

**Jorge Gerardo García González**

**MANUEL JOSÉ ARCE: LA TEATRALIDAD DE LA REBELIÓN**

**Asesor: M.A. Milton Alfredo Torres Valenzuela**



Universidad de San Carlos de Guatemala  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, noviembre de 2009



Este trabajo fue presentado  
por el autor como trabajo de  
tesis, previo a optar al título  
de Licenciado en Letras.

Guatemala, noviembre de 2009



No quise poner las fórmulas de cajón porque son pura casaca:

“Acto que dedico:

“A fulanito y menganita

“Al chucho de la casa

“A mi tío Perencejo...

¡Nada de eso! Simplemente participaba el acto ya efectuado y punto.

*Luis Alfredo Arango*

La literatura guatemalteca es una cadena rota; y Manuel José Arce un eslabón perdido. Creo que lamento y me duele que no sea más leído. En el espejo de su olvido habré visto mi muerte.

*Maurice Echeverría*



## ÍNDICE

	<b>Pág.</b>
Introducción -----	(i)
1. Marco conceptual -----	01
1.1. Antecedentes -----	03
1.2. Justificación -----	05
1.3. Determinación del problema -----	07
1.4. Alcances y límites -----	07
2. Marco metodológico -----	11
2.1. Objetivos -----	13
2.1.1. General -----	13
2.1.2. Específicos -----	13
2.2. El método: la semiótica -----	14
2.2.1. Una válida aclaración conceptual -----	14
2.2.2. Un breve recorrido histórico -----	16
2.2.3. Semiótica literaria -----	17
2.3. Semiótica del teatro -----	19
2.3.1. Una historia no tan reciente -----	19
2.3.2. Consideraciones previas -----	21
2.3.3. Aplicación metodológica -----	23
2.3.3.1. Dimensión sintáctica -----	24
2.3.3.2. Dimensión semántica -----	25
2.3.3.3. Dimensión pragmática -----	25
2.3.3.4. Consideraciones finales -----	27
3. Marco teórico -----	29
3.1. El teatro y la crítica -----	31
3.2. El teatro: hacia una nueva epistemología -----	35
3.3. La teatralidad: texto literario y texto espectacular -----	41
3.4. El texto dramático -----	45
3.5. El signo y el teatro -----	53
3.6. Técnicas teatrales -----	60
3.6.1. La puesta en escena: un breve recorrido histórico -----	60

	<b>Pág.</b>
3.6.2. El siglo XX -----	64
3.6.2.1. Constantin Stanislavski, <i>el naturalismo psicológico</i> -----	64
3.6.2.2. Bertolt Brecht, <i>el teatro épico</i> -----	70
3.6.2.3. Antonin Artaud, <i>el teatro de la crueldad</i> -----	76
3.6.2.4. Jerzy Grotowski, <i>el teatro pobre</i> -----	80
3.6.2.5. El nuevo teatro latinoamericano, <i>la creación colectiva</i> -----	84
4. Marco contextual -----	89
4.1. Manuel José: <i>las andanzas del escribiente</i> -----	91
4.1.1. “Nací en 1935 y aún sigo vivo...” -----	91
4.1.2. Guatemala versus Manuel José Arce -----	91
4.1.3. 35 años antes -----	92
4.1.4. “No me hable mal de la vida, por favor.” -----	94
4.1.5. Complejos mercuriales -----	94
4.1.6. Arce y la política: el amargo desencanto -----	95
4.1.7. ¿El destierro, el encierro, el entierro? -----	97
4.1.8. Un loteriazó en plena crisis -----	98
4.1.9. Exilio y muerte: Arce y el sino del escritor guatemalteco -----	98
4.2. Arce: <i>las otras facetas del dramaturgo</i> -----	101
4.2.1. El poeta -----	101
4.2.2. El narrador -----	103
4.2.3. El ensayista -----	104
4.2.4. El periodista -----	105
4.3. El teatro guatemalteco -----	107
4.3.1. ¿Una historia de siglos o décadas? -----	107
4.3.2. Teatro indígena -----	110
4.3.2.1. Teatro indígena prehispánico -----	111
4.3.2.2. Teatro indígena colonial -----	113
4.3.3. Teatro mestizo -----	115
4.3.3.1. Huellas del teatro mestizo durante la Colonia -----	115
4.3.3.2. El Coliseo, ¿primer edificio teatral y primera obra dramática del teatro mestizo? -----	116

	<b>Pág.</b>
4.3.3.3. Siglo XIX -----	118
4.3.3.4. Los albores del siglo XX: la importancia del Teatro Variedades -----	121
4.3.3.5. Entre terremotos, dictaduras y revoluciones -----	121
4.3.3.6. Los gobiernos de la Revolución del 44 y la renovación del movimiento teatral -----	124
4.3.3.7. Las décadas del sesenta y setenta: ‘la época de oro del teatro guatemalteco’ -----	125
4.3.3.8. El teatro de los ochenta: la represión estatal -----	129
4.3.3.9. Los años noventa y los primeros del siglo XXI: ¿el teatro guatemalteco en crisis? -----	130
4.3.3.10. Manuel José Arce y su ‘historia dramática’ -----	131
5. Marco operativo -----	133
5.1. Manuel José Arce: el teatro de la incesante búsqueda -----	135
5.2. “Comenzó con la década de los [cincuenta] más o menos.” -----	139
5.3. El gato murió de histeria, <i>tradición versus vanguardia</i> -----	143
5.3.1. Dimensión sintáctica -----	143
5.3.2. Dimensión semántica -----	147
5.3.3. Dimensión pragmática -----	153
5.3.4. Consideraciones finales -----	155
5.4. Los entremeses para rabiar -----	153
5.5. Aurora, <i>teatro / cine</i> -----	165
5.5.1. Dimensión sintáctica -----	165
5.5.2. Dimensión semántica -----	173
5.5.3. Dimensión pragmática -----	177
5.5.4. Consideraciones finales -----	178
5.6. Sebastián sale de compras, <i>o de las claves para lograr un taquillazo en Guatemala</i> ----	179
5.6.1. Dimensión sintáctica -----	180
5.6.2. Dimensión semántica -----	187
5.6.3. Dimensión pragmática -----	201
5.6.4. Consideraciones finales -----	206
5.7. Compermiso, <i>¿ahora sí, una pieza del teatro del absurdo?</i> -----	206
5.7.1. Dimensión sintáctica -----	208

	<b>Pág.</b>
5.7.2. Dimensión semántica -----	215
5.7.3. Dimensión pragmática -----	220
5.7.4. Consideraciones finales -----	221
5.8. Las obras inéditas, inéditas, ¡¡¡INÉDITAS!!! -----	222
5.9. Torotumbo, <i>de apuestas y adaptaciones asturianas: Arce versus Carrillo</i> -----	224
5.9.1. Dimensión sintáctica -----	225
5.9.2. Dimensión semántica -----	235
5.9.3. Dimensión pragmática -----	246
5.9.4. Consideraciones finales -----	249
5.10. Delito, condena y ejecución de una gallina, <i>o de los mecanismos de la     provocación, ¡EXTREMA!</i> -----	251
5.10.1. Dimensión sintáctica -----	254
5.10.2. Dimensión semántica -----	270
5.10.3. Dimensión pragmática -----	279
5.10.4. Consideraciones finales -----	285
5.11. Miscelánea teatral -----	285
5.12. ¡Viva Sandino! Sandino debe nacer, <i>el didactismo teatral</i> -----	292
5.12.1. Dimensión sintáctica -----	294
5.12.2. Dimensión semántica -----	304
5.12.3. Dimensión pragmática -----	309
5.12.4. Consideraciones finales -----	310
5.13. Teatro profano y teatro sacro -----	310
5.14. Teatro y exilio -----	316
5.15. Árbenz, el coronel de la primavera, <i>la síntesis total o del intento de     configurar un héroe nacional</i> -----	319
5.15.1. Dimensión sintáctica -----	320
5.15.2. Dimensión semántica -----	333
5.15.3. Dimensión pragmática -----	343
6. Conclusiones -----	347
7. Referencias -----	353
7.1. De Manuel José Arce -----	355
7.2. Bibliográficas -----	358

	<b>Pág.</b>
7.3. De tesis -----	362
7.4. Hemerográficas -----	364
7.5. Electrónicas -----	369
8. Entrevistas -----	375
8.1. Julia Vela -----	377
8.2. Roberto Díaz Gomar -----	391
8.3. Alfredo Porras Smith -----	401
8.4. Luis Carlos Pineda -----	415
8.5. María Mercedes Arce -----	429



# INTRODUCCIÓN

... afirmo que después de haber leído este estudio, estoy seguro de que una nueva lectura de este autor me resultará completamente novedosa...

*Diario de un escribiente, Manuel José Arce*



## INTRODUCCIÓN

¿Resulta atrevido afirmar que Manuel José Arce es uno de los escritores guatemaltecos más importantes del siglo pasado? Con toda seguridad no. Es incuestionable que para comprender la literatura nacional de los últimos años, en su amplio panorama, el nombre de Arce, ese ‘eslabón perdido’ como lo llama Maurice Echeverría, resulta de sobra necesario. Y es que su importancia no sólo radica en su fructífera producción artística (fue un escritor, o escribiente como él prefería llamarse, de tiempo completo con más de cincuenta títulos, entre publicados e inéditos, de su autoría) sino que además en todos los géneros donde incursionó sus obras son el punto de arranque de una nueva forma de concebir la literatura en el país: su ya famoso poemario *Los episodios del vagón de carga* entronca la producción poética nacional con las vanguardias europeas y latinoamericanas; sus célebres columnas de *Diario de un escribiente* le representaron ser quizá el periodista más leído de su época pero además le permitieron erigirse como el precursor indiscutible de todo el columnismo contemporáneo: y es que su aporte más importante en este campo es que Arce llevó la literatura a los periódicos; por otro lado, su novela, tardíamente publicada, anda a la espera de una valoración en su justa medida, a la espera de que sus rasgos innovadores la coloquen en su sitio correspondiente en la historia de la narrativa guatemalteca.

Y si lo es, sin discusión, en la poesía y el periodismo, en el teatro aún más, Arce es uno de los referentes principales para comprender todo el movimiento teatral de la segunda mitad del siglo XX en Guatemala: sus piezas son el punto de quiebre entre el teatro criollo y costumbrista y el teatro vanguardista y de carácter universal que se apropiarán no sólo de los escenarios guatemaltecos sino también hispanoamericanos y europeos.

De esa cuenta, el objetivo principal de este estudio académico es demostrar, desde metodologías más apropiadas al fenómeno teatral, el sitio preeminente que Manuel José ocupa en la historia del teatro guatemalteco. Desde los postulados de la semiótica del teatro, se analizan las ocho piezas dramáticas más representativas de Arce (seis publicadas y dos manuscritas) en el entendido de que el teatro no sólo se reduce a su manifestación escrita, a su texto literario, sino que además le es consustancial para su realización total su componente espectacular.

En fin, *El gato murió de histeria*, *Aurora*, *Sebastián sale de compras*, *Torotumbo*, *Delito, condena y ejecución de una gallina*, *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* y *Árbenz, el coronel de la primavera* son las ocho piezas de Manuel José estudiadas desde una propuesta metodológica que es el resultado de la combinación de los postulados semiológicos con respecto al hecho teatral de María del Carmen Bobes Naves, la teoría de los sistemas de signos del teatro de Tadeusz Kowzan y el modelo analítico de Charles Morris, fusionados por Antonio Tordera Sáez en una acertada propuesta de análisis bosquejada a principios del presente siglo. Paralelamente, para conocer a profundidad el corpus dramático del autor son objeto de análisis las restantes piezas de Manuel José a las que se tuvo acceso, las cuales (que integran casi la mitad de la producción artística de Arce: con más de veinticinco títulos) también contribuyeron al desarrollo y renovación del movimiento teatral en el país. Al final de este estudio se descubre en toda su magnitud la veracidad de las palabras que Manuel José Arce expresara sobre el teatro guatemalteco:

No obstante, a tragos y a rempujones, merced a grandes sacrificios, hay teatro en nuestro pobre país y no va hacia abajo, por cierto, sino hacia arriba, desde nuestro propio suelo, con temas, problemas y planteamientos nuestros, con búsqueda de formas nuestras, aunque sea la de los bailes de moros y de las loas pueblerinas. Esos son nuestros puntos de partida a los que, en el camino, les agregamos las experiencias que nos llegan o que nos vamos a traer... (19:140)

# MARCO CONCEPTUAL

El teatro se puede hacer en cualquier parte y de cualquier modo. Basta que haya actor y público para que el teatro se ponga en marcha. ¿El vestuario? De una hoja de parra en adelante –y a veces, el mero gesto no más– ¿El escenario? Una calle, una plaza, un suntuoso teatro de a no sé cuantos millones, el patio de una casa, la esquina de una habitación. ¿Y el público? Todo aquel que quiera detenerse a ver y a participar. Participar. Cosa importante en el teatro de hoy: la participación del público.

***Diario de un escribiente, Manuel José Arce***



## 1.1 Antecedentes

Es quizá una idea cliché, pero por esa razón no menos cierta, aquella que indica que ‘los estudios académicos existentes en las universidades del país sobre teatro son pocos’; pero también es una verdad contundente que de esta minoría, un elevado porcentaje se acerca a la obra teatral para estudiar únicamente sus aspectos sociales. De tal situación no ha sido ajena la producción dramática de Manuel José Arce Leal. Basta realizar un fugaz recorrido por las tesis incluidas en los catálogos de las bibliotecas del país que versan sobre la producción (no sólo dramática, también poética, narrativa y periodística) de este autor, para constatar esta verdad.

En la biblioteca de la Universidad de San Carlos de Guatemala, se localizan las tesis:

- *La temática en ‘Poesía y subdesarrollo’: poemas inéditos de Manuel José Arce*, de Silvia Isabel Orantes de Ávila, trabajo presentado en 1988, el cual, según el poemario analizado, resalta la incomunicación en la sociedad de consumo.
- *La temática social en el ‘Diario de un escribiente’ de Manuel José Arce*, de Gloria Liliana Velásquez Rodríguez, estudio presentado en 1990, el cual enumera las variantes estilísticas y los distintos temas de crítica social utilizados por el autor para denunciar la problemática del país durante su época valiéndose de su cargo en el diario *El Gráfico*.
- *La metáfora teatral de la gallina en la obra ‘Delito, condena y ejecución de una gallina’ del autor Manuel José Arce*, de Ofelia Mercedes Vásquez de Pedraza, tesis presentada en 1997, según la cual el drama propone la transformación de las estructuras sociales de Guatemala al ser éste una alegoría de la lucha de clases en el país.
- *Recursos literarios y teatrales utilizados para presentar la denuncia política y social en la obra ‘Sebastián sale de compras’, del autor Manuel José Arce*, de Ruth Noemí Gómez, trabajo presentado en 2003, según el cual esta obra teatral, valiéndose de diversos recursos literarios (metáforas, perífrasis, hipérboles...) y teatrales (canciones, panfletos, diapositivas, carteles...), denuncia la intromisión de los Estados Unidos en el país.

- *'Torotumbo': del relato al escenario* de Hilda Magalí Letona Figueroa, estudio presentado en 2001, el cual plantea la comparación entre el cuento de Asturias, la adaptación teatral de Arce y su puesta en escena<sup>1</sup>, comparación sustentada en el análisis de los signos similares y recurrentes en los tres momentos del hecho artístico.

En la biblioteca de la Universidad Rafael Landívar se localizó la tesis:

- *Lo tradicional y lo innovador en la obra de Manuel José Arce*<sup>2</sup> de María Elena Schlesinger, investigación presentada en 1985, la cual se explora en el estudio de la producción poética; y, en cuanto a la dramaturgia, se circunscribe a contextualizar el quehacer del escritor en el contexto teatral de su época.

En cuanto a la Internet, cabe afirmar que en ningún sitio de la red se encuentran estudios académicos sobre la dramaturgia de este escritor; se localizan, únicamente, reseñas bio-bibliográficas en páginas web como [www.literaturaguatemalteca.com](http://www.literaturaguatemalteca.com), [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), [www.prensalibre.com](http://www.prensalibre.com), [www.lahora.com.gt](http://www.lahora.com.gt), [www.teatrored.org](http://www.teatrored.org), [www.elperiodico.com.gt](http://www.elperiodico.com.gt) o [teatristaschapines.blogspot.com](http://teatristaschapines.blogspot.com); así como antologías, casi todas de la poesía de sus últimos años, en innumerables blogs.

Retornando a las tesis afines a este trabajo, deben destacarse tres aspectos: primero, la producción dramática de Arce no ha sido abordada desde otros postulados distintos a la crítica social, salvo algunas excepciones<sup>3</sup>; segundo, los trabajos que hasta el momento se han escrito sobre la producción literaria de Manuel José, excepto el de María Elena Schlesinger, se limitan a analizar una obra, cuando el legado de este escritor es vasto<sup>4</sup>; finalmente, y por consiguiente, ninguna de las tesis enumeradas ha estudiado la producción teatral de Manuel José Arce desde una visión global y desde

---

<sup>1</sup> Aunque esta tesis, en su marco conceptual, indica que se estudiará la puesta en escena, ésta se intuye en su mayoría desde las acotaciones del drama, proporcionando pocos datos fieles y reales del montaje que la UP hiciera de este texto en 1999. Por lo tanto, resulta más en un estudio comparativo, realmente, entre el cuento de Asturias y el texto dramático de Arce.

<sup>2</sup> Publicada, posteriormente, en la revista *Cultura de Guatemala*, Año 8, vol. 3, 1987, pp. 139 – 155.

<sup>3</sup> La tesis de Magalí Letona, *'Torotumbo': del relato al escenario*, es una de las que se aparta, no en su totalidad, de la tradicional crítica social hacia la obra de Manuel José; sin embargo, en su análisis hace uso del método exponencial, cuyos postulados son afines, sobre todo, a la poesía y la narrativa; y en cuanto al teatro resalta en su mayoría su aspecto literario. También, la tesis de María Elena Schlesinger se aparta del análisis socializante, pero, como ya se explicó, su interés está dirigido a lo poético más que a lo teatral.

<sup>4</sup> A este respecto, Julia Vela, hermana del escritor, afirma: “De Manuel José Arce, quizá, se ha publicado sólo el veinte por ciento de su producción.”

postulados que resalten, además del literario, el carácter espectacular<sup>5</sup> de su teatro, mucho menos las innovaciones y audacias que representó para el movimiento teatral de su época.

## 1.2 Justificación

En su artículo *Idea del teatro*, publicado en la *Revista de Occidente*, en el año 1969, Ortega y Gasset, el integrante de la Generación del 98, sobre esta disciplina artística, afirma:

Teatro es por esencia, presencia y potencia, visión –espectáculo –... La dramaturgia es sólo secundaria y parcialmente un género literario, y por tanto aun eso que en verdad tiene de literatura no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo. (47:35)

Y precisamente, los estudios críticos que de la obra de Manuel José Arce se han realizado han diseccionado, como tradicionalmente se ha hecho, de la dramaturgia únicamente su texto literario, mas no el espectacular: sus signos lingüísticos relegando los no verbales, los escénicos. Por eso, cuando se afirmó al inicio, en los antecedentes de este proyecto, que los trabajos académicos sobre el teatro de Arce se fundamentan en su texto literario para analizar rasgos sociales, la intención fue la de resaltar algunos aspectos importantes: por una parte, demostrar que se recurre a esta estrategia concibiendo, quizá desde una percepción tergiversada y dogmática, el teatro como una disciplina artística ‘popular–didáctica’<sup>6</sup> por excelencia cuando, según Luis Araquistáin, en su libro *La batalla teatral...*

...el teatro es fundamentalmente psicología, poesía, no sociología, y sus temas y personajes nos cautivan por la humanidad que contienen, por lo que sus figuras sean esencialmente como hombres y mujeres, no por las ideas que propaguen ni por la clase social a la que pertenezcan... (47:33)

---

<sup>5</sup> Estas consideraciones están íntimamente relacionadas con los postulados que sustentan este trabajo cuya lectura puede realizarse en el marco teórico. Uno de los principales es el sostenido por María del Carmen Bobes Naves para quien el texto dramático es inherente a dos componentes: lo literario y lo espectacular, aquel referente a los signos lingüísticos y este a los escénicos.

<sup>6</sup> Esta ha sido una orientación que el teatro occidental ha tenido desde sus orígenes, en la época grecolatina. Pero es en el período neoclásico, siglos XVII y XVIII, cuando esta disciplina artística se convirtió en una verdadera escuela pública que ejercía un poderoso influjo sobre la sociedad. Para muchos dramaturgos de esa época, incluso, un mal teatro podía echar a perder las costumbres públicas. Por esa razón, convirtieron el escenario en una palestra a través de la cual difundieron sus ideas reformistas y pedagógicas.

Tampoco deben llevar estas ideas a afirmar que Manuel José no ve en el teatro una útil arma de denuncia y propaganda, ¡claro que sí!; sin embargo, su producción dramática, que alcanza el promedio de los veinticinco títulos, no está signada únicamente por el estigma de la crítica social. Además, el recalcar este planteamiento ha llenado de lugares comunes la crítica sobre la obra de Arce; por lo tanto, se han dejado a un lado aspectos relevantes de la concepción escénica de su dramaturgia, cuando ésta ayudó decididamente a marcar un antes y un después en el quehacer del teatro guatemalteco.

Por otra parte, cuando se realiza un acercamiento a la crítica que se ha vertido sobre el trabajo artístico de Manuel José Arce (además de las tesis enumeradas, bosquejos de la vida del autor o esbozos bibliográficos, que se hallan en artículos periodísticos y prólogos de sus libros), el lector se encuentra ante dos ideas tajantes pero tan rebatibles entre los críticos: para algunos Arce es sobre todo un gran poeta<sup>7</sup>, pero para otros es primordialmente un gran dramaturgo.<sup>8</sup>

Este estudio no pretende, en ningún momento, dirimir este debate, ya que de inicio su posición se vuelca hacia la faceta teatral. No obstante, se puede afirmar, sin temor a cometer una ligereza, amparándose en las giras teatrales internacionales de sus obras, la traducción de varias a diversos idiomas o las puestas en escena de éstas en diversos países de América y Europa, que es la producción dramática de Arce la que ha tenido mayor eco no sólo a nivel nacional sino también a nivel internacional.

Además, Manuel José fue un hombre de teatro en todas sus facetas: becado para realizar estudios de teatro en México, Estados Unidos y Alemania entre 1959 y 1962, conferencista sobre teatro guatemalteco en universidades de Honduras (1960) y Colombia (1973), ganador de los Juegos Florales de Quetzaltenango en la rama de teatro en 1958, jurado en el Festival Nacional de Teatro en Colombia (1973) y en el Premio Casa de las Américas (1976), docente en la Escuela Nacional de Teatro (1958 – 1960) y en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de

---

<sup>7</sup> Según el criterio de Dante Liano: “Sin embargo, en donde veo la mejor expresión de Arce es en la poesía. Porque Manuel José Arce fue, siempre y ante todo, poeta. Si hacia teatro, era un poeta metido en las tablas. Si novela, un poeta narrador.” (91:249); Francisco Albizúrez Palma: “Poeta por sobre todas las cosas.” (17:239); o Julio Serrano: “Dice el dramaturgo, novelista, periodista y, sobre todo, poeta.” (34:69)

<sup>8</sup> Según entrevistas realizadas a personalidades del quehacer teatral guatemalteco como Luis Carlos Pineda, Julia Vela o Roberto Díaz Gomar o las palabras de algunos críticos como Ítalo López Vallecillos: “En el teatro es, quizá, donde mejor desarrolló su talento” (19:10); Francisco Morales Santos: “...vitalizó la dramaturgia guatemalteca de modo contundente, en días en que la nación se adentraba en un mar de violencia.”(15:7); o Hugo Madrigal: “...como dramaturgo resulta más audaz que como poeta.” (239)

Guatemala (1976 – 1979), por mencionar algunos de sus méritos. Sin olvidar que sus obras fueron llevadas a escena por grupos de Colombia, México, Honduras, Francia o Alemania.

En síntesis, este trabajo va encaminado a resaltar el vigoroso y complejo discurso escénico, teniendo en cuenta en todo momento sus componentes literario y espectacular, de la producción de un dramaturgo que para el teatro guatemalteco representó frescura y novedad, discurso que los estudios literarios sobre la obra de Manuel José Arce han dejado en el olvido.

### **1.3 Determinación del problema**

Se ha venido comprobando que la crítica existente sobre la obra dramática de Manuel José se ha centrado, esencialmente, en el estudio de aspectos sociales a través de su componente literario, para ello recurriendo casi siempre, para su análisis, a metodologías narratológicas o poéticas. Ahora bien, al sumarle a lo literario, lo espectacular, es decir, tener en cuenta además de los lingüísticos, también los signos no verbales y considerar el teatro en sus completas dimensiones, permite una mejor perspectiva para comprender la renovación que los textos teatrales de Arce representaron para la dramaturgia y la escena guatemaltecas. Por ende, tomando como punto de partida los postulados de la semiología del teatro, cabe preguntar:

*¿Qué rasgos de la producción dramática de Manuel José Arce condujeron a la innovación del teatro guatemalteco de su época?*

### **1.4 Alcances y límites**

La producción literaria de Manuel José entre poemarios, obras teatrales, recopilaciones periodísticas, crónicas, ensayos, conferencias, su única novela y textos inéditos, sobrepasa los cincuenta títulos; no obstante, sus mayores esfuerzos siempre estuvieron dedicados a la poesía y el teatro.

Este estudio, en un plano general, se circunscribirá a la producción dramática del autor que alcanza los veinticinco títulos, entre obras originales y adaptaciones<sup>9</sup>, sin embargo no todas publicadas. Pues

---

<sup>9</sup> Tal vez, la bibliografía más completa que se haya elaborado de la obra dramática de Arce es la que incluye Delia Quiñónez en su estudio *Manuel José Arce: con la palabra y la bandera*, prólogo a la antología literaria de este autor, *Anclado en esta tierra*.

bien, en un plano específico, este trabajo se apoyará en las obras teatrales de Arce que han aparecido hasta el momento en libros o revistas y que al ser las más representativas de los diversos momentos en la evolución de la dramaturgia del autor son un claro referente para los fines de esta tesis.

Ellas son: *El gato que murió de histeria* publicada en la revista *Salón 13* y luego incluida en la antología *Anclado en esta tierra*; *Delito, condena y ejecución de una gallina*, *Sebastián sale de compras* y *Compermiso* editadas por la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA) y luego por la Editorial Cultura; *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* publicada por la revista *Alero* y *Árbenz, el coronel de la primavera* en *USAC, Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala*. A éstas se sumarán dos obras manuscritas dada su importancia: *Aurora* una de las tres piezas cortas, junto a *Cinco centavos* y *Balada del árbol y la música*, galardonadas en los Juegos Florales de Quetzaltenango en 1958 y que le ayudarían a Manuel José a acrecentar su fama y valía como autor teatral; y *Torotumbo* una de las obras de teatro con mayor número de representaciones en la Universidad Popular y quizá la mejor muestra de sus adaptaciones teatrales.

Ahora bien, al ocuparse este estudio del teatro de Manuel José Arce en sus completas dimensiones centrará su análisis no solo en las acotaciones, error frecuente el creer que sólo en éstas radica la dimensión espectacular del texto teatral, sino en el texto total, como un todo: lo literario, expresado exclusivamente por medios lingüísticos en el texto, adquiere sentido pleno al formar conjunto semiótico con los signos no verbales del escenario; y el texto espectacular es inherente del diálogo. Es decir, la idea de que texto literario está supuesto en el diálogo y el texto espectacular, en las acotaciones es artificial, dado que procede de la atención exclusiva que la historia de la literatura centraba en la escritura olvidando la puesta en escena cuyos signos, en muchos casos, están expresados en el texto escrito. Esta perspectiva global ayudará a comprender de mejor forma la visión que del montaje de sus obras tenía el autor.

Además, las diversas teorías dramática-escénicas que surgieron a partir del siglo XX, desde Stanislavski, pasando por Brecht, Artaud, Ionesco, Becket, Grotowski y llegando hasta Buenaventura y Boal, y que determinaron en mayor medida la renovación del teatro hispanoamericano, trazarán la línea metodológica que servirá para analizar la dramaturgia de Manuel José Arce que de todos estos postulados se nutre y enriquece.



‘Collage’ fotográfico con diversas escenas de las tres piezas teatrales de Manuel José Arce con mayor éxito en Guatemala: *Delito, condena y ejecución de una gallina*, *Sebastián sale de compras* y *Torotumbo*. Tomado de la revista del XVII Festival de Teatro Guatemalteco celebrado en 1979.



# MARCO METODOLÓGICO

... estoy armado de nuevas claves interpretativas, de nuevas maneras de mirar los milagros.

*Diario de un escribiente, Manuel José Arce*



## **2.1 Objetivos**

### **2.1.1 General**

- Descubrir, aplicando los postulados de la semiología del teatro, los rasgos característicos de la teatralidad en la producción de Manuel José Arce, para inferir su aporte innovador a la dramaturgia y la escena guatemaltecas.

### **2.1.2 Específicos**

- Describir las características estructurales de las obras dramáticas de Manuel José Arce a través de los sistemas de signos del teatro propuestos por Tadeusz Kowzan.
- Analizar semántica y simbólicamente, los rasgos innovadores en la teatralidad de la obra dramática de Manuel José Arce, evidenciados mediante el análisis sintáctico, para descubrir sus connotaciones significativas.
- Interpretar el texto literario y el texto espectacular en las piezas teatrales de Manuel José Arce a través de las principales teorías dramática-escénicas europeas e hispanoamericanas del siglo XX, para comprender su inserción en la vanguardia teatral y su aporte a la misma.
- Comparar las obras publicadas y más representadas de Manuel José Arce con sus textos manuscritos o no publicados para rastrear en estos rasgos de valor estético.
- Comparar la obra teatral de Manuel José Arce, desde un plano general mas no específico, con el teatro guatemalteco, precedente y contemporáneo al autor, para comprobar su innovación y audacia dramática y teatral.
- Elaborar una síntesis de los resultados del análisis de las piezas seleccionadas del teatro de Manuel José Arce, para presentar una interpretación conjunta de los rasgos innovadores de la teatralidad de su producción dramática.

## 2.2 El método: la semiótica

### 2.2.1 Una válida aclaración conceptual

Se ha pretendido contraponer la significación de los conceptos semiótica y semiología, no obstante, lo normal es unificar ambas denominaciones en el término semiótica, desde que así lo hiciera la *Internacional Association for Semiotic Studies* en 1969 o utilizarlos desde el plano sinonímico<sup>10</sup>. El concepto semiología está estrechamente vinculado a la corriente europea que tiene como punto de arranque los postulados lingüísticos del suizo Ferdinand de Saussure; mientras tanto semiótica, término de origen anglo-americano empleado y popularizado por Charles Peirce, refleja las perspectivas de investigación de los teóricos estadounidenses.

¿Pero qué es la semiótica? De toda la gama de teorías literarias que surgieron, especialmente, en el siglo XX, quizá la semiología pueda, increíblemente, definirse en una frase o, por el contrario, presentar mayores dificultades al momento de buscar una definición que englobe todas las posibilidades de su radio de estudio; polaridad dada por su condición de poder englobar en su campo de análisis todo lo que el concepto signo abarca en su significación<sup>11</sup>.

La semiótica o la semiología es la ciencia de los signos. Ninguna frase o definición más escueta ni más precisa para esta metodología literaria. Ciencia por cuanto siguiendo métodos científicos los aplica, con el fin de obtener conocimientos válidos, a la comprensión de su objeto de estudio: el signo: objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro. La semiótica es, para expresarlo en términos más precisos, una investigación que pretende ser científica, sobre un objeto, el signo, cuya complejidad en su origen, su ser y sus relaciones, explica el hecho de que se hayan dado y aún se den definiciones tan diversas sobre la semiótica.

---

<sup>10</sup> Fernando Gómez Redondo, en su libro *La crítica literaria en el siglo XX* ofrece una clarificadora diferenciación entre ambos términos: “Con todo, parece que ‘semiología’, concepto más amplio en su orientación designativa, se adscribe al dominio de la lingüística, mientras que el de ‘semiótica’ adquiere un perfil en el que resulta esencial el análisis de los signos culturales y de sus variados componentes.” (86:263) Sin embargo, en este trabajo se utilizarán los términos semiótica y semiología como sinónimos para referirse a la teoría general de los signos.

<sup>11</sup> Incluso se ha intentado ver en la semiótica la conjunción o la posibilidad de reunir en un mismo derrotero metodológico teorías de diverso análisis del objeto estético: las de acercamiento intrínseco como las de aproximación extrínseca al texto literario; Segre, al respecto, afirma: “...naturalmente los críticos han hecho siempre semiología, sin saberlo: cada ejercicio crítico de carácter semántico, cada búsqueda de constantes estilísticas o temáticas, y más aún toda la crítica llamada simbólica, o la crítica arquetípica, etc., se pueden legítimamente englobar en la semiología.” (57:15)

Esta problemática se percibe desde el momento mismo que el término semiótica fue utilizado por Charles Morris en 1938, atendiendo al significado que le da Peirce para dar nombre a una serie de análisis sobre el lenguaje como sistema de signos que no encajaban con la lingüística. A pesar de que Saussure propusiera la semiología como ciencia general de los signos y a la lingüística como una de sus ramas, la verdad es que desde Saussure esta última ha invertido la situación hasta el punto de que Barthes formulara la subordinación de la semiótica a la lingüística, ciencia, para este teórico, que englobaría el estudio total de los signos, desde el supuesto de que como la lingüística al estar más desarrollada ofrece a la semiótica sus métodos y esquemas operativos.

Sí, la semiología ha recurrido constantemente a los dominios de la lingüística para buscar, paradójicamente, su propia operatividad; no obstante, sus más de cincuenta años de evolución que le dan un carácter de ser una ciencia muy joven a la cual le resta un largo trecho en la consolidación de sus fundamentos conceptuales. Este último argumento se pone de manifiesto en las palabras de María del Carmen Bobes Naves cuando, en su libro *La semiología como teoría lingüística*, enumera las acepciones de esta teoría en los últimos años:

Actualmente el término semiótica, referido al campo semántico lingüístico-filosófico, no tiene en los autores que lo utilizan un contenido unívoco, ni unos límites precisos. Para unos es sinónimo de semiología, o ciencia general de los signos en la vida social, tal como Saussure la había esbozado; para otros equivale a semántica, y más concretamente a semántica lógica, o estudio de las significaciones desde un punto de vista lógico; otros la definen como la ciencia de los lenguajes naturales. Ya más alejadas de este campo significativo de la investigación lingüística, se encuentran otras acepciones, por ejemplo, ha sido empleada la palabra semiótica para aludir a los intentos de una ciencia unificada, en cuanto toman el lenguaje como manifestación más genuina y sintética de la cultura.  
(58:2)

Quizá el echar un vistazo a través de la historia de la filosofía, de la lengua y de los estudios gramaticales y retóricos permita precisar los límites del objeto de estudio de la semiótica así como de sus métodos; y posibilite, también, una significación más precisa para esta ciencia, de acuerdo a los fines de este trabajo.

## 2.2.2 Un breve recorrido histórico

Sintetiza, en alguna medida, la evolución de la semiología, el bosquejo histórico que condensa en pocas líneas Alicia Yllera en su libro *Estilística, poética y semiótica literaria*:

Hace más de dos siglos que John Locke concibió la existencia de una ciencia de los signos y de las significaciones constituida a partir de la lógica entendida como ciencia del lenguaje. En realidad, Locke resucitaba el viejo término estoico 'semiótica', interesándose por una ciencia que, bajo diversas denominaciones, gozaba ya de larga tradición. En efecto, el término procedía de los griegos, para quienes indicaba en un principio una de las tres ramas de la medicina, encargada del diagnóstico y pronóstico de las enfermedades a través de sus síntomas. Los estoicos hicieron de ella una división básica de la filosofía, perpetuándose su tradición a través de la Edad Media, de Leibniz y del empirismo inglés. Pero habría que esperar al siglo XX para que dos autores coetáneos y sin relación entre sí postulasen esta ciencia: el norteamericano Charles Sander Pierce (1839-1914) y el suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913). (113:103-104)

Así es, el interés por el estudio de los signos, especialmente los lingüísticos y sus relaciones, 'ha gozado de una larga tradición'. Hay que remontarse hasta la época antigua para conocer los primeros estudios sobre este tema.

En Grecia, en la época clásica, los sofistas plantearon algunas cuestiones sobre el signo, igual lo hace Platón en el *Cratilo*; pero es sobre todo con Aristóteles con quien resaltan algunos antecedentes válidos para las consideraciones de la semiótica en los últimos años. En la *Lógica* Aristóteles esboza un intento de formalización del lenguaje desde la concepción del signo como representante material de un concepto, de un significado, es decir, lo concibe desde tres dimensiones: signo-significado-objeto.

San Agustín, en su obra *Magistro*, elabora un análisis del lenguaje en el cual concibe la lengua como un conjunto de signos; además, establece una doble categoría para estos: los signos naturales o de carácter involuntario y los signos intencionales que son utilizados por seres inanimados.

A mediados del siglo XVIII destacan los nombres de Pedro Hispano y Raimundo Lulio. El primero en sus *Summulae logicales* plantea una semiología interesada preferentemente por la exactitud del discurso; por su parte Raimundo Lulio en las *Artes* pretende diseñar un método general de deducción válido para todas las ciencias. En este período la escolástica, bajo la influencia de la *Lógica* de Aristóteles, expone tratados que constituyen las bases de una semiología de tipo lógico. En la Baja Edad Media la gramática sigue dos direcciones: una de tipo gramatical cuya finalidad es el conocimiento práctico de la lengua latina, y una segunda vertiente teórica interesada por cuestiones generales de la lengua y sobre la significación.

Un lugar importante en el desarrollo histórico de la semiología lo ocupa la figura de Leibniz, quien encaminó sus reflexiones en la búsqueda de una lengua universal expresada de forma simbólica que permitiera a los filósofos utilizar los mismos símbolos con idéntico significado para combinarlos de formas idénticas en las deducciones mediante esquemas matemáticos, procedimiento que permitiría descubrir de forma fácil cualquier error.

Aunque todos los antecedentes históricos hasta acá enumerados son muy antiguos, dos acontecimientos relativamente recientes y reconocidos marcan el comienzo ‘oficial’ de la semiótica: Saussure en Europa y Peirce en Norteamérica, en forma casi simultánea aunque sin ningún tipo de relación entre ambos, propusieron y desarrollaron, en alguna medida, una nueva ciencia a la que denominaron semiología y semiótica respectivamente. A partir de este suceso la lingüística, a la cabeza, y la semiología tendrían una evolución sorprendente, gracias especialmente a sus estrechos vínculos con el estructuralismo; de esa cuenta resaltan, asociados a la semiótica, los nombres de Barthes, Jakobson, Greimas, Kristeva, Eco o Lotman.

### **2.2.3 Semiótica literaria**

Hasta el momento se ha visto que la semiología como teoría general de los signos está abierta a un inmenso abanico de posibilidades cuyas variantes se resuelven, como solución más adecuada, mediante la utilización de adjetivos que precisan su contenido. Sirva, pues, esta fórmula para focalizar en las siguientes líneas el estudio en la semiótica literaria.

Desde el punto de partida de la inherencia comunicativa del signo, la semiótica literaria rompe con el postulado formalista y estructuralista de la obra encerrada en sí misma, sin conexión con el exterior y

la pone en contacto con otros sistemas de signos. Y de nuevo una pregunta, ahora con la variante definida, ¿pero qué es la semiótica literaria? Sean de utilidad las palabras de David Viñas Piquer, tomadas de su *Historia de la crítica literaria*, para dar respuesta a esta nueva interrogante:

La semiótica literaria, pues, parte del convencimiento semiótico general de que toda actividad humana (todo lo que el hombre hace) tiene un significado, y al concretar este convencimiento en el ámbito literario afirma que la obra literaria es una forma específica de creación de significado, es decir, es un modo de comunicación en el que intervienen: los signos (que era lo único que interesaba al formalismo y al estructuralismo), los sujetos que activan el proceso de comunicación y el contexto socio-histórico que determina el sentido de la obra. (...) El análisis semiótico procura desmontar un proceso que se inicia con la codificación por parte del emisor y termina con la descodificación por parte del receptor. (110:471)

La semiótica se ocupa de todo tipo de signo, tanto de los lingüísticos como de los no lingüísticos; además, considera la necesidad de analizar la obra en tanto que texto y en tanto que hecho artístico, pues toda obra remite a una dimensión comunicativa, es decir, a un proceso de producción y a un proceso de recepción en un contexto determinado. De este modo, la semiótica literaria pone fin al divorcio entre aproximaciones intrínsecas y aproximaciones extrínsecas a la literatura. Y para hacer efectivo esta serie de postulados analiza el signo, su funcionamiento y sus relaciones, desde tres niveles:

- Sintáctico: analiza las relaciones de los signos entre sí (signo – signo).
- Semántico: examina las cuestiones referentes al significado de los signos, es decir, relaciones del signo con su referente (signo – objeto).
- Pragmático: estudia las relaciones que se establecen entre el signo, su contexto y los usuarios (signo – sujeto).

La división en planos de análisis no supone una división del signo sino la consideración de tres puntos de vista del mismo objeto de estudio que permiten una apreciación global, totalizadora en alto

grado. Estos tres niveles de estudio del funcionamiento y de las relaciones de los signos son el resultado de los conceptos elaborados por Charles Morris en su teoría semiótica; procedimiento metodológico que resulta el más adecuado para la descripción de los diversos elementos que intervienen en la configuración del hecho teatral dado que el teatro es texto inexorablemente y, al mismo tiempo, representación virtual o realizada. Pero antes de pasar a la descripción de la metodología pertinente es también conveniente realizar un repaso de la evolución histórica de la semiótica aplicada al teatro.

## **2.3 Semiótica del teatro**

### **2.3.1 Una historia no tan reciente**

Aunque la semiología aplicada al hecho teatral goza de un inusitado y vertiginoso desarrollo a partir de la década del setenta, la noción de signo aplicado al arte del espectáculo tiene un largo pasado cuyo recorrido se puede sintetizar en varias etapas; Tadeusz Kowzan, en su ensayo *La semiología del teatro: ¿Veintitrés siglos o veintidós años?*, hace mención de cuatro: presemiología teatral, protosemiología del espectáculo, parasemiología del teatro y semiología del teatro.

En la primera etapa, como precursores, resaltan las figuras de Platón, Aristóteles y San Agustín. Los escritos de Platón sobre el teatro giran en torno a algunas especulaciones sobre la mimesis, cuya cuestión también abordará, aunque de una forma más profunda y sistemática, Aristóteles en su *Poética* referente a la tragedia y a la comedia. Herederos de los filósofos anteriores, los estoicos acostumbraban citar en sus argumentaciones, aludiendo a la verdadera y la falsa representación, a dos personajes clásicos del teatro griego: Electra y Orestes.

San Agustín, por su parte, solía citar en sus escritos hechos tomados de la actividad dramática para ejemplificar su teoría sobre el signo que está, con este filósofo, íntimamente relacionada con el objeto teatral. También el filósofo griego Amonios Hermiae se vale de un ejemplo tomado del teatro, *Las Fenicias*, para oponer el signo de la simple imitación.

Según Kowzan, la protosemiología del espectáculo está adscrita a los siglos XVII y XVIII. En los primeros años de la primera centuria Giovanni Bonifaccio publica *L'Arte de'cenni* que puede considerarse uno de los primeros escritos sobre la semiología del gesto. Francis Bacon, años más

tarde, esboza una teoría en la cual su concepción del signo es lo suficientemente abierta para incluir diversos elementos de la representación teatral.

En 1668 el abad Michel de Pure publica un escrito que presenta un panorama muy completo de los diversos géneros espectaculares desde la antigüedad, dando énfasis al estudio del ballet y la danza. El también abad Jean-Baptiste du Bos aplica en sus análisis la distinción semiológica entre los signos naturales y los signos artificiales o convencionales aplicados al arte del teatro y la educación del actor.

Hacia mediados del siglo XVIII Charles Batteux habla de la música y el baile como signos, sin atender a su clasificación en naturales o artificiales. A finales de esta centuria Joseph-Marie de Gérando publica un tratado en cuatro volúmenes donde plantea una clasificación triádica de los signos: indicadores, figurativos e imitativos, para analizar estos últimos se vale de la metáfora teatral.

A la tercera etapa de la evolución histórica de la semiología teatral, la parasemiología, pertenecen las consideraciones de Charles Sanders Peirce. Como se recordará las dos grandes teorías sobre el signo fueron concebidas, a finales del siglo XIX y principios del XX, independientemente una de otra, por Saussure y Peirce. Con respecto al primero no hay referencias en su *Curso de lingüística general* al arte del espectáculo. En cambio, Peirce fue un amante de esta disciplina artística desde su infancia y en sus escritos evoca constantemente dramaturgos o piezas teatrales para ilustrar sus planteamientos semióticos.

Tadeusz Kowzan considera que es a partir, primero, del Círculo Lingüístico de Praga y, luego, de la figura de Roland Barthes, entre las décadas del treinta y el sesenta del siglo XX, que se va configurando una verdadera semiología del teatro, es decir, la aplicación sistemática de la semiótica al hecho teatral. Equidistante se ubica la figura de Eric Buyssen quien al estudio de los medios teatrales de expresión suma el análisis de las reacciones del público y la labor del personal técnico de un montaje.

Casi en el ocaso de la década de los sesenta, en 1968 precisamente, aparece el artículo *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. El título de este estudio según el mismo Kowzan:

...traduce el sentir del autor de haber sido un iniciador o un iluminador en una región todavía poco explorada. (106:243)

Desde esa fecha, los artículos, los estudios y los libros sobre la semiología del teatro se multiplican hasta llegar a un registro de más de quinientos trabajos sobre el tema entre los años de 1976-1981. A estos impresionantes números deben sumárseles la fundación, en 1980, de la Asociación Internacional para la Semiología del Espectáculo de cuyos coloquios internacionales se han publicado las actas de sus actividades. Finalmente, se puede afirmar que a raíz de estos acontecimientos la semiología del teatro se ha constituido en una disciplina consciente de su objeto de estudio y de sus métodos de análisis.

### **2.3.2 Consideraciones previas**

Sirvan como introducción a este apartado las palabras de personalidades claves en el desarrollo y consolidación de la semiología teatral. Hacia 1968, Tadeusz Kowzan, en su estudio *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*, indica:

Resulta todavía más sorprendente que las artes escénicas, que tienen un campo común con los hechos lingüísticos, hayan estado sólo de forma incipiente en el análisis semiológico. (106:125)

Trece años después, María del Carmen Bobes Naves, en artículo *Posibilidades de una semiología del teatro*, por su parte, afirma:

El desarrollo que hasta ahora ha alcanzado la semiología teatral ha sido suficiente para señalar sus propios objetivos y para reconocer los diferentes signos, algunos de sus rasgos característicos y algunos métodos que permiten reconocerlos y explicarlos pero es preciso reconocer que no se ha hecho demasiada andadura por esos caminos que se han señalado. (106:322)

Desde 1981, fecha del trabajo firmado por Bobes Naves, afortunadamente, la semiótica del teatro no ha parado en su 'andadura'; además esta 'ciencia y método'<sup>12</sup>, como la define Kowzan, ha demostrado ser la más adecuada para afrontar el análisis de una disciplina artística tan compleja como el teatro, especialmente por su posibilidad de acceder a ese campo olvidado por la crítica precedente: su condición espectacular<sup>13</sup>. La propuesta metodológica aplicada en este estudio, no por casualidad por cierto, es el resultado de la combinación de los postulados semiológicos con respecto al hecho teatral de María del Carmen Bobes Naves, la teoría de los sistemas de signos del teatro de Tadeusz Kowzan y el modelo analítico de Charles Morris, fusionados por Antonio Tordera Sáez en una acertada propuesta de análisis bosquejada a principios del presente siglo. No obstante, la distancia con respecto a los estudios de estos críticos y del estado avanzado en el que se circunscribe su planteamiento metodológico, este último afirma:

El estado actual de la teorización y de los resultados metodológicos adquiridos acerca del teatro es el de un evidente y abrumador retraso con respecto a los estudios realizados en otras áreas de la literatura, tales como la poesía y la novelística. (77:157)

Sin desatender esta advertencia se puede explicar la teoría de cada crítico en breves palabras<sup>14</sup>: Bobes Naves afirma que el teatro, a diferencia de otros géneros literarios, se caracteriza por conjugar dos elementos: lo literario y lo espectacular, y dos fases: la escritura y la representación, elementos y fases indisolubles; es decir, un texto es dramático en virtud de su potencialidad de funcionar sobre la escena. Por su parte, Kowzan propone una clasificación de trece sistemas de signos para el análisis del teatro desde la visión de éste como representación real o virtual, signos que contribuyen a crear un espectáculo distinto de otras manifestaciones artísticas, literarias o no literarias. Finalmente, Charles Morris plantea que todo sistema de signos puede analizarse desde tres niveles: sintáctico, semántico y pragmático<sup>15</sup>. Con respecto a este último punto, Bobes Naves indica:

---

<sup>12</sup> Sirva esta doble conceptualización de la semiología del teatro para realizar una aclaración necesaria y urgente: como ya se indicó la semiología como metodología literaria, autónoma de los postulados lingüísticos, tiene un trayecto temporal muy corto, no se diga la semiótica teatral. Esto justifica y explica la discusión y vaguedad que aún persiste en su epistemología y, por tanto, la imposibilidad de uso de una nomenclatura precisa.

<sup>13</sup> Conviene señalar, si se ha pasado por alto, el hecho de que no sólo los estudios tradicionales sobre teatro sino también la mayor parte de trabajos de la moderna semiótica literaria tienden a reducir el estudio del teatro a un análisis de la literatura dramática.

<sup>14</sup> En el marco teórico de este trabajo se profundiza en la definición de los conceptos que sustentan el plan metodológico de este apartado.

<sup>15</sup> El modelo de signo propuesto por Morris ha sido, además, utilizado con éxito en otros géneros literarios (narrativa y poesía); y permite su aplicación al teatro con los mismos resultados porque sus niveles de análisis permiten que el texto establezca relaciones intrínsecas y extrínsecas: nivel sintáctico: relación signo-signo (intrínseca); nivel semántico:

Además del estudio de todos los sistemas de signos que intervienen en la obra dramática, del análisis de su distribución y relaciones en ella (sintaxis semiótica), ha de tenerse en cuenta su significado y su aportación al sentido (semántica semiótica), y también ha de contarse con todo lo que contribuye a crear sentido desde fuera del texto: los prejuicios del público, los tipos de caracteres que son diseñados por las investigaciones sociológica y psicológica y que pueden servir de canon para la interpretación de los personajes de la obra; las pasiones que, a pesar de todo, son históricas, al menos en su valoración en las distintas etapas y movimientos culturales (pasión por la vida o por la muerte, por el amor o por el poder..., vividas de modo muy distinto en el romanticismo, en el realismo) y son marco desde el que se crea el texto o se interpreta en la lectura o en la representación... Todos estos datos exteriores que modifican el sentido de un texto son objeto de un estudio pragmático teatral. (106:305)

Pues bien, tras estas consideraciones es posible, entonces, dar paso a la descripción de cada de uno de los niveles para el análisis semiológico de las obras de teatro útiles a este trabajo.

### **2.3.3 Aplicación metodológica**

El signo, según Charles Morris, establece tres tipos de relación: con otros signos, con objetos no sígnicos y con los usuarios de los signos; de esta forma la suma de las distintas dimensiones de significación posibilitarían el significado de un signo. Al respecto Antonio Tordera Sáez escribe:

Esto nos lleva a aceptar la siguiente situación: el conjunto de relaciones sintácticas de un fenómeno estético adquieren su definitivo sentido cuando las enmarcamos en el ámbito del conjunto de las dimensiones semánticas, pero éste se explica finalmente si lo situamos en el cuadro de los procesos pragmáticos. (77:177)

Es decir, el modelo morrisiano implica la posibilidad de definir el signo en términos de proceso social. Con respecto al teatro, es adecuado en tanto facilita el análisis de la complejidad de esta disciplina artística, sobre todo, por la posibilidad de adentrarse en uno de los escollos más graves del análisis teatral: su dimensión pragmática.

---

relación signo-objeto (intrínseca-extrínseca); nivel pragmático: relación signo-sujeto (extrínseca). Es decir, estudia la forma, el valor y el uso del signo.

Aunque debe indicarse, como se verá más adelante, que el nivel pragmático de la propuesta de Morris es el que presenta más altibajos. Y es aquí donde surge otro conflicto que afecta también a las dimensiones sintáctica y semántica. ¿Cómo aprestarse a analizar la praxis teatral? ¿A través de la filmación de un montaje, por medio de entrevistas a integrantes del elenco, mediante los apuntes de dirección, según los artículos de prensa...? En fin, hay muchas maneras; todas, ante el estado de la pragmática teatral, tienen sus pros y contras. Parece, por el momento, que la ruta más viable, la que se sigue en este trabajo, es aprovecharse de todo el material disponible en el entendido de que posibilitará comprender la doble relación autor-obra, obra-espectador.

### 2.3.3.1 Dimensión sintáctica

¿Cómo analizar en el teatro las relaciones de los signos entre sí propias de este nivel? Analizando la realidad teatral como un conjunto de elementos significantes a través de los trece sistemas de signos propuestos por Kowzan.

En primer término es necesario elaborar el argumento del texto dramático, a través del texto literario que coincide con el sistema sígnico de la palabra. Este procedimiento posibilita aplicar a la obra los métodos de estudio de la narrativa en términos de secuencias y funciones<sup>16</sup>. En una forma muy simplificada, en teatro las secuencias harían referencia a los actos y las funciones a las escenas. Desde este planteamiento y ante las características del texto de Arce<sup>17</sup> es necesario únicamente centrar la atención en la definición de escena. Antonio Tordera Sáez la define como:

...el intervalo máximo de tiempo durante el que no se realizan cambios en el decorado y en la configuración de personajes. Este último rasgo puede describirse formalmente: si P es el conjunto de personajes de una obra, todo subconjunto de P, igual o menor a P, constituye una configuración. (77:180)

---

<sup>16</sup> José Romera Castillo define estos conceptos con estas palabras: "...en toda narración una serie de postulados lógicos, basados en una articulación de macroestructuras narrativas básicas que, aplicadas a las acciones y a los acontecimientos realizados en unas coordenadas espacio-temporales, engendran el relato. A este tipo de unidad básica la llama secuencia. Todo relato estará constituido por una serie de partes muy características, unas unidades mayores, integradas por una serie de unidades menores, los átomos narrativos llamados funciones. El relato, pues, se halla estructurado en secuencias y éstas, a su vez, se constituyen mediante el reagrupamiento de las funciones." (77:122)

<sup>17</sup> Ninguna pieza teatral de Manuel José está estructurada en actos; todas, grandes o pequeñas, son de un solo acto. Rasgo particular que se analizará en el marco operativo de esta tesis.

Es decir, toda configuración escénica o toda configuración temática a través de las entradas y salidas de los personajes será considerada una escena. Esto dará como resultado la descomposición del texto según la lógica dramática en enunciados que se reducen a una cadena de situaciones. Luego, el texto así descrito, para lograr un análisis puramente formal de la dimensión sintáctica, se insertará en un instrumento de medición: una tabla en la cual las filas corresponden a los personajes y las columnas, a las escenas. Los resultados obtenidos permitirán emitir una serie de conclusiones.

Por último, para completar el análisis de la dimensión sintáctica se examinan los restantes sistemas de signos del teatro según Kowzan: el tono, la mímica, el gesto, el movimiento escénico, el maquillaje, el peinado, el traje, la iluminación, los accesorios, la música, el sonido y el decorado. El estudio de todos estos sistemas en cada una de las piezas seleccionadas haría de éste un trabajo monótono y voluminoso; por tanto, se analizarán sólo los que permitan demostrar la originalidad y la innovación de la producción dramática de Manuel José Arce.

### **2.3.3.2 Dimensión semántica**

La dimensión semántica de una obra está formada por el universo de significados que la integran. Por consiguiente, para estudiar el teatro en este nivel se abordará desde cuatro perspectivas: primero se estudiará el espacio escénico y su significado; luego los modelos operantes de la pieza: los elementos referenciales, el plano onomástico, los postulados científicos o las creencias populares y las ideas estéticas; en tercer término se abordará el significado de los personajes, y por último se estudiarán las oposiciones binarias de significado del texto dramático.

En este nivel del modelo morrisiano las teorías dramática-escénicas surgidas a partir del siglo XX, que representaron una teorización sistemática y abundante sobre el quehacer escénico y que obligaron a la dramaturgia a darle paso en importancia a lo teatral, a la puesta en escena, adquieren gran relevancia en el desarrollo de este trabajo ya que desde estos planteamientos Arce vigorizó la dramaturgia y la escena guatemaltecas.

### **2.3.3.3 Dimensión pragmática**

En cuanto a este nivel del modelo morrisiano y con respecto al teatro Antonio Tordera Sáez indica:

Antes de iniciar el desarrollo de este nivel hay que advertir que la dimensión pragmática del arte, y en concreto de la literatura, no se ha realizado sistemáticamente hasta hoy, a pesar de que tanto en lingüística (a la que con excesiva frecuencia la semiótica ha recurrido) como en otras áreas (por ejemplo, teoría del conocimiento) se ve con mayor urgencia cada día la necesidad de asumir esta perspectiva. Pero el hecho es que, en contraste con los abundantes y fecundos estudios en sintaxis y semántica, el uso (pragmática) de la obra artística está iniciándose. Nuestra única posibilidad es proyectar sobre este terreno los métodos y resultados pragmáticos desarrollados en otras zonas.

El que en teoría del teatro no se haya desarrollado esta dimensión implica además otros puntos, especialmente el que, una vez más, se haya reducido el hecho teatral al texto literario, soslayando así su especificidad. (77:106)

Después de esta aclaración, se considera conveniente el análisis en esta dimensión desde dos ejes: autor-texto y texto-receptor. Esta modalidad analítica remite a un 'método desarrollado en otra zona', el sistema comunicativo emisor-mensaje-receptor utilizado en la teoría de la información; no obstante, poco útil en su aplicación al fenómeno teatral ya que no es siempre posible identificar de forma tajante cada uno de los tres elementos. Por ejemplo, en teatro, ¿quién es el emisor?, el dramaturgo, el director, los actores o el escenógrafo. Respuesta difícil de emitir. Por eso se prefiere hablar de autor-texto y texto-receptor.

En el primer eje se abordará el estudio de la obra hasta la puesta en escena considerada como:

Un proceso de descodificación del texto dramático (autor) y nueva codificación según un conjunto de sistemas sýgnicos escénicos en un proyecto de montaje (director, escenógrafo) que debe realizarse (actores) en unas determinadas condiciones (censura, empresario, etc.) (77:197)

En este punto hay que realizar algunas observaciones en cuanto a las obras de teatro de Arce. En primer lugar, aparte de *Delito, condena y ejecución de una gallina* y *Sebastián sale de compras*, las otras piezas de Arce sólo fueron montadas en un par de ocasiones, esta circunstancia permite, paradójicamente, emitir conclusiones válidas sobre la puesta en escena virtual que el texto dramático

pone de manifiesto ya que, además, en todos los montajes Manuel José participó activamente en la dirección y producción de sus propias obras, por tanto, la identificación de un remitente, unívoco desde todas las fases de creación artística, se hace más factible en este caso particular.

En el eje texto-receptor se estudiará el impacto que el teatro de Manuel José tuvo en su público y de cómo su época condicionó sus mecanismos de creación. Por tanto, se abordará el contexto de la escena guatemalteca en el que se inscriben las piezas de Arce: las entidades promotoras de teatro, las prohibiciones de la iglesia y del estado, la taquilla, el impacto en los medios de comunicación, las opiniones de los críticos de teatro, en fin, todo el mundillo teatral guatemalteco de esos años.

Quizá el nivel pragmático, muy dependiente de las dimensiones sintáctica y semántica, explique como el teatro de Arce innovó la dramaturgia y la escena guatemaltecas. Por una parte, los textos de Manuel José conjugan de una forma tan armónica sus elementos literario y espectacular, que permiten inferir su capacidad de crear una obra bien dialogada y bien representada, sus obras son visuales en alto grado, exigen, a diferencia de textos de otros dramaturgos guatemaltecos, una compleja lectura 'escénica', además de la literaria; por otro lado, muchas de las audacias de sus montajes prepararon al público nacional a enfrentarse a espectáculos más sorprendentes e impactantes de años posteriores.

#### **2.3.3.4 Consideraciones finales**

Como se expuso en el marco conceptual de este trabajo, este estudio se ocupará del análisis de las obras de teatro de Manuel José Arce que tuvieron mayor eco en la escena teatral y que, por consiguiente, llegaron a publicarse en libros o en importantes revistas de la época, tales como *Alero* o *USAC*. Cabe resaltar en este aspecto, que muchas de las producciones teatrales de Arce, aunque continuamente se mencionan en las solapas de los libros, permanecen manuscritas, aún sin ser publicadas, algunas de mucha importancia en la historia del teatro nacional, por esa razón se hace necesario el análisis de algunas. En estos casos, para llevar a cabo este trabajo de tesis se recurrirá a los guiones originales que las compañías teatrales utilizaron (Compañía Teatral Antigüeña, Compañía de Teatro de Bellas Artes, Compañía de Teatro de la Universidad Popular, entre otras) y cuyos miembros aún los conservan (Julia Vela o Roberto Díaz Gomar) y que de ellos se pudo obtener ejemplares de las mismas.

Se analizarán los textos dramáticos de Manuel José, desde el modelo metodológico explicado con anterioridad, siguiendo un orden cronológico para visualizar el desarrollo, la innovación y la complejidad que va adquiriendo la teatralidad en la producción de Arce y que influye de forma determinante en el cambio de rumbo que tomará la dramaturgia y la escena en el país. Sin embargo, como se comprenderá todo método de análisis es rígido en su estructura, por lo tanto tras el estudio de cada obra se adicionará un apartado que recogerá las ideas que no pudieron encasillarse en ninguno de los tres niveles y que se considera conveniente no dejar pasar por alto.

# MARCO TEÓRICO

Y esa de Stanislavski es una de las técnicas. Hay muchas otras. Hay muchas corrientes más que van más allá del mero aprendizaje de una obra, que son verdaderos planteamientos acerca de la finalidad del teatro y de la búsqueda de nuevos recursos. Brecht, Grotowski, Artaud, etc., etc.

*Diario de un escribiente, Manuel José Arce*



### 3.1 El teatro y la crítica

Se puede afirmar que la *Poética* de Aristóteles inaugura los estudios literarios. También en la Grecia Clásica, los sofistas, Aristófanes o Platón, con anterioridad, tienen como objeto de sus reflexiones la literatura, especialmente este último quien propondría en su *República* la ya famosa ‘expulsión de los poetas’. Lo cierto es que a pesar de estos antecedentes el texto de Aristóteles se convierte en la obra fundamental y fundacional para la reflexión sobre el fenómeno literario, cuya estructura, objeto y temas de estudio signarán la elaboración de otras poéticas a lo largo de muchos años.

La *Poética* centra su atención en el análisis de la tragedia, y probablemente ha tenido gran repercusión porque la mayoría de sus comentarios se realizan sobre una obra maestra del teatro griego: *Edipo Rey*. Debido a este interés aristotélico, el teatro, en su especificidad trágica, junto a la épica, el otro género predilecto de Aristóteles, fueron los dos géneros más estudiados y discutidos en la teoría literaria de los siglos posteriores.

A pesar de este hecho, y de forma increíble, el teatro en comparación con otras manifestaciones literarias es el que ha presentado siempre un evidente retraso en su teorización y metodologías si se considera su carácter dual de texto y representación. Esta situación se explica según la larga tradición, iniciada por Aristóteles, que ve en el texto dramático la formulación definitiva del hecho teatral, y que considera el espectáculo como algo hecho, realizado y, por consiguiente, innecesario para la comprensión dramática de la obra. Bastante reveladoras en este punto resultan las palabras del filósofo griego:

...el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas. (106:254)

Aristóteles, con el uso de un tono descriptivo y partiendo del análisis de obras concretas, elabora una compleja teoría sobre el teatro explicando el proceso genético del drama por medio de la mimesis y cuya finalidad radica en el efecto catártico que debe producirse en el espectador<sup>18</sup>. Esta actitud

---

<sup>18</sup> Su sola definición de tragedia demuestra esta complejidad teórica; para Aristóteles la tragedia es la imitación (mimesis) de una acción humana (praxis) fruto de una decisión consciente (proáiresis) que se encarna en una trama (mitos) la cual

descriptiva se mantuvo en los comentarios del texto aristotélico así como en otras poéticas, pero, con el paso de los años, evolucionó hacia actitudes preceptivas y éticas.

Aunque esta actitud ética ante la obra dramática suele explicarse por el influjo del cristianismo, en el siglo IV ya se advierte en las teorías de Evantius, Donatus y Diomodes. Evantius en *De Fabula* establece una oposición entre el teatro griego y el latino, así como la distinción entre tragedia y comedia según su desenlace: la primera cuyos personajes son grandes hombres presenta un final trágico; la comedia, por el contrario, con personajes de clase media protagonistas de hechos ligeros tiene un desenlace feliz. Cabe resaltar que muchas de las ideas de Evantius, especialmente esta última, erróneamente, han sido atribuidas a Aristóteles quien además difiere con aquél en su posición ética ante el teatro. Éste es indiferente a las lecciones morales, Evantius, a diferencia, cree que la tragedia debe servir de ejemplo para la conducta de los espectadores. Donatus (*De Comedia*) y Diomedes (*Ars Grammatica*) destacarán, también, esta consideración moralista de la tragedia. Donatus además destaca en su obra algunas ideas con respecto al escenario y la representación.

Luego, durante más de diez siglos, las ideas sobre el teatro, y la tragedia en especial, se olvidaron. Incluso los comentaristas arábigos de Aristóteles, con Averroes a la cabeza, no prestaron mucha atención a su *Poética* ni siquiera a temas tan discutidos en años posteriores como la imitación, la verosimilitud o la catarsis. Será hasta el siglo XVI cuando vuelvan a apasionar y se difundan en forma amplia estas ideas aristotélicas que derivaron paulatinamente hacia un tono normativo.

En la segunda mitad de esta centuria Robortello elabora su *Comentario al libro de Aristóteles sobre el Arte Poética* en el cual el autor deduce las leyes generales de las obras dramáticas de la antigüedad y de las cuales se deben regir los escritores modernos para la creación de sus dramas. Este escrito suscitó un gran interés en la obra de Aristóteles que se ve reflejado en los muchos comentarios de la *Poética* publicados años después.

Maggi publicó en 1550 *In Aristotelis librum de Poetica comunes explicationes*, texto que ofrece una explicación estrictamente católica de los conceptos aristotélicos. Scaligero, por su parte, supone la sistematización de las teorías literarias y da un carácter rígido a sus postulados concediéndole la

---

es individualizada por seres humanos (ethos), en la que a lo largo de la acción se desarrolla un cambio de fortuna debido a ideas equivocadas debido a la ignorancia (hamartía) que lleva a una revelación (anagnórisis) que da paso a una purificación (catarsis) a través de la compasión y el temor.

soberanía total a la razón, por tanto, supone un antecedente de las poéticas neoclásicas. Sin embargo, entre los muchos autores de poéticas resalta sin lugar a dudas el nombre de Castelvetro que en su *Poética de Aristóteles vulgarizada y expuesta* formula la ya clásica ley de las tres unidades<sup>19</sup>, atribuida de forma equivocada al filósofo griego. Personaje que como se ha venido demostrando es el punto de partida, indiscutiblemente, con sus aciertos y equivocaciones, en toda la teorización del teatro hecha a lo largo de los siglos. Vienen al caso, en este momento, citar las palabras de María del Carmen Bobes Naves quien afirma:

Podemos, pues, afirmar que la teoría literaria partió de las investigaciones sobre el teatro, concretamente sobre la tragedia, y amplió su objeto a lo largo de los siglos siempre a la vera de los escritos aristotélicos y de sus comentarios, a los que hay que añadir algunas precisiones de Evantius y actitudes de tipo ético aportadas por el cristianismo y amplificadas con la Contrarreforma. No se entendería el énfasis y el interés que el Renacimiento y el Barroco proyectan sobre determinados temas, si no a través de la confluencia de las doctrinas aristotélicas, las de Evantius y el peso social del cristianismo, que impone una actitud moralista. (...) Aristóteles, además del interés teórico por el teatro, y concretamente por la tragedia, también inicia una forma de estudio y destaca unos problemas que serán objeto de discusión en todas las poéticas; otros temas y otros problemas permanecerán en el olvido porque no aparecen en la *Poética*; esto significa que la teoría del teatro se movió durante siglos en los límites que Aristóteles le había señalado. (106:16-17)

Esos límites reducen el interés por el texto escrito y excluyen lo espectacular del teatro; es decir, los temas, centro de las investigaciones dramáticas actuales, no aparecen en la teoría dramática escrita hasta el Renacimiento. Y en el Neoclasicismo también correrán con la misma suerte. En Francia, el dramaturgo, y el artista en general, reconocerá la total soberanía de la razón en su obra y la *Poética* de Boileau, que supone el seguimiento rígido de la teoría teatral precedente, impondrá las reglas del teatro clásico francés.

---

<sup>19</sup> Son las unidades de acción, tiempo y espacio. La primera indica que no deben realizarse actos violentos y sangrientos en escena; la segunda, que la acción no debe sobrepasar las veinticuatro horas; y la tercera, que todo debe representarse en un solo lugar, es decir, no hay cambios de decorado. Las unidades dramáticas han sido impropriamente llamadas aristotélicas, ya que Aristóteles sólo menciona la primera, pero los clásicos franceses le atribuyeron también la de lugar y la de tiempo, e intentaron ponerlas en práctica en sus propias obras. Hoy las tres unidades están más asociadas con el teatro clásico francés que con Aristóteles.

A diferencia del país galo, en España e Inglaterra se rechaza el planteamiento preceptivo al que derivó la teoría aristotélica. La desbordante originalidad del teatro isabelino en Inglaterra se aleja de cualquier tono normativo. *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega supone para el teatro español distanciarse de las imposiciones que las poéticas intentan proyectar sobre el autor dramático y sus obras.

A este seguimiento a ultranza de una serie de cánones artísticos: la ley de las tres unidades, el deleitar aprovechando o el concepto de verosimilitud, por mencionar algunos, al teatro se le suma su finalidad social. El drama es la disciplina más adecuada para establecer y difundir normas de conducta religiosa, cívica y cultural<sup>20</sup>. Consideraciones siempre enfocadas al texto escrito sin tener en cuenta aún los signos del escenario.

En el siglo XIX, el teatro se estudia como un fenómeno histórico y se enfatiza éste como un género literario más equiparado con la poesía o la narrativa. Las historias de la literatura de esta época lo suelen presentar como una relación de autores y obras dentro de una evolución cronológica prescindiendo de la representación en su totalidad.

Como ya se indicó en otro capítulo de este trabajo<sup>21</sup>, la aparición de las teorías del signo de Saussure y Pierce en los primeros años del siglo XX suponen el arranque de los estudios lingüísticos, inicialmente, y semióticos, algunos años después. Con la semiología del teatro, cuya aparición es aún más tardía, los sistemas de signos no verbales propios de su elemento espectacular adquieren relevancia y se considera el teatro en sus completas dimensiones. Craig<sup>22</sup> y Appia<sup>23</sup> son dos nombres asociados a esta nueva forma de visualizar de forma más apropiada el fenómeno teatral.

---

<sup>20</sup> Léase el pie de página número 6.

<sup>21</sup> Específicamente en el marco metodológico donde se presenta un esbozo histórico de la evolución de la semiología y, concretamente, de la semiótica del teatro.

<sup>22</sup> Edward Gordon Craig fue director y escenógrafo inglés cuyos montajes e ideas ejercieron una gran influencia en el teatro contemporáneo. Fue partidario de un teatro antinaturalista, simbólico y de atmósfera, enemigo de la reproducción fotográfica de la realidad sobre el escenario y gran promotor del uso de la luz y el color en la escena. Para él, la esencia de lo dramático reside en la acción y, en consecuencia, sus montajes dan primacía al movimiento, la danza y el mimo.

<sup>23</sup> Adolphe Appia, escenógrafo suizo, propugnó por un teatro ilusionista, de atmósfera y sugestión. Sus ideas sobre montaje, escenografía y luminotecnia fueron revolucionarias para el teatro. Appia considera el espacio escénico como una unidad plástica o escultórica y lo estructura con ayuda de plataformas, bloques y formas abstractas sobre las que deja actuar la luz; aprovecha los valores emocionales de la luz, su capacidad de sugerir estados de ánimo y atmósfera. Junto con Craig resalta el papel dominante del director de escena único capaz de dar unidad a todos los elementos que intervienen en el fenómeno teatral.

Sin embargo, esta nueva actitud conllevó al inicio a incurrir en varios desaciertos. Por una parte, a los estudios del texto escrito se añadieron los análisis de los signos no verbales que aparecen en el escenario, esta modalidad representaba de nuevo, de una forma menos tajante, subordinar lo escénico a lo textual. En otro escenario, se hizo recurrente el ataque al aspecto literario del teatro, al ‘teatro de palabras’, propugnando la eliminación total del diálogo, a cuya cabeza se encuentran los preceptos de Artaud. Es decir, los estudios teatrales del siglo XX, en su mayoría, se enfrentan directamente a las investigaciones dramáticas anteriores considerando lo escrito inconciliable con lo escénico. Bobes Naves al respecto indica:

El pretendido enfrentamiento entre texto escrito y representación es artificial y procede de una reacción ante la atención exclusiva que la teoría literaria y la historia literaria centraban en la escritura, olvidando la puesta en escena y sus signos, que estaban no sólo virtualmente, sino a veces expresados directamente en el mismo texto escrito. (106:22-23)

Pero la consideración del signo en el teatro, más complejo que cualquier otro signo literario, y la búsqueda de una definición que precise los límites del teatro y que lo diferencie de otras formas espectaculares llevó a una conciliación entre texto y representación, especialmente a partir de la década del setenta, con Kowzan como figura imprescindible, en cuyos años los estudios teatrales los consideran complementarios del hecho dramático.

### **3.2 El teatro: hacia una nueva epistemología**

Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización, es decir, todo lo que hay de específicamente teatral, es un teatro de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y positivistas, es decir, occidental. (106:252)

La concepción moderna del arte teatral proviene de gente como Gordon Craig y Adolphe Appia. Ellos reconocen el arte del teatro como una combinación de palabras, sonidos, visión, movimiento y acción. (106:252)

El teatro nada tiene que ver con el autor y la literatura. (106:307)

En estos términos definen el teatro Artaud, Strasberg y Craig<sup>24</sup>, y al igual que ellos existen muchos más. Es fácil determinar que todas estas concepciones valorizan la puesta en escena y rechazan el texto como ajeno a lo teatral. Esta actitud se explica, como ya se anotó en líneas anteriores, en oposición a una larga tradición en la teoría de la literatura que sacralizó el texto dramático y despreció la representación a la que consideró como una simple ‘adaptación’ de las acotaciones, sobre todo, y de las didascalias, o conjunto de indicaciones escénicas que proporciona el mismo diálogo.

En estos momentos definir el teatro como uno más de los géneros literarios resulta un imperdonable desacierto ante el avance que la teoría del teatro, amparada en la semiología, presenta hasta la fecha. Su peculiaridad espectacular y el diálogo como forma impuesta por la virtualidad de la representación del texto son los rasgos que lo diferencian y lo hacen más complejo que cualquier otro género de la literatura. Pero también resulta inadecuado definirlo exclusivamente como espectáculo, ya que allí se presenta otro inconveniente: ¿cuáles son sus rasgos esenciales que lo diferencian de otras formas y/o artes del espectáculo?

Resultan, por tanto, muy acertadas las palabras de José Luis García Barrientos cuando habla del teatro como un “tema tan necesitado de precisiones como saturado de confusión.” (106:283)

Este semiólogo español elabora una interesante teoría del teatro en la cual se preocupa, especialmente, en definirlo según sus rasgos espectaculares y, por tanto, diferenciarlo de otras manifestaciones del espectáculo. Inicia García Barrientos considerando el texto dramático como un elemento capaz de generar teatro, pero aclara inmediatamente que el drama<sup>25</sup> no es único ni necesario en la definición del hecho teatral; es decir, se aleja de la concepción chata de teatro como la representación de un drama, definición que excluiría fenómenos teatrales no basados en texto anterior. En síntesis, el drama se define de forma necesaria con referencia a su puesta en escena; el teatro, en cambio, si puede definirse sin referencia al drama.

El teatro es espectáculo, más bien, arte del espectáculo. Esta es la idea motor que le permite a este crítico elaborar su ensayo *Escritura/actuación. Para una teoría del teatro*, publicado en 1981. ¿Pero

---

<sup>24</sup> Los dos primeros citados por José Luis García Barrientos en su artículo *Escritura/actuación. Para una teoría del teatro*. El último citado por María del Carmen Bobes Naves es su ensayo *Posibilidades de una semiología del teatro*.

<sup>25</sup> García Barrientos utiliza los términos clásicos de la teoría literaria deudora de las ideas aristotélicas plasmadas en la *Poética* que diferencia drama (texto) de teatro (representación).

qué diferencia, en primer lugar, existe entre el teatro y otros espectáculos? Pues, su estructura prevista y ordenada de antemano propia de su condición artística. De esta cuenta una representación dramática se diferenciaría de una carrera ciclística, por ejemplo, pero se asemejaría a otras artes espectaculares como el número de bicicleta en una función circense. Sin embargo, existe otro rasgo artístico que reduce la definición de teatro como espectáculo: su carácter ficcional. Pero esta característica aún lo asimila a otros espectáculos ‘marcados’ y quizá al más cercano a él: el cine.

La oposición teatro versus cine le sirve a García Barrientos para delinear algunos elementos constitutivos del teatro. Por una parte, les confiere un proceso creativo distinto: el cine es escritura, el teatro, actuación. Entiende escritura por el deseo humano de superar el destino mortal a través de espacializar, objetivar, lo efímero, lo temporal, dando como resultado, por tanto, la separación de la obra de arte y del artista; de esta cuenta, “el cine es la escritura del movimiento.” (106:266) En el polo opuesto, la actuación fusiona al hombre y su obra y con el artista muere; el teatro es efímero, fugaz, e impondría siempre un proceso de escritura, a diferencia del cine que se caracteriza por ser un proceso de lectura. García Barrientos los contrasta de esta forma:

...el cine es la forma escrita por excelencia del espectáculo. El teatro sería, por excelencia, la forma oral, la forma viva que se manifiesta en el tipo de comunicación ‘cara a cara’, esto es, con la presencia exigida de hablantes y oyentes –actores y espectadores– en unas mismas coordenadas espacio-temporales, en un mismo contexto o situacional. (106:270)

Una de las objeciones que se podría plantear a esta consideración es que tanto el cine como el teatro comparten algunos elementos. Sí, pero no todos. Y esa ya es una gran diferencia. Además, en sus elementos aparentemente similares existen grandes diferencias. Piénsese en el actor, por ejemplo. El actor de cine es un objeto del montaje, su trabajo puede ‘corregirse’ durante el rodaje; en cambio, el actor de teatro se erige como sujeto del espectáculo, no puede volver atrás en su creación, además posibilita la presencia integral del ser humano: el actor teatral es el único humano que se ofrece íntegramente como objeto artístico; el teatro es la esencial actuación. Lee Strasberg, al respecto, acertadamente escribe:

Sólo en el teatro tenemos las emociones del alma, el espíritu, la mente y los músculos del artista como material estético. (106:270)

El teatro, entonces, es presencia y presente, rasgos dados, esencialmente por su carácter de actuación: presencia de actores y público que coinciden en las mismas coordenadas espacio-temporales; y presente, el momento en que de forma simultánea se desarrolla su producción y su consumo. Resalta además un término cuya delimitación amplía la definición de teatro: el público.

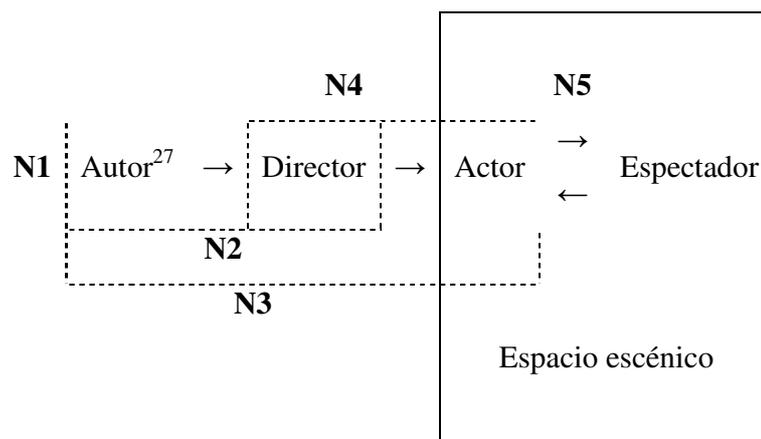
Toda actuación requiere de la presencia de actores y espectadores. ¿Pero los espectadores de teatro poseen rasgos específicos que los diferencian de otros públicos? Según García Barrientos, sí, y es esta diferencia la que completa una clara conceptualización del teatro. El público teatral se definiría como un conjunto basado en la unanimidad de los espectadores cuya intervención tiende a ser decisiva en el producto teatral. Por lo tanto, la idea de autor en teatro se diluiría. Artaud, el teatro del absurdo, el teatro de la crueldad, la creación colectiva, ejemplifican la preeminencia de esta idea.

Estas ideas llevan a García Barrientos a afirmar que en el teatro sólo intervienen los actores y los espectadores, solo existe la escena y la sala. ¿Y las demás personas del teatro: director, dramaturgo, escenógrafo, taquillero...? Sencillamente no existen. Como se ve este teórico español, por consiguiente, se aleja en su teorización del texto dramático pero, en cambio, sus consideraciones del fenómeno teatral como espectáculo son valiosas en cuanto su grado de especificidad.

Quizá García Barrientos esté cercano, aunque más atemperado, a las ideas agresivas de Artaud o tal vez más aún a las de Meyerhold quien afirmara: “El teatro es interpretación.” (106: 252) Director de escena este último para quien el hecho teatral se define por sus cuatro fundamentos: autor, director, actor y espectador, postulados que sirven de base para que Antonio Tordera Sáez elabore una definición dinámica, incluyente o polivalente del teatro, la cual se puede esquematizar de la siguiente forma<sup>26</sup>:

---

<sup>26</sup> Tomada de su estudio *Teoría y técnica del análisis teatral* incluido en el libro *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)* en la página 163.



El nivel uno mostraría el proceso normal del quehacer teatral. El número dos implica que el director ha captado y, por ende, ‘traduce’ al autor. El tercer nivel supondría que para el análisis del texto dramático se hace necesario el estudio del conjunto total. El cuarto haría referencia a las creaciones colectivas características del teatro independiente contemporáneo. El nivel cinco indicaría la relación-oposición entre escena y público dada en un tiempo y un espacio precisos.

Estas definiciones, en su mayoría, dan primacía a la puesta en escena. Pareciera que el texto, después de que su existencia definiera los rumbos de la crítica teatral, pasara a ser ni siquiera un elemento subordinado, más bien un componente innecesario, tercamente adherido al hecho teatral. No obstante, Tadeusz Kowzan vuelve sobre el camino andado y añade a los logros de la teoría literaria los avances de la novel semiología del teatro cuando afirma:

El término [teatro] cubre ampliamente, de un lado, la literatura dramática, y de otro, el espectáculo, es decir, la representación teatral. (89:19)

Y en el mismo rumbo están dirigidas estas palabras de la española María del Carmen Bobes Naves extraídas de su artículo *Posibilidades de una semiología del teatro*:

El teatro es texto inexorablemente y es representación, virtual o realizada. (106:316)

Para llegar a esta conclusión Bobes Naves previamente se ha planteado dos interrogantes: ¿Es posible una obra de teatro reducida al texto?, y la complementaria, ¿es posible una obra de teatro

<sup>27</sup> Hablar de autor en teatro representa adentrarse a un terreno pantanoso, sería lo mismo como intentar determinar el emisor del hecho teatral; sin embargo, en este esquema el autor se entiende como sinónimo de dramaturgo.

reducida a la representación? Para dar respuesta a la primera pregunta se ampara en la afirmación de que el texto dramático supone la representación real o virtual: en el primer caso el montaje culmina el proceso sémico del teatro, en el segundo caso el texto, pensado para su materialización en la escena, presenta los suficientes indicios para su representación que condicionan una lectura textual, podría hablarse de una lectura escénica, distinta a la que se realizaría con un poema o una novela. A estas ideas agrega la semióloga española:

...cuando un texto dramático no se ha representado, no significa que no sea teatro, porque puede ser representado y está escrito para ser representado: es el hecho lo que no se da, no la posibilidad de la representación. Los distintos sistemas de signos que pueden ser utilizados en forma recurrente o en forma discordante, pero en simultaneidad en el escenario, si la obra no se representa, se limitarán a la sucesividad propia del lenguaje escrito, pero no pierden su capacidad de manifestarse espectacularmente. (106:311)

El texto dramático, en resumen, potencializa, conlleva, se quiera o no, la representación, situación que impide reducir la obra de teatro simplemente al texto. En cuanto a la otra pregunta, ¿es posible teatro sin texto? Bobes Naves responde que en toda puesta en escena, incluso aquellas que se originan sin un texto previo, siempre existe una 'unidad de sentido' en la cual tienen cabida las unidades menores que configuran la 'narración': la fábula, los personajes, las relaciones, los diálogos, etc.

La lectura del texto escénico es, bajo esta perspectiva, igual que la lectura literaria en general, tanto en el caso de que exista un texto previo escrito, como en el caso de que el texto se improvise al representar. (106:315)

En síntesis, no se puede reducir una obra de teatro sólo al texto ni sólo a su representación: texto y representación se complementan; y en esta mancomunidad radica uno de los rasgos más característicos del teatro. Es decir, desde esta perspectiva conciliadora se puede resumir que la existencia de dos realidades, texto y representación, en el proceso de comunicación teatral es incuestionable.

### 3.3 La teatralidad: texto literario y texto espectacular

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifican en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, la palabra se convierte enseguida en sustancias. (215:80)

Así define Barthes este concepto, como un equivalente a la especificidad de lo narrativo<sup>28</sup>, desde una actitud de rechazo al logocentrismo del texto dramático dada por las corrientes postestructuralistas de la época. El semiólogo francés aniquila, rechaza, la existencia del texto y ubica la teatralidad, únicamente en el acto performativo. Pareciera que este término es de fácil definición, pero como se ve, desde su enunciación primigenia ya anunciaba los gérmenes de su conflicto; y es que aunque parezca increíble el término teatralidad a partir del uso que le diera Barthes se ha difuminado en un abanico de posibilidades en su definición que ha posibilitado su incursión, incluso, a otras ciencias sociales<sup>29</sup>: se le ha definido como naturaleza mimética enunciante<sup>30</sup>, o se le ha utilizado para referirse a lo espectacular de algunos elementos de la vida social, para nombrar un comportamiento cotidiano que se realiza como si se estuviera en un escenario, o para examinar la novela del siglo XIX en la que se revela la sociedad como consumo<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Tras la aparición del formalismo y la utilización del término literariedad, como lo característico de un texto que lo hace artístico, se han sucedido una serie de conceptos de similar orientación: narratividad, poeticidad o discursividad y el teatro no fue ajeno a esta tendencia terminológica.

<sup>29</sup> Para un conocimiento global de las diversas acepciones del concepto teatralidad se puede consultar el artículo de Thamer Arana Grajales: *El concepto de teatralidad*, disponible en: [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=2365713&orden=88613](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2365713&orden=88613)

<sup>30</sup> Tadeuz Kowzan se mofa de este ‘oscurantismo intelectual’ o como él lo llama ‘tendencia terminogénica’ de algunos autores cuando afirma en el prólogo de su libro *El signo y el teatro*: “Pero no se encontrará en las páginas que siguen fórmulas como ‘la cotidianización de la tensividad temporalizante’, o ‘un concepto semióticamente integrado de intencionalidad no considera la valoración en términos económicos de categorización o de sustitucionalidad’. Es decir, evitaré mientras sea posible crear palabras nuevas, ya que uno de los peores males que aquejan a las ciencias humanas de nuestra época es la profusión terminológica. La tendencia ‘terminogénica’ de algunos autores va tan lejos que es imposible seguirlos sin disponer de su léxico personal.” (89:20)

<sup>31</sup> Inclusive en un artículo titulado *Oralidad y teatralidad en el ‘Popol Vuh’* de Patricia Henríquez Puentes se puede leer: “Villegas propone el concepto de ‘teatralidad’ como un sistema de comunicación en el que se enfatizan los signos y la representación visual, para dar cuenta de discursos teatrales y culturales que en América Latina han sido excluidos del

Donde han destacado, obviamente, la mayor cantidad de definiciones asociadas al término teatralidad ha sido en los dominios propios de lo que se considera teatro. Artaud la define como todo aquello ajeno al diálogo; el formalismo y el estructuralismo hablan de este concepto, indistintamente, para hacer referencia a la ‘esencia’ del texto dramático o de la puesta en escena; Kleir Elam la identifica en la producción de significado en escena; Domingo Adame considera al director como el artífice de la teatralidad pues realiza el proceso de transducción de los signos textuales a signos escénicos para crear una obra original; Ana Goutman ve en este fenómeno el resultado de una dinámica perceptiva; línea parecida a la seguida por Elizabeth Burns para quien la presencia de un espectador, consciente de ser espectador, transforma una situación en teatral.

Fácilmente se concluye que todas estas definiciones de teatralidad se originan tras la consideración del teatro como espectáculo, mas no como texto. Sin embargo, para fines de este trabajo resultan más útiles las palabras de Anne Ubersfeld para quien la teatralidad es...

...el conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio textual o escénico y que interactúan entre sí ante un lector o espectador. (215:81)

Pensamiento cercano al de María del Carmen Bobes Naves quien identifica, sin titubeo alguno, la teatralidad en el texto dramático:

El texto no incluye una forma determinada de representación en los moldes de una determinada estética, pero es indudable que incluye virtualmente una representación, que es ‘representable’: todo autor de una obra dramática le comunica una ‘teatralidad’ que luego se realizará como él expresó o de otro modo. (106:303)

Es decir, el término teatralidad, afín y necesario a este trabajo, hace referencia a la cualidad de un texto de ser dramático en virtud de su potencialidad de funcionar en la escena. El camino ‘ideal’, entonces, para el análisis del proceso de comunicación teatral<sup>32</sup> se inicia en el texto literario y

---

corpus del teatro occidental.” (236:15) En referencia al ensayo de Juan Villegas *De estrategias culturales: la teatralidad en las culturas prehispánicas*.

<sup>32</sup> Fernando Gómez Redondo en su libro *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, en el capítulo dedicado al discurso dramático, establece una doble diferenciación de la comunicación que se establece en el teatro. Habla de comunicación dramática para referirse a la que es posible a través de la lectura verbal y cuyo receptor es el lector; por el contrario, habla de comunicación teatral para hacer mención a aquella que se materializa en la escena y, por lo tanto, tiene como último receptor el espectador.

culmina en la representación escénica, es decir, de la virtual a la real representación, a lo que denomina Bobes Naves las dos fases del proceso teatral: escritura/representación. Ocurre, sin embargo, que esta última fase es efímera, fugaz, e incluso irreplicable, pues cada función presenta sus propias características que le dan unidad de sentido al montaje<sup>33</sup>. El texto, a pesar de todo, permite perpetuar el hecho dramático y, por ende, se erige como el único objeto para el análisis<sup>34</sup>. Esta idea se lee con recelo, dadas las vicisitudes que el teatro, reducido a un género más de la literatura, ha afrontado ante la tradición literaria durante siglos.

Recuérdese que el estudio del teatro ha sufrido diversos enfoques en la historia de su conocimiento y de su práctica según los cánones de las modas literarias. La historia de la literatura, único método de investigación literaria hasta no hace muchos años, se decantó siempre, al estudiar el género dramático al igual que los otros géneros, por la obra escrita. Contra esta actitud se levantaron voces que reclamaban una mayor atención hacia la escena y sus signos. Todos los signos escénicos, y no sólo los verbales, contribuyen a la configuración del significado total de una obra dramática y, en consecuencia, todos deberían ser estudiados si se quiere alcanzar el conocimiento integral del drama. Sin embargo, esta situación llevó, a partir de la segunda mitad del siglo XX, a polarizar en el teatro el texto y la representación.

María del Carmen Bobes Naves, desde una actitud conciliadora, indica que en el texto dramático estos elementos no se contraponen, más bien, como sucede también en la escena, texto y representación interactúan y se complementan. Por lo tanto, habla de la existencia en el drama de dos aspectos: un texto literario y un texto espectacular. Por el primero se entendería el sustento verbal de la obra teatral, los diálogos propios de cada personaje, pero también el lenguaje que posibilita la presencia de lo teatral en el texto a través de las acotaciones y las didascalias; por el segundo, las

---

<sup>33</sup> Algunos autores han propuesto filmar la representación para obtener, de tal forma, un objeto duradero para el estudio; esto representa, no obstante, 'traducir' a otra forma artística lo teatral. Véanse al respecto los contrastes que identifica José Luis García Barrientos entre cine y teatro, válidos para refutar esta tendencia y que fundamentan su ensayo *Escritura/actuación. Para una teoría del teatro*.

<sup>34</sup> Aunque se tiende a rechazar los estudios teatrales basados en una particular representación, filmada o no, de una obra dramática, Erika Fischer-Lichte elabora en su libro *Semiótica del teatro* una metodología cuyo fin es, precisamente, el estudio de un montaje específico, ya que aunque éste sea fugaz, único o irreplicable conserva, según la autora, una forma esencial que se mantendrá en otras presentaciones y cuyo análisis posibilita llegar a una serie de conclusiones afines al proceso comunicativo dramático de esa obra que inicia con la lectura y culmina con el montaje. Debe anotarse en este punto, siguiendo la afirmación de Tordera Sáez, que esta propuesta es valedera e innovadora ante "el hecho de que no solo los estudios tradicionales sobre teatro sino también la mayor parte de los trabajos de la moderna semiótica literaria tienden a reducir el análisis del texto a un análisis de la literatura dramática." (77:167)

indicaciones que acompañan o se integran al diálogo y que exigen una realización escénica dadas casi siempre, pero no únicamente, por las acotaciones.

En una actitud simplista, recurrentemente, se ha dado en contraponer el diálogo de las acotaciones y, por tanto, a diferenciar en un texto dramático, relacionando respectivamente, el texto literario y el texto espectacular. Al respecto, contraviene la semiología española en estos términos:

El texto literario y el texto espectacular están en el texto escrito y en el texto representado: la mayoría de las escenificaciones mantienen el diálogo –más o menos adaptado– del texto escrito, es decir, conservan el mismo lenguaje e interpretan, a discreción del director de escena, el texto espectacular que estaba implícito –aunque no en una forma terminada, o perfecta– en el texto escrito. (106:23)

Por ejemplo en *Delito, condena y ejecución de una gallina* de Manuel José Arce en las primeras acotaciones se lee:

Gallinas: Trajes de indio o de campesino sumamente pobre. Lo deshilachado de las telas contribuirá a dar la impresión de plumas. Fuera de ello, prescídase de cualquier alusión formal a la imagen visual de una verdadera gallina. (15:12)

Este texto se relacionaría, inmediatamente, a lo espectacular de la obra de Arce; no obstante, esta aclaración dada por el autor ayuda a comprender el desarrollo de la fábula, la intencionalidad de los diálogos, la caracterización de los personajes..., es decir lo propiamente literario de la obra. Por otra parte, en unos diálogos de la escena XIV de la misma obra se lee:

Gallina 4:           ¿Cómo te sientes?  
Gallina 1:           ¿Qué te hicieron?  
Gallinavada:       ¡Qué ardor! ¡Qué ardor!  
Gallina 4:           Tráiganle agua.  
Gallina 3:           ¿Cómo te ha quedado el pico! (15:45)

La tortura a la que ha sido sometida Gallinavada debe reflejarse en los signos escénicos de la obra. El peinado, el traje, las luces deben reflejar en la actriz el martirio previo, pero esta última frase,

“¡Cómo te ha quedado el pico!”, exige al director de escena preocuparse aún más por otros sistemas de signos teatrales: el maquillaje y la mímica del rostro. El diálogo, condicionaría, en este caso lo espectacular de esta escena.

Es resumen, para Bobes Naves, diferenciar y comprender la existencia de lo literario y lo espectacular en el texto dramático, cuyo conjunto determina la teatralidad, permite analizar, en un alto porcentaje, el teatro en sus reales dimensiones. Quizá la clave de todo lo expuesto hasta acá y la justificación exacta de este trabajo se encuentre en esta afirmación.

Todos los signos del texto dramático se dirigen a la lectura, pero no se agotan en ésta, se prolongan en una virtual representación<sup>35</sup>. (217)

Ya que si la realización escénica es respecto al texto espectacular como la lectura respecto al texto dramático, la misma lectura permite comprender la virtual representación de la obra literaria que se encuentra en su componente espectacular. Estos elementos ya permiten, aunque parezca insulso, liberar al teatro de su condición textual ante la crítica.

### 3.4 El texto dramático

El drama es quizá el objeto de la discordia en el teatro desde inicios del siglo XX; su historia podría resumirse en pocas palabras: entronizado durante siglos, denostado luego, llegando incluso a su exterminio, y vuelto a resucitar décadas después bajo el signo de la igualdad con respecto a los otros sistemas sémicos constituyentes de la puesta en escena. Tal vez, la tarea de definir lo esencial del texto dramático sea uno de los escollos más frecuentes ante los que se enfrenta la semiótica teatral. Ahora bien, aunque la teoría del teatro presente un evidente atraso en sus teorías y métodos<sup>36</sup> no deja

---

<sup>35</sup> A esta afirmación debe agregarse que María del Carmen Bobes Naves no ve en la representación escénica la teatralidad, más bien ve el montaje como el producto final de un proceso de transducción que sería la actividad de “interpretación o lectura y de nueva expresión mediante varios sistemas de signos. La representación escénica consiste en mantener los diálogos y dar forma visual y auditiva a los signos del texto espectacular.” (217)

<sup>36</sup> Aunque se ha resaltado esta idea con frecuencia a lo largo de este estudio es conveniente, para una adecuada comprensión, contextualizar el estado de la teoría literaria en las últimas décadas. Para tal efecto sirva la comparación de dos relevantes polémicas literarias distantes en el tiempo, una de la otra, las cuales describe David Viñas Piquer en su libro *Historia de la crítica literaria*. En el capítulo *Humanismo y ciclo classicista* hace referencia a la Querrela del Cid, una de las polémicas literarias más célebres de la historia literaria de Francia, cuya discusión giraba sobre la presencia adecuada o no de los elementos constitutivos de la tragedia en la obra *Le Cid* de Corneille. Cuando arriba el crítico español a la teoría literaria del siglo XX, y específicamente al estructuralismo francés, narra otra polémica suscitada, ahora durante la segunda mitad de este siglo: se trata de la querrela de la nueva crítica, disputa entre la crítica tradicional

de ser cierta la imposibilidad en estos momentos de encontrar una definición de texto dramático que no armonice texto y representación. Se habla, ahora y de forma acertada, del texto como un elemento constitutivo, pero no el único del espectáculo teatral.

El texto dramático posee rasgos especiales en cuanto no es un texto con validez por sí mismo, como ocurre con la poesía y la novela. Está pensado y escrito como texto para la representación, independientemente de que sea o no representado. Pero aunque parezca obvio, no siempre se consideraron estos aspectos en el comentario dramático que solía reducirse a un comentario literario del texto sin atender a los otros factores que, sin ser estrictamente literarios, están de forma implícita (a veces más que explícita) en el texto. Circunstancias que ya se han explicado en apartados previos de este marco temático.

A pesar de los avances de la teoría teatral que han permitido estudiar el quehacer escénico desde una perspectiva más acertada, la imprecisión conceptual, problema acarreado por la semiótica del teatro dada su condición novel de teoría estética, se ve reflejada, también en este caso, en la dificultad, más no imposibilidad, de definir certeramente lo que se entiende por texto dramático. Se ejemplifica, esta situación con los argumentos de dos interesantes teorías sobre el drama que inauguran una nueva manera de abordar el estudio del texto dramático desde presupuestos semióticos. Sus portavoces Otakar Zich y Jirí Veltruský, relevantes personajes de la estética checa. Para Veltruský el texto escrito determina, decididamente, la representación y se constituye en una obra literaria independiente; por el contrario, Zich afirma que el drama es sólo una parte de la representación cuya elaboración puede estar influida por alguno de sus componentes, pero niega su existencia poética independiente. El punto a favor de ambas teorías, si bien puntos de vista claramente contrarios o al menos diferentes, es que se alejan de la actitud básica de si el texto dramático es o no literatura y, más bien, lo consideran como un elemento constituyente de un fenómeno más complejo y amplio que es el teatro. Parecen acertadas, a este respecto, las palabras de Miroslav Procházka, quien afirma en su artículo *Naturaleza del texto dramático*:

---

o académica y la nueva crítica o de interpretación, hecho que lleva a afirmar a Viñas Piquer: “Hay que destacar que es la primera vez que la polémica no gira en torno a cómo debe ser la obra literaria, sino a cómo debe estudiarse, lo que de algún modo demuestra la importancia que la crítica literaria ha adquirido en el siglo XX.” (110:437) Ante este panorama, se clarifica enormemente que la semiótica teatral se encuentre a la zaga, sin embargo, en cincuenta años esta disciplina pareciera andar a pasos agigantados consciente, por una parte, de su atraso y, por otra, de tener como objeto de estudio un fenómeno por de más complejo dado su dualidad de texto y espectáculo.

La naturaleza específica del drama hace que su situación sea ambigua en la esfera del teatro y en la esfera de la literatura. (...) Además, la teoría literaria, si pretende comprender el valor literario del texto dramático, no puede hacerlo sin entender sus diversas funciones teatrales y, de forma similar, una interpretación teatrológica no debería hacerse sin considerar las influencias literarias. (106:79)

El problema siempre se ha encontrado en la confrontación entre diálogo y acotaciones; Roman Ingarden, por ejemplo, habla de texto principal, de carácter literario, y texto secundario, de carácter funcional no artístico<sup>37</sup>; no obstante, esta clasificación establece una jerarquía y de nuevo subordina lo escénico a lo textual. Además, si se tiene en cuenta la historia del teatro se podrán encontrar textos que apenas tienen acotaciones y otros, por el contrario, que hacen uso desmesurado de éstas llegando incluso hasta la desaparición del diálogo<sup>38</sup>; pero sobre todo si se considera que el texto dialogado recoge en su desarrollo, total o parcialmente, muchas de las indicaciones que se realizan en la puesta en escena, es preferible, entonces hablar de texto literario y texto espectacular como lo hace María del Carmen Bobes Naves, ya que este último hace posible la puesta en escena del texto literario, y ambos están en el texto escrito y estarán en la representación.

Y precisamente, ser un texto destinado a la representación sería el rasgo distintivo del teatro con respecto a otros géneros literarios. Y desde esta necesidad, el diálogo se presenta como una forma impuesta por la virtualidad de la representación del texto. Es decir, el autor no elige el diálogo dentro de otras formas discursivas, como sí sería posible en la novela o la poesía; este discurso se le hace necesario por ser lenguaje directo, lenguaje en situación, que implica una puesta en escena. Como se ve, la esencia del teatro la constituye su dimensión dialógica<sup>39</sup> porque los personajes existen a través de su palabra y porque el diálogo es acción hablada que surge de la virtualidad escénica del texto. El diálogo presupone algunas características: intercambio verbal de información, exploración de los

---

<sup>37</sup> En su artículo *Las funciones del lenguaje en el teatro* afirma: "Las palabras pronunciadas por los personajes forman el texto principal de una obra de teatro y las acotaciones para la puesta en escena dadas por el autor, el texto secundario." (106:155)

<sup>38</sup> El ejemplo ya clásico es la obra *Acto sin palabras* de Samuel Beckett.

<sup>39</sup> Aunque el teatro actual se caracterice por el diálogo como forma de expresión entre los personajes, no se debe olvidar que las primeras formas teatrales se caracterizaron por el monólogo al que precedía un prólogo, y al que seguía un comentario del coro, como en el teatro clásico; no se encontrara auténtico diálogo dramático hasta el Renacimiento; por otra parte la forma estilística fue el verso hasta bien entrado el siglo XVII, mientras que lo normal en la actualidad es que el teatro aparezca en prosa, imitando al máximo el habla de los grupos sociales que se desean representar.

roles o funciones de los personajes, determinación de las líneas argumentales y disposición del ritmo sobre el que reposa la acción dramática<sup>40</sup>.

Como se ve una de las funciones del diálogo es ser generador de la acción dramática, de la cual Fernando Gómez Redondo habla en estos términos:

La acción dramática posee una naturaleza específicamente escénica, porque sólo puede realizarse por medio de los elementos que se ponen en juego mediante la representación concreta de una determinada obra. La acción es el dinamismo que surge del desarrollo del conflicto argumental, es el movimiento con que los personajes logran dar vida a las situaciones dramáticas que le son confiadas, es, en suma, la génesis y el resultado final del propio espectáculo, concebido como expresión totalizadora de un mundo singular, que, por estas razones, es capaz de imponerse sobre las conciencias individuales de los espectadores. (85:255)

En cuanto a la construcción argumental valga indicar que en todo drama pueden distinguirse cinco planos: a) presentación de personajes y de motivos temáticos, b) desarrollo del argumento, c) intensificación del conflicto, d) clímax o momento culminante del desarrollo dramático y d) desenlace o solución del conflicto planteado. Con respecto a la situación dramática, Gómez Redondo la define como la serie de acontecimientos que posibilitan la acción dramática y que a nivel textual se podrían equiparar a la sucesión de escenas de los actos que integran el texto dramático.

También a través del diálogo se posibilita la caracterización de los personajes que viene dada por el lenguaje que utilizan. Se entiende genéricamente por personaje cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, animales, incluso objetos, de una obra. El personaje es probablemente la

---

<sup>40</sup> También se puede establecer una tipología de esta forma discursiva que posibilita la construcción de la trama comunicativa de la pieza dramática: el diálogo, del cual ya se han delimitado sus rasgos, y el monólogo. Éste hace referencia al discurso de un personaje que, al no dirigirse a un oyente que se encuentra sobre la escena, no aguarda una respuesta. El monólogo o parlamento de un solo personaje que no se dirige a otro ha sido considerado con frecuencia como un elemento antidramático al no generar acción ni enfrentamiento dialéctico, pero, si se analiza semánticamente, se le pueden reconocer rasgos dialógicos, de la misma manera que se debe reconocer que en muchos diálogos se detectan monólogos encubiertos. Los tipos más frecuentes de monólogo teatral son: a) monólogo puro, o soliloquio en el que el personaje expresa una reflexión en voz alta; b) monólogo aparente, cuando el personaje habla con otro sin obtener contestación; c) monólogo narrativo, en el que el personaje nos da cuenta de los hechos ocurridos en el pasado o fuera de escena y d) aparte, cuando el personaje parece informar al lector o espectador o reclamar su complicidad o atención sobre un hecho determinado, normalmente como portavoz del autor.

noción dramática más evidente –sin personaje no puede haber drama<sup>41</sup>–; es quien realiza la acción dramática y viene definido por lo que hace (la tarea) y por cómo lo hace (los actos físicos) y caracterizado por una serie de atributos (nombre, edad, rasgos físicos, rasgos de carácter, situación y clase social, historia personal, código de valores, relaciones con los otros personajes, etc.). El personaje es ante todo acción viviente y hablante.

Y junto con el concepto de personaje vienen aparejados un par de términos: conflicto y trama. Sin personajes y sin conflicto no hay drama; el conflicto dramático es lo característico de la acción. Se entiende por conflicto toda situación de choque, desacuerdo, permanente oposición o lucha entre personas o cosas, es decir, viene definido por el enfrentamiento de dos fuerzas antagónicas, la confrontación de dos o más personajes, el choque de diversas visiones del mundo o actitudes ante una misma situación; hay conflicto cuando a un sujeto que persigue un cierto objeto se le opone en su empresa otro sujeto. La trama es la serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente para conseguir el efecto deseado de la acción. Lo que cuenta la historia, es sinónimo de asunto o fábula.

Pero también el diálogo tiene la función de informar sobre la espacialidad y la temporalidad. ¿Dónde se realiza la acción? Por un lado en un espacio escénico y por otro en un espacio dramático. El primero es el espacio teatral, el escenario donde evolucionan los actores y en el que convencionalmente tiene lugar la representación. El segundo, es un espacio de ficción donde el texto sitúa la acción de la obra dramática y que el espectador reconstruye con su imaginación. Se concreta y materializa en el espacio escénico.

¿Y en cuanto al tiempo? Cabe hacer la distinción entre duración y época. Dentro de la primera categoría hay que diferenciar entre tiempo dramático y tiempo de ficción. El tiempo dramático (o tiempo escénico) es la duración de la representación medida en términos de reloj. El tiempo de la ficción (o tiempo referencial) corresponde al intervalo temporal que en la realidad duraría la acción representada, es decir, la duración correspondiente a la que ocurriría en la realidad. La época hace referencia al período histórico en el que sucede la acción representada (Edad Media, siglo XXI, etc.).

En conclusión, como afirmarían María del Carmen Bobes Naves:

---

<sup>41</sup> Y con el personaje viene presupuesta la condición de actuación tan esencial en el teatro. Recuérdense las ideas de José Luis García Barrientos.

Como texto literario, el teatro tiene algunos aspectos comunes con la épica: es una fábula, la viven unos personajes, en un tiempo y en un espacio, y tiene un discurso lingüístico. La semiología del teatro puede estudiar estas categorías de la misma manera que las estudia en la narración. Pero, además, en el texto dramático hay otros aspectos de los que una semiología del relato no puede dar cuenta. (106:296)

Aunque se viene afirmando que es el diálogo, en su mayoría, el que da cuenta de todos estos aspectos comunes entre el teatro y los discursos narrativos, los constituyentes literarios del teatro se concretizan en su total y compleja naturaleza a través de los datos proporcionados por el texto espectacular del drama, y viceversa, lo escénico del teatro es posible sólo valiéndose de los componentes que la literatura le provee<sup>42</sup>. Lo espectacular del teatro se encuentra en las acotaciones, principalmente, y en las didascalías<sup>43</sup>, ya que en el diálogo también se pueden rastrear indicaciones para la puesta en escena. El texto espectacular orienta la representación, virtual o real, siendo su destinatario todo receptor del texto, pero en especial el director de escena y el equipo de actores y técnicos escenógrafos encargados de completar la configuración de los personajes, precisar el significado del diálogo, el espacio y el tiempo, el movimiento, el sonido y la luz. A lo largo de la historia del teatro la consideración y funcionalidad de las acotaciones ha variado, desde la inexistencia en el teatro clásico griego hasta el exceso en el teatro moderno, Beckett o Handke<sup>44</sup> por ejemplo.

---

<sup>42</sup> Se ha venido afirmando en este trabajo la inherencia de lo espectacular y lo literario en el teatro, siempre desde las coordenadas trazadas por María del Carmen Bobes Naves. Sirva insistir a este respecto tomando de nuevo las palabras de esta semióloga española quien, en su ensayo *Abstracción y símbolo en 'El gran teatro del mundo'. Precedentes medievales del auto sacramental*, apunta: “Desde este presupuesto las posiciones son mucho menos agresivas en sus planteamientos y conclusiones, y más reflexivas en sus propuestas de análisis: hoy se postula la teatralidad del texto escrito y la literariedad del texto representado y se consideran fases de un mismo proceso de comunicación la lectura del texto escrito y la visión del espectáculo final.” (216)

<sup>43</sup> Valga acá realizar una pequeña aclaración del uso de este término desde una reseña histórica de su evolución semántica. Las didascalías designaban, en la antigua Grecia, las instrucciones del dramaturgo a sus intérpretes, quien cumplía también la función de director. En la época latina, el término designó la breve nota que precedía a las obras de teatro en la cual se anotaba información sobre el origen del drama y la época de su representación. En el siglo XIX, el vocablo aparecerá para designar todos los datos escénicos que la obra contiene. A partir de entonces la palabra didascalia se utilizó como sinónimo de acotación. Sin embargo, en fechas más recientes Bobes Naves establece una diferenciación entre ambos términos y utiliza el primero para designar el conjunto de indicaciones escénicas internas al diálogo y el segundo para hacer referencia a las notas que acompañan a los parlamentos y que aparecen en graffa distinta o dentro de paréntesis útiles para la puesta en escena. Diferenciación que se utilizará en el desarrollo de este trabajo de investigación.

<sup>44</sup> Peter Handke, autor dramático austriaco, se atiene a formas teatrales y rechaza la ficción o el argumento convencional. Sus obras demuestran un alto grado de experimentación; por ejemplo, en *El pupilo quiere ser tutor*, serie de pantomimas sobre modelos de comportamiento en torno al tema dominador-dominado, no utiliza diálogos.

A este discurso de naturaleza técnica inserto en el texto dramático Jean-Marie Thomasseau lo denomina para-texto. En su artículo *Para un análisis del para-texto teatral (algunos elementos del para-texto hugoliano)* lo define de esta forma:

El para-texto es el texto impreso (en cursiva, o en otro tipo de caracteres, que le diferencien, siempre visualmente, de la otra parte de la obra) que envuelve el texto dialogado en el discurso de la obra teatral. (...) Al lector eventual le interesa en la medida en que le permite determinar algunos puntos de referencia a partir de los cuales puede construir su representación. (...) Se trataría, en suma, de un relato intersticial, infiltrado de forma más o menos profunda en la textura del diálogo teatral, cuya finalidad tangencial sería la persistencia escrita para la realización imaginaria, así como la finalidad ideal será su supresión, tras la transmutación en elementos auditivos y visuales. (106:84,88)

Siguiendo el orden de la representación o del proceso de lectura, este crítico enumera una serie de elementos que conforman el para-texto del drama:

- El título. Su análisis clarifica el efecto general de la obra y su sentido.
- La lista de personajes. Resulta significativa según su disposición y jerarquía. Este listado puede arrojar información valiosa si se pone en relación con la onomástica, el simbolismo, la sintaxis del drama, los prejuicios ideológicos o estéticos. Además en la lista inicial de *dramatis personae* suele aparecer información diversa y útil sobre los personajes.
- Las primeras indicaciones temporales y espaciales. Tras la lista de personajes suele indicarse la fecha del comienzo de la acción, o de cada acto, así como el lugar de su desarrollo.
- Las descripciones del decorado<sup>45</sup>. Este tipo de indicaciones se presentan con frecuencia en los breves párrafos que figuran al comienzo de cada acto.

---

<sup>45</sup> Jean-Marie Thomasseau entiende por decorado 'la indumentaria de la obra', es decir, la decoración, el espacio escénico, el maquillaje, el peinado, la luz, la música..., en fin, todos los signos no verbales del teatro.

- El para-texto de las acotaciones<sup>46</sup>. Las que acompañan al diálogo o las que éste mismo proyecta y, por lo tanto, las que se intercalan en diversos momentos del texto. El para-texto de las acotaciones, pese a su aparente variedad, depende esencialmente del dominio de la quinésica, la paralingüística y la proxémica y en menor medida de los recursos paralingüísticos.
- Los entreactos o texto eludido. Hace referencia a la suspensión relativa del tiempo y a su consecuente retorno a un tiempo lineal; permite precisar el ritmo y las estructuras temporales de la obra.

Antes de finalizar este apartado resulta interesante la advertencia que realiza Jean-Marie Thomasseau cuando habla del para-texto:

... durante la representación de un texto, subsiste la posibilidad, para el director de escena, de suprimir, añadir, modificar, matizar e interpretar las indicaciones para-textuales. (...) La posición del analista es radicalmente opuesta. Desde el momento en que ha aceptado hacerse cargo de un texto, cualquiera que sea, no puede cambiar un ápice. Nuestro punto de partida se fundamenta sobre la consideración de que el para-texto es depositario de la misma respetabilidad 'literaria' que el texto dialogado. (106:92)

E indudablemente la posición adoptada en esta investigación es la del analista. Pues bien, como se ve, el texto dramático dado su particular proceso de comunicación que inicia en éste y, a través de la lectura intermedia, culmina en la representación escénica, proceso comunicativo radicalmente diferente del que siguen la lírica o la narración, se presenta como un texto complejo, como se ha demostrado a lo largo de estas últimas páginas.

Por consiguiente, se podría finalizar definiendo texto dramático como un texto escrito cuyos rasgos se asemejan a los utilizados por los discursos narrativos, que recoge un material lingüístico (parlamentos y acotaciones) destinado a la representación (virtual o real) y, por lo tanto, ajustado a las convenciones propias del teatro, características que le otorgan un carácter diferente al de los otros textos literarios, independientemente del proceso de comunicación en que entrará este texto.

---

<sup>46</sup> Este crítico utiliza en su artículo citado y en este caso particular el término didascalia como sinónimo de acotación, sin embargo, se opta por el cambio de esta denominación siguiendo la diferenciación establecida por Bobes Naves y explicada ya en una nota de pie de página de este capítulo.

### 3.5 El signo y el teatro

A comienzos del año 1968 fue publicado, en *Diogène* (nº 61), mi artículo *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del espectáculo*. El término ‘introducción’, y la expresión ‘signo en el teatro’ y no ‘teatral’ traducen el sentir del autor de haber sido un iniciador o un iluminador en una región todavía poco explorada. (106:243)

Así explica Kowzan los mecanismos de creación de su ya célebre ensayo, propuesta que se ha convertido, con el paso del tiempo, en normativa para el análisis del teatro, en sus facetas textual y espectacular; en otro de sus artículos, *La semiología del teatro. ¿Veintitrés siglos o veintidós años?*, el semiólogo polaco expresa su convencimiento de que en cualquier espectáculo teatral todo se convierte en signo y de que el teatro se vale no sólo de sistemas sígnicos lingüísticos sino también de no verbales. Además, agrega Kowzan, el arte del espectáculo es, entre todas las artes, donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad. Desde estas coordenadas, Kowzan enumera y analiza el conjunto de signos verbales y escénicos cuya presencia posibilitan la puesta en escena; listado que abarca trece sistemas de signos, los cuales se enumeran a continuación:

- 1) **Palabra.** Hace referencia al diálogo de la representación, a los parlamentos. Diez años antes de la publicación del artículo de Kowzan, Roman Ingarden publica su trabajo *Las funciones del lenguaje en el teatro* donde delimita cuatro rasgos del lenguaje teatral: a) representación de las realidades a las que las palabras pronunciadas hacen referencia por su significación; b) expresión de las experiencias y de los diferentes estados y procesos psíquicos vividos por los personajes; c) comunicación enviada en doble dirección, a otro personaje y al espectador, y 4) persuasión ya que el diálogo se limita muy pocas veces a una pura comunicación, su función es más relevante, puesto que se trata de ejercer una influencia sobre aquel a quien se dirige el discurso.
- 2) **Tono.** Corresponde a la forma en que se pronuncia la palabra, hace referencia a la intención o estado de ánimo con que se dice una frase; es decir, son los recursos paralingüísticos (la dicción) que el actor pone en práctica en la escena para completar el significado del diálogo teatral, tales como la entonación, el ritmo, la velocidad y la intensidad.

- 3) **Mímica del rostro.** Pertenece a la expresión corporal del actor; es el sistema de signos más relacionados con la expresión verbal que incluso, a veces, llega a reemplazar con éxito a la palabra.
- 4) **Gesto.** Se refiere a todo signo creado por el cuerpo, especialmente a los movimientos de las manos, la cabeza y los hombros útiles al actor para expresar pensamientos y sentimientos o para subrayar una idea. Es el sistema más desarrollado, según Kowzan, tras la palabra. El gesto puede acompañar o sustituir un parlamento, reemplazar un elemento del decorado o de la utilería, o indicar una emoción.
- 5) **Movimiento escénico.** Se refiere a los desplazamientos del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico. En este sistema entran en juego dos disciplinas: la quinésica, por una parte, que estudia los gestos y movimientos corporales no fisiológicamente necesarios que realizan los actores en el escenario, y la proxémica, por otro lado, que hace referencia a las distancias entre ellos.
- 6) **Maquillaje.** Su función básica consiste en crear una expresión fisonómica adecuada. A través de este sistema de signos el actor puede dar en escena la imagen deseada para el personaje, puede crear signos relativos a la raza, el temperamento, la edad, el estado de salud, etc. El maquillaje se complementa con el peinado y el vestuario, sistemas que deben adecuarse a la caracterización externa del actor y al conjunto de los elementos escenográficos.
- 7) **Peinado.** Se entiende como el arreglo especial del cabello y del vello facial (barba y bigote); se encuentra muchas veces determinado por el maquillaje, por eso, se ha considerado en muchos casos como parte de éste. Sin embargo, cada vez ha logrado mayor autonomía en cuanto es un claro referente para precisar en los personajes la pertenencia a una clase determinada, la especificación de una profesión, la nacionalidad, la adherencia a una religión o la pertenencia a una región determinada.
- 8) **Vestuario.** Constituye en el teatro el medio más extenso y más convencional de definir al individuo; puede señalar toda clase de matices, como la situación material del personaje, sus gustos o ciertos rasgos de su carácter. De los últimos tres sistemas apuntados, los cuales se refieren al aspecto del actor, el vestuario ha recibido más atención en los últimos años, puesto

que contribuye tanto a la caracterización como a la espectacularidad. Se debe tener en cuenta que hasta el siglo XVIII el actor se vestía únicamente para mostrar su nivel de éxito y no para estar acorde con la escenografía; esta finalidad de complementación no se alcanza totalmente hasta el siglo XX.

- 9) **Accesorio.** Contribuyen a crear el ambiente requerido y a ‘vestir’ el decorado; este término suele utilizarse como sinónimo de utilería. Precizando, se le llama utilería a los objetos de mayor volumen y accesorios a las piezas pequeñas complementarias de la decoración y ambientación del escenario y del vestuario. Kowzan advierte que los límites entre decorado y accesorios son con frecuencia difíciles de determinar.
- 10) **Decorado.** También se le llama aparato escénico o escenografía; su principal tarea consiste en representar un lugar. Pueden diferenciarse dos posturas enfrentadas: por un lado, la realista-naturalista, única hasta el siglo XIX, que utiliza el decorado como telón de fondo de la acción y de los personajes; por otra parte, la no naturalista, predominante a partir del siglo XX, en cual el decorado es un campo de experimentación y expresión, llegando incluso a ser únicamente verbal (inexistencia de decorado físico) a través de los diálogos de los personajes.
- 11) **Iluminación.** O la disposición de las luces en el escenario. La luz en el teatro posibilita destacar otros sistemas de expresión, así pues, permite delimitar el espacio escénico o subrayar el aislamiento de un actor o de un accesorio, por mencionar algunos usos. La iluminación, en calidad de signo, funciona en el teatro en razón de cuatro unidades: intensidad, color, distribución y movimiento, en las cuales goza de una riqueza significativa extraordinaria.
- 12) **Música.** Su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar o contradecir los signos de los demás sistemas. En forma estricta se refiere a cualquier clase de música escrita o adaptada para acompañar una representación dramática la cual, no obstante, puede realizarse perfectamente sin tal acompañamiento.
- 13) **Efectos sonoros.** O los ruidos, los cuales no pertenece a la palabra ni a la música. En el teatro se pueden clasificar en tres grupos: los sonidos naturales que remiten a fenómenos naturales o a sonidos peculiares de los animales; los ruidos mecánicos resultado de la labor de una máquina, y los ruidos que se originan gracias a determinadas acciones humanas.

Advierte al final de su listado, Kowzan, la existencia de criterios que permitirían clasificaciones más sintéticas. Así, continúa ejemplificando el autor, se podrían clasificar los trece sistemas de signos en el teatro de acuerdo al texto hablado, la expresión corporal, la apariencia externa del actor, el espacio escénico y los efectos sonoros no articulados; otra clasificación los podría agrupar según la diferenciación de signos auditivos y visuales; una más los relacionaría al tiempo y al espacio. Inclusive estas nuevas clasificaciones posibilitarían agrupaciones aún más complejas. Esquemáticamente las posibilidades clasificatorias que intuye Kowzan de los trece sistemas de signos teatrales propuestos por él mismo se presentan en el siguiente cuadro.

01) palabra	texto	actor	signos auditivos	tiempo	signos auditivos (actor)
02) tono	oral			espacio y tiempo	
03) mímica	expresión corporal		signos visuales	espacio	signos visuales (actor)
04) gesto					
05) movimiento				espacio	
06) maquillaje	apariciencia externa del actor	externos al actor	signos visuales	espacio y tiempo	signos visuales (externos al actor)
07) peinado					
08) vestuario				espacio	
09) accesorios	características del espacio escénico		signos auditivos	tiempo	signos auditivos (externos al actor)
10) decorado					
11) iluminación	tiempo				
12) música	efectos sonoros no articulados	signos auditivos	tiempo	signos auditivos (externos al actor)	
13) sonido					tiempo

Se debe advertir que Kowzan a pesar de referirse en su ensayo de forma recurrente al arte teatral, es el arte del espectáculo en general el que determina su clasificación de los trece sistemas de signos que contribuyen a la puesta en escena. Esta situación, como es de esperarse, se ve reflejada en la vaguedad conceptual que a veces incurre el autor o en la imprecisión al establecer límites a cada uno de los sistemas sígnicos que propone. Cómo referirse a la música en el teatro, si Kowzan está pensando en este sistema también aplicado a la ópera y al ballet.

Lo cierto, indudablemente, es que *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo* resultó ser un artículo ‘iluminador en una región poco explorada’, ya que a partir de su

publicación aparecieron una gran cantidad de ensayos que, por una parte, enfatizaron la importancia y complejidad de los sistemas propuestos por Kowzan o gestaron una teoría sobre el espectáculo teatral; en otro escenario, se procedió a identificar otros sistemas de signos en el teatro no advertidos por Kowzan, como el espacio, el tiempo, el color o las proyecciones fílmicas, y, por lo tanto, a ampliar su propuesta metodológica. Situación que no pasa desapercibida para el autor cuando en su artículo aquí analizado afirma:

Trataremos de delimitar los principales sistemas de signos de los que hace uso una representación teatral. La clasificación propuesta es, como toda clasificación, arbitraria. Hemos señalado trece sistemas de signos. Se podría hacer divisiones más generales, que limitaran el número de sistemas a cuatro o cinco, y se podría igualmente proceder a una clasificación mucho más detallada. Nuestra propuesta ha querido conciliar, en cierta medida, los fines teóricos y los fines prácticos, como punto de partida para una investigación semiológica más profunda, y al mismo tiempo para proporcionar un instrumental adecuado al análisis científico del espectáculo teatral. (106:132)

Resulta útil al respecto, antes de continuar, comentar algunos trabajos teóricos fruto de las consideraciones de Tadeusz Kowzan para conocer precisamente el grado de su influencia. Erika Fischer-Lichte, como ya se mencionó en una de las notas al pie de página de este capítulo, elabora un método cuyo fin es el estudio de una puesta en escena particular, propuesta sustentada, además de sus valiosas aportaciones, decididamente en la clasificación de los sistemas de signos teatrales del semiólogo polaco<sup>47</sup>. Roberto Pascual Rodríguez, por su parte, defiende la importancia de la música

<sup>47</sup> Compárese el cuadro de los trece sistema de Kowzan con el de la semióloga alemana, que aparece a continuación, para constatar tal afirmación:

ruidos	acústicos	transitorios	relativos al actor
música			
signos lingüísticos			
signos paralingüísticos			
signos mímicos	visuales	de mayor duración	relativos al espacio
signos gestuales			
signos proxémicos			
máscara			
peinado			
vestuario			
concepción del espacio			
decoración			
accesorios			
iluminación			

en una puesta en escena amparándose en los trabajos de Appia o Meyerhold<sup>48</sup>. José Luis García Barrientos, tras considerar las aportaciones y realizar una crítica a la teoría de Kowzan, elabora una interesante teoría del teatro cuyos lineamientos ya fueron comentados en uno de los apartados de este capítulo<sup>49</sup>. Antonio Tordera Sáez considera que el tiempo, inadvertido por Kowzan, es un sistema de signos necesarios para la comprensión del hecho teatral. Michel Corvin, por su parte, llega a la conclusión de que el espacio representa un importante sistema ya que, especialmente en el teatro moderno, ha adquirido individualidad y personalidad, es decir, un carácter único y complejo. En la misma línea de pensamiento se ubica María del Carmen Bobes Naves quien afirma que el espacio es uno de los signos dramáticos más efectivos.

El párrafo anterior sirva para mencionar algunos trabajos teóricos, ya que los ejemplos se podrían suceder de forma prolija, con el deseo único de demostrar la validez de las consideraciones sobre los trece sistemas de signos teatrales largamente expuestos con anterioridad. Ahora bien, cambiando de tema o más bien de su punto de abordaje, hay que indicar que tras las palabras citadas que inauguran este apartado, Kowzan se plantea una inquietante pregunta:

¿Se podía hablar de un signo específicamente teatral, en el estado en que se encontraba, en la época, la teoría? (106:243)

En esa época quizás no, ¿y ahora? Todo indica que los estudios de diversos autores publicados posteriormente se preocupan por comprender la especificidad del signo teatral. El mismo Kowzan se formulará constantemente este interrogante dando como resultado, muchos años después, la publicación de su libro *El signo y el teatro* en el cual expone doce puntos que, según él, permiten viabilizar una definición, precisa o flexible<sup>50</sup>, del signo teatral.

1. El signo teatral es artificial y por lo tanto intencional.
2. Es con gran frecuencia un signo motivado.

---

<sup>48</sup> Desarrolla este tema ampliamente en su ensayo *Aproximación a la cuestión de la semántica del signo musical en el teatro contemporáneo*. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/fl1/0212999x/articulos/RFRM0606110205A.PDF>

<sup>49</sup> Exactamente el que lleva por nombre *El teatro: hacia una nueva epistemología*.

<sup>50</sup> De forma más simple y escueta define signo teatral como “signo que se manifiesta y funciona durante la elaboración y/o presentación de un espectáculo teatral.” (89:250)

3. Posee un alto grado de convencionalidad.
4. Es mimético e icónico.
5. Sus referentes remiten casi siempre a un universo, real o imaginario, exterior al teatro.
6. Su significante es único, al contrario de su significado y su referente, que pueden ser diferentes para el emisor y para el receptor.
7. En el acto de comunicación, se dirige a un doble destinatario.
8. Casi nunca es unívoco; es habitualmente polivalente, y ocasionalmente ambiguo.
9. La metaforización es en él heterosemiótica, al reinar allí la ley de la transformación y la movilidad.
10. Metaforizado puede convertirse en símbolo o signo simbólico.
11. No sólo adquiere un valor semántico sino también un valor estético y afectivo.
12. Nunca se presenta aislado: funciona en configuraciones y/o en secuencias, es decir, en sincronía y/o diacronía.

Y quizá esta última característica sea una de las más relevantes del signo teatral, su doble condición emisora que se sintetiza en los conceptos de sucesividad y simultaneidad. La primera lo pone en relación con el signo lingüístico, la segunda, sin embargo, lo diferencia totalmente de éste ya que en el teatro pueden actuar simultáneamente, y además actualizarse siempre, los signos sobre el espectador en combinaciones que complementan, refuerzan, perfilan o contradicen un mensaje por de más complejo<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> María del Carmen Bobes Naves con respecto al signo teatral indica: “La obra de teatro, en todas sus fases (texto/representación) y en todos sus aspectos (texto literario/texto espectacular), es para la semiología un conjunto de signos que tienen la posibilidad de actualizarse en la escena, y algunos de ellos en simultaneidad. Y es muy interesante subrayar que los signos dramáticos, y precisamente porque alternan signos lingüísticos y no lingüísticos, pueden actuar simultáneamente en la transmisión del mensaje al espectador. El lenguaje, único sistema de signos usado en el relato y en

## 3.6 Técnicas teatrales

### 3.6.1 La puesta en escena: un breve recorrido histórico

La historia escrita sobre el texto dramático es abundante, sin lugar a dudas; existen infinidad de referencias a donde acudir para conocer el desarrollo de la dramaturgia a lo largo de los siglos. El espectáculo teatral, por el contrario, no ha corrido con la misma suerte. Esta circunstancia se comprende según todos los antecedentes expuestos con anterioridad: se ha reiterado con insistencia que el teatro no es solamente un género literario; es, además, una práctica escénica de una vitalidad indiscutible. Consecuentemente, este capítulo resulta necesario para exponer las características y enumerar los hechos más relevantes de cada etapa en el desarrollo de la representación teatral desde la antigüedad hasta el siglo XIX, y de esta forma comprender las distintas motivaciones que condujeron al apareamiento de las diversas técnicas teatrales durante la siguiente centuria.

Pues bien, los orígenes del teatro en Occidente, como es de todos conocido, se localizan en Grecia cuya civilización tenía en alta estima esta manifestación artística. Las representaciones eran subsidiadas por el Estado y producidas por un ciudadano rico que recibía el nombre de corega; sin embargo, la dirección del espectáculo quedaba a cargo del propio autor, hecho que favoreció el virtuosismo del discurso verbal. Todo el elenco estaba formado por hombres cuyo atuendo (quitón, coturno, máscaras...) confería la grandeza heroica y divina al actor, pero, también impedía en gran medida su movilidad adquiriendo, por consiguiente, un papel destacado la recitación. Esquilo utilizó un actor, Sófocles incorporó un segundo actor, y Eurípides, un tercero; lo que se vio reflejado en el conflicto dramático cada vez más complejo que fue adquiriendo la tragedia. El coro tuvo una importancia capital en el teatro griego, cuya presencia contribuía a comprender la esencia del drama; Esquilo llegó a utilizar cincuenta coreutas, Sófocles disminuyó el número, y en la época de Eurípides el coro fue disminuyendo paulatinamente de la representación hasta su desaparición concediéndosele, por consiguiente, mayor importancia al diálogo. En cuanto a la maquinaria de efectos utilizada en las representaciones, en sus inicios era primaria y tosca, pero con el tiempo evolucionó hasta conseguir sofisticados efectos visuales; por ejemplo, con la mekhane se conseguía

---

la lírica, impone inexorablemente una sucesividad al discurso de la novela o del poema. El espectador de una obra de teatro oye los diálogos, y a la vez ve a los actores que se mueven, que van vestidos de una cierta manera y remiten a un ambiente con los objetos de que están rodeados, etc., y todo en el escenario actúa en forma directa y simultánea sobre la imaginación y los sentidos haciendo que el mensaje sea más vivo, más rápido, más intenso y, por tanto, más eficaz, en cuanto al modo de recepción, que el de otros géneros literarios.” (106:299)

que los dioses y los héroes volaran sobre el escenario, otra, el *deus ex machina*, permitía la aparición de los dioses en lugares elevados. Por último hay que resaltar que la convocatoria del teatro griego era multitudinaria cuyo hecho se ve reflejado en el aforo de sus edificios; Platón indica una capacidad de 30,000 personas para el teatro de Dioniso, sin embargo, de forma más exacta se habla de 17,000, ambas cifras de cualquier forma son asombrosas.

Deudora de la herencia teatral griega es la civilización romana. Pero si para los griegos el teatro se emparentaba con el rito y lo sagrado, para los romanos el espectáculo escénico se acercaba más a lo lúdico. Por ende, para los primeros, la tragedia representará el apogeo de esta disciplina artística y, por el contrario, la comedia, la decadencia de su civilización; a diferencia de Roma donde la representación cómica simboliza sus mayores logros. Los edificios que se construyeron para tales eventos albergaban a cantidades de público sorprendente: el Scauro tenía capacidad para 80,000 personas y el coliseo para 50,000, sitios donde el mimo, la comedia, el circo, las batallas y el horror se mezclaban para mostrar el lado más salvaje del espectáculo. En cuanto a la actuación, mientras los actores griegos generalmente gozaban de una posición social elevada, los romanos eran casi, sin excepción, esclavos. Sin embargo, no todo fue horror y espectacularidad, la evolución de la comedia aportó importantes recursos escénicos y expresivos cuyo legado se reflejará en la actividad teatral de siglos posteriores<sup>52</sup>.

Durante la Edad Media, el teatro es predominantemente ritual al servicio de la religión católica. Al inicio los montajes, donde los mismos miembros del clero fungían como actores, se presentaban dentro de los templos. Con el correr del tiempo estos se desplazaron a las afueras de las iglesias para formar parte de las festividades populares. Pronto se construyeron escenarios horizontales con escenografías simultáneas donde la acción se iba trasladando de un lugar a otro. El argumento de los dramas era fundamentalmente el triunfo del bien sobre el mal cuya base indiscutible eran las historias tomadas de la Biblia. Pero no todo era teatro religioso, también se desarrolló un teatro profano caracterizado por lo cómico, bufonesco, grotesco, provocativo y sensual, rasgos precursores de la *commedia dell'arte*.

---

<sup>52</sup> Plauto, comediógrafo cuyas obras poseen argumentos de gran originalidad, en cuanto a la dramaturgia, por ejemplo, creó una galería de personajes cómicos tipo (el avaro, el codicioso, el gruñón, por mencionar algunos) cuyos modelos se seguirán utilizando durante muchos siglos.

En la Italia del Renacimiento el espectáculo teatral se incorporará a la vida de la corte, período durante el cual el desarrollo de los decorados será evidente gracias al descubrimiento del recurso escenográfico más importante de la historia: la perspectiva. Hecho al cual debe aunarse el desarrollo arquitectónico; una de las construcciones más representativas del Renacimiento es el teatro Vicenza donde la impresionante maquinaria de efectos y los suntuosos decorados estuvieron al servicio de puestas en escena de gran fuerza y dinamismo.

Mientras la corte renacentista asistía a un teatro lleno de artificio y de poca calidad dramática, en el pueblo se gestaba uno de los movimientos más genuinos de la historia teatral: la *commedia dell'arte*. Verdadera actuación de artistas magníficos. No usaban guiones ni efectos escénicos elaborados. Sin más que un sencillo argumento, estos audaces actores, que representaban personajes tipo (Arlequín, Pantaleón, Polichinela...) se enfrentaban al público preparados a todo.

Calderón, Tirso o Lope, entre muchos, permitieron que durante el Siglo de Oro en España la magnificencia de las obras representadas en los corrales estuviera contenida en la riqueza palpitante del verso. La escenografía se mantuvo más o menos estática, no hubo grandes cambios en el decorado y los elementos de la escena eran de una simpleza asombrosa: una columna, un balcón o unas ventanas eran suficientes para conseguir la colaboración imaginativa del público.

En Inglaterra, el teatro isabelino se caracterizó por la ausencia de artilugios de la maquinaria escénica, la división del espacio en dos niveles, la variedad de ambientes creados a través de las palabras y el uso de un vestuario elegante, colorido y lleno de artefactos de difícil manipulación, todo en función de mostrar la belleza y el lujo dignos de una representación para el rey y su corte. Merece especial mención el que los actores, intérpretes de personajes masculinos y femeninos, eran siempre hombres.

El teatro francés del siglo XVIII se caracteriza por la materialización de las escenografías imposibles; para muestra un ejemplo citado por Liuba Cid y Ramón Nieto en su libro *Técnica y representación teatrales*:

Ha de bastar en medio del teatro un bello palacio y a uno de los lados un mar, en el que aparece un barco con mástiles y velas y en él una mujer que se echa al agua; al otro lado una alcoba que se cierra y se abre, donde hay una cama bien tendida. (65:38)

Y sí, las indicaciones escenográficas se seguían al pie de la letra, todo para satisfacer el gusto de la nobleza de la época. Era tanta la incidencia de esta clase social en el espectáculo teatral que incluso, sentados en la propia escena, compartían el escenario con los actores. Fue hasta mediados del siglo XVIII cuando, por intervención del conde Laugaris, el escenario se desembarazó de estas hileras de espectadores y permitió por fin a los actores desplazarse en la escena a sus anchas.

Con el Romanticismo está aparejado el concepto de la cuarta pared, la reconstrucción al calco de ambientes históricos y un meticuloso cuidado con los accesorios, el decorado y el vestuario de los actores cuya interpretación buscaba dar una imagen acertada de la vida espiritual de los personajes. Quizás su rasgo más característico fue la aparición y consolidación de la luminotecnia en los espectáculos de teatro. Pero este período también trajo consigo la actuación pomposa y mecanizada; al respecto Frank Whiting en su libro *Introducción al teatro* expone:

Antes del siglo veinte se enfocaba la actuación esencialmente en su parte eterna. Los maestros y los libros solían hacer hincapié en las técnicas escénicas, en el movimiento, la voz, la dirección y la pronunciación. Si se considera la actuación como la respuesta a un estímulo imaginario, las escuelas del siglo diecinueve (y anteriores) se preocupaban casi exclusivamente de dicha respuesta y generalmente intentaron codificarla y uniformarla. En manos de maestros ni inspirados ni imaginativos, esta situación condujo a la pomposidad en los movimientos y en la declamación. Los libros de texto literalmente exponían las posturas adecuadas para cada emoción y cada actitud; con cuadros elaborados se dictaban las posiciones correctas de las manos, de los pies, de la cabeza y del torso. (111:231)

Contra esta tendencia declamatoria en la actuación lucharon varios directores (Antoine<sup>53</sup>, Appia y Craig) a cuya cabeza se encuentra Stanislavski. Pero hay sobre todo un antecedente indispensable para comprender la nueva estética propuesta por este director ruso: la compañía del duque de Meiningen donde por primera vez aparece bien definida la figura del director de escena. Una disciplina estricta, largos períodos de ensayo, decorados fieles a la época, inexistencia de estrellas o primeros actores, planeación adecuada de la iluminación, la escenificación, el vestuario, la utilería y

---

<sup>53</sup> André Antoine, director francés y fundador del Théâtre Libre, prepara el camino para el sistema de Stanislavski, ya que su método de trabajo exigía al actor no sólo la vivencia de su personaje, sino, además, la identificación con él. A este director se debe la consolidación del concepto de la cuarta pared: los actores para acentuar la ilusión de realidad no deben tener en cuenta la presencia del público quien los observa.

el maquillaje son algunas de las características de la compañía del duque cuya influencia fue enorme porque demostró los excelentes resultados que se logran en el trabajo teatral cuando se centra la atención en el conjunto más que en las partes, a través de un director escénico.

### 3.6.2 El siglo XX

Esta centuria representó para el teatro una teorización sistemática y abundante sobre el quehacer teatral; este siglo obligó a la dramaturgia a darle paso en importancia a la representación, a la puesta en escena. Por consiguiente, estos años también fueron testigos de una irrupción teórica, de una multiplicidad excesiva de propuestas escénicas que resultaron, las más de las veces, en chispazos o corrientes temporales<sup>54</sup>. No obstante, en la evolución de las metodologías teatrales de los últimos cien años destacan algunos nombres claves, que aparecen en la gráfica *Escuelas y métodos de interpretación / Siglo XX* elaborada por Liuba Cid y Ramón Nieto, tomada de su libro ya antes citado, y que servirá de guía para la descripción de las técnicas teatrales útiles a este trabajo de investigación.

#### 3.6.2.1 Constantin Stanislavski, *el naturalismo psicológico*

Stanislavski desarrolló un sistema como respuesta a la gran decepción e irritación que le causaba el teatro ruso, con su repertorio de vodeviles franceses y farsas: interpretaciones totalmente exteriores de gestos y muecas falsas e irreales; actores estrella que se dirigían directamente al público y tenían el resto del reparto a su servicio. Se respetaba muy poco el texto y los personajes no eran apenas creíbles. Stanislavski se rebeló contra la frivolidad y empezó a formular un sistema de preparación para el actor basado en la búsqueda de la verdad sobre el escenario. “Yo odiaba la falsedad en el escenario. Empecé a odiar el teatro dentro del teatro y buscaba vida auténtica en ello.” (187:3)

¿Pero quién fue este personaje? Constantin Stanislavski es sin lugar a dudas una de las figuras más importantes del teatro del siglo XX. Organizó en 1888 junto a varios amigos la Sociedad de Arte y Literatura, embrión del Teatro de Arte de Moscú, fundado junto a Danchenko diez años después,

---

<sup>54</sup> A las escuelas teatrales surgidas de los postulados de Stanislavski, Artaud, Brecht, Grotowski o Buenaventura hay que sumar otras corrientes de relativo impacto: teatro pánico, tercer teatro, teatro del oprimido, antiteatro, teatro periódico, teatro guerrilla, teatro muerte, por mencionar algunos.

ESCUELAS Y MÉTODOS DE INTERPRETACIÓN

SIGLO XX

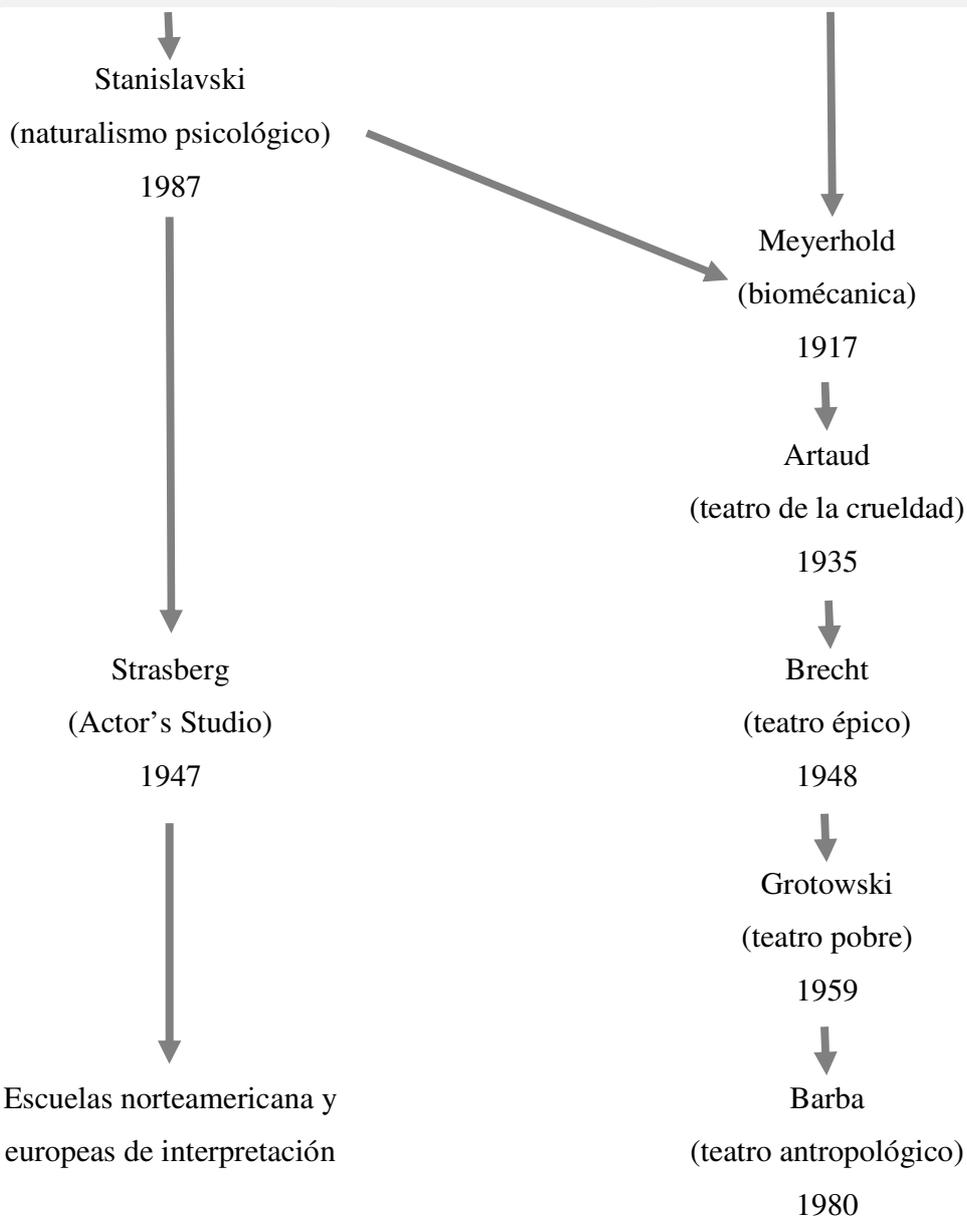
VERTIENTE NATURALISTA

VERTIENTE VANGUARDISTA

INFLUENCIAS

teatro clásico  
Shakespeare  
compañía de Meiningen

teatro clásico  
commedia dell'arte  
teatro oriental



según el ejemplo del Théâtre Libre de Antoine y la compañía del duque de Meiningen, grupo teatral ruso que con el paso del tiempo se convertiría en uno de los mejores de la historia del teatro. Bajo la dirección de Stanislavski el Teatro de Arte de Moscú puso en escena obras de Tolstoi o Gorki, pero su triunfo y fama están emparentados con los montajes de las piezas de Chejov, siempre bajo las teorías de interpretación expuestas por Constantin en varios libros: *Mi vida en el arte*, *Construcción de un personaje*, *Manual del actor*, pero sobre todo en su obra capital *Un actor se prepara*.

El naturalismo psicológico defendido por este director ruso trata de llegar a la esencia del teatro refiriéndola a la presencia del actor, en cuya disciplina incluye el manejo de las emociones, la memoria emotiva y escénica, el sentido de la verdad, el sí mágico, las circunstancias dadas, por mencionar las técnicas más importantes de su sistema, cuyo objetivo es que el actor se identifique con su personaje y lo recree, en síntesis, lograr la naturalidad en la actuación. Las palabras de Stanislavski en este punto son concluyentes:

En nuestro teatro (...) siempre se ha asignado el primer lugar al actor. Hacemos por él todo lo que podemos. El teatro existe, por encima de todo, por el actor, y sin él, no puede existir. El único rey y gobernador de la escena es el actor con talento. (99:19)

Es decir, rescató al actor como artista. Propuso un modelo de actor honesto consigo mismo y con su arte, un actor que trabaje sobre la verdad, ya que para el maestro ruso no existe arte sin verdad. Elevó al actor a la categoría de creador. Resulta necesario, por lo tanto, revisar con más detalle las técnicas básicas del sistema stanislavskiano.

Habla en primer lugar de la relajación. La tensión innecesaria puede ser desastrosa para el actor. Para que la creación sea posible éste deberá encontrarse relajado, claro que dicho estado no es tan fácil de alcanzar ya que el artista del tablado se encuentra bajo la presión de una representación en público. Será indispensable mantener una lucha permanente contra las tensiones innecesarias que bloquean la aparición de los estados emocionales y desarrollar un poder de autoobservación y control constante a fin de eliminarlas cuando aparezcan.

Sin embargo, la sola relajación resulta insuficiente para la creación. Stanislavski descubrió que los grandes actores unían a un cuerpo cómodo y relajado una total concentración en escena. Para lograr esta acción se valió del concepto de la cuarta pared: el actor dirige toda su atención a lo que sucede

en escena y se olvida así del público. Para tal efecto deberá, por lo tanto, desarrollar su capacidad de observación.

Y estos rasgos se consiguen si se considera que en el escenario siempre debe realizarse alguna actividad. “En la escena es necesario actuar ya sea exteriormente o interiormente.” (105:32) Es decir, para Stanislavski la acción no debe sólo manifestarse necesariamente a través del movimiento físico. A su vez, toda acción deberá tener una justificación interna, posible en la realidad; lo que Constantin denominaba el *si mágico*, concepto que explicaba de esta forma: si un actor debiera realizar el personaje de Segismundo, por ejemplo, y se dijera a sí mismo “Soy Segismundo”, la afirmación resultaría absurda; por el contrario, la suposición “si yo fuera Segismundo...” resultaría más racional, y permitiría el trabajo imaginativo del actor.

El *si mágico* le permite al actor ingresar en la ficción y mantenerse en ella con verdad. Esta técnica es la encargada de enviar el primer impulso para el desarrollo del proceso creador, despertando en el artista la actividad interna y externa. Es decir, a partir del *si mágico* el actor crea la ficción y comienza a actuar sobre ella. Pero si esta técnica es la encargada de dar comienzo a la creación, son las circunstancias dadas las encargadas de desarrollarla. Sin ellas el *si mágico* no puede adquirir su fuerza de estímulo. Por circunstancias dadas entiende Stanislavski:

El argumento de la obra, los hechos o sucesos del mismo, la época, el tiempo y lugar en que se desarrolla la acción, condiciones de vida, la interpretación que den a ello el actor y el realizador, la *mise-en-scene*, la producción, los decorados, el vestuario, utilería, efectos de iluminación y sonido: todas las circunstancias, en fin, que se dan al actor para que las tome en cuenta al crear su papel. (105:43)

Si el modelo propuesto por Stanislavski es el del actor-artista, el del actor-creador, es entonces indiscutible el valor de la imaginación en el proceso. Efectivamente, el personaje es la creación del actor, puesto que será él el encargado de darle vida, de prestarle su cuerpo y sus emociones. El personaje creado por el dramaturgo no es más que un proyecto ideal que deberá ser realizado, materializado por el actor. El autor le dará un discurso al personaje, sólo el actor le dará vida. Al abordar un texto sólo sabemos qué dicen los personajes, pero nunca qué sienten. A lo sumo en las acotaciones el autor podrá sugerir un determinado estado anímico para tal o cual parlamento, pero

normalmente estas indicaciones son de escasa utilidad para el actor, quien deberá crear para sí los estados emocionales propuestos por el dramaturgo en el plano del texto dramático.

Por otro lado, quizás ningún otro principio esté tan estrechamente relacionado con el método de Stanislavski como el de la memoria emotiva. Consiste en recordar no las emociones sino los detalles de una experiencia pasada similar a la que se interpretará en escena. Si se recuerda minuciosamente y con suficiente concentración, la emoción que originalmente acompañó a esa experiencia, probablemente vuelva. Cuando sucede esta situación, resulta fácil representar la obra en el escenario con sinceridad y convicción, porque el actor la comprende emocional e intelectualmente; puede creerla puesto que algo parecido le sucedió a él. Indica Stanislavski al respecto:

Igual que su memoria visual puede reconstruir la imagen interna de una cosa olvidada, un lugar o una persona, su memoria emocional puede hacer volver sentimientos que usted ya experimentó. Puede parecer que éstos están más allá de todo recuerdo, cuando, de pronto, una sugestión, un pensamiento, un objetivo familiar vuelve a traerlos, a hacerlos sentir vigorosamente. (105:143)

En síntesis, veracidad en la interpretación y profundización en el estudio del papel constituyen, junto con una disciplina austera, las directrices esenciales de la técnica actoral de Stanislavski, director que, según Liuba Cid y Ramón Nieto...

...influido por el impresionismo ruso y la 'transparencia del paisaje interior del alma, concibió a un actor capaz de palpitar en la piel del personaje, un actor dispuesto a profundizar con su bisturí (la técnica) en el cuerpo del personaje y el drama. (65:38)

Pero claro, el sistema de Stanislavski ha tenido sus detractores y uno de ellos surgió del seno de su mismo Teatro de Arte de Moscú: el genial Meyerhold quien formó parte de esta compañía teatral desde sus inicios, pero que rápidamente se separó de ella y formó su propio grupo donde desarrolló sus ideas sobre la dirección antinaturalista. Fue la figura central de Octubre Teatral, movimiento que propugnaba la revolución artística del teatro, cuyas piezas eran casi todas de agitación política; años más tarde, no obstante, se distanció de este tipo de teatro. Siempre, paralelo a todas estas facetas de su actividad teatral, Meyerhold desarrolló su particular concepción del arte del actor: la biomecánica, en claro rechazo al naturalismo y la actuación psicológica de Stanislavski. La biomecánica acentúa la

interpretación exterior, física, casi acrobática, del actor, con la idea de que éste ha de ser un virtuoso de su cuerpo; es decir, este método exige el dominio acrobático del cuerpo, capacidad de reacción, sentido del espacio y del tiempo, musicalidad y la traducción de las emociones a expresión corporal.

En pocas palabras, Meyerhold no consideraba el teatro como una pálida imitación de la vida sino como algo mucho más grande y más expresivo. Los actores, a quienes ve como supermarionetas y a quienes considera un elemento dramaturgico-arquitectónico más dentro de la plástica visual de la representación, con frecuencia hablaban directamente al público; o sea, este director libera al actor de la rigidez del decorado y de la división de la cuarta pared, permitiéndole suficiente autonomía, incluso, para bajar al patio de butacas. La forma de dirigir de Meyerhold era tan revolucionaria como el estilo de sus producciones. Asumía el papel del dictador, el superartista, el 'director autócrata', como gustaba llamarlos de forma peyorativa Stanislavski, de quien surgían todas las ideas para el montaje. En fin, creaba todos los papeles, los actores sólo imitaban.

La estética de Meyerhold sobre la puesta en escena, para finalizar, provoca el nacimiento de un actor que se aleja totalmente de la idea de intérprete dada por Stanislavski. Sin embargo, a diferencia de su maestro, Meyerhold no elaboró un método específico y sistemático<sup>55</sup>. "Su teatro era brillante porque él lo era, pero cuando desapareció, lo mismo sucedió con su teatro." (111:198) Escribe acertadamente Frank Whiting en su *Introducción al teatro*.

Lo cierto del caso es que la influencia del sistema stanislavskiano se dejó sentir en todos los países del mundo occidental, especialmente en Estados Unidos, cuyos postulados fueron adoptados por importantes directores, pero sobre todo por Lee Strasberg quien adaptó las enseñanzas del director ruso en el entrenamiento de actores de cine, subrayando de forma específica la idea según la cual el actor ha de encarnar al personaje hasta perderse en él. En el Actor's Studio formó toda una generación de actores y actrices aplicando la herencia de Stanislavski es su particular Método<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Aunque sí publicó un libro, *Teoría teatral*, donde expone sus postulados de su teatro antinaturalista: biomécanica actoral y construcción futurista del escenario.

<sup>56</sup> Existe una tendencia a nombrar con este título el sistema stanislavskiano, no obstante, el término Método hace referencia esencialmente a la escuela de interpretación de Lee Strasberg. Al respecto y dada esta recurrente confusión, son válidas algunas consideraciones. Por una parte, los postulados del sistema y del Método se sustentan en los conceptos desarrollados por Stanislavski en la primera etapa de su investigación, los cuales fueron los más difundidos y se encuentran recopilados en la bibliografía más conocida del autor en cuya cúspide se encuentra su título clásico *Un actor se prepara*. Por otra parte, mientras sus alumnos y lectores continuaban trabajando estos conceptos, el maestro ya había variado, de forma sutil, su enfoque, pero este cambio de perspectiva en el cual se sustenta la última parte de sus investigaciones, casi no fue recopilada en textos ordenados sistemáticamente, y su difusión fue escasa y confusa; el texto publicado y correspondiente a esta segunda etapa es su libro *El arte escénico*, que tuvo su génesis como una reacción

Robert De Niro, Dustin Hoffman, Al Pacino, James Dean, Montgomery Clift, Edward Albee, Harvey Keitel, Martin Landeau, Marilyn Monroe, Paul Newman, Jack Nicholson, Mickey Rourke, Sissy Spacek, Christopher Walken, Eli Wallach: todos estos grandes nombres de la actuación y muchos más pasaron por los escenarios en los que Lee Strasberg enseñó su hoy célebre Método de Actuación. (152:06)

Enumera Mercedes Halfon en su artículo periodístico *Lee Strasberg, un tipo metódico*. El Método consistía básicamente en los principios del sistema del director ruso sumado a los particulares descubrimientos del maestro norteamericano: la improvisación y la memoria afectiva. La primera la exploró en una serie de ejercicios destinados a descubrir los sentimientos del actor y del personaje. La memoria afectiva, por su parte, la dividió en emocional y sensorial: ésta la desarrollaba a través de ejercicios con objetos imaginarios; aquélla buscaba revivir y crear una vivencia auténtica sobre el escenario.

### **3.6.2.2 Bertolt Brecht, *el teatro épico***

En el cuadro *Escuelas y métodos de interpretación / Siglo XX* puede apreciarse que Artaud precede a Brecht. La decisión en este trabajo de estudiar el sistema brechtiano antes obedece a las facilidades de interpretarlo inmediatamente después de haber comentado la metodología de Stanislavski. Pues bien, tras esta observación, resulta apropiado iniciar hablando de su vida.

Bertolt Brecht es, sin lugar a dudas, otra de las personalidades más influyentes del teatro del siglo XX. Desde sus primeras producciones refleja una actitud anárquica hacia la vida y una postura cercana al cinismo y nihilismo respecto a la sociedad. Sus tendencias comunistas lo obligan, en 1933, a salir inmediatamente al exilio de su natal Alemania, país en el cual se vive bajo el régimen totalitario del nazismo. Durante este período de destierro su producción alcanza su máxima madurez con, quizás, los tres títulos más importantes de su dramaturgia: *Vida de Galileo*, *Madre Coraje y sus hijos* y *Círculo de tiza caucásico*. En 1947, en Berlín funda el ya mítico Berliner Ensemble, grupo teatral donde aplicó sus teorías sobre el teatro épico o, para decirlo de otra forma, el teatro no

---

contra el 'culto al Método' y todo el anquilosamiento que éste representó, llevando las enseñanzas del maestro ruso a una codificación, situación que fue considerada por éste como el retroceso a la actuación pomposa del romanticismo contra la que tanto luchó. En resumen, Stanislavski siempre defendió la imposibilidad de la existencia de un sistema de actuación distinto de la naturaleza orgánica creadora del actor.

aristotélico. En conclusión, como afirma Jorge Aulicino en su artículo de prensa *La vigencia de Brecht...*

Bertolt Brecht, poeta y dramaturgo, muerto el 14 de agosto de 1956, hace 50 años, se propuso minar el arte aristotélico, del que aún dependemos. (135:02)

Como se ve, Brecht intenta generar una nueva tradición teatral sobre la base de una fundada oposición a la dramática defendida por Aristóteles cuyo postulado básico es la catarsis, es decir, la adhesión emocional del público hacia el actor.

“El teatro épico nació de un rechazo del arte dramático del ¡oh!, del grito de piedad...” (95:42) afirmará Erwin Piscator, dramaturgo, también alemán, anterior a Brecht, cuya influencia será decisiva en éste y cuyo teatro de agitación popular resultó una excelente propaganda de la ideología marxista. En los montajes de Piscator los elementos técnicos, y sobre todo la cinta cinematográfica<sup>57</sup>, alcanzan tanta importancia, o más<sup>58</sup>, que el actor cuya despersonalización y consecuente colectivización a Piscator le resultaba necesaria; todo subordinado al objetivo revolucionario, a la edificación de un teatro popular y obrero.

Sin embargo, a diferencia de cómo suele pensarse, la renovación teatral de Brecht no sólo va encaminada a lo escénico sino también a lo actoral, donde se diferencia claramente de Piscator. Y esta renovación la inicia, como ya se mencionó, rechazando la milenaria concepción aristotélica sobre el fenómeno teatral que tiene su base conceptual en la *Poética*. Según esta teoría la imitación efectuada por el actor debe provocar la identificación del espectador con él y, a través de él, con el personaje de la obra. Aristóteles le adjudica a la tragedia una tarea catártica: se imitan aquellas acciones que provocan temor y compasión. El actor imita al héroe con tal poder de sugestión y metamorfosis que el espectador lo sigue en el proceso y así hace suyas las vivencias del personaje. Sólo puede ver lo que éste ve. Las percepciones, sentimientos y tomas de conciencia del público coinciden con las de los personajes. Por lo tanto, este teatro no puede producir cambios de estado de

---

<sup>57</sup> Para Piscator este recurso resultaba indispensable en la medida que ampliaba el asunto dramático en el espacio y en el tiempo. Llega a hablar incluso de la película didáctica como ‘sustitutiva’ de la escena: “Allí donde la escena derrocha tiempo en aclaraciones, diálogos o sucesos, el cine aclara la situación con un par de imágenes rápidas.” (96:251)

<sup>58</sup> Se cuenta que en uno de sus más espectaculares montajes, Piscator exhibió una vivienda de los arrabales en sus más mínimos detalles, incluso presentaba el caño roto de un desagüe; el público, como era de esperarse, era invitado a subir al escenario para apreciar el realismo de la escenografía. Este hecho se podría asociar, en la actualidad, no con los montajes escénicos más innovadores sino con las ‘instalaciones’ características del arte contemporáneo.

ánimo, facilitar percepciones y llevar a tomas de conciencia distintas a las sugeridas a través de su representación en el escenario. Brecht señala que la catarsis se produce en virtud de un acto psíquico muy particular que denomina identificación.

A este proceso Brecht, ahora sí siguiendo la tradición aristotélica, le antepone su teatro épico ya que toma del filósofo griego su definición dada a este segundo término. Para Aristóteles, en un sentido estricto, ‘épico’ es un vocablo que designa una forma narrativa que no está sujeta a tiempo y lugar<sup>59</sup>, en tanto la tragedia si está determinada por coordenadas espacio-temporales. En pocas palabras, el teatro épico parte de la pretensión de alterar sustancialmente el contexto funcional entre escena y público, texto y representación, director y actores a diferencia de como lo venía haciendo la forma aristotélica, cuyas oposiciones se pueden apreciar en el siguiente cuadro.

<b>Forma dramática</b>	
<b>Aristotélica</b>	<b>Épica</b>
Pone en escena ficción, apariencia que se vive como realidad. Es decir, se actúa.	Crea y expone una situación ficticia sin querer vivirla como realidad. Es decir, se narra.
Copia la realidad: mimesis es igual a realidad artística.	Vuelve a situaciones naturales a partir de un arbitrio imaginativo.
Es espejo de la vida, la reproduce.	Es un motor vital, traslada a la ‘meta-realidad’.
Busca la identificación del espectador con la ficción a través del goce.	Busca la racionalización del público a través de un proceso dialéctico.
Procura el efecto catártico.	Procura efectos de distanciamiento y/o extrañamiento.
Incluye al espectador en la acción escénica.	Hace del espectador un observador.
Introduce el criterio de la cuarta pared: ignora la presencia del espectador.	Desatiende el concepto de la cuarta pared: toma noticia del público y lo liga al escenario.
Se corporiza un hecho: presencia y presente.	Se narra un hecho: evocación.

<sup>59</sup> Héctor Levy-Daniel en su ensayo titulado *Teoría del teatro épico. Elementos para pensar una poética*, amplía más esta explicación, la cual resulta conveniente citar: “Como la tensión se concentra menos en el desenlace que en los sucesos en particular, el teatro épico es capaz de abarcar los períodos más extensos: por ello la dramaturgia de *Edipo rey* está en el polo opuesto de la dramaturgia épica, emparentada con el eslabonamiento deshilvanado de los hechos similar al que encontramos en la historia shakespeariana o en la novela picaresca, y es en ese sentido que el término épico fue usado por los escritores alemanes del siglo XVIII - Schiller y Goethe, por ejemplo, en su correspondencia- o por Lenz, el predecesor de Büchner. En tanto la crítica inglesa utiliza el término para sugerir una escala heroica, sin tener en cuenta demasiado el tipo de obra, en alemán su significado esencial es el de una forma narrativa particular.” (238)

<b>Forma dramática</b>	
<b>Aristotélica</b>	<b>Épica</b>
Compromete al espectador y desaprovecha su actividad intelectual.	Transforma al espectador en observador y despierta su actividad intelectual.
Le posibilita sentimientos.	Le obliga a tomar decisiones.
El espectador es introducido a la acción.	El público es situado frente a la acción.
Trabaja con la sugestión.	Trabaja con argumentos.
Conserva y estimula sensaciones.	Lleva la sensación a toma de conciencia.
El hombre es algo conocido de antemano.	El hombre es objeto de investigación.
El hombre es inmutable.	El hombre es mutable, se transforma.
El suspenso se crea en relación al desenlace.	El suspenso se crea en torno al desarrollo.
Las escenas son interdependientes.	Las escenas son autónomas.
El desarrollo es lineal.	El desarrollo es curvilíneo.
Presenta el mundo tal cual es.	Presenta el mundo como será.
Propone lo que el hombre debería ser.	Decide lo que el hombre debe ser.
La acción avanza por evolución.	La acción avanza a saltos.
Apela a los instintos.	Apela a las motivaciones.
El pensamiento determina el ser.	El ser social determina el pensamiento.

Michel Vinaver, de forma sucinta, explica el anterior cuadro con estas palabras tomadas de su artículo *El fin y los medios del actor: Stanislavski y Brecht*:

Pero llegó Brecht, cuya obra y cuyo pensamiento niegan radicalmente el arte en ese punto ancestral que nosotros teníamos las mejores razones del mundo para creer natural; Brecht nos dice, con desprecio de toda tradición que el público debe entregarse sólo a medias al espectáculo, con objeto de conocer lo que se muestra en lugar de sufrirlo; que el actor debe dar a luz esta conciencia denunciando su papel, no encarnándolo; que el espectador no debe nunca identificarse plenamente con el héroe, de tal suerte que permanezca siempre libre para juzgar las causas y después los remedios de su

sufrimiento; que la acción no debe ser imitada sino contada, que el teatro debe dejar de ser mágico para hacerse crítico. (108:18)

Y en el epicentro de la teoría brechtiana, así como en la aristotélica el concepto catarsis, aparece el famoso efecto V<sup>60</sup>: el distanciamiento y/o extrañamiento que debe procurarse en un montaje. Esta técnica teatral tiene sus antecedentes en el formalismo ruso. Shklovski habla de un efecto de extrañamiento inherente a la creación literaria. Todorov da más luces sobre las ideas de aquél cuando afirma que los objetos observados repetidas veces, comienzan a ser percibidos automáticamente; el fin del arte, continúa Todorov, está encaminado a la singularización de los objetos a través del oscurecimiento de la forma y, por consiguiente, el aumento de la dificultad y la duración de la percepción para establecer así una comprensión particular del objeto: crear su visión y no su reconocimiento.

Para Brecht, entonces, el efecto de identificación debe ser sustituido por el efecto V. En el teatro el hombre ya no debe ser arrancado de su mundo por medio de procedimientos hipnóticos para ser transportado al mundo del arte; por el contrario, tiene que ser introducido por medio de éste en su propio mundo real. El ansia de saber debe ocupar el lugar del miedo, el deseo de ayudar, el sitio de la compasión. En sentido amplio, la técnica del distanciamiento consiste en transformar la cosa que se pretende clarificar y sobre la cual se desea llamar la atención; en lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable e inesperado. Se procura, en cierto modo, que lo sobreentendido resulte ‘no entendido’, pero con el único fin de hacerlo más explicable. Esto lleva a Brecht a crear un ‘arte del espectador’ quien debe teorizar su propia situación social al compararla con los modelos puestos en escena.

¿Por qué el actor ha de brindar a su público sólo la posibilidad de una vivencia, cuando puede proporcionarle un conocimiento, cuando puede abrirle los ojos a algo? (60:24)

---

<sup>60</sup> Parece conveniente, o la salida más apropiada, utilizar esta definición del concepto brechtiano procedente del término alemán *Verfremdungseffekt* traducido de forma tan dispar como distanciamiento o extrañamiento, incluso distanciaci3n, dados los riesgos semánticos que acarrearía elegir uno de estos conceptos.

Se pregunta el mismo Brecht en sus *Escritos sobre teatro*<sup>61</sup>. Sin embargo, con el paso del tiempo el efecto V resultó en un mecanismo fácil en su uso para muchos directores. Bernard Dort en su libro *Tendencias del teatro actual* se lamenta en estos términos:

La ‘distanciación’ se ha vuelto en un secreto de Polichinela: una canción, una pancarta, un aparte del actor... y todo hecho. Tan bien hecho, que he ahí a Brecht inutilizado.  
(75:135)

Quizás la ‘inutilización’ que ha sufrido el efecto V se deba a su relación, casi unívoca, con lo escénico, mas no con lo actoral. Y para Brecht el distanciamiento y/o extrañamiento se refería casi en exclusividad al actor, este efecto se debía constituir, consideraba este director, en una nueva normativa actoral. Si Stanislavski planteaba la identificación total del actor con el personaje, Brecht, por el contrario, propone una actuación reflexiva, distanciada y crítica que saque a la luz la humanidad del personaje: sus puntos débiles, sus deseos, sus deficiencias, sus contradicciones. El actor, en fin, debe asumir la función de un narrador del personaje que representa.

Algunos ejemplos tomados de la puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos*, de los cuales da cuenta Jacques Desuché en su libro *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, pueden servir para aclarar el efecto V en la actuación: Madre Coraje ve a su hijo Requesón muerto y ahoga en su garganta y en su boca abierta de par en par el enorme grito que le provoca este suceso; en otro episodio, visita a su hijo encarcelado por sus actividades subversivas, llora desconsolada ante la mirada atenta del guardia, más cuando éste aleja la vista obtiene de su hijo información valiosa para la causa revolucionaria. En ambos casos, no se representa una manera impulsiva de actuar, más bien se manifiestan claramente decisiones, maneras de elegir, todo para adoptar el tono del relato, el carácter apaciguado de la actuación.

---

<sup>61</sup> Ya que se mencionó este escrito teórico de Brecht, sea útil para establecer una clara diferencia con respecto a Stanislavski: éste un teórico teatral por excelencia, aquél un dramaturgo, en el sentido más moderno de la palabra, por sobre todas las cosas. Mientras el director ruso elabora un complejo sistema de actuación del cual dan cuenta varios libros, pero sobre todo *Un actor se prepara*, Brecht desatiende esta tarea. Sus *Escritos sobre teatro*, son como su nombre lo indica, fragmentos, experiencias, artículos, en fin, ideas sueltas, que fueron reunidos en siete volúmenes complementarios de sus *Escritos sobre literatura y arte* y sus *Escritos sobre política y sociedad*. En sí la metodología teatral que el dramaturgo alemán heredará a la posteridad se deberá a tres elementos especialmente: su asistemática producción teórica, sus piezas teatrales y las experiencias del Berliner Ensemble.

### 3.6.2.3 Antonin Artaud, *el teatro de la crueldad*

Con Artaud se llega a un teatro que busca a toda costa desprenderse de la dependencia del autor, más bien, de la sumisión al lenguaje. Antonin Artaud, quizá el teórico más controvertido y corrosivo de la historia del teatro, rápidamente se integró a la vida intelectual de París. Desde 1920 formó parte del movimiento surrealista, el cual abandonó algunos años después para crear su propio teatro, el Alfred Jarry Theater, en honor al hombre a quién reconocía como su verdadero antecedente. Los montajes producidos por esta compañía fueron ‘maltratados’ por los críticos, en especial por los surrealistas quienes consideraban traidor a Artaud. Este contexto adverso, como era de esperarse, condujo al fracaso del teatro Jarry, y la depresión de Antonin, a quien a los dieciocho años de edad ya se le había declarado esquizofrénico, aumentó; esta situación se prolongó hasta el año 1931 cuando impresionado por la belleza y la magia de las danzas balinesas, las cuales tuvo la ocasión de observar en la Exposición Colonial de París, se reactivó su interés por el teatro. El teatro de Bali resumía para Artaud las diferencias entre las culturas oriental y occidental: ésta, realista, sometida al diálogo y a las palabras; aquélla, mística, confiada en los gestos y los símbolos. En fin, dicho espectáculo confirmó las convicciones básicas que Artaud venía germinando desde hace muchos años con respecto al teatro: este debe ser mágico y el director, un hechicero. En esta experiencia se sustentan, fundamentalmente, las teorías de Artaud sobre el teatro expuestas en una serie de ensayos, cartas y manifiestos escritos durante la década de los 30, cuya recopilación gestó en 1938 la aparición de su venerado libro *El teatro y su doble*. Este texto, esencialmente, combate el teatro narrativo y psicológico, propugnando por la vuelta a un teatro de violencia mítica y belleza mágica, que exponga los conflictos más profundos del ser humano por medio del lenguaje inexplorado de los gestos y los movimientos. Al respecto Robert Brustein en su libro *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro* indica:

El teatro de Artaud, en síntesis, está concebido para cumplir la función de un rebelde dionisiaco, para ser una especie de bacanal, de rito sacrificial, aliviando al espectador de toda la violencia, ferocidad y alegría que la civilización le ha hecho reprimir. (61:397)

Desde presupuestos dadaístas y surrealistas, Artaud aboga por la vuelta del teatro a su origen tribal, para quien este fenómeno artístico ya sólo representaba el espejo inconsciente de la civilización decadente del mundo occidental, ya que su objetivo no es el entretenimiento sino el desfogue de las

represiones de la sociedad. Y para Antonin un signo de la decadencia de la civilización de Occidente es que su teatro ha conservado como arte tantas ideas, para él, tontas e inservibles.

Artaud encuentra en la plaga una metáfora perfecta de lo que debe ser el teatro; ya que ambos afectan a grandes grupos humanos y los trastornan de manera idéntica. El hombre acosado por una grotesca enfermedad, la civilización en cuya piel muerta subyacen los ritos primitivos y las libertades básicas sacrificadas en pos de la vida en sociedad, acudiría al teatro para sufrir una violenta terapia con la esperanza de transformarse, donde los actores sirven como una potencia transmisora de la epidemia que ataca los cuerpos y las almas de los espectadores, peste que los liberaría así del desorden atroz y la crueldad latente del hombre: una disipación absoluta del yo social que libera las verdaderas expresiones privadas. De acuerdo con esta idea, Artaud comparaba a los actores y a los espectadores con las víctimas de una gran hoguera, “que hacen señas a través de las llamas.” (50:16) Estas consideraciones desembocan en el teatro de la crueldad, concepto que Artaud explica de la siguiente forma:

Lo advierta o no, consciente o inconscientemente, lo que el público busca fundamentalmente en el amor, el crimen, las drogas, la insurrección, la guerra, es el estado poético, un estado trascendente de vida. El teatro de la crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento vigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de ese teatro. (235)

Está claro el espíritu reivindicativo que propone con un teatro de la crueldad que agite a las masas, que conmueva al público con violencia, con brutalidad mística. Artaud habla de un teatro que actúe catalíticamente y que libere al hombre de los frenos de la moral y de la razón, permitiéndole retornar a un estado primitivo de ferocidad y de fuerza bruta. Pero cuando habla de crueldad no quiere significar sangre; más bien se refiere al paroxismo experimentado por el espectador en medio de una obra que se desarrolla alrededor de él, y en la medida en que se llega a un clímax de acción, de violencia de formas, imágenes, movimientos, sonidos, se va entrando en trance y se establece una comunicación con lo más primitivo de su ser; lo cruel es hallarse frente a frente con esa realidad íntima, ese yo desprovisto de maquillaje, de encontrarse, en fin, totalmente perdido en el laberinto artificial de la civilización.

Desde el punto de vista de la forma, el teatro de la crueldad negaba el predominio del texto y del autor tan propio del realismo burgués, y pretendía situar a la palabra en el mismo plano de importancia con respecto a otros lenguajes. Artaud aspiraba a la creación de un lenguaje teatral puro que contuviera el espíritu de los más antiguos jeroglíficos, un verdadero lenguaje físico basado en signos y no en palabras. La puesta en escena adquiriría así un papel preponderante en la materialización de antiguos conflictos y en la creación de una atmósfera de sugestión hipnótica donde la mente es afectada por una presión directa sobre los sentidos.

Desde esta línea Artaud rechazaba la concepción de un arte dramático verbal a favor de un teatro total con la intervención de la pantomima, la música, el canto, la plástica, la gesticulación, las entonaciones, la arquitectura, la iluminación, el decorado..., en resumen, coloca al lenguaje escénico por encima del diálogo cuyo papel se reduce a favor de la puesta en escena. Robert Brustein en su texto ya citado refiere:

El ataque de Artaud al lenguaje constituye la parte más radical de su teoría y –algunos dirían– la de menor influencia, porque aun el drama francés más experimental de hoy continúa siendo un drama de palabras. Por otra parte, Artaud nunca propone suprimir el lenguaje por completo, sino más bien “cambiar su papel y, especialmente, reducir su posición...” Él quiere que las palabras sean utilizadas de manera más impactante. (61:402)

Es decir, la palabra deberá ser usada en su colorido emocional y su tono mágico. Habla más bien de un lenguaje teatral puro que pueda prescindir, en lo mayor posible, de las palabras, de esta forma el espíritu conectará naturalmente con contenidos intensos, naturales y espirituales. Las palabras deben escapar al uso común y cotidiano que se les ha dado, encerradas en la manía por explicar las cosas de forma clara. Propone recobrar el valor acústico de las palabras, su vuelta a ser el enlace con la realidad profunda del hombre, la recuperación de su función de conjuro.

Ante tales intenciones era lógico que Artaud rechazara la utilización de obras clásicas del teatro universal. Claro, al repudiar la palabra, repudiaba las obras maestras. Proponía, en su lugar, un teatro de “ritmos armonizados, sonidos abstractos, silencios evocativos, un lenguaje de sueños y pesadillas (escasas expresiones monosilábicas, encantamientos retorcidos, disociados, reverberaciones de toda clase.)” (68:96) En sí, Artaud se quejaba de que los autores, especialmente en Francia, habían llegado a atribuir gran importancia al sentido gramatical y a la explicación y descripción discursiva.

Sin embargo, toda esta renovación teatral de Artaud propuesta en sus escritos no sobrepasó la palabra. “Del dicho al hecho hay un gran trecho.”, reza el refrán. La aplicación práctica, por parte de él, de su teatro de la crueldad fue casi inexistente. Sólo produjo una pieza bajo estos postulados, trabajo que corrió con la misma suerte de sus primeros montajes: sufrió la arremetida de la ira de los críticos. Tras este fracaso y ante la imposibilidad de la aplicación de sus teorías viajó a México tratando de encontrar con los indígenas tarahumara la esencia de los ritos teatrales aniquilados por el desarrollo industrial capitalista de Occidente. Tras su retorno a Francia tuvo la intención de aplicar al teatro sus nuevos conocimientos adquiridos en el nuevo mundo, no obstante, inmediatamente fue recluido en asilos, enfermo de esquizofrenia. Su muerte acaeció en 1948, y quizás con él sucumbió la pureza, precisión y materialización escénica del teatro de la crueldad.

Sin embargo, Artaud no vivió para verlo realizado. En este movimiento, él juega el papel de un Aristóteles profético, que escribe la *Poética* de un teatro imaginario... (61:401)

Escribe Robert Brustein. En esta misma línea, Margaret Croyden en su libro *Lunáticos, amantes y poetas. El teatro experimental contemporáneo* agrega:

Sin duda la ideología fue audaz y brillante; su visión, chocante e imaginativa, pero su mayor debilidad residió en su incapacidad para poner sus teoría en práctica. Una cosa era imaginar decorados, lenguaje y efectos, pero Artaud necesitaba artistas que pudieran ejecutar sus ideas, y esto probó ser imposible: los rituales que lo asombraban provenían de cientos de años de tradición; los actores que admiraba estaban entrenados desde la niñez. Los métodos rigurosos de entrenamiento que se hubieran necesitado para dar vida a la estética de Artaud habrían significado una revolución técnica total. (68:100)

Las teorías de Artaud, a pesar de todo, significaron la punta de lanza de las inquietudes que ya estaban germinándose en los movimientos teatrales de la época. Uno de estos movimientos influenciado, en alguna medida, por los postulados de Artaud es el teatro del absurdo<sup>62</sup>, deudor

---

<sup>62</sup> Robert Brustein afirma: “‘El teatro del absurdo’ aunque no sea realmente el teatro de la crueldad, apela también al ‘hombre total’ de Artaud. Conformando sus piezas como si fueran un sueño, una fantasía, una pesadilla, el dramaturgo del absurdo procura evocar el lado metafísico de la experiencia, con el terror como motivo recurrente.” Y más adelante, con respecto a los dos dramaturgos más importantes de esta tendencia, indica: “...un autor como Ionesco, por ejemplo, le habría parecido [a Artaud] demasiado frívolo, ya que la sátira de Ionesco sobre los conceptos es ella misma altamente conceptualizable, al mismo tiempo que sus ataques al lenguaje y a la lógica son la obra de un perfecto lingüista y lógico.

además de las ideas existencialistas de Camus, los postulados del surrealismo y del dadaísmo y, no menos importante, del *Ubú Rey* de Alfred Jerry.

El teatro del absurdo extiende el irracional vital a la forma teatral, de manera que los elementos dramáticos como el diálogo, el escenario o el vestuario se vuelven ilógicos, pierden su sentido racional. La propia acción se basa en situaciones sin explicación y preguntas que quedan sin respuesta. Y es que este teatro, además de la falta de sentido en la vida humana, pretende exponer la dificultad o imposibilidad de la comunicación entre las personas.

El teatro del absurdo, muy influido por las corrientes teatrales rupturistas y de vanguardia, se desarrolla a partir de la década de 1950. Los dos grandes dramaturgos de esta tendencia son: Samuel Beckett, autor de *Esperando a Godot*, una conocida obra en la cual los dos protagonistas mantienen un diálogo carente de sentido al tanto que esperan la llegada de Godot, de quien nada se sabe y quien nunca llega a aparecer; y Eugène Ionesco, creador de un teatro donde lo cómico del lenguaje y de las situaciones está acompañado por lo trágico de la existencia de personajes marginados o disminuidos. Ionesco alcanzó la fama con *La cantante calva*, disparatada farsa en la que el lenguaje se transforma y queda irreconocible, convertido en instrumento de incomunicación, y *Rinoceronte*, donde los hombres se transforman en estos animales como símbolo de la deshumanización de las sociedades urbanas modernas.

#### **3.6.2.4 Jerzy Grotowski, *el teatro pobre***

Nadie, desde Nietzsche, ha sondeado más profundamente en la fuente del teatro que Grotowski. Nadie, desde Artaud, se ha aproximado más al deslumbramiento de esa esencia que Grotowski. Nadie, desde Stanistavski y Vakhtangov, ha descifrado el enigma de la actuación como Grotowski. Nadie, desde Brecht, ha cuestionado más sobre el sentido y el destino del teatro en el espectador como Grotowski. (250)

Aunque Grotowski afirme que la metodología teatral por él propuesta “no es una combinación de técnicas obtenidas de distintas fuentes” (88:42), resulta indiscutible afirmar que sus ideas del teatro ritual, más no de violencia mística, se aproximan mucho al ideal de Artaud; asimismo, su concepción

---

(...) Hasta el más dotado de estos dramaturgos, Samuel Beckett, pudo haberle parecido demasiado descolorido y descuidado, para el teatro vital y delirante que él ambicionaba.” (61:406)

de la centralidad del actor la cual le llevó a desarrollar una original técnica de interpretación es el resultado de la reelaboración de las propuestas actorales de los directores rusos: al trabajo de las acciones físicas propuesto por Stanislavski debe sumarse la biomecánica teatral de Meyerhold; del mismo modo, en sus montajes escénicos, la relación actor-espectador va más allá de la confrontación dialéctica defendida por Brecht en pos de la búsqueda de la comunión teatral.

Las ideas, en fin, de estos maestros y muchos otros más signaron el trabajo del Laboratorio Teatral de Opole, creado en 1959 en colaboración con Ludwik Flaszen, trasladado posteriormente a la ciudad universitaria de Wrocław en 1965. Entre estos años, con Flaszen como director literario y Grotowski como director escénico, el Laboratorio realizó magistrales puestas en escena que asombraron al público y a la crítica mundial: *Caín* de Byron, *Kordian* de Slowacki, *Akropolis* de Wyspianski, *Fausto* de Marlowe y *El príncipe constante* de Calderón<sup>63</sup>. A pesar del furor que su metodología teatral estaba causando en el mundo occidental, en 1968 Grotowski estrena su último trabajo escénico *Apocalypsis cum figuris*, que se representará en unas pocas ocasiones más con sutiles variaciones, para dedicarse de lleno de allí en adelante a la investigación del arte del actor en el Centro para la Investigación y Experimentación Teatral de Pontedera en Italia.

Jerzy Grotowski, uno de los grandes e indiscutibles renovadores de la escena mundial, entiende el teatro como un espacio para la comunicación espiritual donde se celebra una ceremonia que conduce a los espectadores a la catarsis. La representación es un acto ritual en el cual el público queda implicado directamente situado muy cerca de los actores. Grotowski aboga por el abandono de la idea del ‘teatro total’, del ‘teatro rico’, dependiente de la ‘cleptomanía artística’, y propone, en lugar de añadir elementos al fenómeno artístico, suprimirlos para conseguir la pureza del hecho teatral. Según éste director polaco el teatro puede existir sin luz, música, vestuario, decorados, texto, pero no sin actor. Establece así los principios de su ‘teatro pobre’ en su rechazo de todo elemento superfluo en la creación teatral convirtiendo al actor en el eje del espectáculo. Investiga, por lo tanto, profundamente sobre la naturaleza de la actuación e instaura un entrenamiento que permite al actor construir su propio lenguaje a partir de sus dos herramientas primordiales: el cuerpo y la voz.

---

<sup>63</sup> Margaret Croyden en su texto *Lunáticos, amantes y poetas: el teatro experimental contemporáneo*, relata y describe los montajes que Grotowski presentó en Nueva York en 1969: *El príncipe constante*, *Akropolis* y *Apocalypsis cum figuris*; informando sobre algunos datos interesantes y coincidentes en estas tres puestas en escena: el reducido número de espectadores que Grotowski permitía en cada uno de sus trabajos, no más de cincuenta personas, y la duración de los mismos la cual siempre alcanzaba los cincuenta y cinco minutos; información que da una idea más clara sobre la concepción del director polaco del teatro como un arte ritual.

[Grotowski] indagó las fuentes de la teatralidad en las fuentes del hombre, experimentó con rigor las relaciones actor–espectador, replanteó, desde el espectador, las convenciones del espacio escénico. Cuestionó sin cesar sobre la dialéctica texto-puesta en escena, la finalidad del teatro, la ética de la vida artística y, sobre todo, el entrenamiento y la técnica del actor. (250)

En forma somera aunque diluida plantea Luis Tavira en su artículo *Jerzy Grotowski, hacia la esencia del teatro* los tres postulados fundamentales que determinaron en todo momento el trabajo del director polaco, desde sus puestas en escena con el Laboratorio Teatral hasta su trabajo de investigación en Pontedera: a) la autonomía del teatro con respecto a la matriz literaria, b) el protagonismo del actor y su expresión física y c) el contacto con el espectador.

En lo concerniente al primer postulado, Grotowski consideraba necesario que en la elección de un texto para un montaje debía tenerse en cuenta la existencia de una determinada relación entre el director y el actor con el texto seleccionado. Por este motivo recurrió para sus trabajos escénicos, casi siempre, al repertorio romántico, y dentro del mismo a la literatura polaca, dadas las posibilidades que le ofrecía esta elección el confrontar todas las potencialidades de la propia naturaleza individual. Para Grotowski el texto ha de tener vida dentro del actor, y por ello es indispensable la búsqueda del repertorio al que éste está ‘condenado’.

Como se ve, incluso en la elección del texto, el protagonismo del actor es clave en la metodología del teatro pobre cuya exploración, desde el postulado de despojarse de la tradición milenaria del histrión perdido bajo la maquinaria escénica y la dictadura del director, conduce al actor total quien pone en juego todos sus recursos psico-físicos en la representación. Para Grotowski la educación del actor no significa enseñarle algo, más bien presupone conducirlo a la eliminación de la resistencia propia de su organismo ante los procesos psíquicos; su metodología, por consiguiente, representa no una colección de técnicas sino la destrucción de obstáculos. Es decir, el actor no debe ser un ‘actor cortesano’ de técnica deductiva (esto es, basada en una acumulación de habilidades), sino, por el contrario, ha de ejecutar una práctica inductiva (con palabras más precisas, una técnica de eliminación); Grotowski habla de un actor ‘santo’, purificado, que supera sus bloqueos físicos y fundamentalmente psicológicos para autotranscenderse. En su libro *Hacia un teatro pobre* lo describe con estas palabras:

El actor que trata de llegar a un estado de autopenetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso. Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras. (88:29)

Estas ideas conducen a otra constante en el trabajo teatral del director polaco: la autenticidad en la representación la cual se alcanza desde la consideración del teatro como un rito cuya relación actor-espectador es la misma que se da entre el sacerdote y sus fieles. En virtud de estos principios, el teatro se va reduciendo paulatinamente a la interacción de escenario-auditorio. Al inicio, Grotowski intentó hacer del público un elemento más del espectáculo cuya disposición configuraba la puesta en escena, tiempo después, sin embargo, se inclinó más bien a la idea del espectador como testigo<sup>64</sup>. En ambos razonamientos, no obstante, según la idea del teatro como un lugar de provocación, siempre rechazó el trabajo actoral subordinado de forma servil al aplauso y al elogio del público.

En definitiva, Grotowski concentró toda su atención en el intento de recuperar los valores arcaicos del teatro. Al respecto, y para finalizar, sirvan las palabras de Margaret Croyden tomadas de su obra *Lunáticos, amantes y poetas: el teatro experimental contemporáneo*:

La importancia del arte de Grotowski no reside en su férrea disciplina, sino en su extraordinaria creatividad. Él ha formado un teatro moderno como no hay otro. En lugar de abolir el lenguaje, le ha dado mayor extensión; en lugar de incitar a actuar a los espectadores, les ha asignado el rol de silenciosos testigos; en lugar de fundir el arte con la vida, ha insistido en una técnica formal. (68:211)

---

<sup>64</sup> Esta última idea es el resultado de sus trabajos teóricos en Italia de poca o nula aplicación práctica. En sus puestas en escena, pertenecientes a su primer período y donde sus ideas sí se materializaron, no abogaba por la simple eliminación de la dicotomía actor-espectador, simple hecho que ya le permitía a Grotowski crear una situación de laboratorio en su teatro, un área apropiada para la investigación; su interés fundamental era más ambicioso, se centraba en encontrar la relación apropiada entre escenario y auditorio en cada tipo de representación para alcanzar así una total comunión. Desde esta intención experimentó con la actuación de los actores entre el público como en *Caín* de Byron; o la inclusión de los espectadores en la arquitectura de la acción como en *Akropolis* de Wyspianski; o el trabajo actoral entre los espectadores ignorándoles e incluso mirando a través de ellos; en *El príncipe constante* de Calderón separó al público de los actores mediante un alto corral, obligando al auditorio a mirar a éstos como si estuvieran observando a unos animales desde el ring.

### 3.6.2.5 El nuevo teatro latinoamericano, *la creación colectiva*

El auge dado a la puesta en escena a lo largo del siglo XX en el viejo mundo repercutió, como era de esperarse, en Hispanoamérica: Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski... y sus innumerables discípulos, condicionaron, las más de las veces en simples y crueles trasplantes teóricos, las creaciones escénicas de la gente de teatro de esta parte del mundo<sup>65</sup>. También, por otro lado, esta situación condujo a muchos teatristas latinoamericanos a cuestionarse si estos moldes importados así como las infinitas muestras de su dramaturgia respondían a los intereses reales de sus pueblos. Las respuestas casi siempre eran negativas. De esta cuenta surge en América Latina a partir de la segunda mitad del siglo XX el nuevo teatro latinoamericano cuya aparición se da con el deseo de poner la actividad teatral de estas latitudes en contacto directo con el proceso revolucionario<sup>66</sup> y superar “las herencias dudosas del teatro español y las extravagancias subjetivas de las vanguardias neuróticas” (248:101) como dijera Eduardo Gómez. Y con el nuevo teatro latinoamericano está aparejado un concepto escénico o, aunque resulta un tanto arriesgado afirmarlo, una metodología teatral particular: la creación colectiva.

Para Stanislavski la labor eficaz de todos los entes involucrados en un montaje (desde el taquillero hasta el director, pasando por el elenco) cuyos resultados se reflejan en el éxito de la presentación, hace referencia a un trabajo de creación colectiva en el teatro. Una idea un tanto ‘romántica’ alejada totalmente de lo que los grupos de América Latina concibieron como creación colectiva. Y aunque estas mismas compañías consideran este método de una larga trayectoria teatral localizable en diversas regiones (el Rabinal Achí o el Güegüense, ambos en Centroamérica durante su época prehispánica, las celebraciones báquicas en la Grecia clásica o la *commedia dell’arte* en la Italia del

---

<sup>65</sup> Del mismo modo, los círculos académicos estudiaron y teorizaron la evolución del teatro en Latinoamérica desde los parámetros que en Europa se admitían sin preocuparse por las características innatas de la realidad sociocultural y económica de estos países. José Monleón en su ensayo *Utopía y realidad en el teatro latinoamericano* escribe: “Hasta hace muy poco tiempo, el estudio del teatro de los países de América Latina solía abordarse con los mismos criterios empleados para el análisis del teatro europeo o norteamericano. Desde una perspectiva histórica, toda América era considerada parte de Occidente, y, por lo tanto, resultaba lógico valorar sus expresiones artísticas de acuerdo con las líneas normativas de la cultura occidental. Ciñéndonos estrictamente a la América Latina, es evidente que la sumisión a las coordenadas occidentales era aceptada y practicada sin la menor resistencia por la casi totalidad de los integrantes de sus minorías cultas, que veían en ello, a menudo, un modo de escapar de los límites impuestos por la realidad social de su propio país.” (244:23) Es decir, la reescritura de la historia crítica del teatro en Latinoamérica está aún a la espera de su realización.

<sup>66</sup> Recuérdese que durante la segunda mitad del siglo XX varios países hispanoamericanos, entre ellos Guatemala, se encontraban enfrascados en cruentas luchas fratricidas dentro del marco mundial de la guerra fría, al fragor de las ideas de la lucha de clases en clara oposición a los postulados capitalistas. Dentro de este contexto el teatro en América Latina con sus creaciones colectivas es comprendido como un fenómeno de propaganda, un medio eficaz de cambio en detrimento en muchas ocasiones de la calidad artística.

Renacimiento) lo cierto del caso es que la creación colectiva está relacionada directamente con los movimientos teatrales hispanoamericanos que cobran vigor a partir de la década del sesenta y cuyo foco geográfico-teatral-teórico será Colombia. “Colombia es hoy la vanguardia del teatro hispanoamericano”, (240:91) afirmará, en 1977, Manuel Galich, citado por Eduardo Márceles Daconte en su artículo *El método de creación colectiva en el teatro colombiano*; el mismo Galich dará una fecha precisa de la aparición o el punto de arranque de la creación colectiva en el nuevo mundo: 1963<sup>67</sup>; metodología ligada estrechamente a la labor del consagrado Teatro Experimental de Cali, TEC, y especialmente a Enrique Buenaventura, que con el paso del tiempo se convertirá en el consumado teórico e inspirador maestro de dicha tendencia compartiendo créditos, en alguna medida, con el también colombiano Santiago García y su ya también célebre compañía teatral La Candelaria. Pero no es hasta 1966 con el montaje a cargo del TEC de *Ubú Rey* de Alfred Jarry que la creación colectiva entra de lleno al panorama teatral de América Latina. De allí en adelante casi todos los más importantes grupos de teatro de Hispanoamérica (Trashumantes de Panamá, Rajatabla de Venezuela, El Galpón de Uruguay, Escambray de Cuba, Libre Teatro Libre de Argentina, Ollantay de Perú...) se servirán de esta metodología en el montaje de sus piezas.

La creación colectiva, modelo que exige la participación dinámica de todos los miembros del equipo teatral, reniega del ‘divismo’ y aboga por el anonimato y la ‘militancia teatral’, se refiere, en pocas palabras, al procedimiento de hacer una obra teatral de principio a fin: desde la escritura del texto, incluso antes con las investigaciones que permiten su elaboración, hasta su montaje, aún más allá con las consecuentes correcciones que puedan derivarse de los foros recomendables de realizar con el público. Según Eduardo Márceles Daconte:

En opinión de Santiago García, director y teórico del grupo de teatro La Candelaria, el marco funcional de la creación colectiva se fundamenta en el hecho elemental de que toda producción teatral es una obra artística de un grupo de personas. Reconoce, sin embargo, que no se trata de competir con el teatro de autor, sino de un enfoque diferente de la producción teatral. (240:93)

---

<sup>67</sup> “El caso es que la creación colectiva hace su aparición en la América Latina, al decir del inolvidable Manuel Galich, en 1963.” (248:101) Afirma Beatriz Rizk en su artículo *¿Qué papel le asigna al método de la creación colectiva en la historia del teatro colombiano?* Al parecer, o con toda seguridad, esta fecha hace referencia al montaje de *La Celestina* a cargo del Teatro Experimental de Cali donde Enrique Buenaventura empezaba a tantear en esta puesta en escena las posibilidades que le ofrecía el trabajo colectivo en el teatro.

Lo paradójico del caso con respecto a la creación colectiva, que como se ve consiste en una labor de conjunto en la que la participación de todos los integrantes de la compañía tiene la misma importancia, y a pesar del deseo imperioso del anonimato conseguido a través de la colectividad, es que es imposible hablar de esta tendencia teatral latinoamericana sin mencionar algunos nombres, ‘autores’, indispensables: el mismo Santiago García y, sobre todo, Enrique Buenaventura. Este último precisamente publica en 1971 el *Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC*, que se puso rigurosamente en práctica por un gran número de grupos teatrales en toda Hispanoamérica; García por su parte divulga años más tarde su *Teoría y práctica del teatro*.

Según las experiencias de estos dos maestros y sus compañías dramáticas, Eduardo Vásquez Pérez en su artículo *La audacia colectiva frente a los mitos de la colonización cultural* habla de tres categorías del trabajo colectivo en el teatro:

1. La que parte de un texto elaborado. El proceso de montaje, desde el estudio mismo del texto, lo realizan en conjunto los integrantes del grupo. El principal exponente de esta tendencia es Enrique Buenaventura con el TEC.
2. La que en la preparación del texto sólo interviene un grupo de los integrantes del colectivo, y luego se prosigue en forma similar a la explicada en el párrafo anterior.
3. La que tanto el texto como la puesta en escena son elaborados por todos los miembros del grupo. A ésta pertenece la mayoría de los conjuntos que practican este tipo de teatro: Libre Teatro Libre, de Argentina, Trashumantes, de Panamá, etc. (104:131-132)

En la primera categoría, e incluso en la segunda, el trabajo colectivo consiste en la improvisación que del texto dramático van realizando los actores. La improvisación permite la depuración de los diálogos, la determinación de las situaciones escénicas y la caracterización de los personajes; al mismo tiempo, contribuye una distribución más objetiva de los papeles en el elenco. En fin, esta deviene en la creación colectiva en una técnica útil para el enriquecimiento de la representación. No obstante, los ensayos regidos por esta práctica, para evitar la anarquía interpretativa, deben regirse por la claridad de objetivos y motivaciones.

En cuanto a la ‘creación colectiva total’, que se diferencia de la anterior por ser aquella una ‘creación colectiva para la puesta en escena’, se identifican varias etapas. Se inicia con la investigación para recolectar los datos y darles una sistematización, tarea importantísima si se considera que en muchos casos las piezas resultan en reescrituras históricas; se continúa con la elaboración de un texto escrito, aunque esta tarea se realiza a lo largo de todo el proceso, además, el libreto, a diferencia del teatro de autor, aparece mucho tiempo después de estrenada la obra; se sigue con el ordenamiento de los datos en una estructura dramática, en la improvisación del material, la delimitación de situaciones escénicas, la caracterización de los personajes; casi al final se da paso a la construcción del andamiaje teatral: escenografía, utilería, vestuario; para dar paso finalmente al montaje de la obra. En esta etapa final se descubre inevitablemente si todas las etapas anteriores tuvieron éxito; además, se impone la necesidad de perfeccionar la obra en recurrentes ensayos generales y constatar el trabajo con el público; contacto que puede generar hasta cambios sustanciales a la estructura de la obra. Hay que resaltar que en trabajos de creación colectiva tienen injerencia personas de distintas profesiones: lingüistas, historiadores, politólogos, psicólogos, cuyos conocimientos son valiosos en la creación de la obra.



Manuel José Arce integrando el elenco de una de las obras puestas en escena por el grupo de teatro de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

# MARCO CONTEXTUAL

Reitero (...) que las condiciones de cada época crean los valores estéticos de cada época. Y no tenemos ningún parámetro absoluto para negar o afirmar a ninguna en especial, si prescindimos del apoyo histórico que nos permita situar cada cosa en su momento.

*Diario de un escribiente, Manuel José Arce*



## 4.1 Manuel José: *las andanzas del escribiente*

### 4.1.1 “Nací en 1935 y aún sigo vivo...”

Con esta frase, Manuel José Leonardo Arce Leal resumía la tarea que con frecuencia le imponían al pedirle que elaborara su hoja de vida<sup>68</sup>. Sí, nació en 1935, precisamente el 13 de mayo, en la capital de Guatemala. Hijo de dos poetas, Margarita Leal Rubio y Manuel José Arce Valladares, quienes se divorciaron cuando aquél tenía apenas 4 años. Tras este acontecimiento, vivió durante un breve período bajo la tutela de la madre hasta que el padre lo raptó y lo llevó a vivir a El Salvador. Este hecho le anunciaba una vida de interminables sobresaltos. ¡Y vaya que los vivió, y de qué manera! Pero como afirma Quique Ramírez:

A pesar de todas las adversidades de la época en que le tocó vivir, fue un hombre feliz, enamorado de la vida, del arte y de las mujeres. Privilegio de poetas, decía él, porque eso era vivir con pasión por la belleza. (179:24)

A partir de entonces, su vida estará llena de triunfos y miserias, sorpresas y paradojas. Lo ejemplifican con toda claridad los diversos empleos que tuvo durante sus 50 años de vida: fue desde ayudante de albañilería y estibador hasta catedrático universitario y jefe de redacción de varios periódicos, pasando por empleado de funeraria, pintor de brocha gorda, obrero de una fábrica de dulces, guardia nocturno, catedrático de inglés, columnista, corresponsal o director de un centro cultural en Francia, por mencionar algunos.

### 4.1.2 Guatemala versus Manuel José Arce

A los cincuenta años de edad, el 22 de septiembre de 1985, en el Hospital Santa Cecilia en la ciudad de Albi, Francia, muere Arce víctima de un cáncer pulmonar. Algunos años atrás había escrito *Guatemala versus Miguel Ángel Asturias. Breve relato de un conflicto*, interesante ensayo sobre el nobel guatemalteco y su relación beligerante con su país, que suele pasar por alto, casi inadvertido, en el estudio de la obra de Manuel José, pero que da muchas pistas sobre su propia vida; el documento que busca justificar al Asturias escritor es, también, al mismo tiempo un escrito de

---

<sup>68</sup> Según entrevista realizada a Julia Vela, hermana del escritor.

autorreflexión y autorreivindicación del Arce escritor, por eso en vez de uno podrían ser dos relatos de un mismo conflicto. Quizá estas palabras, al inicio del ensayo, sean la clave de tal afirmación:

Trataré de explicarme, aunque es difícil: *hay mucho de subjetivo y personal en lo que digo*. Pero no siempre es erróneo lo subjetivo ni lo personal está exento de razón. (...) Todo este periodismo juvenil [el de Miguel Ángel Asturias]<sup>69</sup>, aquí reunido por primera vez, me compromete en tres vías: la realidad de nuestra patria, la vida y la obra de Miguel Ángel, *mi propia experiencia*. (Resaltado mío) (53:883)

Escrito durante su exilio en Francia, época de grandes penurias, pero la de mayor militancia, y dueño de una gran lucidez, Arce encuentra en la vida de Asturias muchos paralelismos con la suya y trata de explicar, y explicarse, a través de la figura del nobel las contradicciones que *su* Guatemala le presenta. Por eso, este texto y sus escritos de *Diario de un escribiente* son documentos indispensables para conocer y comprender de su propia voz la vida de Manuel José Arce.

#### 4.1.3 35 años antes

En El Salvador, Arce vive toda su niñez al lado de su padre a quien le profesa gran cariño y admiración, “pero le faltaba algo, las manos finas de su madre, su voz suave susurrándole versos” (184:3), y decide regresar a Guatemala a la edad de quince años, en plena adolescencia. “Desde esa época empecé a darme de trompadas con la vida” (17:23), afirmará más adelante el propio Manuel José en una de sus columnas periodísticas. Desde ese momento se mantuvo con un pie en cada país hasta que cumplió los veinte años, cuando el descubrimiento del mundo teatral y su integración al grupo de teatro de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos lo impulsan a radicarse de forma definitiva en el país. A esto debe aunarse su incorporación a La Moira (Locura Sagrada), grupo poético de la misma facultad, integrado por Luz Méndez de la Vega, Matilde Montoya, René Acuña, Carlos Zipfel, entre otros.

Desde la perspectiva histórica, Arce arriba a Guatemala en la, quizá, mejor época política del país, en el momento equidistante entre la Revolución del 44 y la invasión militar promovida por la CIA,

---

<sup>69</sup> Arce escribe este ensayo tras leer los artículos periodísticos de Miguel Ángel Asturias escritos durante su estancia en París entre los años de 1924 y 1933 y que forman el primer volumen de la Colección Archivos: *París 1924-1933: Periodismo y creación literaria*.

financiada por la UFCO y comandada por Castillo Armas. Ha nacido cuando el gobierno de Jorge Ubico se está trasmutando en una dictadura, de Estrada Cabrera y su omnímodo poder tal vez esté enterado de algo, su estancia en El Salvador le impide ser testigo de primera fila de la gesta del 20 de Octubre, y, entre estar en aquel país y Guatemala, vive fragmentos de los gobiernos de Arévalo y Árbenz; por tanto, a todas luces, Manuel José Arce descubre su “propia patria con ojos un poco extranjeros” (17:126). Muchos años después, más comprometido con su patria y su historia, en un artículo de *Diario de un escribiente*, cuando de la historia nacional se trata, habla en estos términos:

Yo tenía nueve años el 20 de Octubre. Diecinueve, al final de aquellos diez años esperanzados. No he vuelto a ver en Guatemala un clima igual de renovación, una mística colectiva como en aquellos tiempos. He visto caer, uno a uno, los sueños de la gente. (17:105)

Y en otro:

Estoy viendo cómo mi propia generación –que surgió con los últimos resplandores de aquella época– comienza a pasar sin haber dejado huella, como obedeciendo a un mismo y reiterado destino trágico. (17:101)

Y quizá la angustia de no ‘dejar huella’ sea la razón que justifica su paulatino alejamiento de *La Moira*, grupo que aunque surgió en el seno de la Universidad de San Carlos, alta casa de estudios de una clara tendencia marxista, se mostró reacio a aceptar las tendencias socializantes de la época; más bien, sus integrantes se encaminaron, tomando como bandera el individualismo y la libertad creativa, en lo teatral por realizar montajes de textos clásicos y en lo poético por experimentar con la forma<sup>70</sup>. Indudablemente *La Moira* puso de manifiesto la vena artística de Manuel José Arce.

---

<sup>70</sup> Salpicada de rasgos lúdicos, una de las características esenciales de *La Moira* fue la experimentación poética. Inclusive podría afirmarse que sus integrantes se adelantaron al OuLiPo (Taller de Literatura Potencial, por sus siglas en francés, fundado a inicios de la década del 60) y sus reglas demenciales para la creación (escribir poemas de una palabra por verso o un poema “bola de nieve” donde el primer verso tiene una letra, el segundo, dos, el tercero, tres, y así sucesivamente). Nada más parecido que los ‘babosonetos’, ocurrencia de Arce, en los cuales cada integrante del grupo aporta un endecasílabo en la creación del soneto. (Para más información sobre el OuLiPo puede consultarse el artículo *Todos los juegos, el juego* de Eduardo Berti, en el suplemento *El Acordeón* de *El Periódico* del 23 de septiembre de 2007, págs. 2 y 3.)

#### 4.1.4 “No me hable mal de la vida, por favor.” (17:48)

Arce había publicado en 1955 su primer poemario, *En el nombre del padre*, un año después se había casado con Matilde Montoya, quien también integrara el grupo *La Moira* y quien le facilitara adentrarse al mundillo teatral del país, y dos años más tarde se daría a conocer como dramaturgo con tres piezas cortas: *Cinco centavos*, *Balada del árbol y la música* y *Aurora*, galardonadas en los Juegos Florales de Quetzaltenango; no obstante, aunque la vida le sonreía, al inicio de los años sesentas se divorcia de su primera esposa, hecho que le produjo una profunda depresión, incluso, se ha llegado a hablar de un intento de suicidio en esa época<sup>71</sup>; sin embargo, años más tarde se casa por segunda ocasión, esta vez, con Mercedes Arrivillaga, de quien también se divorciará.

Durante la década del 60 aparecen sus obras más importantes o, con toda seguridad, las más recordadas: sus poemarios *Eternauta* y, sobretudo, *Los episodios del vagón de carga*, premiado en los Juegos Florales de Quetzaltenango en 1969; también sus piezas teatrales *Sebastián sale de compras* y, la ya clásica, *Delito, condena y ejecución de una gallina*. De esa época data también el inicio de sus colaboraciones con *El Gráfico*, diario que haría de él, durante la década posterior, por su columna *Diario de un escribiente*, el periodista más leído de su época.

#### 4.1.5 Complejos mercuriales

Mis sandalias, guaraches, caites de viajero tenían complejos mercuriales: eran alas que no se detenían. Me llevaban incesantemente de un lado a otro... (38:32-33)

De esta forma explica Manuel José la infinidad de viajes que realizó dentro del continente europeo en la primera mitad de los años ochenta durante su corto pero intenso exilio en Francia<sup>72</sup>. Fue un

---

<sup>71</sup> “Pero el inicio de los años 60, también estuvo marcado por su divorcio con Matilde, tras el cual ocurre un hecho que ayudaría a construir la mitología del escritor: un día, tras largas noches de insomnio y desesperación, tomó un marcador y se dibujó un corazón en el pecho, el tiro debía pegar justo en medio. El pulso, sin embargo, le falló y la bala bailó por el aire hasta clavarse en su pierna. Ese fue el origen de su cojera legendaria.” (184:3-4)

<sup>72</sup> Al igual que el premio nobel guatemalteco, en Francia, Manuel José Arce, se volvió ‘más chapín’ de lo que era. Así lo afirma en *Guatemala versus Miguel Ángel Asturias*, un ensayo que como ya se indicó pareciera ser ambivalente: Arce escribe sobre Asturias pensando en sus propias experiencias. En su exilio se dio a la tarea infatigable de formar comités de solidaridad con su país y dictar conferencias sobre literatura, historia, cultura, etc., pero en la cuales siempre, siempre el tema era Guatemala. Así se la pasó de arriba abajo por Francia y Europa. El siguiente fragmento del ensayo citado líneas arriba, resulta tan adecuado para comprender el activismo de Arce: “escribe poemas combatientes (...) dicta conferencias, denuncia, reclama la solidaridad del mundo para su pueblo. (...) se transforma en una presencia universal

‘complejo’ que lo acompañó toda la vida: antes había salido en varias ocasiones, pero siempre con ‘boleto de vuelta’. En 1959 había viajado a Estados Unidos en una gira de presentación de poesía dramatizada; tras su retorno de un viaje a México en 1962 concibe sus *Entremeses para rabiarse* que lo consolidan en el ámbito teatral; retornaría a este país en 1975 con motivo de la celebración del centenario de su Academia de la Lengua; ese mismo año asiste a un Seminario sobre el Libro celebrado en Río de Janeiro, Brasil; país que visitaría de nuevo en varias giras teatrales; también viajó a Alemania y Colombia como invitado para participar en talleres y festivales de teatro..., y parar de contar porque la lista se haría extensa. Sin duda la vida de Arce se entiende en toda su plenitud si no se deja pasar por alto su condición de errante eterno.

Los dos viajes, sin embargo, que determinaron su existencia fueron los que realizó a Francia. El primero por una beca para estudiar el manejo de las casas de la cultura, el segundo como refugiado político empujado por la incesante ola de violencia durante el gobierno de Romeo Lucas García (1978 – 1982). Su primer viaje, a París en 1967, representó, tras su retorno, para su producción literaria la publicación y el reconocimiento de sus mejores poemarios y el montaje de sus más valientes y atrevidas piezas; su segundo viaje, en 1979, significó el exilio total, la amargura por la patria y una vida llena de penurias.

Hay que remontarse a un acontecimiento en la biografía de Manuel José Arce que suele pasar inadvertido, tratarse con ligereza, como si fuera poco relevante, para comprender las causas de su expatriación: su breve paso por la política. ¿Descuido intencional o culposo? Quizá ninguno o ambos.

#### **4.1.6 Arce y la política: el amargo desencanto**

Hasta mediados de la década del 70, la militancia partidista en la vida de Manuel José es inexistente. Se adhiere, no obstante, a finales de este período, al Frente Unido de la Revolución (FUR), y como que no queriendo la cosa, como por casualidad<sup>73</sup>, Arce, quien afirmara en una de sus columnas de

---

de Guatemala. En donde él esté, la gente mira y recuerda la tragedia guatemalteca. Y procura estar en todas partes. Es infatigable. A pesar de su salud precaria y de las penurias económicas, viaja, trabaja, está siempre activo.” (53:914)

<sup>73</sup> Tiende la crítica a ser poco precisa o presentar datos muy vagos cuando se trata de hablar del ‘período político’ de Manuel José. Aunque se habla de elección, pareciera ser que ésta no fue del todo ‘normal’, o como Arce lo hubiese deseado, y que su llegada a la alcaldía está estrechamente relacionada con el asesinato de Colom Argueta. A esta deducción conducen las palabras de Dante Liano: “Porque fiel a su destino y apellido, Arce, en un cierto momento de su

*Diario de un escribiente*: “La política es una porquería tan sucia que lo mejor es no meterse en ella para no embarrarse.” (19:48), resulta concejal de la municipalidad de la ciudad de Guatemala, pero...

Los enemigos del poeta vieron, en su colaboración con la prensa y en su elección al Concejo, una especie de acomodamiento o renuncia a los ideales de una no bien definida revolución. (91:255)

Es decir, además de batallar contra las posturas del alcalde capitalino, causa principal de su partida, Manuel José Arce tenía que defenderse de las intrigas que se fraguaban en su contra. En este momento el ensayo sobre Asturias adquiere una significación tan personal, matices tan propios para el mismo Arce; dice, en *Guatemala versus Miguel Ángel Asturias*, refiriéndose al nobel guatemalteco al hablar sobre política y pensando, tal vez, en su propia experiencia:

Ya en el papel de diputado pudo comprobar hasta dónde era sucio y legamoso el pantano, hasta dónde era absolutamente inútil su participación. Sin embargo, no podía renunciar ni negarse: ya había caído en la trampa. (53:908)

Y más adelante, en tono de expiación, expresa:

Podían caer lluvias de injurias y rayos furibundos sobre su nombre: el tenía puestos los ojos mucho más allá de sí mismo: en el pequeño país que tanto amaba y le detestaba. (53:917)

Estas palabras suenan como una descarga contra sus detractores<sup>74</sup>. Así que al término de su período en la municipalidad capitalina, todo indica que su vida ya no volverá a ser como antes. El terrorismo

---

vida, se dedica a la política. Un líder socialdemócrata, Manuel Colom Argueta, fundador del FUR (Frente Unido de la Revolución), resultó electo alcalde de la capital. (Años más tarde, Colom sería asesinado por el ejército en una feroz cacería humana). En las listas electorales figuraba Manuel José Arce y por un azar en la distribución de votos, el poeta accede al Concejo Municipal.” (91:254-255)

<sup>74</sup> De nuevo sirva el ensayo *Guatemala versus Miguel Ángel Asturias* para comprender al mismo Arce quien apunta: “Pero su nombre tiene muchos adversarios. (...) Y hay algo que es aún más doloroso para él: las envidias que sus triunfos despiertan, incluso entre aquellos que piensan más o menos como él. Y hay silencios e ingratitudes. Es la otra faceta de la mala Guatemala. Es el lado corrosivo del chapín eterno.” (53:915)

estatal es cosa de todos los días. Los intelectuales, muchos de ellos amigos de Arce, morían acribillados por las fuerzas represivas<sup>75</sup>. Así que ha escoger.

#### 4.1.7 ¿El destierro, el encierro, el entierro?

Estos eran los tres caminos que le queda(b)an al artista en Guatemala. Alfonso Orantes, quien lo manifestara durante el entierro del escultor Rafael Yela Günther; días después estaba tras las rejas por orden de Ubico. La historia no ha variado mucho y Arce, por menos malo, escoge el primero; quedarse en Guatemala unos pocos días más le aseguraba, no el segundo camino, sino el último: los escuadrones de la muerte ya estaban tras sus pasos. Salió al exilio rumbo a Francia el 4 de noviembre de 1980. En la víspera de este día, de forma clandestina, se organizó una despedida para el poeta en la Universidad Popular. Rafael Gutiérrez la refiere de esta forma:

Fue todo muy tenso y jubiloso a un tiempo, la verdad. Por momentos brotaba la tristeza que moja las despedidas entrañables, pero también resonaba una suerte de clamor colectivo como de concentración política. En un momento, todos nos levantamos, claveles en mano, y yo miré que ese hombre maduro, de pelo entrecano y algo ralo sonreía y lloraba a un tiempo. (34:56)

Ya en Francia su vida se resume en trabajos inverosímiles, anonimato intelectual, y su pasión por Guatemala “que habrá de llevar siempre consigo, a golpes de máquina de escribir.” (53:914) Quizá el siguiente relato refleje su temple durante sus seis prolongados y amargos años de destierro: durante la época más dura de su exilio se topó con un anuncio que ofrecía becas a inmigrantes para aprender algún oficio y cuyo único requisito era ser analfabeta. Pues, ¿qué otra? El miembro de número de la Academia Guatemalteca correspondiente a la Real Academia de la Lengua Española, quien fuera secretario de Miguel Ángel Asturias, aceptó.

Esta anécdota retrata el constante tocar fondo que el exilio le supuso a Arce, porque se pueden contar otras, muchísimas, aunque parezcan inverosímiles: hacerle de albañil en un templo budista o ser el

---

<sup>75</sup> Dante Liano al respecto apunta: “A Obregón lo desaparecieron. A Valdizón también. Otto René murió en la sala de torturas.” (38:22) A estos deben sumarse los asesinatos de importantes líderes políticos de la oposición como Manuel Colom Argueta, Alberto Fuentes Mohr y Oliverio Castañeda de León todos perpetrados durante el gobierno de Lucas García.

‘limpia ductos’ de un edificio, por ejemplo; pareciera que la amargura y la humillación no tenían fin, que la miseria se había enseñoreado de la vida de Manuel José. Hasta que a finales de 1983 una llamada le cambió, literalmente, la vida.

#### **4.1.8 Un loteriazó en plena crisis**

En su etapa terminal, desahuciado, Arce recibe una carta de su primera novia. Conmovido, le escribe una larga y emotiva respuesta donde cuenta, con todo detalle, su vida agitada y tormentosa en el exilio. Casi al final de ésta, escribe: “Nos cae la lotería<sup>76</sup>.” (38:50), en referencia al trabajo que le ofreciera el dramaturgo francés Armand Gatti, en una llamada telefónica sorpresiva, para el manejo de un centro cultural en Albi.

¡Al fin un respiro! ¡Al fin algo digno! Manuel José acepta, se traslada a la ciudad y se entrega a varias tareas: termina el ensayo que se incluirá en la edición del periodismo juvenil de Asturias, finaliza su novela, la única, *De una ciudad y otros asuntos, crónica fidedigna*, escenifica *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar y escribe, dirige y estrena *Árbenz, el coronel de la primavera*. Pero el final se acercaba.

#### **4.1.9 Exilio y muerte: Arce y el sino del escritor guatemalteco**

Precisamente cuando había superado el sufrimiento, la humillación y la miseria del destierro, cuando el escribiente volvía a las andadas, la fatalidad le asestó el golpe final con una enfermedad mortal que se lo llevó en poco tiempo. En *Guatemala versus Miguel Ángel Asturias*, cuando habla de la muerte del nobel guatemalteco, lo hace en estos términos:

Y decidió quedarse en París, dejar allí su obra, para seguir siendo su vivo pregonero [de Guatemala]; para seguir sirviéndola desde lejos, la única manera como le fue permitido servirla. Viéndola a distancia. Desterrado para siempre. (53:918)

---

<sup>76</sup> En su segunda estancia en Francia Arce se casa por tercera ocasión, esta vez con la francesa Béatrice Mazel. A ella se refiere en esta cita y a su hijo Pablo, quien años atrás había llegado al país.

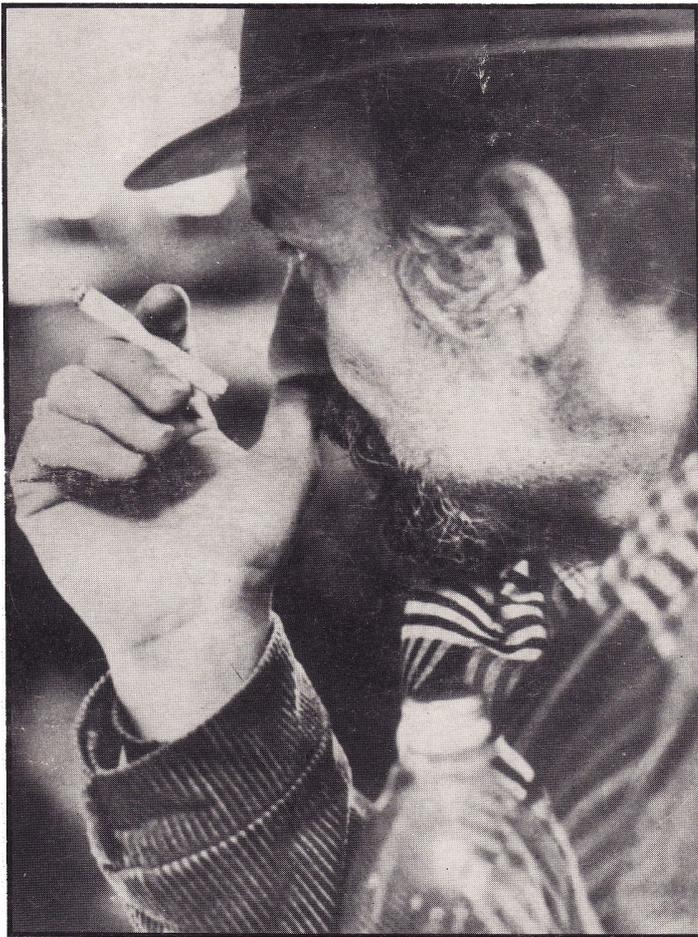
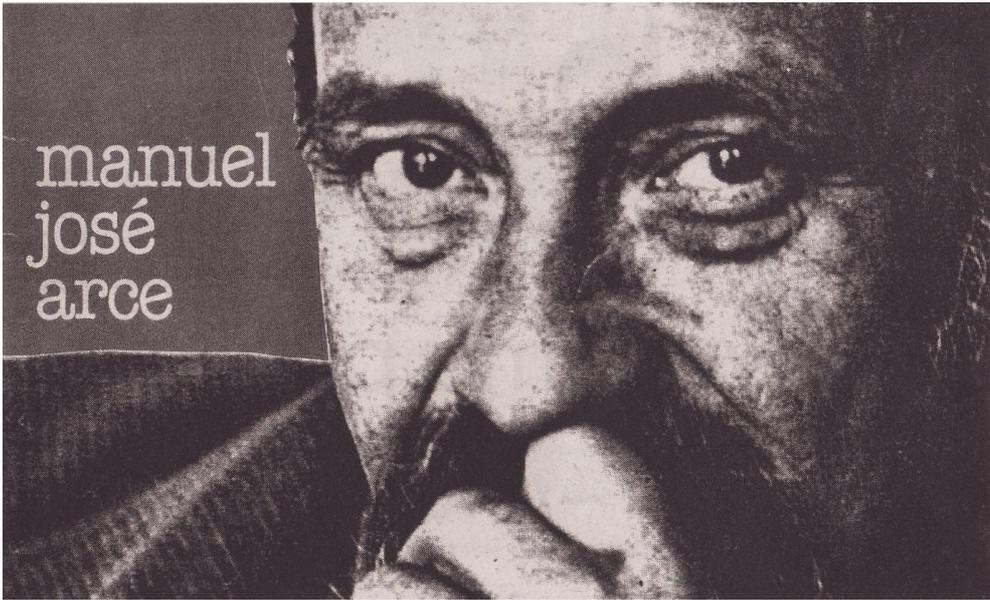
Pareciera que de él mismo hablara<sup>77</sup>. Además lo sabía. Él también tenía que cumplir con el destino trágico de todo escritor guatemalteco. De los buenos. Su grandeza se lo imponía<sup>78</sup>: morir alejado de su patria. Pero su exilio continúa, no terminó con su muerte, sus cenizas aún cargan con su amargo destierro, las cuales esperan el anhelado retorno a su Guatemala<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Quizá una de las diferencias entre Asturias y Arce fue el mayor impacto que la muerte del último tuvo en los medios y en los círculos intelectuales del país, así lo expresa Dante Liano: “Ni siquiera con la muerte de Asturias, los pocos guatemaltecos que tienen el privilegio de ser aficionados a la lectura sufrieron tanta conmoción como cuando murió Manuel José.” (38:22)

<sup>78</sup> En *Diario de un escribiente*, tras la muerte de Asturias, escribe este reclamo mordaz contra sus compatriotas: “Felicitaciones, mi dolorosa Guatemala: ha muerto Miguel Ángel, el único guatemalteco universal, y la tradición no ha variado: ha muerto como Gómez Carrillo, como habrá de morir Carlos Mérida, como habrá de morir Luis Cardoza y Aragón, como tantos y tantos: lejos de tu suelo y de tu cielo.” (17:153) Y también con Arce la tradición no varió.

<sup>79</sup> En una entrevista realizada a Béatrice Mazel, la última esposa de Manuel José Arce, surgió la siguiente interrogante: “Última pregunta: tú guardas las cenizas del poeta. ¿No te gustaría llevarlas un día a Guatemala? Estoy seguro de que serías bien recibida por todos sus amigos. BM: Sí pienso que los restos mortales de Manuel José Arce deben volver a su tierra. Claro está que si algo me sucediera, yo los pondría en manos de su hijo, Pablo, pero estaría dispuesta, claro, a llevarlos a Guatemala, si una iniciativa digna en este sentido surgiera allá...” (38:50) Según los deseos del escritor que en una entrevista concedida a Helen Umaña, sentencia: “Las cenizas de mis restos sólo regresarán a Guatemala cuando se termine la dictadura y haya libertad.” (188:9)



## 4.2 Arce: las otras facetas del dramaturgo

Manuel José Arce fue un escritor de ‘tiempo completo’: transitó por todos los géneros que la literatura le permitió; fue dramaturgo, poeta, novelista, ensayista, columnista... ¡No!, más aún, fue un artista de ‘tiempo completo’ ya que a estos ‘oficios’ habría que agregar los de pintor, caricaturista, conferencista, actor, director..., por mencionar algunos otros.

Sin lugar a duda, ocupa un lugar primordial en la renovación del teatro latinoamericano más aún en el guatemalteco<sup>80</sup>. Su teatro rompe con los esquemas de la tradición dramática, en efecto, el planteamiento escénico de sus obras combina recursos de diversas técnicas teatrales: Stanislavski, Brecht, Grotowski, Artaud..., y absorbe inteligentemente los influjos de los grandes maestros del ‘nuevo’ teatro en Hispanoamérica, como Boal y Buenaventura. Pero ya que este estudio se ocupará de su producción teatral, quedará al grueso de este trabajo sustentar lo afirmado en el análisis detenido del Arce dramaturgo. Es el interés de este capítulo, más bien, presentar una visión amplia de las otras facetas literarias de Manuel José: poeta, narrador, ensayista y periodista.

### 4.2.1 El poeta

La producción poética de Manuel José Arce abarca formalmente dos etapas: una, donde se prodiga el respeto y el aprovechamiento de las formas clásicas de la tradición hispana; otra, donde se lanza a la experimentación. Se puede afirmar que el valor de su poesía radica en la emotividad y el sentimiento humano que priva en ella: dotando a sus poemas, aún aquellos de esencia vanguardista, de reminiscencias esencialmente líricas, de motivos permanentes, humanos e imperecederos.

Publica su primer poemario en 1955, *En el nombre del padre*, prologado por la escritora salvadoreña Claudia Lars, el cual como el título lo indica, resulta ser un tipo de apología a su progenitor, quien le heredara el manejo de toda la métrica clásica de la lengua española. El poeta Ítalo López Vallecillos relata, de la vida de Arce, este episodio:

---

<sup>80</sup> En cuanto a la puesta en escena de *Delito, condena y ejecución de una gallina*, Roberto Díaz Gomar menciona: “Cuando cayó el hacha y el cuello de la gallina se desprendió y salió volando descontrolado, mientras el resto del ave aleteó por encima de los espectadores, llenándolos de sangre, descubrimos que *algo había cambiado en el teatro en general, en el teatro latinoamericano en particular y, más aún, en el teatro guatemalteco.*” (Resaltado mío) (2:14)

El padre de Manuel José, hispanista y en muchos sentidos contrario a la vanguardia de ese entonces, nos remitía al Arcipreste, al Boscán, a Manrique, a Góngora, Quevedo, Lope, Fray Luis, Calderón de la Barca, Juan de la Cruz, cuando no a los griegos y latinos. Fue así como descubrimos a Cátulo y Marcial. (19:7)

Es comprensible, entonces, el uso de formas clásicas como el soneto o la décima que adquieren fluidez y espontaneidad en esta su primera experiencia poética. La buena aceptación de su trabajo le permitió obtener la dirección de la página literaria del *Diario de Centroamérica*, cuyo nombre, *Desvelo, trino y cimienta*, hacía alusión al título de uno de sus poemas publicado en este medio escrito con anterioridad.

En 1956 aparece su segundo poemario, *Sonetos a mi esposa*, coincidiendo con su matrimonio con la actriz Matilde Montoya. En 1959 la Revista *Universidad de San Carlos* publica, en separata, *Dos poemas*. Un año después se da la aparición de *Cantos en vida*. Este último poemario evoca los estados de ánimo en las diversas etapas del ciclo vital, utilizando como metáfora las estaciones: la primavera (el gozo del amor), el verano (la vida plena), el otoño (la nostalgia) y el invierno (la soledad y la impotencia ante el final de la vida).

El año 1962 es de mucha actividad poética en la vida de Manuel José Arce. Se publican: *De la posible aurora*, cuyo eje temático es el amor filial y conyugal; *Eternauta*, publicado en separata de la Revista *Universidad de San Carlos* y galardonado con el premio 15 de Septiembre, estructurado en tres partes: un autorretrato poético, el poema *Rito a la serpiente* ubicado al medio, y siete composiciones dedicadas al mar; *Cuatro poemas urgentes* y *Del árbol y su herida*, segundo premio en el Certamen Centroamericano de la revista *Salón 13*.

Un año después, *Diez décimas* muestra a un poeta que continúa respetando la métrica clásica y se preocupa por la exploración de una rima popular. En 1964 aparece el poemario *XXXVII epigramas eróticos en homenaje a Marcial de Bilbilis*, que se sitúa entre su primera estación poética dominada por las formas clásicas y el tópico del amor y su poesía experimental y de denuncia.

*Los episodios del vagón de carga*, trabajo ganador del primer lugar en los Juegos Florales de Quetzaltenango en 1969, presenta a un poeta maduro capaz de aventurarse con un estilo personal.

Luego hay un largo silencio en la creación poética de Manuel José Arce, de casi diez años, y se supondría mayor, si no fuera por la aparición del poemario *Poesía y subdesarrollo*, fechado en 1977, que permaneció inédito hasta que fuera publicado junto al trabajo de tesis presentado por Silvia Isabel Orantes en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala en 1988. En 1978 publica la antología personal *Palabras alusivas al acto y otros poemas con el tema del amor*. Y de allí al exilio, período durante el cual concibe su poesía más comprometida; de esa cuenta surge *La hora de la siembra*, poemario, cuya aparición se da en 1982, de tono declaradamente anti militarista.

#### 4.2.2 El narrador

Arce prodigó casi todo su talento a dos géneros literarios: la poesía y el teatro. No obstante, a lo largo de los años y adicionalmente a sus columnas periodísticas Manuel José escribió dos obras, que representan interesantes incursiones al género narrativo: su única novela, cuyo particular estilo condujo a precipitadas valoraciones críticas, y una inquietante recopilación de, ¿cuentos, crónicas o simples prosas poéticas?

A este cuestionamiento conduce la lectura de *Crónicas del café de los fantasmas*, una serie de textos cargados de humor, ironía, crítica social y poesía, escritos por Manuel José Arce durante su primera estancia en Francia, entre 1967 y 1968; sin embargo, fueron publicados póstumamente hasta el año 2005 por la Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos de Guatemala. En una nota periodística de promoción del volumen, se lee este interesante comentario:

...el libro fue durante mucho tiempo uno de esos misterios sobre los que se ha apoyado la mitología literaria nacional: todos hablan de él, pero solo ciertos privilegiados habían podido leer algunos fragmentos. (163:6)

Sobre su otro trabajo narrativo, en un artículo de *Diario de un escribiente*, Arce escribe:

Quería terminar una mi novelita que estaba escribiendo. Pero me da pena. A lo peor salgo con mi 'domingo siete' ahora cuando florece la novelística en nuestra eterna primavera... (19:56)

En realidad, *De una ciudad y otros asuntos –crónica fidedigna–* fue una novela cuyo proceso de creación abarcó más de una década. Escrita en distintas épocas: Bogotá 1973, Guatemala 1979 y Albi 1984, la obra hace evidente la vocación de dramaturgo del escritor y su conciencia social. La novela, aunque no histórica, se remonta a la sociedad colonial para rastrear en ese período de la historia el origen de los muchos conflictos sociales del país. Su argumento se mantiene consistente hasta el final, sustentado en el diálogo, como si de un guión teatral se tratara. Esta característica sumada al hecho de la alternancia de episodios de tono vulgar, ha llevado a la crítica a considerar este como un frustrado intento novelístico.

#### 4.2.3 El ensayista

*Guatemala versus Miguel Ángel Asturias. Breve relato de un conflicto* es un interesante ensayo escrito por Arce a lo largo de todos sus años de exilio en Francia por encargo, para ser incluido en la edición que Colección Archivos preparaba sobre el periodismo juvenil del premio nobel guatemalteco. Manuel José se vale de su vasta erudición y su amarga experiencia para retratar y tratar de comprender los condicionantes que condujeron a la desdeñable y contradictoria actitud de Guatemala hacia su escritor más universal. Al inicio de este ensayo escribe:

Pocas veces la relación entre un escritor y su patria alcanza un grado de contradicción tan profundo y desgarrador como en la que se establece entre Guatemala y Miguel Ángel Asturias. (53:882)

Pero su faceta de ensayista no se reduce a este título; la actitud de compromiso de Arce hacia la problemática de su nación se tradujo en una serie de conferencias, la mayoría, como el ensayo anterior, sustentadas sobre el tema del exilio, que dictó en varios países invitado por distintas universidades para exponer su pensamiento, como: *Poesía y exilio. De Landívar a Miguel Ángel Asturias, Identidad y revolución: la batalla por Guatemala, Idioma y luto político en América Latina* o *Los escritores guatemaltecos en el exilio: una nueva visión del destierro.*

#### 4.2.4 El periodista

Aunque colaboró en diversos diarios de Guatemala (*El Imparcial*, *La Hora*, *Diario de Centroamérica*, por mencionar los más importantes), la obra periodística de Manuel José Arce es recordada primordialmente por sus columnas en el desaparecido diario *El Gráfico*, las cuales adquirieron notoriedad en esa época. Editorial Piedra Santa recopiló estas columnas y las editó en dos volúmenes con su nombre original *Diario de un escribiente*, la primera edición a cargo de Francisco Albizúrez Palma y la segunda bajo la dirección de Francisco Morales Santos. En la reedición del primer volumen, en la solapa, se hace mención de un tercer tomo, inédito según datos que aporta la hermana del escritor, Julia Vela.

Estos artículos se caracterizan por su humor, por sus rasgos lúdicos (Arce juega en todo momento con el idioma, con las metáforas), por un lenguaje cotidiano, por buscar por todos los medios hablar de ‘tú a tú’ con sus lectores como si no hubiera periódico de por medio y, también, por tener su lado flaco:

Manuel José Arce nos hubiera dejado más metáforas, más humor, más cotidianidad, pero la ideología le cayó encima como un piano de cola desafinado, desafinándolo a él.  
(17:252)

“Hasta le decía qué hacer a uno con los propios hijos” (17:253), dirá más adelante Maurice Echeverría, quien firma estas y las anteriores palabras. Sin embargo, *Diario de un escribiente* no pierde actualidad<sup>81</sup>, porque sus escritos hablan de temas que, como si la historia no hubiera variado, siguen repitiéndose en un contexto social cada vez, eso sí, más deteriorado.

---

<sup>81</sup> En el año 2006, Editorial Piedra Santa editó de nuevo el primer tomo de *Diario de un escribiente* como parte de la Colección Arce, formada por cinco volúmenes cada uno de acuerdo a las distintas facetas literarias de Manuel José, éste correspondiente a la de periodista. Completan la serie: *De una ciudad y otros asuntos –crónica fidedigna–* (novela), *Los episodios del vagón de carga* (poesía) y dos volúmenes en preparación: uno de teatro y otro para niños.



## 4.3 El teatro guatemalteco

### 4.3.1 ¿Una historia de siglos o décadas?

Pareciera innecesaria esta pregunta y obvia su respuesta. Toda historia del teatro guatemalteco sin titubeos se remonta a las manifestaciones dramáticas de los pueblos que se organizan tras la decadencia y colapso de la civilización maya (quichés, kaqchikeles, achís, mames, etc.), las cuales muchas aún perviven, pero principalmente al *Rabinal Achí*. Este planteamiento es válido, en alguna medida, si se estudia el teatro guatemalteco desde su enfoque literario y la literatura guatemalteca como un producto homogéneo de la pluriculturalidad y el multilingüismo del país. No obstante, nada más conflictivo y alejado de la verdad. Empezando por determinar que se considera como literatura guatemalteca. Según Francisco Albizúrez Palma...

Entendemos por literatura guatemalteca aquella *escrita en español*, por personas pertenecientes a la nueva entidad cultural que nació de la *fusión de elementos indígenas e hispanos* y que ha ido construyéndose y sigue creándose a partir del proceso de la Conquista. (Resaltado mío) (48:11)

Pues bien, desde esta postura se excluiría del estudio del teatro guatemalteco quizá su escrito más significativo: *El Rabinal Achí* el cual aún se representa en lengua indígena prehispánica. No obstante, este texto ha pasado a formar parte del canon de los estudios de literatura guatemalteca, impulsados por el propio Albizúrez Palma. Sin embargo, el conflicto de la lengua en la definición de la literatura nacional es un hecho que aún sigue siendo objeto de debate. Recuérdese el discurso de Rodrigo Rey Rosa en la aceptación del Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias, en el año 2004, en el cual declaraba que la dotación del galardón estaría destinada a la creación de un premio de literatura en lenguas mayas dado el nulo apoyo del Estado a los escritores indígenas.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> En su discurso de aceptación del Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias, Rodrigo Rey Rosa expuso: "...es mi deseo pedir que ese dinero no me sea entregado a mí personalmente, sino que sirva para dotar otro premio – un premio de literatura escrita en una lengua guatemalteca que no sea el español. Me parece que las razones para insistir en un premio así son de sobra evidentes. El Estado guatemalteco, después de todo, incluye a los más de 6 millones de guatemaltecos – más de la mitad de la población – cuya lengua materna no es el español. Y, que yo sepa, el Estado no ha otorgado nunca a los creadores que trabajan en estas lenguas ninguna clase de premio." (181:8)

Aunque estos planteamientos parezcan conflictos innecesarios, esta perspectiva de ver el desenvolvimiento del teatro inmanente al de la literatura, ha llevado a que se deje en exclusividad el estudio de manifestaciones dramáticas, no solo indígenas sino también mestizas, a la etnografía y la historia y ha ocasionado el desconocimiento de los rasgos espectaculares del teatro; a pesar de que éste, como manifestación artística, no sólo está constituido por signos verbales sino también escénicos.

Ahora bien, entonces desde qué visión se debe abordar la historia del teatro en nuestro país, ¿literaria?, ¿espectacular?, ¿indígena?, ¿mestiza?, ¿o desde todos los enfoques posibles? Estas inquietudes no son tomadas de forma gratuita. Entiéndase primero que el teatro no es literatura en sí, más bien ésta es una parte de su complejo engranaje espectacular; y a pesar de esta razón, las historias que se han elaborado sobre el teatro, no sólo nacional, más bien son historias del género dramático de la literatura<sup>83</sup>. Además, el quehacer teatral en nuestro país ha sido y es una realidad escindida entre dos mundos: lo indígena y lo mestizo. Hugo Carrillo lo plantea en su ensayo *Orígenes y desarrollo del teatro guatemalteco*:

Hablar del teatro guatemalteco significa hablar de dos corrientes dramáticas que se producen simultáneamente (...) Sobre ese paisaje geográfico y humano, se desenvuelve un movimiento teatral bifurcado en dos corrientes muy definidas: la de nuestro mundo indígena y la de nuestro mundo mestizo. (223:39-40)

La cita anterior ayuda a comprender la imposibilidad o poca facilidad de hablar del teatro guatemalteco como un fenómeno homogéneo que tiene en un período determinado su origen. Si bien, por un lado se rastrea, en los pueblos indígenas, el inicio de la actividad teatral en la época anterior a la venida de los españoles, es también notorio que el auge del teatro en Guatemala, el de corte mestizo sobretodo, se da a partir, fundamentalmente, de los cambios sociales, políticos y culturales que propició el triunfo de la Revolución de Octubre en 1944, a pesar de su derrocamiento diez años después.

---

<sup>83</sup> Sin embargo, este es un ‘problema’ que el teatro ha acarreado desde siempre y en todo lugar. María del Carmen Bobes Naves en su artículo *Posibilidades de una semiología del teatro* apunta: “Con una tradición que se remonta a la Poética de Aristóteles, la teoría literaria ha estudiado el teatro limitándose al texto escrito, y ha identificado la historia del teatro con la historia de los escritores y de las obras dramáticas. La representación y todo lo referente a la puesta en escena se consideraba de hecho – teóricamente no se planteaba – como ajeno a la investigación teórica, puesto que se reducía a la ‘práctica teatral’.” (106:295)

¿Entonces, cuando se estudia la actividad dramática en Guatemala, se tiene que hablar de teatro indígena y mestizo? Pareciera que así es, sin olvidar que el teatro es, al mismo tiempo, literatura y espectáculo. Esta circunstancia abre un abanico de posibilidades que están a la espera de ser estudiadas. Piénsese en el teatro indígena, además del *Rabinal Achí* no se encuentra otra manifestación literaria sobresaliente<sup>84</sup> a pesar de los siglos transcurridos desde su creación, no obstante, en su elemento espectacular existe una gran riqueza por estudiar; por otra parte, el teatro mestizo, si se redujera al aspecto literario tendría algunos antecedentes en el siglo XIX y durante la Colonia su existencia sería casi nula. Además, debe señalarse, que tanto en el teatro indígena como en el mestizo se rastrean breves períodos de fecunda creación, pero lamentablemente acompañados de extensos lapsos de esterilidad creativa.

Pues sí, se debe hablar de teatro indígena y mestizo, ya que esto, al parecer, facilita mucho las cosas. Además, es claro que cada una de estas ‘corrientes dramáticas’, como las llama Hugo Carrillo, no se han influido mutuamente<sup>85</sup> en grado sumo. Quizá se deba a la concepción que sobre teatro tienen sus artistas. El teatro indígena es ritual; el mestizo, político y de distracción. El primero se muestra hermético, el segundo busca adentrarse en el hermetismo del teatro indígena, no sin cierta actitud paternalista. Pero a pesar de los años esa división persiste. Baste leer las palabras de Catalina Barrios y Barrios y René García Mejía que a continuación, respectivamente, se presentan para constatar estas ideas.

En fin, los obstáculos para conocer más detalles del arte y el folklore son el hermetismo del indígena, las pocas oportunidades en que actúan en público, casi siempre una vez al año, en el día de la fiesta patronal, y la poca importancia que le damos a lo nuestro.  
(48:47)

Como hemos observado, el campo de la investigación del folklore teatral guatemalteco, en lo que concierne a baile-dramas y danzas primitivas es extenso y, por consiguiente, casi desconocido. Uno de los mayores obstáculos para lograr desentrañar esos tesoros

---

<sup>84</sup> Aunque los baile-dramas tienen un argumento, su componente literario es muy sencillo, no tan complejo como el del *Rabinal Achí*.

<sup>85</sup> Acaso quien haya tratado de establecer un enlace entre estas dos corrientes dramáticas haya sido Miguel Ángel Asturias. Su obra *Soluna* es el mejor ejemplo de la búsqueda de un teatro americano con una identidad propia que mezcle elementos del teatro occidental sobre una sólida base teatral indígena. Ideas que recoge en su artículo periodístico *Posibilidades de un teatro americano*. (53:476-479) Lamentablemente sus postulados no crearon escuela en el movimiento teatral guatemalteco, mucho menos en el hispanoamericano.

etnográficos está en el hermetismo de los indígenas y en las escasas oportunidades en que actúan en público, pues hay baile-dramas, que los practican una sola vez en el año... (82:41-42)

Pero es quizá tras leer uno de los pasajes del artículo *Cómo y por qué escribí 'Delito, condena y ejecución de una gallina'* de Manuel José Arce cuando se comprende a cabalidad la división que entre estos mundos teatrales se da en Guatemala.

Al año siguiente asistí a una de las puestas en escena de la pieza que más profundamente me ha emocionado: la realizada por actores indígenas en Chichicastenango. Mi teatro, teatro de un escritor urbano, ladino, blanco, había llegado -¡por fin!- a la raíz de mi pueblo. Dos actores indios -que guardan celosamente su cultura ancestral- me habían aceptado, habían aceptado mi versión de una parte de la realidad nacional. (9)

Hechas estas consideraciones es válido, por lo tanto, bosquejar la historia del teatro guatemalteco desde estas dos vertientes: la indígena y la mestiza.

### **4.3.2 Teatro indígena**

Según Hugo carrillo, el teatro indígena, que se remonta a fechas inmemorables, al período del esplendor de la civilización maya...

... se desborda por los pueblos del interior del país, a la sombra de las iglesias, en los patios de las alcaldías municipales o en las plazas públicas, siempre al aire libre y a la luz del día. Cuando se acercan las fiestas del santo patrón de la localidad, los miembros de las cofradías indígenas se reúnen para organizar el baile con el que tradicionalmente honran al santo de su devoción. (223:40)

La dramatización de la pieza propia de cada pueblo durante los días de la feria patronal es, tal vez, una de las principales características del teatro indígena. Sin embargo, hay que hacer una clara diferenciación en esta corriente dramática del país según su origen y los rasgos que de éste han mantenido, se pueden estudiar dos tipos de teatro: el prehispánico y el colonial.

#### 4.3.2.1 Teatro indígena prehispánico

Con toda seguridad durante el largo período que abarca el origen, esplendor y apogeo de la civilización maya se desarrollaron diversas manifestaciones teatrales que seguramente, como se dio en el teatro occidental, específicamente en Grecia, tuvo un origen religioso. Tras su ocaso, los diferentes pueblos herederos de esta civilización siguieron fomentando este tipo de actividades. Es en este momento, a pesar del holocausto cultural<sup>86</sup> que representó para los pueblos indígenas la venida de los españoles, donde se rastrean sus primeras manifestaciones teatrales, las cuales aún hoy día se siguen representando.

Aunque se han expuesto teorías e hipótesis sobre la forma del teatro durante la civilización maya, incluso se ha llegado a aventurar en la exposición de algunos rasgos teatrales en cada uno de sus períodos (preclásico, clásico y posclásico)<sup>87</sup>; lo que le da carácter de certeza a la aseveración de la existencia de manifestaciones teatrales durante la época prehispánica es la pervivencia de diversos baile-dramas y, sobre todo, la conservación del manuscrito del *Rabinal Achí*. Estos se caracterizan por conservar, tanto en sus aspectos literario como espectacular, mucho del primitivismo característico del teatro prehispánico; es decir, son manifestaciones que mantienen en alto grado la pureza y originalidad indígenas, o sortearon de diversas formas la contaminación de la cultura española; inferencia que en casi todos los casos se manifiesta únicamente en la fecha de su representación, la cual se da durante las festividades del santo de la localidad impuesto por la religión católica.

Sin embargo, el *Rabinal Achí*, como afirma el Dr. George Reynaud, “es la única pieza del antiguo teatro amerindiano que haya llegado hasta nosotros sin que podamos descubrir en ella, sea en la

---

<sup>86</sup> Aunque esta es una conceptualización arbitraria, no deja de ser cierto que para los pueblos indígenas la venida de los españoles significó la destrucción casi total de su legado cultural. Hugo Carrillo lo relata de la siguiente manera: “Los Conquistadores vieron en todas las manifestaciones culturales que encontraron en América, expresiones enloquecedoras del demonio, exaltaciones paganas alejadas de la verdad de Cristo y la Iglesia Católica, por lo que destruyeron, quemaron y borraron hasta donde alcanzó su poder, toda traza de espíritu pagano, todo signo del demonio, toda expresión del infierno.” (223:40) Hecho histórico de tal magnitud que algunos historiadores del arte lo han calificado como una de las mayores destrucciones de la herencia cultural de la humanidad, tal como Laura Malosetti Costa, quien afirma: “De hecho, algunos arqueólogos no vacilan en comparar el despojo iraquí con la destrucción de fuentes motivada por la cuarta Cruzada en Constantinopla y la devastación producida por los conquistadores en América.” (162:3)

<sup>87</sup> René García Mejía en su libro *Raíces del teatro guatemalteco* indica: “Esta época presenta un lento proceso evolutivo que comienza en el período preclásico de la cultura maya (2,000 A.C. – 300 D.C.), con manifestaciones de danzas individuales y el empleo de gesticulación y movimiento expresivo, llegando al uso de la palabra durante el transcurso de los períodos clásico (300 – 900) y posclásico (900 – 1550).” (82:9)

forma, sea en el fondo, la más mínima traza de una palabra, de una idea, de un hecho de origen europeo. La pieza pertenece por entero a los tiempos prehispánicos.” (48:55) En sí es el único manuscrito, sin mezcla europea, tanto del teatro como de la literatura indígenas de la época prehispánica que se conserva. Este texto ha permitido desvelar muchos de los rasgos característicos de la forma de las representaciones dramáticas anteriores a la venida de los españoles; ya que el abate francés Pierre Brasseur de Bourbourg, además de transcribir el texto, anotó muchos detalles escénicos, como los movimientos de la danza, las máscaras o la música. René García Mejía presenta en su libro *Raíces del teatro guatemalteco* un esquema detallado de la estructura escénica del baile-drama donde pueden conocerse el movimiento actoral, la ubicación escenográfica o la forma del espacio escénico.

En cuanto al manuscrito su importancia radica en la exaltación de las virtudes y los valores del hombre prehispánico: la dignidad, el valor o la fidelidad a la palabra empeñada. Rasgos que se detectan tras conocer su argumento: dramatiza la captura de Queché Achí a manos de Rabinal Achí; el Rey Hobtoj, está dispuesto a perdonarle la vida al prisionero sólo si se arrodilla, mas Queché Achí rechaza humillarse y prefiere ser condenado a muerte, pero solicita doscientos sesenta días y doscientas sesenta noches de libertad para despedirse de sus montañas; tras un largo mutis regresa dispuesto a morir sacrificado por las Doce Águilas Amarillas y los Doce Jaguares Amarillos.

El *Rabinal Achí* ha permitido comprender en toda su dimensión las particularidades del teatro indígena prehispánico. Este baile drama, a diferencia del teatro occidental, no es drama acompañado de música y baile, sino un baile con estructura dramática de una complejidad sorprendente. Todas estas cualidades valieron para que esta pieza fuera declarada por la UNESCO como patrimonio intangible de la humanidad en el año 2005.

Ahora bien, ¿cuál es la diferencia del *Rabinal Achí* con respecto a otros baile-dramas? Sencillamente su estructura literaria. El manuscrito del primero está integrado por cuarenta parlamentos aproximadamente, es decir, es una representación con predominio del recitado sobre la danza; en cambio, las otras manifestaciones dramáticas de origen maya que lograron sobrevivir los azares de la Conquista son representaciones con predominio de la danza sobre el recitado, inclusive algunos carecen de parlamentos, siendo puramente pantomímicas pero a las que se les detecta su base literaria.

*El baile de los gigantes* es una pieza propia del área chortí en la que se aprecia la influencia del Popol Vuh, ya que hace alusión a la lucha de los dioses-héroes Hunahpú e Ixbalanqué contra las fuerzas oscuras de Xibalbá. *El palo del volador*, más que un baile-drama, un tipo de juego-danza, también hace alusión a una de las historias del *Popol Vuh*: la de Zipacná y los cuatrocientos muchachos. *El baile de la culebra* es, sobre todo, una danza fálica para rendir culto a la fructificación. *El baile de la chabela* es una muestra de teatro cómico maya de carácter crítico hacia los vicios de la comunidad.

#### **4.3.2.2 Teatro indígena colonial**

Antes de abordar este tema es necesaria una explicación previa. Al hablar del teatro que se produce durante el largo período colonial en Guatemala, en cuya elaboración intervinieron miembros de las distintas órdenes de la religión católica y que dio como resultado piezas dramáticas con un marcado sello catequizador, se suele utilizar el término ‘teatro popular’. Frase canónica ya, utilizada por importantes historiadores del teatro nacional: Catalina Barrios y Barrios, René García Mejía o Hugo Carrillo. Sin embargo, la expresión ‘teatro indígena colonial’ parece más apropiada por varias razones: primero, muchas de las representaciones teatrales de esta época fueron reelaboraciones de baile-dramas indígenas; segundo, a partir del auge del nuevo teatro latinoamericano, tras la segunda mitad del siglo XX, el ‘teatro popular’ engloba una serie de manifestaciones dramáticas, no propias, precisamente, del teatro indígena de origen colonial; tercero, las piezas teatrales de este período fueron, y aún lo son, de dominio indígena, es decir, producidas, dirigidas y representadas por y para la población indígena; además, durante la Colonia, como indica Catalina Barrios y Barrios: “Es de advertir, como opinión de Ramón A. Salazar, que todas estas manifestaciones indígenas eran despreciadas por el público ladino.” (48:173) Por eso, dadas estas consideraciones, es conveniente mejor hacer mención del teatro indígena colonial, cuyo inicio relata Hugo Carrillo en su estudio ya citado *Origen y desarrollo del teatro guatemalteco*:

Como un recurso sutil, más amable por menos sangriento, pero muy eficaz para lograr la total cristianización de aquellos pueblos, apareció el teatro inmediatamente después de la Conquista. Se adaptaron las danzas locales, sustrayéndolas de su espíritu pagano y se introdujeron expresiones dramáticas traídas de España y las impusieron al indígena con

intención religiosa y política. El teatro catequizante fue un medio eficaz para esclavizar al vencido. (223:42)

En la cita anterior se puede determinar que para el teatro indígena colonial vale una doble clasificación: el teatro sincrético y el teatro de tradición o creación hispánica. En el primer grupo se concentran todas aquellas danzas sagradas que pierden su contenido religioso original y pasan a formar parte de las festividades en honor de la Virgen María o de los santos de la jerarquía católica; los frailes lograron crear una mezcla de baile-drama indígena con loa hispánica<sup>88</sup> a la que se le ha denominado loa coreográfica, en las cuales el recitado va cediendo importancia cada vez más a la danza.

René García Mejía, en su libro *Raíces del teatro guatemalteco*, hace un recuento de las loas coreográficas más importantes: *El degüello de San Juan*, *El baile de la sierpe*<sup>89</sup>, *La conversión de San Pablo*, *El torito* o *Los toritos*, *Partideño*, *Historia de diablos* o *Los encamisados*, por mencionar algunos títulos entre muchos otros.

Al segundo grupo pertenecen danzas propias de la tradición española, especialmente las elaboradas con base en las leyendas surgidas en torno a las Cruzadas, o las creadas por los religiosos cuyo argumento gira en torno al sometimiento de los pueblos indígenas al poder político y religioso de los españoles, y en las que, a diferencia del teatro sincrético, el componente literario es determinante. Sobresalen tres: *El baile de moros y cristianos*, *El baile del peñol* y *El baile de la conquista* que por haber sido introducidos por los españoles en casi la totalidad de municipios indígenas del país pueden observarse diferentes versiones.

*El baile de la conquista* es la pieza que adquiere mayor importancia para este estudio dado que Manuel José Arce escribió una versión de este baile-drama cuyo crédito comparte con su primera esposa Matilde Montoya<sup>90</sup>, quien previamente había realizado un estudio histórico y estilístico de

---

<sup>88</sup> En España, la loa se origina con Torres Naharro, quien ante la imperfección de sus obras y para comunicar con mayor claridad sus mensajes a los espectadores, las iniciaba con un prólogo, el que se conoció como loa, debido a que loaba a los asistentes. Más adelante, la loa se convirtió en una derivación de los autos sacramentales cuyo argumento está inspirado en pasajes bíblicos que muestran el enfrentamiento entre el bien y el mal.

<sup>89</sup> Estas dos loas coreográficas fueron impuestas por los frailes para sustituir los baile-dramas *El baile de los gigantes* y *El baile de la culebra*, respectivamente, de tradición prehispánica.

<sup>90</sup> No obstante, como se indicará en el marco operativo dedicado al estudio de la dramaturgia del escritor, todo parece indicar que la participación de Arce en este pieza fue determinada fuertemente por condiciones afectivas ya que la

esta pieza, empleando hasta cinco versiones distintas. Este estudio informa que investigadores de la Universidad de Tulane, Estados Unidos, lograron reunir 64 versiones del baile-drama, los cuales todos conservan la misma estructura mas presentan considerables variaciones en el texto.

*El baile de la conquista* dramatiza el triunfo de los españoles y el sometimiento de los quichés. La representación inicia con la visita de los embajadores españoles al palacio del rey quiché, continúa con el nombramiento de Tecún Umán como jefe de los ejércitos, previo al enfrentamiento contra Pedro de Alvarado quien le da muerte, y finaliza, tras el entierro del jefe indígena, con la conversión al cristianismo del pueblo quiché. Sus personajes están agrupados, como es de esperarse, en dos bandos: los españoles y los indígenas; originalmente, en el lado español aparecía un personaje bufón, con el correr del tiempo en algunas regiones fue integrado también un personaje gracioso del lado indígena.

### **4.3.3 Teatro mestizo**

En cuanto a esta otra modalidad del teatro guatemalteco, Hugo Carrillo apunta:

Nuestra segunda corriente teatral, la mestiza, se manifiesta en los pequeños escenarios de la capital y ocasionalmente se extiende por las ciudades más importantes del interior. Bajo las luces de los reflectores, y con toda la maquinaria de escenografía, tramoya, efectos especiales, vestuario, maquillaje, actores y técnicos... (223:44)

Claro, Hugo Carrillo hace mención del teatro mestizo de su época, el de la segunda mitad del siglo XX, que para ese entonces ha adquirido un gran auge; sin embargo, hay que rastrear décadas atrás los orígenes del teatro mestizo, allá por la época colonial, a pesar de las palabras del mismo Carrillo quien afirma que... “Durante la Colonia, el mestizo no tuvo teatro.” (223:44)

#### **4.3.3.1 Huellas del teatro mestizo durante la Colonia**

Aunque esta frase tiene un alto grado de veracidad, es en esta época precisamente donde pueden rastrearse algunas actividades que irán configurando el teatro mestizo en Guatemala cuya poca

---

temática (quizá es la pieza de teatro indígena donde la visión del conquistador sobre el vencido es más patente, directa y celebrada) se aleja considerablemente de los temas recurrentes en la obra del autor.

difusión durante la Colonia se debió, con toda seguridad, a dos factores: por un lado, durante este período los esfuerzos de la población estuvieron encaminados al asentamiento de las estructuras políticas, sociales y económicas de la Capitanía; por otra parte, el teatro por esas fechas era considerado un espectáculo inmoral y para quienes lo practicaban su condición era degradante, llegando incluso a la excomunión.

Es comprensible entonces que las piezas teatrales imperantes en esa época fueran el auto sacramental y la loa. También de ese período datan las pastorelas y las manifestaciones dramáticas propias de la Semana Santa. Como se ve, un teatro de carácter religioso y moralizante. En cuanto a la producción teatral, los datos son inexistentes o confusos: no se tiene noticia de quien dirigía o actuaba en estas piezas; tal vez, por obvia razón, los miembros de las órdenes religiosas. La dramaturgia es casi inexistente, a no ser por algunos nombres que se mencionan como el de Joseph Alexandro Mencos y Pedro Cárdenas, más son eso: nombres nada más sin ninguna base sólida. A partir de mediados del siglo XVII, las obras profanas, aquellas que se apartaban de los principios de la iglesia católica, van ganando terreno hasta sustituir a las de carácter religioso.

Hasta ahora los datos expuestos no dicen mucho sobre el teatro mestizo durante la Colonia, mas no se olvide que este momento de la historia abarca un extenso período de casi trescientos años. Pues casi al final de la época colonial, en los albores de la emancipación política, hay un hecho relevante, ¿o dos?, en cuanto al teatro.

#### **4.3.3.2 El Coliseo, ¿primer edificio teatral y primera obra dramática del teatro mestizo?**

Que no se grite a persona alguna ni aposento determinado, ni menos a ningún cómico, aunque se equivoque, pues además de faltar a la buena política y decencia del público, no es lícito agraviar, a quien hace lo que puede por agradar a todos. (48:163)

Este es uno de los 23 artículos, sin sumar algunas recomendaciones más una extensa explicación, del ‘Reglamento del primer teatro que hubo en Guatemala – año de 1794’. Y aunque el artículo citado, que por cierto da un inesperado reconocimiento a la labor actoral, parece risible, hay otros que

mueven a mayor hilaridad<sup>91</sup>. Con seguridad en este año se da la primera temporada teatral en el país presentada en un edificio construido para tal efecto: el Coliseo.

Pero la historia de este edificio se remonta dos años atrás, cuando en 1792 Julio Pacheco presentó una solicitud para la construcción de un edificio teatral en la capital, la cual le fue denegada por disposiciones inquisitoriales. Al año siguiente, se reporta la construcción de un coliseo cuyo ‘privilegio de explotarlo’ le fue concedido a Antonio Camato. Sin embargo, el Coliseo Camato, como dio en llamársele, solo funcionó durante una temporada porque fue suspendido por una cédula del gobierno español en 1795. Más de dos décadas después, en 1819, un personaje de apellido Oñate puso a funcionar otro coliseo, sin embargo corrió la misma suerte que su antecesor<sup>92</sup>. Los avatares del Coliseo Oñate inspiraron la escritura de una breve pieza teatral titulada *El coliseo* cuyo objetivo era satirizar la inquina de los funcionarios de la época contra el teatro.

Todo parece indicar que el funcionamiento del coliseo es el hecho más remoto en la historia del teatro mestizo. El simple hecho de que se haya diseñado y construido un edificio para actividades eminentemente teatrales ya habla mucho. Quizá vengan a bien citar las palabras de Frank Whiting, quien con respecto al edificio teatral indica:

Aunque la obra y los actores son los elementos centrales de la experiencia teatral, hay otros elementos cuyas contribuciones no pueden pasarse por alto. Uno de ellos es la sala de espectáculos en la que se representa el drama. (...) En consecuencia, algunos conocimientos acerca de la arquitectura del teatro, algún sentido de su evolución, algún concepto de cuáles de sus elementos son universales y esenciales, se convierten en verdadera necesidad para cualquiera que pretenda entender y apreciar mejor el arte del teatro. (111:275)

---

<sup>91</sup> El reglamento completo puede leerse en el tomo 3 de la *Historia de la literatura guatemalteca*, de Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios entre las páginas 162 y 165.

<sup>92</sup> En cuanto al Coliseo Oñate existen algunas confusiones o una mala interpretación. En el capítulo que Ramón Salazar le dedica al teatro en su libro *Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala*, citado por Catalina Barrios y Barrios en el tomo 3 de la *Historia de la literatura guatemalteca*, se lee: “En el año 1819, un tal Oñate fundó otro al que le dio su nombre y que también corrió la misma suerte a influjos del fanatismo que dominaba en el clero.” (48:161) Por el contrario, René García Mejía en su libro *Origen y desarrollo del teatro guatemalteco*, deja entrever que tal coliseo nunca funcionó: “Sin embargo, allá por 1819, ejerciendo la Capitanía General don Carlos Urrutia, también fue denegada la solicitud presentada por un señor apellidado Oñate, quien tenía el propósito de hacer construir un coliseo para funciones de comedia.” (82:9)

Y si bien el coliseo, el de Camato como el de Oñate, no propició la organización de compañías teatrales locales ni mucho menos albergó obras de teatro de autores nacionales, los diversos conflictos que atravesó, el de Oñate, inspiraron la publicación de, quizá, la primera pieza de la dramaturgia del país, aunque de ella se tenga sólo noticias. Obrita que, valga indicar, presenta ya, por un lado, el tópico de la dramaturgia nacional: la denuncia; y por otra parte, anuncia uno de los problemas recurrentes del teatro guatemalteco: la censura.

#### 4.3.3.3 Siglo XIX

A parte de la publicación de la pieza teatral *El coliseo*, durante la primera mitad de esta centuria no hay ningún hecho trascendental en la historia del teatro mestizo. Es hasta mediados de este siglo, ya en la época republicana, que se tiene noticia del funcionamiento de varios teatros: Las Carnicerías, Oriente y Variedades cuyo repertorio incluía sobre todo piezas de zarzuela, ópera y algunos dramas de capa y espada.

Es en 1859 cuando se da el acontecimiento de más importancia por esos años, la inauguración del ‘Teatro’, suntuosa edificación que cambió de nombre según el ritmo de la política imperante: originalmente se llamó Teatro Carrera; tras el triunfo de la Revolución Liberal adoptó el de Teatro Nacional; y por motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, recibió el nombre de Teatro Colón. También en ese mismo siglo, a finales, se inauguró el teatro municipal de la ciudad de Quetzaltenango y a principios de la siguiente centuria se inició la construcción del de Totonicapán, inaugurado en 1924.

Aunque cada colosal edificación<sup>93</sup> pudiera parecer un indicio de un posible fortalecimiento del movimiento teatral nacional allá por esas épocas, nada más alejado de la realidad. Por ejemplo, el Teatro Colón<sup>94</sup>, demolido tras los terremotos de 1917 y 1918, su existencia, no representó ningún

---

<sup>93</sup> A pesar de que resulte exagerado, hay que resaltar que cada teatro representó una suntuosa edificación para su época. El Teatro Colón tenía una capacidad para 1400 personas, el Teatro Municipal de Quetzaltenango tiene 1042 butacas y el de Totonicapán, 1800, este último el edificio teatral más completo del país hasta la construcción del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias; cuando no existía ni una sola compañía teatral local representativa.

<sup>94</sup> Además, éste y otros edificios teatrales, como la gran sala del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, fueron diseñados para albergar espectáculos de ópera, una disciplina artística poco cultivada desde siempre en Guatemala. Lo que habla de un mal recurrente en el país, Manuel José Arce, en cuanto a la construcción de la gran sala del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, en uno de sus artículos periodísticos comenta: “Lo que se hizo con el edificio del Teatro Nacional, es lo mismo de siempre: un suntuoso monstruo eminentemente clasista; destinado a actividades artísticas de poca frecuencia en el país.”(19:155) Y en otro: “Por otra parte, todos sabemos que el enorme edificio tiene una característica muy sui-

avance sustancial para el movimiento teatral local, ya que por sus tablas desfilaron espectáculos de ópera, zarzuela, y algunas de teatro, en su mayoría, de compañías extranjeras; inclusive en sus primeros años de funcionamiento se denegó a las compañías locales el uso de las instalaciones, fue a partir del período liberal, en 1871, cuando se dio a los actores nacionales algunas facilidades para poder utilizarlas. Está claro que en Guatemala el desarrollo y la consolidación del teatro no han estado emparejados con la de sus edificios teatrales; sabedor de esta situación años después, Manuel José Arce, en uno de sus artículos periodísticos, opina:

Un edificio de teatro no hace un movimiento teatral, por sí solo al menos. Quetzaltenango tiene un lindo teatro finisecular, Totonicapán también. Y no ha sido sino hasta hace muy poco después de un larguísimo receso, cuando empiezan a producirse algunas actividades en ambas ciudades. (19:143)

En cuanto a la dramaturgia, en este siglo hay nombres sobresalientes de la historia de la literatura guatemalteca asociados al cultivo de este género: Vicenta Laparra de la Cerda, Juan Fermín de Aycinena, Miguel Ángel Urrutia o Ismael Cerna; sin embargo, son escritores que siguiendo las corrientes literarias en boga, orientaron su creación sobre todo a la poesía, la novela, el cuento o el ensayo y al teatro de forma ocasional y secundaria. Quizá sobresalga el valiente drama *La penitenciaria*<sup>95</sup>, que escribiera Ismael Cerna durante su cautiverio político en tiempos de Justo Rufino Barrios.

También sobresalen los nombres de Felipe Silva Leal y Manuel Valle, a quienes René García Mejía, en su libro *Raíces del teatro guatemalteco*, les da el título nada desdeñable y muy discutible<sup>96</sup> de creadores del teatro nacional amparándose en el hecho de que ambos autores reelaboran en código escénico mestizo las diversas manifestaciones del teatro indígena prehispánico y colonial.

---

géneris: su acústica no servirá para la voz humana hablada, sino para música y voz cantada. En Guatemala hay una considerable cantidad de actores de teatro, grupos, temporadas, público. Pero no hay ópera – o digamos, mejor, que casi no hay–; hay una orquesta sinfónica que tiene ‘su’ Conservatorio Nacional y paramos de contar. (...) Luego, las dimensiones del escenario hacen totalmente imposible que cualesquiera de los pobres grupos guatemaltecos puedan pagarse decorados y escenografías para cubrir esa inmensidad.” (19:43)

<sup>95</sup> Nuevamente, esta pieza teatral presenta el tópico de la dramaturgia guatemalteca: la denuncia. En este caso un poeta a través del teatro se rebela contra la dictadura del presidente Barrios, pintando imágenes de la realidad nacional.

<sup>96</sup> Discutible en cuanto que se ha demostrado en esta historia del teatro guatemalteco que éste se ha desarrollado claramente en dos corrientes: la indígena y la mestiza, sin que ninguna haya necesitado elementos de la otra para su origen, evolución y fortalecimiento.

Ahora bien, no puede finalizarse el repaso de la historia teatral en Guatemala durante el siglo XIX sin hacer mención del ya famoso Tata Bucho, don Tiburcio Estrada Díaz, cuyas anécdotas presentan un indiscutible panorama del quehacer teatral, con su hiriente realidad, de aquel entonces. Para conocer el estado de la creación y recepción de las piezas teatrales durante esas fechas en nuestro país basta conocer algunos retazos de la vida de este pintoresco personaje, como se verá a continuación.

Aunque la situación del teatro en esa época, como siempre, era precaria, Tata Bucho fue un hombre de teatro total: director, productor, técnico y hasta taquillero, con algunos defectos no muy propios de la gente de este oficio: era falto de memoria y tartamudo. Una de sus anécdotas cuenta que al declamar unos conocidos versos de Zorrilla: “Que no es por Dios caballero / quien no desnuda su acero / para defender a su dama.”, los trastocó por: “Que no es por Dios caballero / quien no desnuda su dama / para defender su acero.”<sup>97</sup>

Sus montajes los presentaba en una casa alquilada en las cercanías del Teatro Carrera. Años después, cuando el dueño del inmueble trató de alquilarlo de nuevo, se le dificultó ante la superstición de los habitantes de la ciudad, quienes argumentaban que el teatro era una actividad diabólica; por esa razón hizo modelar en la fachada dos ángeles para que los “diablos ya no volvieran a aparecer.”

En otra de sus anécdotas se menciona que en una ocasión, cuando representaba un drama de su propia autoría, *Adán y Eva*, se presentó al escenario totalmente desnudo; esto no fue del agrado de un público de un excesivo puritanismo, quien demostró su repulsa lanzando objetos de toda índole a Tata Bucho; éste regresó al camerino y se vistió a la manera de un dandi y retornó al escenario a continuar su interpretación.

Tata Bucho adquiere relevancia en la historia del teatro mestizo en Guatemala, al sintetizar la perseverancia y la extrema vocación de la gente de teatro del país; y pareciera que este personaje, o más bien la esencia doliente de sus anécdotas, se repitiera en las diferentes etapas de la historia teatral de la nación.

---

<sup>97</sup> Con toda seguridad, a este personaje tenía en mente Víctor Hugo Cruz, cuando en su farsatira *Vicente Nario* pone en boca del Papa Pío Sexto las mismas palabras: “El Papa: ¡Nada! ¡En guardia he dicho! Que no es caballero el que no desnuda su dama para defender su acero... (...) Pitt: Así no es. Es al revés.” (70:31)

#### 4.3.3.4 Los albores del siglo XX: la importancia del Teatro Variedades

A principios de este siglo, la actividad escénica estaba centrada en el Teatro Colón a pesar de que piezas dramáticas, propiamente dichas, se presentaban pocas en este edificio, receptáculo sobretodo de espectáculos musicales o piezas de ópera de compañías extranjeras. Pero en 1909 abrió sus puertas el Teatro Variedades donde, a partir de entonces, se presentaron muchas e importantes compañías teatrales foráneas como la de Francisco Fuentes, la de María Guerrero y la de Virginia Fábregas; estas dos últimas famosas actrices de aquella época.

Otro dato importante en este inicio de siglo es la creación de la Compañía Típica Nacional fundada por el compositor Rafael Vásquez en un intento de elaborar revistas musicales al estilo de Broadway; además de presentar algunas operetas de repertorio internacional, adquiere notoriedad el montaje de obras escritas por la propia compañía: *Entre fronteras*, *Si yo fuera presidente*, *Navidad* y *Juan Chapín*.

#### 4.3.3.5 Entre terremotos, dictaduras y revoluciones

Aunque, como se verá más adelante, el auge del teatro mestizo en Guatemala se da especialmente entre las décadas de los cincuenta y los ochenta del siglo XX, la primera mitad de esta centuria adquiere mucha importancia por una razón esencial; la que expone Manuel Fernández Molina en su trabajo historiográfico, *La actividad teatral en la primera mitad del siglo XX*:

La importancia de este período en la historia del teatro guatemalteco estriba en que fue durante esta época que los espectáculos escénicos empezaron –lenta y progresivamente– a ser realizados por nacionales, especialmente a partir de los terremotos de 1917. Los siguientes 40 años representaron la consolidación y, finalmente, el inicio de la profesionalización de los teatristas guatemaltecos. (230:131)

Tras los terremotos de diciembre de 1917 y enero de 1918 todos los edificios teatrales presentaban daños considerables; en el caso del Teatro Colón, como ya se explicó, fue clausurado y, años después, demolido. Este hecho, paradójicamente, representó un avance para el desarrollo de la actividad escénica hecha exclusivamente por guatemaltecos.

Precisamente, tres meses después de los terremotos surge el Grupo Artístico Nacional, cuyos montajes se presentaron en los teatros Renacimiento y Nuevo Renacimiento. El GAN inició presentando teatro lírico y cómico de autores extranjeros, pero con el correr del tiempo se aventuró a realizar montajes propios, con Alberto de la Riva como el comediógrafo del grupo, basándose en las noticias más sensacionalistas del medio local realizando un tipo de teatro periodístico.

El Grupo Artístico Nacional, de larga duración<sup>98</sup>, se reviste de mucha importancia en la historia del teatro mestizo. Por un lado, fue pionero y germen de las muchas compañías teatrales que años después sus antiguos integrantes formarán, como la Compañía Artística Nacional o la Sociedad Dramática Nacional, por mencionar las más importantes; además, conformó un público ávido de montajes escénicos de rasgos nacionales, público que heredarán los Festivales de Teatro Guatemalteco de la década de los sesenta y setenta; por último, los textos dramáticos, aunque no se conserven, de Alberto de la Riva, principal promotor del grupo, representaron el embrión de la futura dramaturgia en Guatemala<sup>99</sup>.

Años atrás, con la llegada de Ubico al poder el quehacer escénico en el país vivió una situación ambivalente. Durante la década de 1920, el Gobierno subvencionó de forma esporádica a las compañías teatrales, ayuda que se canceló al iniciar el mandato de Jorge Ubico, quien siempre manifestó una actitud hostil hacia la gente de teatro; sin embargo, este presidente prohibió el ingreso de compañías extranjeras para evitar la salida de divisas del país, lo que aseguró, paradójicamente, un público para los pocos montajes de autoría nacional que permitió llevar a escena el tenue aperturismo durante la dictadura.

En este clima de represión la dramaturgia va fortaleciéndose; sobresalen los nombres de María Luisa Aragón, Rafael Arévalo Martínez, Luis Herrera, Adolfo Drago Braco, Miguel Marsicovetere y Durán, Miguel Ángel Asturias<sup>100</sup>, pero sobre todo Manuel Galich, cuyas tres etapas de su creación

---

<sup>98</sup> Hacia 1935 se tiene noticias aún de montajes elaborados por este grupo teatral; es decir, por lo menos se mantuvo en activo por más de 15 años.

<sup>99</sup> Una de las piezas más taquilleras de Alberto de la Riva de la cual se guarda recuerdo es *La Rafaila*, comedia en la cual se lleva a escena el incidente que protagoniza un personaje quien para salir de éste se hace pasar por mujer. Aunque el manuscrito se perdió, Enrique Wylid reelaboró la comedia sobre la base original de la revista musical de Alberto de la Riva. La obra de Wylid fue estrenada con el mismo nombre y, al igual que su predecesora, obtuvo un gran éxito durante las temporadas realizadas en la Universidad Popular.

<sup>100</sup> Si la dramaturgia guatemalteca tuviera que reducirse a cinco nombres en orden de importancia, con toda seguridad el de Miguel Ángel Asturias sería el último. Y no porque sus textos carezcan de valor, todo lo contrario, poseen gran calidad. Pero, entonces, ¿por qué, a pesar de su riqueza, las piezas teatrales del premio nobel guatemalteco no son un

dramática: histórica, costumbrista y universalista, corresponden, respectivamente, con tres momentos fundamentales de su vida: los últimos años de la dictadura de Jorge Ubico, la Revolución del 44 y los gobiernos progresistas de Arévalo y Árbenz y su exilio en Argentina y Cuba. En una entrevista concedida a Eduardo Márceles Daconte, Manuel Galich afirma:

De todos modos, sería conveniente recordar que en Guatemala el teatro en mi juventud era prácticamente inexistente. Dentro de ese contexto histórico, los jóvenes dramaturgos reconocen en mi teatro un punto de partida en la creación de un teatro guatemalteco. (241:63)

Así es, Galich es un referente indiscutible en la consolidación del movimiento teatral en el país, porque es una figura asociada con “la aparición de un teatro nacional.” (214:59), como lo afirmaría también otro dramaturgo guatemalteco: Carlos Solórzano. El teatro de Galich, a diferencia de sus antecesores, señala abiertamente los verdaderos problemas de la realidad social del mestizo; desde esta perspectiva es, entonces, comprensible que se le llame ‘padre del teatro guatemalteco’, como lo hacen Víctor Hugo Cruz o Hugo Carrillo quien al comentar la pieza *Papanatas* de Galich apunta:

Rompió las ataduras del teatro convencional de profunda influencia española o italiana que imperaba hasta entonces en los escenarios nacionales, para establecer con esta obra el perfil propio del teatro guatemalteco. (222:94-95)

El triunfo de la Revolución de Octubre de 1944, le permitió a Manuel Galich ocupar un sitio prominente en la política nacional hasta 1952, lo que beneficio al movimiento teatral ya que promovió la publicación de obras teatrales de guatemaltecos (especialmente las suyas) y el apoyo económico a los grupos que por esa época comenzaban a perfilarse.

---

eslabón necesario en el recuento histórico del teatro guatemalteco?; pues, por carecer de un rasgo elemental de la dramaturgia nacional: como se ha venido demostrando el tópico del teatro en Guatemala ha sido siempre, desde sus inicios la denuncia política. Y la obra dramática asturiana, sus textos más importantes como las Fantomimas o *Soluna*, se preocupan por buscar una identidad americana al teatro; por lo tanto, su riqueza radica en la forma, en el quehacer, en el montaje que propone Asturias, una forma escénica identitaria hacia lo americano dejando en segundo plano este tópico. Los textos que han tenido mayor impacto son aquellos en los que se puede rastrear una forma de denuncia o reflexión sobre los mecanismos político-sociales que fueron configurando los sistemas de dependencia de las clases populares o de represión hacia las mismas. A pesar de que en los últimos años la crítica ha venido develando como de primer orden la faceta de dramaturgo de Miguel Ángel Asturias, evidentemente falta mucho por recorrer en su reivindicación como hombre de teatro.

#### 4.3.3.6 Los gobiernos de la Revolución del 44 y la renovación del movimiento teatral

Es de sobra conocido que tras la gesta del 20 de Octubre de 1944, el campo de las artes recibió un apoyo nunca antes visto en el país con la creación de diversas dependencias culturales y el apoyo monetario a proyectos artísticos de distinta índole. En cuanto al teatro cabe indicar, a diferencia de épocas y gobiernos anteriores, un rasgo esencial: a partir de este período institucional se manifestó la participación activa del Estado en la organización y sistematización de la actividad teatral, asumiendo, especialmente a partir de 1950, el rol de patrocinador de las distintas compañías locales.

Durante el gobierno de Juan José Arévalo se nombró directora del Instituto Belén a la pedagoga catalana María de Sellarés, quien formó y promovió un semillero teatral cuyos integrantes impulsaron y cimentaron el nuevo movimiento del teatro contemporáneo guatemalteco<sup>101</sup>. El grupo de María de Sellarés estuvo integrado en sus inicios sólo por alumnas de dicho establecimiento; años más tarde, se incorporaron estudiantes varones de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, quienes luego promovieron la creación del Teatro de Arte Universitario (TAU) que desde 1948 hasta 1970, año de jubilación de su principal promotor, Carlos Mencos, fue, quizá, la principal compañía teatral del país.

Con la llegada al poder de Jacobo Árbenz Guzmán, en 1952, se creó la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, adscrita al Ministerio de Educación, que organizó una compañía de teatro ambulante como parte de la política de misiones culturales al interior del país. Sin embargo, el derrocamiento de Árbenz supuso un cambio en los lineamientos de acción de esta dependencia gubernamental que fue reubicada dentro de la Secretaría de Divulgación y Turismo.

A pesar de que el rumbo político del país cambió tras la intervención militar comandada por Castillo Armas, es durante su gobierno, en 1957, que se funda la Escuela Nacional de Teatro dirigida en sus comienzos, entre 1957 y 1960, por el director chileno Domingo Tessier quien dejó huella profunda en varias generaciones de teatristas jóvenes. En estos años trabajó Manuel José Arce en esta institución como docente de la cátedra de Historia del Teatro.

---

<sup>101</sup> Entre sus integrantes sobresalen importantes nombres del movimiento teatral de las décadas del sesenta y setenta como Norma Padilla, Matilde Montoya, Ligia Bernal, Consuelo Miranda, René Molina o Carlos Mencos.

#### **4.3.3.7 Las décadas del sesenta y setenta: ‘la época de oro del teatro guatemalteco’ (222:97)**

Así la denomina Hugo Carrillo y con toda razón. En este lapso de 20 años aparecen las personalidades más destacadas de la producción, dirección y actuación de la historia del teatro guatemalteco; se escriben las más importantes piezas de la dramaturgia nacional, resultado del surgimiento de un talentoso grupo de dramaturgos; se elaboran los más espectaculares montajes hasta la fecha recordados, tanto de textos de autores nacionales como de las piezas más vanguardistas del teatro mundial; se fundan las principales compañías teatrales, el mayor número de éstas nunca superado en décadas posteriores, algunas activas aún; se edifica una gran cantidad de salas exclusivamente dedicadas al quehacer teatral; se realizan las más largas y concurridas temporadas teatrales y se organizan los principales festivales de teatro en el país.

Un documento muy valioso para conocer la magnitud del movimiento teatral en el país durante aquellos años es el que elabora René Acuña, *Una década de teatro guatemalteco, 1962 – 1973*, donde se pueden recabar cifras aproximadas que dan una idea más certera del auge de esta disciplina artística en el país durante esa época. Con respecto al quehacer escénico menciona: “(...) el crecimiento observado en el teatro guatemalteco durante los últimos años no habría sido posible sin la aparición de un número cada vez mayor de actores, directores y técnicos.” (214:61) Y más adelante: “Aun incompleta, una mera lista a secas de los actores guatemaltecos fácilmente recogería más de doscientos nombres. Nos contentamos, pues, con decir que su número ha crecido notablemente durante la última década, y continúa creciendo.” (214:63)

En ese mismo documento, René Acuña elabora una lista de los directores más destacados durante esos diez años, inventario que abarca 37 nombres. El mismo procedimiento realiza con las compañías de teatro de mayor actividad, consignando 29; pero inmediatamente anota: “Aparte de los descritos han existido en Guatemala otros grupos teatrales; pero o bien su cronología es incierta, o han sido poco sobresalientes o de vida muy eventual.” (214:61)

En cuanto a la dramaturgia, René Acuña, como en los casos precedentes, elabora un listado de los dramaturgos que más han influido en el desarrollo dramático local, de una lista de 23 autores sobresalen los nombres de Manuel José Arce, Hugo Carrillo, Ligia Bernal, Daniel Armas y Ricardo Estrada, no obstante excluye a importantes dramaturgos como Miguel Ángel Asturias, Manuel

Galich o Rafael Arévalo Martínez, “por existir ya referencias más o menos extensas a su obra...” (214: 61)

Los datos proporcionados por René Acuña permiten comprender la vigorosidad del movimiento teatral guatemalteco durante esos años acogido en más de doce salas de las que sobresalen el Teatro al Aire Libre del Centro Cultural, el Teatro Arena, el GADEM, el Teatro de Cámara, el Auditorio del IGA o el Teatro El Puente, por mencionar los de mayor capacidad.

Además, en cuanto a edificios teatrales, también hay que resaltar la construcción e inauguración del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, acontecimiento que mantuvo en vilo y creó mucha expectativa entre la gente de teatro del país; lamentablemente su inauguración coincidió con el ocaso del movimiento teatral<sup>102</sup>. A esta circunstancia, habría que agregar los rasgos del complejo cultural no propios, precisamente, para actividades teatrales<sup>103</sup>. Así mientras en 1962, cuando se anunciaba la muy próxima inauguración del Teatro Nacional<sup>104</sup>, y se hablaba de éste como un factor de “decisiva trascendencia para la superación cultural de nuestro pueblo...” (197:27), Manuel José Arce se oponía decididamente a este proyecto arquitectónico aduciendo, proféticamente:

A mí no me disgusta la arquitectura en sí del teatro. Ni el uso del mosaico. Aunque son detalles que encuentro secundarios frente a los anteriores. Porque –haciendo un regreso– lo más probable será, dado el alto presupuesto de mantenimiento que el monstruo habrá de tragarse, que a la vuelta de unos pocos años después de inaugurado, lo veremos con evidentes muestras de abandono, con agregaditos de mal gusto y cerrado a piedra y lodo, acaso únicamente en uso el teatrillo del sótano, mientras el grandote será empleado ocasionalmente para convenciones y conferencias de ‘alto nivel’. (19:156)

---

<sup>102</sup> La construcción del Teatro Nacional, o precisamente del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, inició en la década de 1950, pero fue inaugurado hasta 1978, cuando por falta de apoyo económico estos festivales, poco a poco, dejaron de realizarse.

<sup>103</sup> Como se ha demostrado a lo largo de esta historia, la aparición, evolución y consolidación del movimiento teatral guatemalteco no ha estado vinculado íntimamente con la edificación de sus principales teatros. Más bien ha existido una relación malinchista de los edificios teatrales de Guatemala hacia su gente de teatro. Baste recordar que los más importantes en la historia del país, tanto el Teatro Colón como la Gran Sala del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, fueron diseñados para recibir espectáculos operísticos no teatrales; y, paradójicamente, en el caso de este último fue hasta el año 2006 que se estrenó en sus instalaciones una ópera, *La Traviata* de Giuseppe Verdi, es decir, casi treinta años después de su inauguración.

<sup>104</sup> En la página posterior de la portada de la revista del *1er. festival de teatro guatemalteco, setiembre - octubre 1962* se puede leer: “En el mes de noviembre próximo quedará totalmente reconstruido el ex-Castillo de San José y será inaugurado el Teatro de Masas con la presentación del programa de una temporada de Artes Escénicas.”

Hasta acá un panorama sucinto de la época de oro del teatro guatemalteco. Período en el que se gestará la mayor y más representativa obra dramática de Manuel José Arce como se verá en el estudio de su dramaturgia. Sin embargo, el evento de esas décadas que no puede pasarse por alto, dada su importancia en la consolidación del movimiento dramático, fue la organización de los festivales de teatro guatemalteco.

El primero data de 1962, sin embargo le antecedieron el Festival de Teatro de Aficionados en 1958 y la Temporadas de Autores Jóvenes en 1959, que se consideran el germen de los festivales de teatro guatemalteco ya que delinearón su funcionamiento. En la revista<sup>105</sup> del Primer Festival de Teatro Guatemalteco, puede leerse en el ‘umbral’, tipo de introducción, los fines del evento:

Hallaremos en el transcurso del festival expresiones y nombres de prestigio, situaremos nacionalmente los valores dramaturgicos pasados y de plena vigencia, conoceremos el pensamiento y el ansia de perpetuación de nuestros autores y veremos sus obras representadas por los grupos teatrales que, respondiendo a la iniciativa de la compañía de teatro popular de bellas artes, han trabajado arduamente en el montaje de las obras nacionales a su alcance y a su aceptación artística. (...) Es nuestro propósito que al iniciar esta labor cultural en el año 1962, sirva para la perpetuación de celebraciones anuales de similar actividad, para que los dramaturgos guatemaltecos encuentren el estímulo que los lleve a perfilarse dentro de la historia y el futuro literario de nuestra patria. (197:3)

Muchos años después, en 1979, Hugo Carrillo, quizá sin quererlo haciendo eco a las anteriores palabras o más bien ensalzando, como es debido, los resultados de los festivales de teatro, en la revista del XVII, escribe:

Le pese a quien le duela y le duela a quien le pese, nuestro movimiento (Arce, Bernal, Asturias, Galich, Escobar, Miranda de Córdova, Morales Monroy, Menkos, Cruz,

---

<sup>105</sup> Estas publicaciones, que se distribuían en cada festival, resultan indispensables para conocer la historia del teatro guatemalteco de los últimos años. En estos documentos, que alcanzan o sobrepasan el medio centenar de páginas, pueden hallarse numerosas notas informativas sobre los grupos teatrales e información bio-bibliográfica sobre los dramaturgos guatemaltecos contemporáneos.

Molina, Corletto, Chávez, Almorza, Padilla, etc., etc.) es uno de los más importantes del teatro en Latinoamérica. (213:63)

Los primeros festivales de teatro guatemalteco, que valga la aclaración sólo programaban obras de dramaturgos nacionales, se realizaron entre el mes de septiembre y octubre, casi siempre enmarcándose entre dos fechas: 15 de septiembre y 20 de octubre, para rendirle “homenaje al pueblo de Guatemala en la exaltación de sus fechas históricas” (201:3). Los festivales menos exitosos abarcaron un mes de actividades, pero otros tuvieron mayor duración; tal vez el más extenso fue el IX festival, que se desarrolló entre el 9 de septiembre y el 5 de diciembre. El número de compañías participantes casi siempre llegaba a la decena y se presentaban sobre todo en las salas de la UP y el Conservatorio Nacional.

Fue a partir del X festival que se programaron de forma variable entre octubre, noviembre y diciembre, casi todos con un mes de duración, ya que el número de compañías participantes disminuyó considerablemente<sup>106</sup>; además, los festivales, cuyo objetivo esencial era resaltar los valores de la dramaturgia nacional, iniciaron a acoger piezas de teatro extranjeras ante la falta de nuevas propuestas, hecho que manifestaba indicios de su decadencia.

Organizados con anterioridad por la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, los festivales pasaron paulatinamente a ser promovidos por la Universidad Popular, en cuya sala se presentaban casi todos los montajes, institución que tomó la modalidad de dedicarle el evento a algún hecho histórico nacional o a alguna personalidad del teatro guatemalteco como Miguel Ángel Asturias, Carlos Solórzano, Manuel Galich, Hugo Carrillo y, claro, Manuel José Arce, a quien le fue dedicado el XVII festival, tras su exilio.

Estos festivales fueron el marco ideal para el estreno de las piezas más importantes del teatro guatemalteco y consolidaron los nombres más representativos de la dramaturgia nacional. Así se asiste al estreno de *Soluna* y *La Audiencia de los Confines* de Miguel Ángel Asturias, *El tren amarillo* y *Pascual Abaj* de Manuel Galich, *El crucificado* y *Beatriz, la Sin Ventura* de Carlos Solórzano, *La calle del sexo verde* y *El Señor Presidente* de Hugo Carrillo y *Sebastián sale de*

---

<sup>106</sup> El caso más extremo se dio en el X festival en el cual sólo participaron cuatro grupos teatrales.

*compras y Delito, condena y ejecución de una gallina* de Manuel José Arce. Sin embargo, a inicios de la década de 1980, la época de oro del teatro guatemalteco precipitadamente se acabó.

#### **4.3.3.8 El teatro de los ochenta: la represión estatal**

Aunque las piezas que se montaron durante los primeros festivales de teatro tuvieron una marcada intención de denuncia que cuestionaba la realidad nacional, los gobiernos represivos que se instauraron en el país a partir de 1954 se percataron del reducido impacto propagandístico del teatro. Sin embargo, todo empezó a cambiar en 1969 con el estreno de *Delito, condena y ejecución de una gallina* de Manuel José Arce, pero sobretodo en 1974 a partir del estreno de *El Señor Presidente*, la versión dramática de Hugo Carrillo de la novela homónima de Miguel Ángel Asturias. El mismo Carrillo lo narra de la siguiente forma:

Se puede decir que existe un movimiento teatral antes de *El Señor Presidente* y otro después del estreno de esta obra. (...) Todo Guatemala hablaba de la versión de *El Señor Presidente*. Y el gobierno de turno prestó oídos. Se percató de lo que estaba sucediendo en el teatro guatemalteco. Y poco a poco tomó cartas y decisiones al respecto. (222:97)

Y de allí vino la debacle para el movimiento teatral del país: el teatro de la UP se incendió ‘misteriosamente’; ametrallaron las instalaciones del Centro Cultural Universitario; se canceló la temporada de *El corazón del espantapájaros* de Hugo Carrillo; las muestras departamentales de teatro<sup>107</sup> se reprogramaron presentando montajes sin ningún contenido social o político; Manuel José Arce se fue al exilio..., y parar de contar por no hacer más extensa la lista de hechos represivos que el teatro sufrió desde entonces y que se intensificaron durante la década del ochenta obligando a los grupos a replegarse y virar radicalmente en sus propuestas teatrales.

---

<sup>107</sup> Las muestras departamentales de teatro se dan a partir de 1975 impulsadas por Norma Padilla y se sucedieron casi sin sobresaltos a lo largo de la década del 80, claro está, con la autocensura impuesta. La idea inicial fue la de crear un festival en el que participaran grupos del interior de la república; sin embargo, a partir de 1982 se orientó hacia el teatro infantil y, finalmente, en 1988 pasaron a ser una pequeña parte de una especie de festivales regionales artísticos y deportivos promovidos por el Ministerio de Cultura y Deportes.

#### 4.3.3.9 Los años noventa y los primeros del siglo XXI: ¿el teatro guatemalteco en crisis?

En la década del noventa el teatro guatemalteco no es ni siquiera la sombra de su época de gloria. Los festivales y las muestras departamentales de teatro dejan de organizarse. De los muchos grupos, que dieron tanto esplendor al movimiento escénico durante las décadas anteriores, sólo algunos continúan presentándose esporádicamente, como la compañía de la UP; pero aparecen otros, entre los que destaca Rayuela. Muchas escuelas o academias teatrales de larga trayectoria van cerrando o sufren crisis que las paralizan; no obstante, en 2006 comienza a funcionar la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala, con dos licenciaturas en teatro. La mayoría de salas de teatro ubicadas en la zona central se encuentran en pésimo estado o dejan de funcionar, ante la ausencia de público por el abandono y deterioro urbano del centro histórico. Además, ante la represión de los años ochenta, en esta década el teatro serio va dando paso a un teatro comercial que sustituye el discurso contestatario por un registro cómico, dando como resultado piezas que se presentan indiscriminadamente en salas de teatro, restaurantes y bares. Indudablemente, el fenómeno de los café-teatro es el rasgo predominante durante la década de los noventa y primeros años del siglo XXI; atrae a un público indiferente a la tradición teatral local y el cual experimenta el ilusorio prestigio de ‘ir al teatro’.

Lucrecia Méndez de Penedo en su estudio *Panorama del teatro guatemalteco de los noventa* indica:

La tendencia predominante, como ya se ha señalado, fue la de la línea cómica, dentro de ésta lo más original resultó el híbrido entre diversas medidas de teatro huelguero, costumbrismo y actualidad política. (243:118)

Y junto con ésta se manifiestan otras tendencias esporádicas y de rasgo serio-independiente motivadas por la particular situación social guatemalteca de la posguerra y la peculiar posmodernidad: como el teatro erótico, los performance, el teatro callejero, el teatro antropológico y un teatro al servicio de las minorías urbanas.

En cuanto al teatro infantil, según Méndez de Penedo, se desarrollan dos tendencias. Por un lado se encuentra la que se caracteriza por la ‘disneylandización’ de las obras, ya que se busca imitar las producciones cinematográficas de los estudios Disney. Sin embargo, existe otra tendencia

encaminada a producir montajes originales que desarrollen el interés y la participación del niño con lenguajes accesibles a su edad, evadan estereotipos ajenos y tomen en cuenta los intereses y la personalidad infantil.

Para finalizar, es indispensable cederle de nuevo la palabra a Lucrecia Méndez de Penedo quien concluye enfatizando:

Este es el panorama sucinto del teatro guatemalteco de los noventa. No puede afirmarse que hubo poca actividad teatral en Guatemala durante este período, pero la cantidad no guardó proporción con la calidad. En esta década indudablemente el teatro gozó de mayor libertad expresiva y un público nuevo, pero las obras usualmente terminaron por ceder a los requerimientos mínimos de un público que mayoritariamente carecía de parámetros. (...) El círculo vicioso en que el teatro guatemalteco de los noventa se empantanó fue el de presumir que el público desea sólo usufruir de la ilusión de ir al teatro, para evadir de la difícil situación de violencia y económica que atraviesa el país antes y después de la firma de la paz. (...) Ciertamente esta es una visión simplista y pesimista, que lamentablemente ha terminado por contagiar, aunque es comprensible, a muchos autores, actores y directores a renunciar a la actividad teatral. En realidad, a la par de muchas piezas de calidad que se montaron en la década, obras que se escribieron y algunos festivales que se realizaron, revelan que sí existe un quehacer teatral guatemalteco serio y con perspectivas, aunque parezca ahogado y sin el resultado económico asegurado como es el caso del teatro liviano que inunda los cafés y restaurantes. (243:118)

#### **4.3.3.10 Manuel José Arce y su ‘historia dramática’**

Aunque la vida de Manuel José Arce daría material suficiente para un guión teatral, no es precisamente conocer los avatares de la vida del autor el interés de este apartado. Más bien, para finalizar este capítulo, resulta interesante conocer la recepción de su teatro en el país, especialmente después de los años sesenta y setenta.

A pesar de que las obras de Arce fueron de las más significativas de esas décadas, tras su exilio, durante los primeros años de los ochenta, desaparecieron de las salas nacionales. Según Hugo Carrillo<sup>108</sup>, fue hasta la llegada al poder de Vinicio Cerezo, en 1985, que las obras de Arce regresaron a escena, realizándose una exitosa versión de *Sebastián sale de compras*. También en la década de los noventa, a saber por Lucrecia Méndez de Penedo<sup>109</sup>, en el repertorio de los Festivales del Centro Histórico se incluyeron montajes de los textos teatrales de este autor.

A inicios del siglo XXI, la conmemoración del vigésimo aniversario del deceso de Manuel José Arce, fue el acontecimiento que permitió la puesta en escena de muchas de sus obras dramáticas. El Ministerio de Cultura y Deportes y el Ministerio de Educación decretaron un año de homenaje al escritor entre los meses de septiembre de 2005 y 2006. Bajo la dirección de Daneri Gudiel se presentaron las obras *El gato murió de histeria* y *Rituales y testimonios* en septiembre de 2005. En 2006, en el mes de abril se montó *La Chabela en la historia*, dirigida por Roberto Díaz Gomar y en septiembre, *Árbenz, el coronel de la primavera*, montaje del director Luis Carlos Pineda.

A esto debe sumársele, también en los primeros años del nuevo siglo, la reedición de sus principales textos dramáticos realizada por Editorial Cultural y la aparición de la Colección Arce de la Editorial Piedra Santa, que incluye un volumen de su teatro. Estas iniciativas dan la pauta para afirmar que la creación dramática de este autor sigue inquietando a los creadores escénicos del país y a un, cada vez más creciente, número de espectadores y lectores.

---

<sup>108</sup> Según información tomada de su ensayo *El teatro de los ochenta en Guatemala*.

<sup>109</sup> Datos extraídos del estudio *Panorama del teatro guatemalteco de los noventa*. En ambos trabajos, Carrillo y Méndez de Penedo no dan información sobre el nombre de las obras presentadas.

# MARCO OPERATIVO

No sabe el esfuerzo que me cuesta ahora estas líneas. Tengo entumecidas las ideas. Se me durmió el idioma (como cuando se le duerme a uno la canilla, con hormigueo y todo) y me siento intelectualmente embrecado todavía. Perdóneme, lector amigo. Téngame paciencia, por favor...

*Diario de un escribiente, Manuel José Arce*



## 5.1 Manuel José Arce: el teatro de la incesante búsqueda

...tanto el director como los actores son creadores que no se limitan a repetir lo que un autor ha puesto en blanco y negro sobre el papel. Pero son creadores ‘teatrales’ y no ‘literarios’. Para meterme a dramaturgo he debido ser a la vez escritor, actor y director. No trato de hacer ‘teatro para leer’ sino para ser llevado a los espectadores... (43:28)

Escribirá Arce en *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* cuando ya contaba con más de diez producciones originales en su haber. Esta cita demuestra el gran conocimiento del artista sobre el oficio teatral, trabajo por de más complejo, e indudablemente de sus experiencias en esta disciplina artística se nutren todas sus obras dramáticas, cuyo reflejo se capta en sus escritos; pero además, estas palabras señalan el siempre afán de Manuel José Arce de buscar nuevos rumbos para el arte escénico del país.

Pero antes de pasar al análisis de las piezas teatrales seleccionadas cabe preguntarse, ¿con qué términos se puede, o debe, definir el teatro de Arce? ¿Vanguardista, rupturista, innovador, ecléctico, provocador..., comprometido acaso, panfletario quizás...? El teatro de Manuel José es todo eso y más; y sí, fue un teatro de denuncia, comprometido indudablemente hacia los movimientos de izquierda en boga durante su época, en especial, en su último período. Más teatro de denuncia no implica precisamente teatro panfletario. Además, contrario a como de ordinario se piensa, el de Manuel José quizá es el menos panfletario de todos en comparación con la producción de los más importantes dramaturgos guatemaltecos del siglo XX. Sí, paradójicamente, el teatro de Arce es de una clara denuncia social, pero el menos directo (en su planteamiento contextual, referencial y geográfico). Piénsese en *El tren amarillo* de Galich o *El corazón del espantapájaros* de Carrillo, por mencionar sólo dos ejemplos, obras que resultan más panfletarias en cuanto al tratamiento temático indudablemente centrado en la problemática guatemalteca y cuya polaridad es, a todas luces, identificable, si se le compara con *Delito, condena y ejecución de una gallina* de Manuel José, cuya denuncia es igual de directa, y quizás más grotesca, pero más velada, universalista en su tratamiento ideológico<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> Tómese en consideración que *Delito, condena y ejecución de una gallina* es de la pocas, poquísimas obras guatemaltecas que han interesado a grupos de otros países para su montaje (piénsese en el realizado por Teatro Popular de Bogotá o el llevado a cabo en Albí Francia durante el destierro de Arce), a todas luces debido a sus indefinibles rasgos de protesta social, pero adaptable a muchos ámbitos por su metafóricación universalista.

No obstante, la crítica ha volcado una serie de incorrectas conceptualizaciones sobre la producción teatral de este autor, enmarcándola dentro de los fáciles límites de la crítica social, amparándose casi siempre en su producto literario, más que en sus descubrimientos escénicos; situación aún más comprensible cuando se descubre que limitan su campo de análisis a la obra anterior junto con *Sebastián sale de compras*, error a todas luces inmenso si se tiene en consideración que la obra dramática de Arce sobrepasa los quince títulos cuya variedad es novedosa, sorprendente, innovadora, audaz, la cual, aunque no alejándose en sus temas casi nunca de la protesta social, abre nuevos derroteros para replantearse las ideas que hasta el momento se han venido aceptando para definir el teatro de Manuel José y para comprender, por consiguiente, en su justa dimensión, la valía de éste en la renovación teatral del país.

En fin, el teatro de Arce, sí, es vanguardista, rupturista, innovador, ecléctico, provocador, comprometido... audaz... grotesco... (el desarrollo de este capítulo dará nuevos términos, con toda seguridad); pero quizá uno de los conceptos que mejor defina su producción dramática sea la búsqueda, sí, la búsqueda incesante de nuevas formas, de nuevos temas, de nuevas técnicas, de nuevos lenguajes..., indagación que le exigía y le permitía, para la expresión de sus inquietudes vitales, el arte teatral de su época cuya transformación tanto en Europa como en América era vertiginosa y a cuyo ritmo se adaptaba increíblemente este artista; y con la búsqueda viene aparejada la variedad y, ¿por qué no?, la extrañeza: leer *La Chabela en la historia* después de la *Loa a la Virgen de Concepción*, o estudiar *Árbenz, el coronel de la primavera* luego de *El gato murió de histeria*, o examinar *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* tras *Compermiso* conducen incluso a pensar en autores distintos. Arce no se apegó jamás a una línea de estilo teatral, y esta riqueza, este vanguardismo eterno, es un rasgo que exige mayor atención al momento de estudiar su producción.

Por eso, el hecho de que todo su teatro, más bien la crítica que sobre él se realiza, se reduzca a *La gallina...* y *Sebastián...* resulta inaceptable. Y si a esta incorrección se suma el fundamentar sus argumentos exclusivamente sobre el sustrato literario, olvidando que el teatro no puede reducirse sólo al texto ni sólo a la representación, pasando por alto que texto y representación se complementan y que en esta mancomunidad radica uno de los rasgos más característicos del arte teatral, resulta, en definitiva, agudizar aún más el desacierto. La rebelión, el cambio, la transformación propuesta por Arce en su obra dramática no radica exclusivamente en lo literario, está también contenida en lo escénico. Su teatralidad está cargada de una propuesta revolucionaria

sorprendente, recuérdense sus palabras: “No trato de hacer ‘teatro para leer’ sino para ser llevado a los espectadores...” (43:28) Y más adelante apunta:

La didáctica aquí es imprescindible. Nuestros pueblos desconocen su historia y el origen de su realidad actual. Muchas veces desconocen también los alcances de esa realidad. Dentro de ese contexto, el artepurista, que sólo persigue la satisfacción íntima de su necesidad creadora, o el artista comercial que busca nada más una reputación provinciana que le garantice buenas taquillas y oportunidades mejores, no son sino una superestructura, absolutamente artificial y adjetiva en la cultura de un país. Tenemos que ser didactas. (43:28)

¿Y cómo se consigue este objetivo? Pues, haciendo llegar un mensaje de rebelión a través de una puesta en escena de rebelión. Si bien Manuel José plantea en lo ideológico un inclinarse hacia un cambio político tendiente a las ideas socialistas, en lo escénico plantea desde su primera pieza el rompimiento con la tradicional puesta en escena del teatro criollo: la rebelión en el teatro en su totalidad; la teatralidad puesta al servicio del cambio social y artístico.

La rebeldía del artista es una rebeldía constructiva. Se destruyen los viejos moldes cuando se necesita de nuevas dimensiones creativas. Se debe ser iconoclasta por excelencia: un ícono debe siempre ser derrumbado, porque un ícono es una muerta representación de algo que fue vivo, es un objeto estéril, inmóvil, muerto. La cultura y el arte son vida, acción y transformación. (1:17)

Lo anterior lo escribió Manuel José Arce en su artículo *De tertulia con mis amigos*, publicado en *El Imparcial* el 9 de marzo de 1963. Pero esta actitud acarrea sus consecuencias, no siempre buenas: ceder, en algunas de sus obras, ante el efecto del espectáculo, ante la recepción del público en detrimento de la calidad; tal vez esta situación sea la que lleve a afirmar a Alfredo Porras Smith en referencia a Manuel José: “Muchas de sus obras se quedaron en ensayos de dramaturgia...”<sup>111</sup>; empero las condiciones teatrales de su época lo justifican y, con el tiempo, quizás lo han absuelto, porque precisamente este didactismo escénico es el resultado evidente del influjo del nuevo teatro

---

<sup>111</sup> Las entrevistas realizadas a diversas personalidades cercanas al trabajo teatral de Manuel José Arce (Julia Vela, Roberto Díaz Gomar, Luis Alfredo Porras Smith, René Molina, María Mercedes Arce, Luis Carlos Pineda), y cuya información sustenta, en gran medida, muchos de los argumentos de este capítulo, se encuentran, su transcripción completa, en el anexo de este trabajo investigativo.

latinoamericano que al mismo tiempo supone una herencia de Edwin Piscator: Domingo Piga en su artículo *Problemas del teatro popular* se vale de las palabras del director alemán quien apunta:

¿Qué nos importa a nosotros elevar contenido y forma al último grado de perfección, crear arte? Con plena conciencia producimos obras imperfectas. No tenemos tiempo para detenernos en la construcción formal. Son demasiados los pensamientos revolucionarios que se estrujan en busca de la luz; el tiempo nos es demasiado precioso para aguardar la última depuración. Nosotros tomamos los medios tal como los encontramos. Nos riñen por esto, y hacemos con ellos una obra de transición. (109:69)

No se entienda, por consiguiente, que Arce haya producido ‘obras imperfectas’ ni que se haya apegado totalmente a las ideas del nuevo teatro latinoamericano ni siquiera a la metodología predilecta de este movimiento, (al respecto Manuel José en *Diario de un escribiente* apunta: “...el teatro de creación colectiva (esto parece una tontería porque el teatro es siempre ‘un trabajo colectivo’”)” (19:146). Manuel José Arce estaba demasiado consciente de la complejidad de la creación artística, y teatral en específico, para encasillarse en una sola escuela. En síntesis, el objetivo de esta introducción, previa al análisis, según la semiología del teatro descrita en el marco metodológico de este trabajo, de las obras teatrales, seleccionadas según los argumentos descritos en el marco conceptual también del presente estudio, ha sido el justificar, y afirmar de nuevo, que la crítica hacia el teatro de este artista exige una reescritura en su justa dimensión; es decir, alejarse de la polarización (muy, muy bueno; o muy, muy malo), al parecer el mal recurrente al estudiar a los teatristas nacionales, al emitir juicios de valor sobre el teatro guatemalteco.

Pero también resulta necesario elaborar una crítica apoyada en datos precisos, hecho que hasta el momento, en el caso de Manuel José, no ha sucedido con regularidad; la información exacta obviamente conducirá a argumentos más convincentes. Véase un par de ejemplos para justificar la idea anterior, con referencia a *Delito, condena y ejecución de una gallina*, Editorial Universitaria consigna el año 1971, Editorial Cultura, en cambio, indica 1968; ni uno ni el otro, ya que la obra fue estrenada por primera vez en 1969 y, según Roberto Díaz Gomar, la escritura de esta pieza fue paralela a su montaje, es decir, no existió la posibilidad de que el texto precediera a la puesta en escena. Editorial Piedra Santa consigna con precisión esta fecha, sin embargo, refiere para *Sebastián sale de compras* el año 1971, obra cuya puesta en escena original se dio en 1965. Además cabría preguntarse a qué hacen referencia con exactitud estas fechas: ¿su publicación?, ¿su estreno?, ¿su

escritura? Por esa razón, paralelo al análisis de sus obras dramáticas, se reelaborará, tarea por demás necesaria, su cronología teatral.

## 5.2 “Comenzó con la década de los [cincuenta] más o menos”<sup>112</sup> (17:7)

La obra más antigua en la producción teatral de Manuel José Arce es la pieza en un acto *Cinco centavos* dedicada a René Molina. El texto manuscrito que se tuvo a la vista, en su carátula, data los años 1956 – 1957, pero en su última página sólo indica el último; esta imprecisión, sin embargo, no impide catalogar esta obra como la ópera prima de este artista en el teatro.

El argumento de este aparente monólogo, como lo define el propio René Molina quien afirma además que dicha pieza nunca se puso en escena, gira en torno al personaje de Ricardo Robles, al parecer un consagrado actor de carácter a quien el hallazgo recurrente, más bien fantasioso, de una moneda de cinco centavos, lo impulsa a narrar distintos pasajes de su vida (sus primeros trabajos actorales, las críticas de la prensa, sus penurias económicas, su consagración artística y, sobre todo, sus amoríos con la actriz Ángela, esposa de su hermano Esteban Robles), sucesos que se van encadenando para explicar la perturbación emocional del protagonista, en ese momento. En los últimos pasajes de la pieza, Ricardo informa de cómo un par de horas antes en un ensayo, dueño de su personaje, mas preso de una furia de celos por los supuestos coqueteos de Ángela con otro actor, asesinó a su amante. El uso recurrente de la realidad-fantasía en el desarrollo argumental, hace dudar de dicho acontecimiento, pero la transmutación definitiva de la fantasía a la brutal realidad y la confirmación del crimen se da con la irrupción de la policía a la habitación de Ricardo y su apresamiento.

Lo relevante de esta primera obra dramática es la intención plena del artista de romper desde el inicio con los esquemas del teatro de su época, especialmente en cuanto al tratamiento escénico; su objetivo primario es desechar el concepto de la cuarta pared<sup>113</sup>, tan elemental para el método stanislavskiano,

---

<sup>112</sup> “Comenzó con la década de los setenta más o menos”, titula Arce el artículo donde explica los inicios de sus columnas de *Diario de un escribiente*. De allí el calco del título en esta ocasión.

<sup>113</sup> A finales del siglo XIX en Guatemala este recurso resultó novedoso en todo sentido, René García Mejía en su libro *Raíces del teatro guatemalteco* apunta: “Además, allá por 1880, en la ciudad de México, Leopoldo Burón lleva por primera vez el teatro con cuarta pared, lo que causa revuelo entre la afición pues ésta ya estaba acostumbrada a que durante el desarrollo de las funciones las actrices y los actores interrumpieran la actuación para guiñar el ojo a los espectadores o bien para corresponder a los aplausos con reverencias. Estas innovaciones de teatro moderno llegaron a Guatemala a través de las compañías que, procedentes del vecino país, deleitaban a quienes frecuentaban las gloriosas temporadas del entonces Teatro Nacional.” (82:93)

a través del tratamiento ambivalente de su espacio escénico en consonancia con el inestable estado anímico del protagonista: la escena resulta ser, según la actuación de Ricardo Robles, su habitación o el escenario mismo desde donde dialoga o hasta increpa a los espectadores. Irónicamente, Arce inicia acotando:

Entre el público y la escena, una pared supuesta, con retratos de los abuelos y los padres de Ricardo... (8:1)

Pero más adelante este personaje dirá:

(...se dirige al público) ¿Tiene alguno de ustedes algún cigarrillo? (Sube alguien del público y se lo proporciona, lo enciende.) Gracias, sírvase perdonar. Busqué cigarros por toda la habitación y no logré encontrarlos; el vicio... Tenga usted la bondad, vuelva a su sitio... (Regresa el espectador, Ricardo fuma, y se dirige al público.) (8:1)

Esta es la tónica de toda la pieza: la comunicación entre el actor y el espectador. Recuérdese, allá por los años setenta en sus columnas de *Diario de un escribiente*, Arce afirmará que uno de los objetivos básicos del teatro moderno es la participación del público<sup>114</sup>, idea que defendió, como se comprueba, desde sus inicios hasta el final de su producción. Sin embargo, en *Cinco centavos* el mecanismo utilizado para este fin resulta demasiado pretensioso si se considera que se sustenta en la espontánea participación del público, la cual no hubiese correspondido con el alto grado de novedad de un hipotético montaje.

Un par de años después de *Cinco centavos*, en 1959, Arce, ahora sí, se estrena como autor teatral con el montaje de sus piezas, *El apóstol* y *Orestes* las cuales formaron parte del programa de la Primera Temporada de Autores Jóvenes, evento artístico que antecedió a los festivales de teatro guatemalteco y que representó los primeros pasos de, además de Manuel José, otros dos jóvenes dramaturgos que revalorizaron el contenido del quehacer teatral en el país: Ligia Bernal quien presentó *La piedra en el pozo* y Hugo Carrillo quien puso en escena *La calle del sexo verde*.

Según Manuel Fernández Molina, autor del artículo, *Historia del teatro en Guatemala en el siglo XX*, de estas cuatro obras, las más polémicas dentro del mundo teatral y periodístico de la época fueron

---

<sup>114</sup> Al respecto, léase el epígrafe del marco conceptual.

*La calle del sexo verde* y *El apóstol*. La pieza de Manuel José Arce, adaptada de la obra *El Monstruo*, original del guatemalteco Humberto Hernández Cobos, gira en torno al tema de la traición. La trama presenta el atentado fallido perpetrado con una bomba para asesinar a un dictador; los conspiradores inmediatamente son sitiados por las fuerzas de seguridad; el apóstol, entonces, dirige un suicidio colectivo, pero él es el único que sobrevive; al final se descubre que la misión verdadera de este personaje era la de neutralizar al grupo subversivo. La crítica quiso ver en esta dramatización la representación del atentado con bomba, también malogrado, contra el dictador Manuel Estrada Cabrera; no obstante, el artista siempre negó tal hecho y defendió el carácter general de su obra. A pesar de esta situación, Manuel Fernández Molina en su artículo citado concluye:

Con esta obra comenzó la reputación de Arce como escritor conflictivo y polémico. (229)

Esta actitud polémica continuará en su obra corta *Orestes* en la cual, según Mario René Dardón en su estudio monográfico *Vida y obra de Manuel José Arce*, este artista aborda de manera discrepante el mito griego; además señala este académico las críticas desfavorables contra esta pieza vertidas por Antonio Morales Nadler, periodista de *El Imparcial*, quien criticó el vestuario de rasgos modernos dentro de un ambiente propio del mundo clásico. A pesar de estos señalamientos hubo comentarios que catalogaron esta técnica utilizada por Manuel José como novedosa. Arce, en una entrevista concedida a Osvaldo Obregón, habla sobre el argumento y otros datos importantes de esta pieza:

*Orestes* para mí en ese momento era casi un trabajo de clases en la facultad. Habíamos hecho un estudio sobre la tragedia y yo quería hacer un resumen, ya no de *Antígona* sino de *Orestes*. Una pieza pequeña, pero quiero cambiar el contexto histórico y apropiarme el tema. Esto se pone en 1959 y, ¿quién es Orestes en ese momento, en aquella obra? Es Fidel Castro, que está enmontañado, que todavía no ha llegado a La Habana, que todavía no ha llegado al poder; mi Orestes es Fidel contra la Madre, la Clitemnestra, que es la burguesía de la que Fidel viene, contra el tirano Creonte, que es el poder de Batista. Y, ¿quiénes son los aliados de Orestes-Fidel? Aquí me permití modificar el argumento: es el coro de mendigos, es el pueblo, que son los que vienen junto con él, los que salvan y hacen triunfar a Orestes. Lo escribo casi como un deber escolar. Es más que nada un trabajo de aprendizaje. Muchas de estas obras primeras de teatro (*Orestes* es la segunda) las considero como deberes escolares, como ejercicios para ver qué sucede en la escena,

qué reacción tiene el público frente a este texto, frente a esta manera de hacer tal cosa.  
(175:2)

Por otra parte, José Félix López en su artículo, publicado en *El Imparcial* el 3 de diciembre de 1960, *Manuel José Arce, hijo, y el teatro en Guatemala*, hace mención de una pieza corta poco conocida en el teatro de Arce, *El Anastasio*; empero no da cuenta de otros datos.

También en *El Imparcial*, una crónica periodística fechada el 26 de agosto de 1961 informa de la puesta en escena inaugural al día siguiente de la obra *La balada del árbol y la música*, obra estructurada con un prólogo poético, un acto único y un epílogo, de una duración de cuarenta minutos, cuya trama gira en torno al problema de la soledad y la compañía. En el prólogo se plantea la conciencia de soledad del poeta y el deseo de la música de acompañarlo; el acto único muestra la caracterización de diversos personajes según los colores que los definen; en el epílogo, finalmente, se expresa la aceptación por parte del poeta solitario de la compañía que le ofrece el arte simbolizado en la música. La caracterización simbólica así como la metaforización del poeta, son rasgos característicos del primer teatro de Manuel José Arce, que se conjugarán perfectamente en su pieza, *El gato murió de histeria*, tratamiento que resultaba novedoso para su época; pero otras innovaciones también atrajeron la atención de la prensa hacia su obra *La balada del árbol y la música*; el artículo de prensa citado en las primeras líneas de este párrafo indica:

La obra en general, plantea innovaciones: el prólogo y el epílogo se desarrollan coreográficamente, incorporando la danza a una obra de teatro, en sus elementos plásticos. En el acto único hay cambios escénicos que ofrecen originales características. Con un sentido poético-plástico, el autor anima a sus personajes haciéndoles poseer actitudes de animales-símbolos. (...) Por otra parte, el acto único tiene un escenario triple, donde la acción se desenvuelve en una oficina, una esquina de barrio y un café. En estos tres escenarios, los personajes se mueven indicando la múltiple vida que llevan. En fin, es de esperar que *La balada del árbol y la música* constituya por sus facetas y por su originalidad, un verdadero acontecimiento teatral. (155)

### 5.3 El gato murió de histeria, *tradición versus vanguardia*

“Tal vez Manuel José es un autor, en especial, de obras cortas, en un acto.”, afirma Alfredo Porras Smith. No en balde las obras de este tipo van granjeando la fama de autor teatral para Arce, cuya consolidación llega con su tríada, *Los entremeses para rabiar* y, sobre todo, con su pieza *El gato murió de histeria*, primer título que se analizará según la semiología del teatro, cuya descripción aparece en el marco metodológico de este trabajo.

Recuérdese, la complejidad de este modelo de análisis resulta pertinente a la complejidad del fenómeno teatral, en especial, por la prioridad dada a la dimensión de la praxis; situación que permite enfrentar con muchas probabilidades de éxito a lo que constituía uno de los obstáculos más graves del estudio de esta disciplina artística: el hecho de que la representación aunque da sentido último a la obra dramática, es fugaz. Lo efímero del teatro, sin embargo, desde la perspectiva semiótica puede considerarse como síntoma de lo concreto, del nexo preciso existente entre el teatro y la sociedad.

#### 5.3.1 Dimensión sintáctica

En el nivel sintáctico se analiza la realidad teatral a través de los sistemas de signos del teatro. El de la palabra se posibilita su estudio a través de la elaboración del argumento que, a su vez, permite segmentarlo en secuencias y funciones; éstas hacen referencia a las escenas; aquéllas, a los actos, procedimiento que permite estudiar el fenómeno escénico desde postulados estructuralistas. Luego, para obtener un estudio puramente formal de la dimensión sintáctica, se insertará la segmentación argumental en una tabla de medición en la cual las filas corresponden a los personajes y las columnas, a las escenas; sus resultados permitirán emitir conclusiones válidas para cada caso.

En *El gato murió de histeria* se tiene el siguiente hilo argumental. En una esquina de barrio donde se ve a dos personajes: el Hombre del Saxofón y el Hombre del Paraguas, éste leyendo un periódico al revés, aquél improvisando un tema elemental e infantil, aparece Poeta, un tipo de rasgos donjuanescos, e inmediatamente tras él, amartelados, Mastodonte y Niña Boba a quien sin dudar decide enamorar Poeta; atrevimiento que ocasiona la furia de Mastodonte. Pero la bronca no pasa a mayores, más bien se establece un diálogo en el cual destacan el machismo de Mastodonte y la actitud seductora, apoyada en el uso de un lenguaje poético de formas clásicas, pero falsa de Poeta hacia Niña Boba quien embelesada por este retoricismo cursi cliché decide abandonar a aquél e

iniciar un romance con éste. Anonadado por los efectos de su burla y de sus coqueteos, Poeta trata de rectificar su error, sin embargo, aquella está decidida a mantenerse a su lado aun tras el cambio radical de su nueva pareja (Poeta resulta ser en realidad un hombre de malas costumbres, temperamental, bohemio, desempleado...); no obstante, cuando están por aceptar su inusitada realidad, especialmente Poeta, quien en consecuencia hace uso de nuevo de un lenguaje poético, pero de rasgos vanguardistas, Niña Boba, aterrorizada, sale huyendo. Poeta de nuevo, extrañado por la inesperada reacción de este personaje femenino, trata de darle alcance, pero se arrepiente y se aleja silbando en dirección contraria. El Hombre del Paraguas interrumpe su lectura e inicia su salida, en su camino se topa con el Hombre del Saxofón, quien no ha detenido la ejecución de su melodía y a quien pregunta: “¿Sabe usted de qué murió el gato?”, a lo que éste casi en secreto responde: “De histeria”. (2:118)

El resultado de la segmentación argumental sería:

1. Aparece en escena el Hombre del Saxofón y el Hombre del Paraguas.
2. Entra Poeta silbando una tonadilla.
3. Ingresan Mastodonte y Niña Boba.
4. Se da un conato de pelea entre Mastodonte y Poeta por los coqueteos de éste hacia Niña Boba.
5. Se restablece la calma; Poeta continúa enamorándola utilizando un lenguaje poético clásico.
6. Niña Boba se une a Poeta embebida por sus coqueteos y abandona a Mastodonte quien sale furibundo.
7. Descripción de la inusitada escena de amor, rechazos y afectos, entre Poeta y Niña Boba.
8. El lenguaje poético-vanguardista de Poeta aterroriza a Niña Boba quien sale huyendo.
9. Poeta trata de seguirla, pero se arrepiente y sale silbando una tonadilla.

10. El Hombre del Paraguas inicia mutis, en su camino pregunta al Hombre del Saxofón: “¿Sabe de qué murió el gato?”, quien le responde: “De histeria.”

Tras la segmentación por escenas realizada en páginas anteriores se determina el nivel participativo de los personajes en el desarrollo argumental de la pieza, a través de una tabla de medición de los aspectos formalizables, la cual en *El gato murió de histeria* presenta los siguientes resultados:

Escena / Personaje	Escena									
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10
Hombre del Saxofón	*									*
Hombre del Paraguas	*									*
Poeta		*		*	*	*	*	*	*	
Mastodonte			*	*	*	*				
Niña Boba			*	*	*	*	*	*		

Esta operación permite establecer algunas conclusiones sobre la estructura de esta pieza. El texto literario reproduce la forma clásica de composición: presentación, nudo y desenlace. Si se observa, Poeta, Niña Boba y Mastodonte tienen la presencia significativa casi total en los diálogos, excepto en uno solo, girando las escenas cumbres en torno a la presencia de los dos primeros.

Ahora bien, la pobre incidencia argumental, en contraste con la importante funcionalidad escénica del Hombre del Saxofón y el Hombre del Paraguas, permite inferir la existencia de dos niveles de actuación: el literario y el escenográfico, de rasgos autónomos ya que sus conjuntos actanciales ([Poeta – Mastodonte – Niña Boba, en el nivel literario] y [Hombre del Saxofón - Hombre del Paraguas, en el nivel escenográfico]) no tienen ningún contacto a lo largo de la pieza, empero su significación sí es dependiente. Este estilo de composición, por lo tanto, le permite a Manuel José respetar la tradición dramaturgica y, al mismo tiempo, hacer uso de las ideas rupturistas en la concepción escénica en boga por esos años.

Si bien el texto literario sigue las directrices tradicionales en su estructura, el texto espectacular resulta, por el contrario, innovador para esos años en la escena guatemalteca. Al analizar esencialmente tres sistemas de signos teatrales, que en la dinámica de la obra se fusionan en uno

solo: vestuario, accesorios y decorado, y quizá uno más: el color, se constata el deseo del artista de darle a la escena un carácter pictórico, experimental y contestatario, a través del uso o adaptación de las ideas vanguardistas propias de la pintura y el teatro del siglo XX. En *El gato murió de histeria* la primera acotación indica:

Al fondo, una gran pared blanca en la que, con letras amarillas, hay un letrero que reza: “se venden los derechos de autor de la Biblia”. A la derecha (del actor), en segundo plano, una escalera verde en cuyo último peldaño está sentado Hombre del Saxofón, vestido totalmente de verde, improvisando incesantemente sobre un mismo tema elemental y casi infantil. Al frente izquierda, en primer plano, Hombre del Paraguas, totalmente vestido de negro (camisa, corbata, traje, calcetines, zapatos, sombrero) lee entre dientes un periódico al revés y se cubre con un gran paraguas violeta chillón. Al centro, un poste para indicar que se está en una esquina. (2:107)

Como se ve, Arce rechaza el uso de los grandes decorados ‘a la italiana’, complejos y realistas, pero de relleno. En esta obra la escenografía se reduce al letrero de fondo, cuyo rasgo esencial resultará ser la funcionalidad o relación semántica con el desarrollo literario de la pieza. Esta misma característica tienen los dos personajes, descritos en esta primera acotación, cuya acción no varía en ningún momento a lo largo del montaje, la cual resulta, por consiguiente, mecanizada, y sólo cambia en el breve instante final; se convierten así, estos actantes, en elementos más de la utilería (actores-accesorios), y de esta forma, por cierto, Arce se adelanta, de alguna manera, a la técnica que utilizará Hugo Carrillo en *El Señor Presidente* (actores faroles, actores estatuas...): el Hombre del Saxofón representaría algún tipo de aparato radiofónico y el Hombre del Paraguas, un cuadro pictórico. El hecho de que este artista caracterice de forma tan minuciosa a dichos personajes, y de los otros tres (Poeta, Mastodonte y Niña Boba) no haga ninguna alusión con respecto a sus rasgos externos, se explica desde la existencia de los dos niveles de interpretación que propone la pieza. Entonces, el Hombre del Saxofón y el Hombre del Paraguas son parte de la composición escenográfica de la obra y sólo al final se integrarán al desarrollo argumental, enlace que da pie a asegurar que la significación de un nivel determina la del otro.

Retornando al análisis del plano escenográfico, debe destacarse que los rasgos hasta acá descritos, sumados al uso del color (amarillo, verde, negro, violeta chillón) y las situaciones absurdas del marco decorativo (el letrero que propone la venta de los derechos de autor de la Biblia o la lectura de

un diario al revés) son indicios de una ruptura artística, indicios que conectan con las ideas estéticas vanguardistas de la época, en especial, con los postulados surrealistas en la pintura y las ideas de la crueldad y del absurdo en el teatro.

### 5.3.2 Dimensión semántica

Manuel José rompe con la tradicional composición escenográfica del teatro guatemalteco, enmarcada dentro de la larga tradición de la escuela realista<sup>115</sup>. Rechaza, como ya se comprobó, los grandes decorados y hace parte del atrezzo a los propios actores, pero además evoca en el escenario las premisas del principal movimiento artístico de las vanguardias: el surrealismo. Esta influencia se comprueba principalmente con el personaje del Hombre del Paraguas quien, como se indicó, vendría a representar un tipo de cuadro pictórico dentro del marco decorativo del montaje; el vestuario, los accesorios, el color, la caracterización (la lectura de un diario al revés) son rasgos que remiten de forma inmediata a las pinturas de una de las personalidades más importantes del movimiento surrealista: René Magritte<sup>116</sup>, en especial a sus cuadros *El hijo del hombre* y *Magritte at pistol river*, cuyo estilo representativo pone de manifiesto las ambiguas relaciones entre las palabras, las imágenes y los objetos que éstas denotan. Pues bien, esta es la intención de Arce: hacer creer que no existe ninguna conexión lógica entre el argumento y el decorado de la pieza, no obstante, su relación intrínseca indispensable, manifiesta al final de la obra.

Otro modelo operante del texto se localiza en la herética leyenda del rótulo de fondo, escrita con letras amarillas, “se venden los derechos de autor de la Biblia”. Este elemento constitutivo del decorado pareciera ser la puesta en práctica de las palabras del mismo Arce ya citadas en este capítulo: “se debe ser iconoclasta por excelencia”; pero también conecta con las ideas corrosivas, antilogocéntricas y del teatro de la crueldad de Antonin Artaud quien propugnaba en el teatro, la muerte de las obras maestras<sup>117</sup>. De esta manera, Manuel José, desde el plano escenográfico,

---

<sup>115</sup> René García Mejía en su libro *Raíces del teatro guatemalteco*, en alusión a los escenógrafos, escribe: “Comentados con elogios fueron los aciertos de los pintores Enrique Gallardo, Mariano González, Rafael Yela Günter, Carlos Mazariegos, Agustín Iriarte Castro, José Aranda Klée, Ovidio Rodas Corzo, Carlos Rigalt y Rodolfo Valladares, este último, alumno del famoso artista hispano Alarma, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Francisco Izquierdo, Rodolfo Marsicovétere, Napoleón Sagastume, Marcial Armas Lara y Francisco Ceballos también sobresalen por los aciertos logrados dentro de la escuela realista.” (82:128)

<sup>116</sup> René Magritte (1898 – 1967). Pintor surrealista belga, cuya obra, en un principio bajo la influencia cubista y luego dadaísta, captó, gracias a una larga estancia en París, gradualmente lo insólito y misterioso del surrealismo, corriente de la que fue una de las primeras figuras.

<sup>117</sup> Al respecto Artaud escribirá: “Uno de los motivos de la atmósfera asfixiante en que vivimos sin escapatoria posible y sin remedio –y que todos compartimos, aun los más revolucionarios– es ese respeto por lo que ha sido escrito, formulado

conectando con el texto literario, manifiesta un rechazo a lo clásico, no sólo en el campo de la dramaturgia sino sobre todo en el de la poesía. Un mecanismo más heterodoxo no habría podido encontrar.

Pero antes de abordar el rechazo, o más bien la confrontación entre lo tradicional y lo innovador en el ámbito literario, debe señalarse otra idea estética necesaria para la comprensión de la pieza: la clara alusión al teatro del absurdo. El diálogo final entre el Hombre del Paraguas y el Hombre del Saxofón (“– ¿Sabe usted de qué murió el gato? – De histeria.” (2:118)) es una evidente alusión al también diálogo final de *La cantante calva* de Eugène Ionesco (“– ¿Y la cantante calva? – Peinándose, como siempre.”); ambos diálogos comparten características similares: la inconexión con el argumento de la obra, la incoherencia semántica (estos dos rasgos de carácter aparente en la obra de Arce) y el uso de la forma canónica discursiva pregunta-respuesta. Entonces, ¿puede considerarse *El gato murió de histeria* una pieza del absurdo? Con toda seguridad no. A pesar de las anteriores similitudes existe, no obstante, una indudable diferencia entre ambas piezas, en su texto literario, que pondría en entredicho una respuesta afirmativa a esta interrogante: si la obra de Ionesco resulta en una disparatada farsa en cuyo argumento el lenguaje se transforma y queda irreconocible, convertido en instrumento de incomunicación, en la obra de Arce el discurso del desarrollo argumental no resulta absurdo en sus relaciones semánticas, las escenas pueden resultar un tanto inusitadas pero no imposibles en su realización, y el diálogo final es la respuesta lógica desde convenciones retóricas del conflicto escénico.

En este desenlace teatral, Manuel José utiliza un recurso usual en su producción artística, en especial en su poesía, de sus primeros años: la metaforización del yo poético. Por ejemplo, en *Eternauta* este recurso se explica con estos versos: “este mar insondable que es el hombre... / Creo haber dicho: El Hombre.” (27:204) Es decir, el Mar metaforiza al Poeta, el Mar es el Poeta, este argumento, además, explica el subtítulo del poemario *Cantos de un mar*; otro ejemplo, en su poemario *El árbol y su herida* se da la transmutación Árbol=Poeta<sup>118</sup>. Pues bien, en esta obra teatral el término Gato sería el concepto figurativo del objeto real que es Poeta o, en palabras sencillas, el Gato es el Poeta. Precisamente el personaje de nombre Poeta es quien sufre de histeria cuando sus galanteos hacia

---

o pintado, y que hoy es forma, como si toda expresión no se agotara al fin y no alcanzara un punto donde es necesario que las cosas estallen en pedazos para poder empezar de nuevo... Debe terminarse con esta idea de obras maestras... Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado, no para nosotros.” (50:85)

<sup>118</sup> El árbol como la metáfora del poeta también la aplicará en su obra teatral *La balada del árbol y la música* en la cual, además, la música se constituirá en otra metáfora en este caso del arte.

Niña Boba traen como consecuencia situaciones anómalas, aunque en realidad no muere. Entonces el diálogo final supone la explicación necesaria del desarrollo argumental de la pieza y el que establece la conexión semántica entre los niveles. Por lo tanto, resulta lógico a comparación con el desenlace de *La cantante calva*. Por consiguiente, *El gato murió de histeria* no podría considerarse una obra del absurdo<sup>119</sup>, tal vez su nivel escenográfico, pero de ninguna manera su sustrato literario.

Es decir, el texto espectacular de esta obra dramática, con la aplicación de ideas de las vanguardias pictóricas y teatrales del siglo XX, presenta una ruptura entre lo tradicional y lo moderno, corte que posibilita la comprensión del significado del texto literario, el cual, no obstante, utiliza una estructura tradicional: presentación, nudo y desenlace. Temáticamente el texto dramático presenta la confrontación entre las formas clásicas de la poesía y las innovaciones poéticas. Esta oposición binaria entre lo clásico y lo vanguardista se constata en varios diálogos del texto literario; por ejemplo, en las primeras escenas, Poeta, dirigiéndose a Niña Boba, dice:

Cómo quisiera encontrarla para pedirle: mira mi soledad: llénala un poco; tienes ojos de madre y manos musicales; la noche está estrellada; sube las escaleras de mi casa y quédate conmigo para siempre; a lo lejos, alguien canta; mírame con tus ojos claros, serenos que de dulce mirar son alabados, mientras vuelven las oscuras golondrinas y en medio de nosotros, mi madre como un dios... (2:110)

Versos de Pablo Neruda, Gutierre de Cetina o Gustavo Adolfo Bécquer, entre otros grandes maestros de la poesía universal, forman este collage poético del cual, sin embargo, más adelante, Poeta dirá:

¡Qué va! ¡Esas son las majaderías de los poetas decadentes!... Las digo para divertirme... Hay gentes, aunque tú no lo creas, a las que todavía les gustan esas cosas, figúrate. (2:116)

Antes se ha visto, en las primeras escenas del texto literario, a Poeta, dueño de sí, falso hasta la médula, caricaturista, jugando con la poesía y, a través de ella, con los otros personajes (las acotaciones actorales para este personaje dan una clara idea de la afirmación anterior: minimísimo, plañidero, mísero, sollozante, en fin, “falso hasta los calcetines”). (2:110) Por cierto, en la apoteosis de

---

<sup>119</sup> Lo que sí es innegable es el conocimiento ‘al día’ que tuvo este artista de las propuestas estéticas vanguardistas de su época: *El gato murió de histeria* se presentó por primera vez en 1962 dentro del Primer Festival de Teatro Guatemalteco, 12 años después del estreno, en Francia, de *La cantante calva* y cinco años antes de la muerte de René Magritte, situación en la que contribuyeron sus diversos viajes, en especial el realizado a México, y su afición a la lectura.

esta primera parte del argumento se presenta una escena de una jocosidad indiscutible, la cual viene a justificar el por qué Arce le da el nombre genérico de *entremés* a esta obra teatral.

- Niña Boba:       ¿Pero, a dónde vas?
- Poeta:             (Negro y maldito) Hacia allá: al alcohol, al suicidio, a la autodestrucción que es la única salida para los espíritus heridos por la angustia en esta época de negaciones... (Señalando la salida y yéndose tras su dedo.) Hacia el vientre mineral de la tierra...
- Mastodonte:     ¡Hombre, espere...!
- Niña Boba:       (Corriendo tras él.) ¡Espere... espere... espérame...!
- Poeta:             (Mortal) ...adiós... (Mastodonte ve alelado la reacción de ella.)
- Niña Boba:       Espérame, me tienes a mí...
- Poeta:             (Diametralmente idiota) ¿Eh? ¿Cómo es eso?
- Mastodonte:     (Peor aún) ¿Qué quieres decir con eso...? ¡Vamos, vente...!
- Niña Boba:       Te irás tú solo, Mastodonte, yo me quedo aquí con él. (Poeta la mira perplejo.)
- Mastodonte:     (Un crucigrama chino su cabeza) Pero, oye, si yo... vamos, si tú, ¿no es así?, entonces, éste, digo, él, y, pues nada, que nosotros... ¡Pero demonios! ¿Quieres explicarte? (2:111)

Como se ve, el problema radica en que a una de esas personas a quien “todavía les gustan esas cosas” resulta ser Niña Boba quien decide iniciar, inmediatamente, un romance con Poeta; situación que conduce a este personaje a un estado de excitación nerviosa, casi de histeria (de nuevo las acotaciones, ahora las de la segunda parte del texto, son de ayuda en este momento: reaccionando alarmado, sin saber ni cómo se ha metido en el lío, hecho una lástima, alarmado en última instancia, furioso, con aire terrible, feroz, inexorable, derrotado, desconcertado, reventando); de allí, entonces lo de ‘morir de histeria’ y lo de rabiarse. Por cierto, incluso en el nombre genérico de la pieza hay una clara confrontación: *entremés para rabiarse*.

Ahora bien, cuando Poeta está por aceptar la jugarreta de sus mismos embustes, y vuelve a utilizar un lenguaje poético, pero distinto de las formas tradicionales como:

¡No me gustan los aeropuertos: saben a lágrimas aplastadas contra la soledad: me duelen más que los telegramas! ¿A ti no? (Transición. Le besa los cabellos dulcemente.)  
Pequeña: te llevaré algún día hasta mis islas. Mis islas tienen torres de humo y muros de ceniza... (2:117)

Niña Boba sale corriendo aterrorizada. La típica respuesta ante lo nuevo, ante el cambio. Las diversas reacciones hasta acá descritas de los personajes del conjunto actancial del nivel literario (Niña Boba – Poeta – Mastodonte) resultan útiles para afirmar que los personajes, aunque sus nombres refieran a conceptos genéricos, se alejan de la tipificación. Al respecto, resultan interesantes las palabras de María Mercedes Arce, con relación a esta pieza teatral de su padre.

Creo que es una de las primeras especie de psicodrama en Guatemala, es decir, entrar en la relación conflictiva de la dependencia y la codependencia, porque la Niña Boba está enamorada del personaje siempre que el personaje sea una piltrafa, sufra y sea un desgraciado, porque entonces, ¡hay, me necesita!, pero cuando ella descubre en el personaje, que su mamá no está muerta, que está rebién, que ni siquiera es drogadicto, que no toma, que no fuma, ¡ni tabaco!, ya no le gusta.

En una definición rápida, el psicodrama consiste en inducir a un individuo a reproducir sobre el escenario una situación significativa de sus conflictos patológicos. Desde este planteamiento y desde el conocimiento de varios sucesos relevantes en la vida del autor, incluso se podría afirmar que esta pieza resulta, por lo tanto, un psicodrama sobre los conflictos del mismo Arce. Tómese en cuenta que muchos de los primeros poemas de este artista estuvieron dedicados a su primera esposa Matilde Montoya, incluso dos poemarios completos están consagrados a esta figura femenina: *Sonetos de amor para mi esposa* y *De la posible aurora*, los cuales, no está demás indicar, fueron premiados en los Juegos Florales de Quetzaltenango en 1957, no obstante, el primer matrimonio de Manuel José rápidamente se vino a pique y a inicios de los años sesenta se divorcia de Matilde Montoya, hecho que incluso llevó a un intento de suicidio por parte del artista<sup>120</sup>. Por el lado bibliográfico-poético hay que destacar también algunos datos, su primer libro de poemas *En el nombre del padre* significa para el poeta acoplarse a las formas clásicas de la poesía influido, como el título lo indica, por la

---

<sup>120</sup> Véase el marco contextual de este trabajo, especialmente, la biografía del escritor.

producción poética de su progenitor<sup>121</sup>; ahora bien, si el apego a las ideas vanguardistas será uno de los rasgos esenciales de su creación teatral, el ámbito poético no sería la excepción. Y es precisamente con su poemario emblemático *Los episodios del vagón de carga*, (poemas, aunque premiados en los Juegos Florales de Quetzaltenango en 1969 y publicados por primera vez en 1971 por la Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos de Guatemala, están fechados en 1965 en la antología poética del autor *Palabras alusivas al acto y otros poemas con el tema del amor*<sup>122</sup> como año de creación, tres años después del estreno de *El gato murió de histeria*) que Arce abre la brecha para la libertad y experimentación creativa en la poesía contemporánea guatemalteca. Rafael Gutiérrez en su artículo *Intruso en el vagón de carga*, escribe:

Efectivamente, Manuel José Arce y sus *Episodios del vagón de carga* constituyen una piedra de toque, un punto de inflexión respecto a una tradición poética caracterizada por una obediencia a las convenciones, códigos y normas prevalecientes hasta ese momento. Es justamente este rasgo constitutivo de su poesía, de su discurso poético, rupturante y antiolemne, antirretórico y anticonvencional, que instrumentalmente apela a poéticas (más bien antipoéticas: la antipoesía y la poesía conversacional) el que permite estructurar su proyecto desacralizador. (34:61)

En síntesis, el entremés para rabiarse *El gato murió de histeria* presenta una clara confrontación entre las posturas estéticas de rasgos tradicionales y las de carácter vanguardista. En sus dos niveles de composición se denota dicha característica, no obstante, el escenográfico, que se apega a postulados eminentemente rupturistas: surrealismo, teatro de la crueldad y del absurdo, si representa un rompimiento total con toda la tradición hasta el momento imperante en la escena guatemalteca, rompimiento que no se dará de la misma forma con la tradición dramaturgica nacional<sup>123</sup>; así es, el

---

<sup>121</sup> No está demás volver a citar las palabras del poeta Ítalo López Vallecillos quien cuenta: “El padre de Manuel José, hispanista y en muchos sentidos contrario a la vanguardia de ese entonces, nos remitía al Arcipreste, al Boscán, a Manrique, a Góngora, Quevedo, Lope, Fray Luis, Calderón de la Barca, Juan de la Cruz, cuando no a los griegos y latinos. Fue así como descubrimos a Cátulo y Marcial.”(19:7)

<sup>122</sup> *Palabras alusivas al acto y otros poemas con el tema del amor* reúne, además, de los poemas más representativos de todos los poemarios de Manuel José Arce hasta esa fecha publicados, diversos ‘poemas sueltos’ no incluidos en ninguna de sus distintas publicaciones. Un dato importante de esta antología es que consigna para cada muestra poética su fecha, no de publicación, sino de creación.

<sup>123</sup> Lucrecia Méndez de Penedo en su ensayo *Las fantomimas barrocas y sombrías de Miguel Ángel Asturias* escribe: “Opino que Miguel Ángel Asturias inaugura una tendencia o filón que dará frutos tardíos en autores guatemaltecos como Manuel José Arce en su primera producción dramática o en algunas de las obras primerizas de Hugo Carrillo. En suma, el teatro del periodo vanguardista de Asturias presenta afinidad con el surrealismo y anticipa de alguna manera el absurdo para Guatemala. Su complejidad, el tono y atmósfera sombrías, la risa - ¿o rictus? - amarga, su desinterés por lo

texto literario, por otra parte, si se ciñe a postulados clásicos: en su estructura la idea aristotélica de presentación, nudo y desenlace salta a la vista; en su contenido, aunque hay una ligera referencia a *La cantante calva* de Ionesco no comparte con está el uso absurdo del lenguaje. En fin, la confrontación de tendencias artísticas es el eje temático de la pieza de desarrollo argumental lógico.

### 5.3.3 Dimensión pragmática

Con toda seguridad, la fecha del estreno de *El gato murió de histeria* se da en el año 1962 dentro de las actividades del Primer Festival de Teatro Guatemalteco. Resulta extraño, sin embargo, que en la nota periodística publicada en *El Imparcial* el 3 de septiembre del mismo año, *I festival de teatro guatemalteco empezarán a desarrollar el martes*, no se haga mención de la pieza participante de Manuel José, aunque ya José Felix López, periodista del mismo medio escrito, haya afirmado en 1960 la valía de la producción dramática de este artista. Pero resulta aún más inaudito que en el calendario general de dicho festival, incluido en las primeras páginas de su revista<sup>124</sup> tampoco se haga mención de este entremés para rabiarse. ¿Fue incluida a última hora? ¿Fue un olvido involuntario? Es un misterio, en fin. Pero esta misma revista, casi en sus últimas páginas, felizmente, incluye el programa de este montaje, haciendo mención del nombre del elenco, precios, fechas, horarios y lugares de representación. Aparece a cargo del montaje el grupo ‘Los juglares, compañía artística de correos y telecomunicaciones’ aunque no se menciona el nombre del director. Hombre del Saxofón, Hombre del Paraguas, Niña Boba, Poeta y Mastodonte integran el reparto de la pieza, información, que como se verá, no resulta ocioso indicar.

Ya que un año después (según referencias de la revista de este evento), en 1963, en el Segundo Festival de Teatro Guatemalteco, vuelve a aparecer en cartelera esta obra de Manuel José; sin embargo, en la enumeración de las ‘dramatis personae’ de su programa existe una clara diferencia con la puesta en escena del año anterior: además de Niña Boba, Poeta y Mastodonte (interpretados por Mildred Chávez, Alberto Vidal y Luis Herrera), aparecen otros personajes en sustitución del Hombre del Paraguas y el Hombre del Saxofón. En su lugar actúan Doncella, Nodriza, Caballero, Dragón. ¿Cuál sería en este caso su composición escenográfica? Arce incluso le cambia el nombre

---

vernáculo o por el teatro de tesis me inducen a sostener esta posición, así como en la dirección experimental que traza un recorrido que va de lo lúdico al drama en las fantomimas.” (169:73)

<sup>124</sup> Como ya se indicó en cada festival de teatro guatemalteco se distribuía una revista. En estas publicaciones aparecía en sus primeras páginas el calendario general de las distintas puestas en escena, y luego a lo largo de sus hojas los programas generales de cada montaje con datos esenciales como dirección y producción, reparto, elenco técnico, así como las fechas, lugares y horarios de presentación.

genérico a su pieza, o más bien se lo amplía, por el de *Entremés para rabiar en un acto y un prólogo coreográfico* bajo la dirección artística de Carlos Ferreyra y dirección coreográfica de Antonio Crespo. El uso de coreografías en prólogos y epílogos, resulta un recurso recurrente en la producción dramática de Manuel José Arce (ya lo había utilizado, por ejemplo, en su pieza *La balada del árbol y la música*) y novedoso para la escena guatemalteca<sup>125</sup>. Este particular montaje, que podría considerarse totalmente distinto al de 1962 si se desconociera su estructura formal o sus rasgos de composición, refuerza el argumento que se ha venido proponiendo hasta acá: la existencia de dos niveles de interpretación de la obra: el literario y el escenográfico. A todas luces, en el montaje de 1963 el texto literario no sufrió alteración, surge la incógnita, en cambio, del nivel escenográfico, si éste no tuvo la conexión semántica señalada en la puesta en escena de 1962, quizás, el espectador de esa época tuvo la impresión de dos espectáculos totalmente distintos.

Tal vez, Arce, tanto en el montaje de 1962 como en el de 1963, se enfrentó ante la incompreensión del público ante su propuesta dramática, pero sobre todo, escenográfica. De cualquier forma, *El gato murió de histeria* resultó una pieza de mucho éxito escénico la cual recibió “el bautismo singular de públicos exigentes, donde el gusto y la responsabilidad juegan altamente con la verdadera obra creadora.” (199:16-17), reportará una crónica de prensa incluida en la revista del Tercer Festival de Teatro Guatemalteco en 1964. Sí, al parecer tuvo una buena acogida por parte de los espectadores, porque también en este festival vuelve a aparecer en su programación general. Esta vez, sin embargo, su reparto sólo se limitó a los personajes de Niña Boba, Poeta y Mastodonte interpretados por los mismos actores del montaje del año anterior y bajo la dirección, nuevamente, de Carlos Ferreyra. La rupturante y antiolemne, antirretórica y anticonvencional composición escenográfica desaparece de esta obra teatral, las razones de esta supresión quizá se deban a las reacciones del espectador guatemalteco de 1962, las cuales lamentablemente se desconocen. A pesar de esta situación, la pieza no desmereció el apoyo del público, incluso internacional: Eugenio Acosta Rodríguez en un artículo para la *Prensa Gráfica* de El Salvador<sup>126</sup>, refiere la presentación, con buena acogida, de este entremés para rabiar junto con *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola*, en el vecino país, en los primeros meses de 1964. Ofelia Vásquez en su estudio *La metáfora teatral de la gallina en la obra ‘Delito, condena y ejecución de una gallina’ del autor Manuel José Arce*, refiere que esta pieza ya se había presentado también en México en 1959 y Costa Rica en 1962. Sin embargo, la autora de esta tesis no presenta ningún fundamento referencial para dichas afirmaciones.

---

<sup>125</sup> Remítase a la nota de prensa citada en este capítulo en la página 142.

<sup>126</sup> Crónica periodista incluida en la revista del Tercer Festival de Teatro Guatemalteco.

Más cercano en el tiempo, el 22 de septiembre de 2005, como parte de las actividades programadas para el año de homenaje a Manuel José Arce decretado por el Ministerio de Cultura y Deportes y el Ministerio de Educación, un artículo de prensa de *El Periódico*, hace referencia al montaje para esa fecha de *El gato murió de histeria* bajo la dirección de Daneri Gudiel y la actuación de Luis Carlos Pineda en el papel de Poeta.

El éxito de *El gato...* también se reflejó en el hecho de ser la primera obra del dramaturgo en ser publicada<sup>127</sup>, aparece en la revista *Salón 13*, volumen No. 2, en marzo de 1960. Más cercano en el tiempo la Editorial Cultura edita en 2007 *Anclado en esta tierra*, una antología que reúne las mejores muestras artísticas de Arce en las ramas de la poesía, la narrativa y el periodismo; y como muestra de su teatro incluye este entremés para rabiar.

#### 5.3.4 Consideraciones finales

Como se ha comprobado, y se comprobará aún más con el estudio de los otros dos entremeses para rabiar, todo el teatro breve de Arce tuvo una buena aceptación del público y la crítica<sup>128</sup>, hecho que le valió su consolidación inmediata en esta disciplina artística (en un lapso de cinco años, promedio): *Orestes*, *El apóstol*, *El Anastasio*, *La balada del árbol y la música* y *El gato murió de histeria* recibieron la atención de la prensa nacional, incluso internacional, en especial, gracias a sus innovadoras propuestas escénicas. Al respecto, una de las más recurrentes en todas estas piezas resulta ser la obsesión de Manuel José por la participación del público en el trabajo teatral, algo poco usual en los montajes de la época, que tendrá su apoteosis en títulos como *Delito, condena y ejecución de una gallina* o *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer*. Esta información permite realizar otra reflexión: aunque se ha hablado recurrentemente en estas primeras páginas del capítulo de obras de teatro en un acto, debe subrayarse que Manuel José desatendió en la escena, en la praxis, esta configuración estructural dramaturgica, rasgo que se comprueba a cabalidad en sus piezas mayores de, las cuales, ninguna presenta la división en actos, hecho que se visualizaría en el escenario al

---

<sup>127</sup> Aunque este honor quizás lo dispute con una pieza anterior *Orestes*. Este título fue publicado como separata en *Artis*, la revista de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, también en 1960. Este dato lo consignan Dante Liano en uno de los capítulos de su libro *Visión crítica de la literatura guatemalteca* y René Acuña en su artículo *Una década de teatro guatemalteco, 1962 – 1973*; sin embargo, ambos críticos no anotan otros datos cronológicos (mes, día) para determinar cuál de las dos piezas es la primera en publicarse.

<sup>128</sup> De todo el teatro corto de Arce de sus primeros años, la única pieza que no se puso en escena, o por lo menos no se encontró ninguna noticia que rebata esta información, fue *Cinco centavos*. No obstante, según informa Marta Sandoval, esta pieza junto a *La balada del árbol y la música* y *Aurora*, fueron galardonadas en los Juegos Florales de Quetzaltenango en 1958.

constatarse que en todo montaje de este artista nunca hay cierre de telón intermedio. Para Arce, todas sus obras, tanto breves como extensas son el resultado de la concepción del teatro como un espectáculo total donde no existen entretiempos, ni siquiera apertura y cierre del telón: todos actores y espectadores participan de un acto colectivo, vital; en *Cinco centavos* escribe:

...entre nosotros, usted, señorita, usted, señor que está allá atrás, usted, señora, todos ustedes y yo, existe un pacto, mejor dicho: un compromiso... (8:1)

De esta forma, Arce comparte, en alguna medida, las ideas del trabajo escénico como un rito, una comunión, un acto litúrgico, propias de las teorías del teatro de la crueldad de Antonin Artaud y el teatro pobre de Jerzy Grotowski.

#### **5.4 Los entremeses para rabiarse**

Su consolidación en este campo [el teatro] llegó luego de un viaje a México en 1962, donde concibió sus *Entremeses para rabiarse*... (184:3)

Escribe Marta Sandoval en su artículo periodístico *Qué aburrido hubiera sido ser feliz*. Este conjunto teatral además de *El gato murió de histeria* lo integran las piezas cortas *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola* y *Aquiles y Quelonio*. Esta clasificación es la que se ha aceptado como válida y que personas cercanas al artista confirman: Julia Vela, María Mercedes Arce, Roberto Díaz Gomar... No obstante, en los programas de mano incluidos en las revistas de los cuatro primeros festivales de teatro guatemalteco, Arce le concede el nombre genérico de ‘entremés para rabiarse’ únicamente a las dos primeras obras; la de *Aquiles y Quelonio*, cuya puesta en escena, al parecer la original, se da en el Cuarto Festival de Teatro Guatemalteco junto a *Sebastián sale de compras*, no está acompañada con esta ‘designación’. Incluso al año siguiente, en 1966, en la revista del Quinto Festival de Teatro Guatemalteco en la cual se presenta una completa enumeración de las piezas teatrales escritas por Arce hasta esa fecha, *Aquiles y Quelonio* corre la misma suerte. Lo cierto del caso es que la bipolaridad (jocosidad / mordacidad) característica de los entremeses para rabiarse de Arce es notoria en *El gato murió de histeria* y en el *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola*, pero difusa en la última pieza de esta tríada dramática. En fin, otro de los muchos misterios en la producción teatral de Manuel José Arce.

Con respecto al *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola*, la primera noticia de su puesta en escena la proporciona la revista del Tercer Festival de Teatro Guatemalteco, en 1964; también, como ya se indicó, esta publicación hace referencia a la representación de este entremés en El Salvador, junto a *El gato murió de histeria*, en los primeros meses del año. Eugenio Acosta Rodríguez, periodista de la *Prensa Gráfica* de El Salvador, escribe en estos términos:

La presentación del Grupo Artístico de Escenificación Moderna, procedente de la hermana Guatemala, nos brindó dos entremeses originales del joven dramaturgo Manuel José Arce, hijo. A decir verdad, la actuación de Mildred Chávez, Alberto Vidal y Luis Herrera, fue algo que nos impresionó vivamente. La presentación de *El gato murió de histeria* y *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola*, fue una demostración palmaria de que Guatemala anda muy avanzada en las concepciones del nuevo teatro. No es exagerado el afirmar que este alarde de teatro en que el absurdo juega un papel de primera línea, auxiliado por una ironía punzante de la mejor factura, es dominado con singular maestría por el grupo visitante... Muy impecable trabajo que fue premiado con nutridos y merecidos aplausos. (199:17)

El argumento del *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola* está construido sobre la repetición de una acción simple: un personaje grotesco, Hombre que come, se ‘harta’ las viandas que le prepara y sirve Hombre que no come; zalamera y grotesca, Mujer que canta, obtiene de aquél los despojos de su comida, ‘obsequios’ que ni siquiera obtiene Hombre que no come a pesar de ser quien trabaja en la elaboración de los alimentos. En las primeras escenas este personaje solicita a Hombre que come algún bocado para saciar no su apetito sino su hambre, aunque justifica su padecimiento en estos términos:

...sin duda es un castigo del cielo por mis muchas culpas... ¡Tentación del demonio!  
...mi madre me contaba que hubo un abuelo bandolero... ...esto es castigo, puro castigo que hay sobre todos nosotros por culpa del abuelo... El muy bárbaro, cuando sintió esta tentación... él trabajaba de sacristán... pues, nada, se comió las hostias y se bebió el santo vino... ...no era mi propio abuelo, sino el abuelo del abuelo de mi madre... Bien dice el señor cura que no hay que profanar los divinos alimentos... Desde entonces, ¡quién sabe cuánto hace!, cayó la sal sobre nosotros... Se nos ha metido el demonio en la barriga... (16:3)



Puesta en escena de los entremeses para rabiarse *El gato murió de histeria* y *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola* a cargo del Grupo Artístico de Escenificación Moderna (GADEM) bajo la dirección de Carlos Ferreyra. El Salvador, 1964.

Al final, resignado por los credos religiosos, muere de inanición. Inmediatamente ingresa otro Hombre que no come. La acción descrita se repite, sin embargo, el cambio de actitud, recurrente a lo largo de la pieza, se presenta en este personaje. Al igual que su predecesor solicita alimento a Hombre que come dado su voraz apetito; este personaje ni siquiera le pone atención, pero descubre que a través de la música Mujer que canta ha obtenido comida, por lo tanto, imita este proceder el cual le da el resultado deseado; el personaje femenino, al verse desplazado, se abalanza contra el Hombre que no come reclamándole.

¡Eso si que no! ¡Advenedizo infeliz! ¡Come-caca! ¡Lo que es a mí, ningún desgraciado me va a quitar así nomás la comida que me gano honradamente! ¡Chaquetero! ¡Arrastrado! ¡Sobalevas! ¡Sacón, lambiscón rastrero, adulador! (16:8)

Paralelo a este diálogo, Mujer que canta golpea y estrangula a Hombre que no come hasta causarle la muerte. Y de forma rápida, como que no haya pasado nada, aparece un tercer Hombre que no come el cual en comparación a sus antecesores resulta más audaz, aunque su final es el mismo: la muerte, o más bien, el asesinato. Este tercer Hombre que no come se ha presentado con una, aunque tímida, clara actitud contestaria la cual ya va gestando una lucha de clases; Mujer que canta da la clave con esta melodía:

¡Además, (rabiosa) no olvidar, no olvidar  
que entre nosotros media una clase social!  
¡Haga usted, mi señor,  
que permanezca el cerdo tirado en su lugar! (16:11)

Además, la siguiente acotación...

Se lanza como un loco y arrebató el último mendrugo a Hombre que come, para luego echarse a correr, pero él le pone una zancadilla y cae. Hombre que come se lleva la mano al trasero, saca una ballesta sobre la cual ha estado sentado y dispara una flecha contra III Hombre que no come y lo hiere. Éste se arrastra moribundo hasta bastidores donde quedará muerto con el mendrugo entre los dientes... (16:12)

...recuerda una escena de *El tren amarillo* de Manuel Galich, obra cumbre del teatro político en Guatemala estrenada en México en 1957 bajo la dirección de Jorge Galván. La primera acotación del tercer acto de esta pieza indica:

El mismo escenario, pero sólo se ve la parte del campo. Un apretado grupo de matas de banano. Luz diurna. Entra un hombre famélico, apenas vestido con una camisa y un pantalón bastante raídos. Mira sigiloso a todas partes y luego se introduce por entre las matas. Hay una pausa. Tres detonaciones rompen el silencio. El hombre reaparece, da dos pasos y se desploma. Trae un banano a medio comer entre las manos. Queda inmóvil, boca abajo. (80:67)

A todas luces, la relación e intención política de ambos dramaturgos es innegable. En la pieza de Arce, esta actitud subversiva se manifestará aún más con el cuarto Hombre que no come cuya aparición está cargada de símbolos: su ingreso a escena por el lateral opuesto con respecto al utilizado por sus antepasados y el uso de un diccionario sobre el cual se sienta negándose a trabajar hasta obtener alimento; como medio para volverlo al orden Mujer que canta y Hombre que come lo emborrachan hasta ocasionarle la muerte. Pero Arce siempre reflejó su optimismo ante el cambio social y político en el país, incluso en sus piezas escritas en el exilio. En esta obra de su primer período de producción teatral la última escena manifiesta esta confianza:

V Hombre que no come: (Escena muda. Sólo mímica.) (Hombre que no come rocía platos de Mujer que canta y Hombre que come con veneno, y espera hasta que ellos mueran. Luego se sienta en el lugar de Hombre que come y empieza a comer.) (16:16)

Como se ve, en clave grotesca-simbólica Manuel José pone en escena los conflictos sociales (monopolios, latifundios, explotación laboral) que han aquejado desde siempre a la población del país, especialmente a las clases mayoritarias (indígenas, campesinos, proletarios...), y, al mismo tiempo, pone de manifiesto los mecanismos para mantener el orden (prejuicios, alcoholismo, represión) utilizados por las clases pudientes del país (iglesia, estado, burguesía). Al respecto suenan tan certeras para definir este entremés, o quizás todos, las palabras del mismo Arce tomadas de un artículo de *Diario de un escribiente* titulado "*Reír llorando*" decía el vate...

Nos reímos para no llorar, para no ahogarnos entre el Motagua de la amargura y... porque no nos queda otra salida cuando tanto se han reído y burlado de nosotros. Nos reímos con la risa tímida y humilde, que pide perdón, del que aparece siempre como el ‘pagapedos’ de todos. Nos reímos por rebeldía. Nos reímos por inspirar lástima. Nos reímos con la risa de los oprimidos y de las calaveras. *Nos reímos subversivamente, con rabia detrás de la risa.* Nos reímos por masticar siquiera la risa, cuando no hay otro bocado que llevarnos a la boca. (Resaltado mío) (17:128)

Este fragmento explica a cabalidad el por qué de ‘entremés para rabiar’. Aunque aquí debe realizarse una breve aclaración. Manuel José no se está refiriendo al género dramático de un acto que solía representarse entre una y otra jornada en las comedias españolas del teatro del Siglo de Oro. Más bien le da este nombre pensando en las mojigangas u obrillas dramáticas muy breves, para hacer reír, en que se introducen figuras ridículas y extravagantes. Por último, debe indicarse la alusión en el *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola* al compromiso del arte en el cambio político-social-económico, tan de boga por esos años, y el claro rechazo al arte burgués<sup>129</sup> personificado en la Mujer que canta cuyas melodías son definidas por el artista como “música digestiva” (16:6): iniciando su recorrido musical desde Verdi, Schubert, Brahms, Bizet, pasando por Gardel y Agustín Lara hasta llegar a melodías populares clásicas como la *Marcha del río Kwai* en Inglaterra o *Finiculi-Finicula* en Italia. Paradójicamente, este recurso escénico demuestra la amplia cultura musical del autor.

Ahora, con respecto a *Aquiles y Quelonio*, en 1965, bajo la dirección de Hugo Carrillo, como parte del programa del V Festival de Teatro Guatemalteco, se tiene la primera noticia, y una de las pocas, de su montaje, que de los tres entremeses para rabiar, si pertenece al fin a este conjunto, es el menos logrado y de allí su poca materialización en las tablas; aunque Amanda López en su tesis *Historia de las representaciones teatrales en Guatemala de la década de 1970 – 80* da noticias de otra puesta en escena de esta pieza casi 15 años después, en 1978, en la Universidad Popular.

---

<sup>129</sup> En uno de sus artículos de *Diario de un escribiente*, Manuel José Arce refiriéndose a Jorge Sarmientos indica: “...si algún día este país quisiera tener un himno nacional de verdad, se debiera olvidar de don Rafael Álvarez y su musiquita italianizante, verdiana – aguantás, Jorge, un indio de Comalapa queriendo hacer oberturas de ópera italiana y colándose en la historia con eso– te debieran encargar a vos una música ‘especial’, con sentido indígena (...) y sentido de hoy, de este hoy revolucionario, transitorio, torturado y optimista a pesar de todo, una música tuya, para que la cantemos todos, como un solo pulmón, como una sola voluntad inquebrantable en la que acaso la letra empezara diciendo: ‘Vámonos, Patria, a caminar, yo te acompaño...’ como por casualidad.” (17:169)

El análisis de esta pieza da lugar a realizar una afirmación: sin duda alguna una característica que comparten los tres entremeses para rabiarse sea las innegables alusiones a conceptos diversos. En *El gato murió de histeria* ya se demostraron las referentes a *La cantante calva*, el surrealismo, Artaud...; en el *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola*, la relación, pero sólo en el título, con el programa de la televisión estadounidense *El gordo y el flaco* protagonizado por Oliver Hardy y Stan Laurel, resulta posible; en *Aquiles y Quelonio* la relación es indiscutible con uno de los más famosos argumentos filosóficos de la antigüedad, el que se refiere a la paradoja de Zenón de Elea sobre la carrera entre Aquiles y la tortuga, razonamiento que se basa en la concepción del espacio como una sucesión discontinua de puntos.

Zenón de Elea, en general, a través de juicios lógicos, y sustentándose en las ideas pitagóricas del espacio como el resultado de un cúmulo de puntos discretos, trató de demostrar la imposibilidad del movimiento. El que atañe a este caso se refiere a lo siguiente: Aquiles, el de los pies ligeros, compite en una carrera con un quelonio; como el héroe griego es mucho más rápido, le da una cierta ventaja; el filósofo griego argumenta que Aquiles no alcanzará nunca a la tortuga ya que cuando el héroe llegue a la posición que ocupa inicialmente la tortuga, ésta se ha desplazado un cierto espacio, cuando Aquiles llega a esta segunda posición, la tortuga habrá avanzado un tercer punto, que cuando es alcanzado por el veloz guerrero ya no estará ocupado por la tortuga; siguiendo este razonamiento ad infinitum, Zenón pretende demostrar que Aquiles nunca alcanzará a la tortuga y por tanto no ganará la carrera<sup>130</sup>.

En *Aquiles y Quelonio*, Arce presenta un diálogo ilógico, así lo subtitula él, entre Aquiles, un hombre común, y Quelonio, su álgter ego; conversación que escenifica el recorrido vital del primero (hecho que escénicamente se manifiesta a través de los distintos vestuarios que utiliza) desde su nacimiento hasta su muerte, en el cual resaltan sus deseos, sus frustraciones, sobre todo, y sus aparentes triunfos; al final Aquiles, a pesar de la preocupación de Quelonio, no logra prepararse para recibir a sus 'visitas' (con toda seguridad símbolo de la muerte).

---

<sup>130</sup>Esta paradoja de Zenón de Elea, argumento sobre la imposibilidad del movimiento, pero además idea sobre el infinito, resulta por tanto un planteamiento de índole matemático-filosófico que ha encontrado adecuadas respuestas en la moderna matemática, muchas centurias después, quizá hasta con Georg Cantor a finales del siglo XIX. El escritor guatemalteco Augusto Monterroso sintetiza irónicamente esta eterna lucha entre el infinito, las matemáticas y el intelecto humano en uno de sus cuentos de *La oveja negra y demás fábulas*, el que se titula *La Tortuga y Aquiles*: "Por fin, según el cable, la semana pasada la Tortuga llegó a la meta. En rueda de prensa declaró modestamente que siempre temió perder, pues su contrincante le pisó todo el tiempo los talones. En efecto, como una flecha y maldiciendo a Zenón de Elea, llegó Aquiles." (92:32)

¿Y dónde está la relación con el pensamiento griego clásico? Sin duda, en el planteamiento temático, aunque impreciso en el desarrollo argumental: Arce juega con la idea del eterno retorno en esta pieza; plantea la imposibilidad del ‘movimiento’ en el recorrido vital de todo individuo o el de que toda etapa en la vida del ser humano es apariencia, es superficial, (como los vestuarios de Aquiles quien nunca deja de ser el individuo despreocupado y deseoso de libertad) ya que siempre se vuelve al mismo punto, ya que siempre sé es el mismo; además manifiesta la imposibilidad de ganarle la carrera a la muerte, o quizá de prepararse adecuadamente ante su eventual visita, resulta una preocupación absurda; en este ínterin aprovecha para, además, poner de manifiesto los deseos de libertad vital y los mecanismos de represión social que condicionan la vida de toda persona. Es imposible para el ser humano sobreponerse a su alter ego quien propone un ideal panorama ante el inevitable fin.

Manuel José, entonces, a un planteamiento de índole matemática-filosófica le agrega un conflicto literario y el resultado, sin embargo, no es del todo afortunado como se comprobará en las siguientes líneas. Como se ha dicho, esta obra teatral plantea un círculo vital irremediamente eterno, de un aparente movimiento, idea que escénicamente se manifiesta de diversas formas: en primera instancia en el vestuario de Quelonio, el alter ego, quien siempre “viste de gris” (3:1), a diferencia de Aquiles que utiliza un número amplio de vestimentas, cuyo uso refleja, además, la actitud de este personaje de apearse a ideas ajenas, incluso anacrónicas, a las socialmente aceptadas. Por otra parte, en el primer y último parlamento y/o recurso escénico de la obra los cuales son idénticos: un conteo regresivo acompañado por el grito desgarrado de una parturienta. Para cerrar la obra, el autor utiliza un recurso escénico que se describe en la última acotación.

...del techo descienden y quedan colgando un pantalón blanco sobre cada tumba, mientras se corre el telón. (3:10)

Insistentemente, a lo largo de todo el desarrollo argumental, Quelonio le ha pedido a Aquiles que se coloque los pantalones; Aquiles, no obstante, se ha preocupado más por su vestuario de la parte de arriba, pero se ha despreocupado de encontrarse sólo en calzoncillos. Qué significado tiene, entonces, este signo teatral al final de la obra: al protagonista, ¿le faltaron siempre los pantalones?, o, ¿no tuvo el valor de ponérselos en toda su vida? Tal vez esta idea trató de dar a entender el artista, pero cabe la duda, sin embargo. Esta incertidumbre surgida en este momento da lugar a exponer otra

afirmación: este es quizá uno de los desaciertos más notables de la pieza, apelar a muchos símbolos sin atender a su precisión semántica y adecuación escénica.

Otra referencia al mundo clásico se encuentra en la presencia del coro, en diversas escenas del montaje, pero también el uso de este recurso representa otro ‘bajón’ para la obra, cuyo subbaja semántico (literario-espectacular) es incuestionable. El coro materializa en el escenario, indudablemente, las etapas vitales del personaje, objetivo que debería cumplir el vestuario, aunque este sistema sígnico siempre anda en los límites de la ambigüedad; empero, la presencia del coro resulta más de relleno que de complementación significativa: no tiene ni un solo parlamento, ninguna acción relevante, ninguna interacción actoral con los protagonistas, en fin, su presencia se diluye, a excepción del principio y el final, durante toda la pieza; entonces, ¿es un recurso escénico utilizado de manera innecesaria?, definitivamente, ya que su incidencia semántica resulta mínima. Es en la interacción dialógica de Aquiles y Quelonio, sin lugar a dudas, donde radica la fuerza de la pieza; de tal suerte María Mercedes Arce explica:

Es una de mis favoritas (...) Para mí *Aquiles...* es, no le voy a decir que es un poema porque se trata de desmitificar el lado poético, es un poema en el sentido de que es una obra, a mi juicio, perfecta. Los dos personajes que son completamente antagónicos y que eventualmente se encuentran. El Aquiles y su alter ego a mí me fascinan, los dos personajes están claramente definidos, completamente definidos, la angustia del uno que a su vez quiere provocar la angustia en el otro sin conseguirlo, entonces es aquella lucha de tratar de persuadir a un personaje que no se deja persuadir porque es completamente libre, y después la angustia de Aquiles pidiéndole auxilio al otro. En la trama, en la estructuración de los personajes, incluso en la duración de la obra, la obra no necesita más. O sea, tiene lo que necesita, nada más. (...) En *Aquiles y Quelonio* no hay que ser el gran erudito de la psicología para darse cuenta del simbolismo que está implícito en los diálogos, pero ese momento de ternura entre Aquiles y Quelonio cuando Aquiles se golpea, les devuelve la humanidad a los dos personajes y de allí, tras ese momentito de humanidad entre los dos personajes, Aquiles vuelve a entrar a la locura de la libertad y Quelonio a bajarlo de la ‘moto’, pero cruel. (...) Al final de cuentas es cruel visualizar a ese personaje tan desesperanzador, tan castrante, que es Quelonio, y el absoluto irresponsable que es Aquiles. (...) Es que la vida le ‘vale veinte’. Yo creo que, un poco, Aquiles era mi papá.

## 5.5 Aurora, teatro / cine

Cronológicamente, *Aurora*, su proceso de creación es anterior a los entremeses para rabiarse, su escritura se da muchos años antes, incluso antecede a *El gato murió de histeria*, entremés para el cual incluso se menciona el año 1959 como la fecha de su primer estreno. Marta Sandoval en su artículo periodístico *Qué aburrido hubiera sido ser feliz*, indica:

[Manuel José Arce] Dos años más tarde [1958], se dio a conocer como dramaturgo, con tres piezas cortas (*Cinco centavos*, *La balada del árbol y la música*<sup>131</sup> y *Aurora*) que fueron galardonadas en los Juegos Florales de Quetzaltenango. (184:3)

De *Cinco centavos* se puede afirmar con toda seguridad que su origen está entre los años 1956 y 1957, aunque, como ya se comprobó, nunca llegó a montarse. De las otras dos piezas se puede aseverar que sus puestas en escena sí se llevaron a cabo pero muchos años después de su escritura: el estreno de *La balada del árbol y la música* se dio en 1961, como también ya se apuntó; de *Aurora*, por su parte, se tiene noticias de su montaje hasta en el año 1964, de allí, entonces, el motivo de analizarla después de los entremeses. Ahora bien, estos tres títulos forman parte de las muchas obras manuscritas en la producción teatral de Arce, no obstante, se ha tomado la decisión de analizar *Aurora*, precisamente, por dos razones: en primer lugar, por la buena recepción que tuvo ante la crítica, hecho que le valió ser galardonada; y, por otra parte, porque de estas tres piezas es la que presenta mayor calidad artística. Todo ello con el objetivo de valorar la producción no publicada de Manuel José.

### 5.5.1 Dimensión sintáctica

Este juego dramático en un prólogo, un acto, y un epílogo, como lo subtitula el autor, escenifica las relaciones interpersonales de tres personajes: Aurora, Raúl y Rita. Al inicio, Rita, en charla directa con el público, informa que está casada con Raúl, un afamado compositor; inmediatamente, cuando está describiendo la sala de su casa, aparece en un lugar destacado de la pared el retrato de Aurora quien fue la primera esposa de su marido y de quien éste se divorció. Explica Rita que ha conservado el cuadro de Aurora en reconocimiento a la ayuda invaluable que ésta le dio a Raúl e invita a los

---

<sup>131</sup> Marta Sandoval en dicho artículo escribe de forma incorrecta *Balada de amor y música*, título que no existe en la producción dramática de este autor. De allí la corrección.

espectadores, a que comprendan esta decisión, a ser testigos de los avatares del primer matrimonio de su esposo. A través de este truco escénico la acción retrocede algunos años. Efectivamente, tras la salida de Rita, se ve entrar a escena a Raúl, completamente ebrio, y a Aurora, quienes acaban de celebrar su matrimonio civil. De allí en adelante, en una rápida sucesión y efectivo encadenamiento de escenas, la pieza presentará la lucha valerosa que acomete Aurora para rescatar a su esposo del alcoholismo. Dipsomanía agravada por las constantes frustraciones artísticas de Raúl quien desea, a toda costa, consagrarse en el mundo de la música; al respecto, una de las escenas más desgarradoras es aquella cuando Raúl, tras emborracharse por su despido de la orquesta, convulsiona, víctima de los efectos del alcohol, situación que casi le ocasiona la muerte. En todo momento, Aurora ha comprendido que la única manera de rescatar a su marido de su dependencia alcohólica es ayudarlo totalmente en la realización de su anhelo artístico; por consiguiente, además del apoyo moral, le obsequia un piano y lo aconseja sobre los rasgos que deben adquirir sus composiciones para crear un original estilo musical. Es así como Raúl compone su primer concierto, *Tikal*, el cual le representa la consagración inmediata. En el momento cuando Raúl ha superado sus problemas con el alcohol y se visualiza para éste un futuro de éxitos, Aurora le pide el divorcio. Tras la perplejidad de Raúl, Aurora le explica que es el momento oportuno para que ambos sigan su camino y, especialmente, ella retorne al mundo de la pintura, ocupación artística que había abandonado en su afán de luchar contra el alcoholismo de su esposo. Raúl comprende y respeta dicha decisión. Ambos, tras despedirse, salen. Rita vuelve a escena y justifica de nuevo, sobre los hechos de los cuales todo el público ha sido testigo, su decisión de conservar el retrato de Aurora, además informa sobre su embarazo y de su intención de darle la noticia a su esposo; tras estas palabras, ingresa Raúl a escena y en el momento en que Rita está a punto de darle la noticia, baja el telón.

Ahora, la segmentación argumental de esta pieza presentaría los siguientes resultados:

1. Ingresan el matrimonio de Raúl y Rita quienes atraviesan rápidamente la escena hacia el interior de la casa.
2. Reaparecen estos personajes; tras una breve charla, Raúl sale de su residencia.
3. Rita da noticias del primer matrimonio de su esposo cuyos recuerdos invita al público a presenciar.

4. Años atrás, tras celebrar su matrimonio civil, entran a la casa Raúl, totalmente borracho, y Aurora.
5. Al día siguiente, por la mañana, Aurora despierta a Raúl, víctima de los efectos de la borrachera.
6. Ese mismo día, por la tarde, Aurora reprende a Raúl quién se encuentra de nuevo borracho.
7. Días después, Raúl sigue alcoholizado a pesar de los esfuerzos de Aurora por evitarlo.
8. Algunos días más, Raúl ha superado la crisis alcohólica gracias a las atenciones de su esposa.
9. Más adelante, Raúl es contratado en la orquesta cuya noticia le da a su esposa.
10. Una semana más tarde, Raúl le comunica a Aurora de las intrigas de sus compañeros de orquesta.
11. Aura comenta sobre la nueva crisis alcohólica de su marido tras ser despedido de la orquesta.
12. Raúl, víctima de convulsiones a consecuencia del abuso del licor, es auxiliado por Aurora.
13. Ésta, preocupada por la salud de su marido, se comunica vía telefónica con el doctor.
14. En ese justo instante, algunos amigos invitan a Raúl a seguir bebiendo. Aurora los echa a gritos.
15. A la mañana siguiente, Aurora da cuenta al doctor de la mejoría de su esposo.
16. Por la noche, Raúl aliviado se dirige a su habitación ante la mirada inquisitiva de su esposa.
17. En la sala, Aurora en soledad lee una carta de un antiguo novio quien le propone matrimonio.
18. Al siguiente día, por la mañana, el matrimonio charla sobre un nuevo empleo para Raúl.
19. Antes de salir, Aurora le recuerda a su esposo que el día siguiente es su aniversario de bodas.
20. Sola en su casa, Aurora trabaja en su autorretrato como regalo de aniversario de bodas para Raúl.
21. Tres días más tarde, Aurora regresa de la calle con su autorretrato enmarcado.
22. Por la noche, los esposos regresan de un concierto de Raúl dedicado a su esposa.

23. Por sus frustraciones artísticas, Raúl cae de nuevo en el alcoholismo, ante la amargura de Aurora quien le recrimina el no tener un hijo por su dipsomanía. Sale.
24. Raúl se queda tendido en el sofá por un largo rato.
25. Horas más tarde, Aurora le administra un medicamento a Raúl para controlarle la borrachera.
26. Algunos días después, Raúl, recuperado, recibe como obsequio un piano de parte de su esposa.
27. Días más tarde, durante una plática con su esposa, Raúl descubre su expresión musical propia: lo indígena.
28. Raúl, solo en escena, trabaja en una composición musical.
29. Muchos días después, Aurora y Raúl aparecen en escena listos para salir de viaje.
30. A su regreso, discuten sobre una pieza musical de Raúl.
31. Días más tarde, por la mañana, leen una crítica de prensa favorable al concierto *Tikal* de Raúl.
32. Cuando están por salir de viaje, Aurora da fin a su matrimonio al haber superado Raúl su dipsomanía.
33. Tras retornar del interior de la casa, Aurora se despide de Raúl.
34. Raúl queda solo en escena. Luego sale.
35. Rita reaparece; justifica su decisión de conservar el retrato de Aurora y anuncia su embarazo.
36. Entra Raúl, en ese momento Rita se apresta a darle esta noticia a su esposo.

En cuanto a la tabla de medición de los aspectos formalizables en *Aurora* presenta los siguientes resultados:

Escenas Personajes	Escenas																	
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Rita	*	*	*															
Raúl	*	*		*	*	*	*	*	*	*		*	*	*	*	*		*
Aurora				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Amigos de Raúl														*				
Doctor													*	*	*			

Escenas Personajes	Escenas																	
	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Rita																	*	*
Raúl	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*
Aurora	*	*	*	*	*		*	*	*		*	*	*	*	*			
Amigos de Raúl																		
Doctor																		

Si se realizará en la obra un corte tajante en dos partes, como el que se hizo al esquematizar los dos cuadros anteriores, podría identificarse casi una estructura de reflejo en la pieza; así es, en una función estructural muy parecida a la efectuada por el Hombre del Saxofón y el Hombre del Paraguas en *El gato murió de histeria*, aunque en *Aurora* distinta en su relación semántica, Rita es el personaje encargado de ‘abrir y cerrar’ la obra, cuyas intervenciones directas con el público recuerdan el primer título en la producción dramática de Arce, *Cinco centavos*, donde este recurso es el configurador casi total del drama. Dentro del marco establecido por el prólogo y el epílogo dominados por la actuación de Rita especialmente, las presencias de Aurora y Raúl se dan según un decrescendo y crescendo teatrales, respectivamente: en la primera parte, la fuerza de la acción y el dominio escénico recaen en Aurora cuyos esfuerzos están encaminados a ayudar a su esposo en su lucha contra el alcoholismo; en la segunda parte, Raúl, rehabilitado de su dipsomanía, adquiere una autonomía cada vez mayor cuya consolidación va diluyendo el protagonismo de Aurora: este decrescendo y crescendo actorales escénicamente se manifiesta con los mutis cada vez más

recurrentes, primero de aquél y finalmente de ésta. El epicentro de esta estructura se manifiesta a través de la intervención de todos los personajes posibles en la obra (menos Rita, claro está): Aurora, Raúl, sus amigos y el doctor durante la crisis de salud que sufre el protagonista por el abuso de alcohol. En síntesis, Manuel José utiliza en esta pieza una estructura dramática casi perfecta, adecuada al conflicto literario planteado.

Por otra parte, como se ve, aunque es una obra breve la cual no sobrepasa las nueve hojas manuscritas y cuyo montaje no excedería los treinta minutos, *Aurora* tiene una densidad escénica y condensación argumental relevantes a pesar de la presencia, en la mayor parte del texto, de únicamente dos personajes: Raúl y Aurora. La anterior segmentación del argumento, por consiguiente, podría considerarse incorrecta aún más si se considera la definición de escena o unidad dramática, según Tordera Sáez para quien este concepto debe entenderse como el intervalo máximo de tiempo durante el que no se realizan cambios en el decorado y en la configuración de los personajes; y aún más, si se toma en cuenta que regularmente el cambio de escena se determina por la salida y entrada de los personajes. En esta obra de Arce, aunque permanezcan los actores en el escenario, un diálogo, una variación actoral, un elemento del vestuario, un movimiento escénico, en fin, cualquier recurso teatral, indica un cambio significativo en el recorrido temporal y desarrollo argumental de la pieza, así como en la caracterización de los actantes y, por lo tanto, considerar esto como una escena no es un equívoco. Léanse, por ejemplo, el siguiente par de diálogos:

Aurora. (Detiene a Raúl.) ¡Ya les dije que no está! ¡Váyanse! ¡Déjenlo! ¡Está enfermo! ¡Lo van a matar, lo van a matar! ¡Lo van a matar! (Empuja a Raúl hasta el sofá, donde éste cae acostado; ella se queda de rodillas en el suelo, deteniéndolo con los brazos; hunde la cabeza en el pecho de Raúl y se queda sollozando en esta posición, de la que después de un rato se levanta para dirigirse al teléfono que ha quedado colgado en el aire. Raúl ya está bastante mejor.) Sí, doctor, he seguido sus instrucciones... Cómo no, anoche, antes de que se acostara a dormir le puse la tiamina, como usted me dijo... ¿Los amigos? ...no, doctor, desde el otro día que los eché a gritos no han vuelto por casa a buscarlo... Sí, doctor... ¿Lo del otro día? ...no, el antiespasmódico se lo cortó... Gracias, doctor... Sí... Sí... ¿Cómo...? Ah, bien gracias... Mío ha sido el gusto... Gracias. (Cuelga.)

Raúl. (Incorporándose con suma facilidad.) Vaya, Aurora... Creo que ya estoy del todo bien... ¡Estos quince días han sido atroces! (5:4-5)

Como se ve, entre un diálogo y otro, sin mutis de ninguno de los personajes, se pueden identificar hasta tres períodos distintos en la acción o lo que viene a ser casi lo mismo tres diferentes caracterizaciones para cada personaje, es decir, tres situaciones o escenas: la noche cuando Aurora auxilia a su esposo y echa a gritos a los amigos de éste; un día después, cuando Aurora platica con el médico; y quince días más tarde, cuando Raúl se encuentra totalmente recuperado. Este es el resultado de la intención de Arce al darle a esta obra un “espíritu (...) cuya proyección cinematográfica no deberá perder en ningún instante.” (5:1) Este objetivo se logra a través de la concepción de una obra dramática desde la estética cinematográfica, por un lado, y según, los nuevos conceptos, para esa época, del espacio teatral y la luz. Arce, en la primera página, a modo de acotación, al director escénico le hace estas indicaciones:

*Aurora* no se trata, precisamente, de una obra de ‘ficción’. Al menos, no trata de serlo. Siguiendo algo de la técnica wilderiana, he querido cortarla a la manera de rápidas escenas reales cinematográficas o de proyección mental. Ello me permite incluir un máximo de argumento en un mínimo de tiempo escénico.

Ahora bien, esta técnica desconcertará un poco, en principio, al público; creo que ello se pudiera solucionar en su escenificación de una manera sencilla: un cambio insignificante en la dirección de la luz al suscitarse cada nueva escena temporal. (5:1)

En cuanto a la iluminación, en específico, es indudable que Manuel José es conocedor de las grandes reformas del teatro contemporáneo impulsadas desde finales del siglo XIX, especialmente, por Adolphe Appia quien destacó los valores potenciales de la luz, con una percepción y una visión que se anticiparon medio siglo. Fue el primero en oponerse a la iluminación plana, difusa y carente de interés, a la cual denominó ‘iluminación general’ que procedía del uso excesivo de las candilejas y de las diabras; para él la iluminación escénica artística sólo podía lograrse con una ‘iluminación específica’ resultado del uso de reflectores y, por lo tanto, controlable, una luz que se pudiera localizar, emocional y que resaltara la forma. Lee Simonson, al respecto, escribe:

La luz difusa produce una visibilidad pálida, en la que reconocemos los objetos sin emoción. Pero la luz que tropieza con un objeto y produce sombras, tiene una calidad escultural, que por la vehemencia de su definición, por el equilibrio de luz y sombra, puede esculpir un objeto ante nuestros ojos. Es capaz de excitarnos emocionalmente porque puede hacer resaltar y acentuar las formas dándoles una fuerza y un significado nuevos. (111:380)

Para esta obra, de Manuel José, según su concepción cinematográfica, resulta por demás necesario el uso de la ‘luz específica’ de la que habla Appia, aunque Arce sólo se refiera a cambios insignificantes. Así es, al leer el texto se comprueba que los cambios en la dirección de la luz no deberían ser tan insignificantes como quisiera el autor; el par de diálogos entre Raúl y Aurora citados en líneas anteriores exigen incluso la utilización de una luz policromática que, sumada a la diferenciación de las diversas escenas temporales, resalte los rasgos emocionales de los personajes. Es decir, la iluminación resulta indispensable, insustituible, en la composición escénica de este montaje: es obligatorio el aprovechamiento de los valores emocionales de la luz, su capacidad de sugerir estados de ánimo, atmósfera, y su determinación en los momentos catárticos de la puesta en escena (aunque, al parecer, en su estreno no fue así). Sí, para esta obra teatral, precisamente, las palabras de Tadeuz Kowzan tomadas de su célebre ensayo *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo* resultan muy acertadas:

...la iluminación teatral encuentra un uso cada vez más amplio y rico desde el punto de vista semiológico... (106:142)

Por su parte, el vestuario debería ayudar al sistema sígnico de la iluminación a delimitar las varias escenas temporales del montaje; para tal efecto, Manuel José refiere el uso de prendas de vestir de fácil manipulación (pijama, bata, abrigo...) y de algunos accesorios relacionados con el vestuario (sombrero, maleta, cartera...). En este punto cabe resaltar que si el uso de la iluminación se potenciara según las exigencias dramáticas de la pieza, todos los sistemas sígnicos exteriores al actor se subordinarían en casi su totalidad; igual suerte, por lo tanto, correrían la utilería y el decorado.

Arce sugiere, en la primera acotación escenográfica de *Aurora*, la presentación de una sala contemporánea, elegante y opulenta con “cuatro o seis objetos visiblemente caros.” (52:1) Aunque

este artista fue renuente a aparatos escénicos de relleno o de nula funcionalidad, en esta obra y también en *Cinco centavos* cae en la tentación (pocos años después, no obstante, cortará de tajo con esta tendencia en sus entremeses para rabiarse); sin embargo, al respecto debe tomarse en consideración que desde la década del treinta hasta el fin del período revolucionario, la escena guatemalteca estuvo dominada sobre todo por la dramaturgia costumbrista de Manuel Galich cuyas escenografías detallistas y de un realismo indiscutible habían impuesto la moda<sup>132</sup>; no obstante, en *Aurora* a pesar del interés de seguir esta tendencia, de entrada, el uso novedoso de la iluminación, hace inútil tal influencia. Es únicamente, de la utilería, el retrato de Aurora el cual adquiere valor semántico indispensable en el desarrollo argumental al ser el que posibilita el salto temporal del presente al pasado<sup>133</sup> o el que encadena el hilo argumental del drama. En fin, Arce quiere pero no puede: quiere valerse de la tradición teatral del país, pero se lo impide su propio deseo de cambiar las estructuras rígidas de creación dramática en Guatemala.

Siguiendo con los signos teatrales, un fallo del dramaturgo se detecta en el uso de la música. La pieza gira en torno a las frustraciones y éxitos artísticos de Raúl, un célebre compositor, quien lucha contra sus problemas de alcoholismo. A pesar de ser la música un *leit motiv* del texto, Manuel José sólo indica el uso de “los acordes del piano por unos minutos.” (51:9), al final de la pieza. ¡Y parar de contar! Sin lugar a dudas, debería ser más importante en el desarrollo argumental de la trama el uso de este sistema sígnico. Puede aducirse que en el montaje la visión del director de escena es sumamente importante, sin embargo, en esta pieza en su proceso de transducción, como lo llama María del Carmen Bobes Naves, en la necesidad de presentar visualmente lo que se describe con palabras, es decir, su virtual representación, este sistema de signos del teatro es bastante débil.

### 5.5.2 Dimensión semántica

La iluminación es para el film lo que la música es para la ópera. (225:21)

---

<sup>132</sup> Manuel Galich, figura cumbre del teatro nacional, afirma: “De todos modos sería conveniente recordar que en Guatemala el teatro en mi juventud era prácticamente inexistente. Dentro de ese contexto histórico, los jóvenes dramaturgos reconocen en mi teatro un punto de partida en la creación de un teatro guatemalteco.” (240:63)

<sup>133</sup> También en la función dramática del retrato de Aurora se encuentra, aunque parezca atrevido este razonamiento, una relación con la dramaturgia de Galich: en su obra *M'hijo el bachiller*, sátira violenta contra la falsedad del bachillerismo escolástico, el diploma de Angelito enmarcado en la pared incide en el desarrollo de los distintos momentos dramáticos de la pieza.

Afirmará Cecille B. DeMille. Precisamente en *Aurora* la luz es tan importante porque el autor concibe esta obra de teatro según ideas cinematográficas y, en específico, según la técnica wilderiana, en clara alusión al genial cineasta alemán Billy Wilder. Este director se caracterizó en primer lugar por su indiscutible variedad creativa, sus películas abarcan un campo increíble: la comedia romántica, la farsa, el drama social, el cine negro, el melodrama, la biografía...; y, en segundo término, por su facilidad de condensar un argumento extenso, denso, complejo, en breves secuencias fílmicas. En este último punto, uno de los rasgos que distingue la técnica cinematográfica de Wilder es el encadenamiento argumental: la última toma de una secuencia da pie para el inicio de la siguiente; la máxima muestra de esta característica es su película clásica de clásicas *Some like it hot* (traducida como *Una Eva y dos Adanes* o de forma más acertada *Con faldas y a lo loco*), aunque con toda seguridad no fue este filme el que influyó el proceso creativo de *Aurora* ya que esta película se exhibió hasta 1959, no obstante, en las películas anteriores de Wilder<sup>134</sup> este rasgo ya está presente. Esta técnica cinematográfica del encadenamiento argumental, Arce, claro está, la adapta a las exigencias teatrales; la siguiente escena de *Aurora* ejemplifica este postulado:

Aurora. Pues, no te exaltes demasiado... Háblales claro, directo, pero serenamente... (Acompaña a Raúl hasta la puerta de la calle. Raúl se va. Aurora se queda un momento despidiéndolo. De pronto se vuelve violentamente hacia adentro y habla indignada dirigiéndose al dormitorio.) ¡Son esas amistades, Raúl! ¡Me dijiste que las habías dejado ya! El hecho de que Amiel con sus intrigas, te quitara el cargo de pianista titular de la orquesta, no es razón para que hagas lo que has hecho... ¡Has perdido tu altura moral y artística! ¿Qué el ministro no quiso recibirte? ¿Qué el director general no te atendió? Pues bien, dar la vuelta y se acabó; dejar el campo con elegancia... No esa tontería de abofetear a un pobre portero, y menos aún el de ir a buscar a tus antiguos amigos y volver a las tres de la madrugada a casa, ¡completamente borracho! ¡Todo lo que costó que te encarrilaras! ¡Y ahora nada! Has vuelto al viejo camino... ¿Y las promesas? ¿Y tu valor como artista y como hombre? ¿Dónde están? No te he querido dar licor, porque ya vi que tú no has querido poner de tu parte: ayer, al no encontrar un trago en casa, te saliste a beber con tus amigos; hoy quieres

---

<sup>134</sup> Desde 1942 hasta mediados de la década de 1950 Billy Wilder había dirigido *The major and the minor* (1942), *Double indemnity* (1944), *The lost weekend* (1945), *The emperor Waltz* (1948), *A foreign Affair* (1948), *Sunset Boulevard* (1950), *The big carnival* (1951), *Stalag 17'* (1953), *Sabrina* (1954), *The seven year itch* (1955), sin contar sus trabajos como guionista en el que destaca *Ninotchka* dirigida por Ernst Lubitsch.

hacer lo mismo; van tres días de esto. (Se dirige hacia el interior de la casa, llega a la puerta, abre y se detiene horrorizada.) ¡Raúl! ¡Qué te pasa! ¡Tienes la boca llena de espuma!... Ven, recuéstate un poco en el sofá... (Entra y reaparece con Raúl, a quien ayuda a caminar. Raúl viene en traje de dormir, visiblemente tembloroso; no puede articular palabra, aunque trata de hacerlo.) (5:4)

También las intervenciones de Rita muestran las influencias del mundo del cine, en el prólogo y en el epílogo, donde este personaje participa se descubren algunos recursos fílmicos, específicamente, los que en el lenguaje cinematográfico se denominan flashback y flashforward: el primero se refiere a la interrupción de la acción en curso para insertar la mostración de hechos ocurridos en un tiempo anterior que afectan a dicha acción; el segundo se da cuando un personaje realiza algunos comentarios sobre sucesos anteriores que, paradójicamente, ponen en aviso sobre los acontecimientos futuros de la película, algo así como el anuncio de una retrospección argumental. El uso de estos recursos en *Aurora* recae, como ya se dijo, en el personaje de Rita y se posibilitan gracias a la presencia del retrato de la primera esposa de Raúl.

Si bien lo cinematográfico es un indiscutible modelo operante en *Aurora*, esta influencia no debe considerarse como gratuita. En Guatemala, actores como Alberto de la Riva, Carlos Figueroa Juárez o Alberto Martínez Bernaldo y dramaturgos como Luis Herrera Rodríguez, Adolfo Drago Bracco y especialmente Manuel Galich, habían creado un público teatral consistente en las primeras décadas del siglo XX; la aparición de las primeras salas de cine y, por ende, la llegada de las producciones hollywoodenses compitieron cada vez más con las puestas en escena del incipiente movimiento teatral guatemalteco y alejaron, por consiguiente, de forma acelerada y creciente, a los espectadores de los escenarios nacionales<sup>135</sup>. ¿Manuel José Arce está consciente de esta situación y como resultado de su preocupación elabora esta pieza combinando el lenguaje del cine con el lenguaje teatral con el deseo de recuperar el público que el teatro guatemalteco había perdido?<sup>136</sup>, es decir,

---

<sup>135</sup> René García Mejía en *Raíces del teatro guatemalteco* anota: “Debemos agregar que ya por esos años [entre finales del siglo XIX y principios del XX] las salas de cinematógrafo empezaban a competir con los espectáculos vivos, haciendo perder en el público la apreciación de los valores artísticos, crisis que aún se hace sentir en el medio y que obstaculiza el desarrollo del arte dramático.” (82:106) María del Carmen Meléndez de Alonzo, por su parte, en su artículo *La fundación del GADEM en Guatemala* indica: “...a fines del siglo XIX penetró en Guatemala el cine. Por lo novedoso y barato de dicha invención, muchas personas se alejaron del teatro lo que, a la vez desanimó a los empresarios teatrales pues el dinero que invertían en la contratación de una compañía no se recuperaba o no dejaba ganancias.” (167:79)

<sup>136</sup> A pesar de que, “Apenas nueve meses después de la primera exhibición pública del cinematógrafo de los Lumiére, en París, éste se presentaba en la ciudad de Guatemala: ‘El 26 de setiembre de 1896, en el local No. 11 del Pasaje Aycinena

¿trata de aprovecharse de una simbiosis artística? Resulta una posibilidad. Independientemente de la respuesta a la pregunta previa, el resultado escénico no fue del todo halagador ni para el autor ni para el público como se verificará al estudiar la dimensión pragmática de *Aurora*. Lo cierto del caso es que en la producción de este artista las referencias al cine no se limitan a esta pieza: en *Dialogo entre el gordo, el flaco y una rockola* la alusión por lo menos en el título, como ya se mencionó, a la famosa serie de la televisión estadounidense parece no ser tan casual; ahora bien, la estructura, el argumento y el tema de este entremés no tiene ninguna relación directa con el lenguaje fílmico. Por otra parte, la estructura de *Sebastián sale de compras* o *Árbenz, el coronel de la primavera* recuerda secuencias cinematográficas, según la opinión de María Mercedes Arce, hija del autor.

Cambiando de tema, ahora, al hablar sobre el espacio escénico, deben subrayarse algunas ideas. Todas las obras de Arce hasta acá estudiadas, aunque de carácter horizontal en cuanto al tratamiento espacial, van mostrando un paulatino rechazo a las concepciones escénicas del ‘teatro a la italiana’, con su concepto de la cuarta pared o el respecto del área del proscenio, para dar paso a la individualidad y personalidad del espacio en cada obra. El espacio de *Aurora* no es el mismo que se propone para *El gato murió de histeria*, por ejemplo, resultan tan distintos, situación que no ocurriría entre dos obras de Galich o de Drago Bracco, en donde el espacio tiene la misma funcionalidad: representar un lugar habitacional sólo que con distinto decorado. En *Aurora* además debe destacarse el uso recurrente, desde la dimensión virtual tanto por la palabra como por el gesto, de espacios ausentes: la habitación, la calle, los lugares de trabajo de Raúl, la sala de conciertos, el consultorio del doctor; un rasgo característico de las creaciones dramáticas de la primera mitad del siglo XX que refiere una mayor complejidad teatral. Y es que, al hablar de personalidad en las obras de Arce se destaca, por consiguiente, la riqueza de composición, situación que acercaría cada vez más a este autor a la intencionalidad básica de la literatura dramática contemporánea: convertir el espacio en la finalidad de lo teatral: un lugar más de experimentación que de representación. En fin, el uso del espacio escénico, cuyo rechazo a lo tradicional ya se va gestando en todas su primera producción dramática, en todas sus piezas de teatro breve, se encauzará a las tendencias vanguardistas a partir de *Sebastián sale de compras* donde las ideas de Appia y Craig sobre la concepción del escenario y la iluminación saltan a la vista.

---

se realizó la primera función de cine en Guatemala.” (67:35), debe tomarse en cuenta que si por una parte Hollywood, por esos años, estaba en su época dorada, en Guatemala la industria cinematográfica era inexistente. Es a partir de la segunda mitad del siglo XX que Rafael Lanuza intenta, con poco éxito, levantar las bases de la industria cinematográfica en Guatemala. La competencia entre el teatro guatemalteco y el cine extranjero resultaba así un daño inevitable.

Por otra parte, la elección de títulos no es arbitraria en un escritor como Manuel José Arce. Aurora, símbolo del renacer, resurgir, renovarse, es un concepto ya utilizado por el autor en uno de sus poemarios *De la posible aurora* publicado en 1962 pero escrito en 1957, año en el que obtiene el 2º lugar en los Juegos Florales de Quetzaltenango. Este poemario está dedicado a su primera esposa, Matilde Montoya, con quien, como se recordará, tuvo un matrimonio turbulento, y al futuro nacimiento de su primer hijo. Como se ve, ‘aurora’ es un concepto muy apegado para este artista a los cambios gestados en el interior del núcleo familiar. Lleva, a pensar esta situación, que la configuración de los personajes podría estar condicionada por las experiencias matrimoniales del escritor, sin embargo, este argumento resulta más intuitivo que fidedigno, condicionado por los hechos tan similares entre la vida del escritor y los del argumento de la pieza.

En lo que respecta a las oposiciones binarias del texto, el simbolismo del concepto aurora es múltiple en sus posibilidades y de hecho permite varias lecturas de la obra: la relación dominación–dominado, “he sido dominante y te he gobernado a tu pesar.” (5:8), dice Aurora a su esposo casi al final de la obra. Ahora bien, este dominio es de carácter positivo al influir éste en la consagración artística de Raúl y en su combate contra la dipsomanía; armonía/arte–caos/alcoholismo, la obra representa el tránsito tortuoso de Raúl desde el infierno de la dependencia al alcohol hasta su estabilidad emocional cuando logra descubrir su estilo musical propio; aurora–ocaso/principio–fin, la pieza además muestra las vicisitudes del matrimonio de Aurora y Raúl desde sus inicios hasta el fin, el cual paradójicamente está determinado por el inicio de los triunfos en el mundo musical de éste.

### **5.5.3 Dimensión pragmática**

La primera, y casi única noticia del montaje de *Aurora*, se encuentra en la revista del Tercer Festival de Teatro Guatemalteco. Durante los días 28, 29 y 30 de octubre de 1964 la Academia de Arte Dramático de la UP, bajo la dirección de Rubén Morales Monroy, puso en escena esta pieza en el teatro de la Universidad Popular. Resulta curioso, al leer el programa de mano, que en el reparto aparezca una doble intervención para el personaje de Aurora: Magda López y Ana del Carmen Calderón. ¿Las artistas se turnarían el papel en las distintas fechas? ¿Es el resultado de un truco escénico? ¡La duda persiste! El actor René Padilla interpretó a Raúl y la actriz Lily Rodríguez, a Rita. La escenografía estuvo a cargo de Max Saravia Gual y las luces, por Ricardo García. Sin embargo, el estreno de esta pieza fue un rotundo fracaso; así lo relata Hugo Carrillo en su artículo de

prensa *¿Te acordás, Arce...?*, publicado en el periódico *La Hora* el 20 de junio de 1985. El autor de *La herencia de la Tula* escribe:

¿Te acordás, Arce, cuando entraste con tu gran capa española al teatro de la U.P. rodeado de admiradores al estreno de una obra tuya en un acto que compartía la noche con otra mía? Yo llegué solo, uniformado de miedo y nervios a sentarme a una butaca vacía sintiéndome más solo que una veladora encendida a un muerto. El show fue todo tuyo esa noche. El éxito fue todo mío. Al día siguiente apareció tu columna en *El Gráfico* con un titular muy tuyo: *Mea Culpa*. Tu obra se llamaba *Aurora*. Pero mejor se hubiera llamado *Ocaso*, porque allí murió. Mi Tula todavía anda por allí dando la lata y haciendo “la legua” como vieja cómica... (142)

Nota más lapidaria para esta obra de seguro no puede haber. Pero al parecer ésta no fue la única presentación o por lo menos se tuvo la intención de ponerla en escena de nuevo algunos años después. El manuscrito que se tuvo a la vista conservado por Roberto Díaz Gomar es una “copia exclusiva para los alumnos de la ‘Academia Dramática Antigüeña’” (5:9) fechada en 1967. ¿Se montó o no? Es una respuesta que lamentablemente se desconoce.

#### **5.5.4 Consideraciones finales**

La incidencia de esta pieza en el movimiento teatral guatemalteco, a todas luces fue totalmente nula. Incluso para las personas que fueron entrevistadas para el apoyo de esta investigación resulta una pieza extraña, desconocida: así lo manifiestan Julia Vela o María Mercedes Arce, hermana e hija del escritor. Este argumento parecería incongruente con todo lo afirmado en este apartado de la tesis. Sin embargo, cabe resaltar que en todo momento se han destacado los rasgos escénicos novedosos de *Aurora* más que sus calidades literarias. A título personal, esta obra teatral resulta atrayente, y de allí el interés en analizarla, en su tratamiento escénico más que en su texto literario; pieza cuya riqueza artística no se aprovechó en su totalidad. Quizá sea una de esas piezas dramáticas que exigen una relectura y una valoración desde postulados distintos a los que en sus orígenes determinaron su montaje. Quizás pueda este trabajo contribuir en ese aspecto.

Para finalizar hay que indicar algo más, *Aurora* junto con *Cinco centavos*, *Balada del árbol y la música*, *El apóstol*, *Orestes*, *El Anastasio*, *El gato murió de histeria*, *Diálogo entre el gordo, el flaco*

y *una rockola* y *Aquiles* y *Quelonio*, podrían conformar todas, un período en la producción dramática de Manuel José al compartir diversos rasgos: su brevedad, la poca incidencia política de su sustrato literario, la dramatización de conflictos personales/artísticos más que colectivos, la recurrente referencialidad y uso de recursos retórico/poéticos en su composición, pero sobre todo su experimentación escénica, experimentación que consolidará un estilo teatral propio en las producciones del autor. En conclusión, se estaría hablando al referirse a estas piezas breves, entonces, de la primera etapa teatral de Manuel José Arce.

### **5.6 Sebastián sale de compras, o de las claves para lograr un taquillazo en Guatemala**

Y con *Sebastián...* se inaugura una segunda etapa en la producción dramática de este autor, en la que también podría incluirse *Compermiso*, período en el cual el rompimiento total con el teatro convencional, la adopción consciente y decidida de las nuevas ideas de las vanguardias teatrales, el alejamiento del teatro breve en pos de obras más extensas, aunque no tanto, “digamos medianas”, como indica Alfredo Porras Smith, resultan ser sus rasgos determinantes, a los que podría sumarse la intención utilitaria del teatro como un arma de denuncia aunque, y es importante anotar esta diferencia, no de sesgo totalmente político.

Ahora bien, farandúlicamente hablando, en la producción dramática de Manuel José Arce existen tres obras representativas, las que acarrearán mayor fama: *Delito, condena y ejecución de una gallina* es un hito en la historia del teatro guatemalteco por su grado de agresión nunca antes vista en la escena nacional; *Torotumbo* integra el selecto club de piezas nacionales en sobrepasar las cien funciones en la Universidad Popular –UP-; y *Sebastián sale de compras* es la pieza de Manuel José más llevada a escena, más adaptada, más traducida, y hasta quizás la más internacional de todas las de Arce, incluso más que *La gallina...*

Esta obra además ha estado presente en las distintas épocas del movimiento teatral guatemalteco desde su creación allá por 1965 hasta la actualidad, lo que no suele suceder con otros títulos en el teatro nacional. Tal vez, el espectador medio del país tiene conocimiento del teatro de Manuel José Arce precisamente por su *Sebastián...* ¿A qué se ha debido su prolongada fama y éxito? La respuesta se intentará bosquejar a continuación.

### 5.6.1 Dimensión sintáctica

Esta pieza teatral (a la que Arce, un dato curioso por cierto, la titula de tres distintas formas: en 1965 *Sebastián sale de compras o de cómo la vida es una selva* / en 1969 *De compras* / y en 1971 *Sebastián sale de compras*) dramatiza la irrupción del poder político y económico nacional, pero sobre todo extranjero, y de sus consecuencias nefastas, en la vida apacible y laboriosa de un modesto artesano guatemalteco y la de su aprendiz. El Otro, un personaje amorfo alegoría del sistema político guatemalteco, pone en contacto a varios turistas: dos estadounidenses y dos europeos, franceses para ser más exactos, con las condiciones de vida de estos personajes: Sebastián y El Aprendiz. Dada esta experiencia los visitantes ven en el país las condiciones necesarias para aumentar el sistema imperialista de sus naciones, por consiguiente, de inmediato, los extranjeros pelean por el derecho de ‘explotación’ de esta nación subdesarrollada. Mister y Miss, gracias a la ayuda de El Otro, ganan este privilegio. Tras este acontecimiento estos personajes se dan a la tarea de ‘investigar’ a Sebastián, y por medio de él al guatemalteco en sí, a través de varias encuestas que hurgan desde sus condiciones laborales hasta su confort (por supuesto, en comparación con el alto estándar de vida del norteamericano promedio) pasando por sus circunstancias familiares, sus peculiaridades alimenticias, llegando incluso hasta inmiscuirse en sus prácticas sexuales. Por supuesto, los resultados ponen en evidencia el atraso social, económico y político del país. Este panorama produce la, ¿preocupación o compasión de los norteamericanos? Todo lo contrario, “la verdad de todo es que en el fondo (detrás de toda esa conmiseración de pueblos prósperos), se ha descubierto que el subdesarrollo es negocio rentable” (19:24), afirma Arce en un uno de sus escritos de su *Cuaderno de clase*<sup>137</sup>.

Precisamente, Miss y Mister, retornan luego con la consigna que Sebastián, además de ser mano de obra barata y el principal productor de materias primas las cuales adquieren a precios ínfimos, representa su mercado ideal, y de allí, a través de mil trucos publicitarios, logran sumergirlo en un mundo de consumismo de tal magnitud que en tiempo apremiante consiguen que ‘compre’ todo lo que le ofrecen: botiquín, televisor, automóvil, casa, radio, set de cocina, trajes de vestir, ¿cultura?, ¿inmortalidad?, en fin..., incluso le venden una esposa la cual incluye hasta los hijos. El ritmo

---

<sup>137</sup> Según Julia Vela este título es inédito en la producción literaria de su hermano, así lo cataloga en el *Curriculum* que elabora sobre Manuel José. Sin embargo, en *Diario de un escribiente 2*, publicación de Editorial Piedra Santa cuya primera edición data de 1988 y que reúne una segunda antología de las columnas que aparecían con regularidad en el diario *El Gráfico*, incluye en las primeras páginas una serie de artículos agrupados en una sección titulada *Cuaderno de clase*, que quizá sea el mismo título al que se refiere Julia Vela, ya que las características de estos escritos difieren en mucho de los rasgos identitarios del columnismo de Arce. Información que lleva a colegir, entonces, que éste no es un título inédito en la producción literaria de Manuel José Arce.

agobiante que le impone a Sebastián este mundo de consumo, traducido en explotación laboral, fatídicamente lo conduce hasta su muerte. “¡Estos pueblos subdesarrollados son excesivamente débiles frente al progreso!” (15:96), expresa Mister en tono pragmático ante el cuerpo exánime de Sebastián; a pesar de estas palabras, segundos después Mister, Miss y El Otro tratan de reproducir los mismos mecanismos utilizados con Sebastián para lograr la dependencia económica ahora de El Aprendiz quien, sorpresivamente, se arma de una enorme herramienta y los saca a golpes de la escena mientras grita enfurecido “¡¡A la mierda!! ¡¡A la mierda!!” (15:97)

La segmentación argumental de *Sebastián sale de compras* presenta los siguientes resultados.

1. En un escenario dividido en planos: alto y bajo, aparece, en el primero, El Otro quien pronuncia un monólogo sobre el progreso; en el segundo, Sebastián y El Aprendiz trabajan en un modesto taller.
2. En el plano superior ingresan cuatro turistas: Mister, Miss, Herr y Mademoiselle quienes juzgan la vida de Sebastián y El Aprendiz; en este juego El Otro actúa como un guía turístico.
3. Mientras Sebastián y El Aprendiz trabajan afanosamente, los extranjeros pelean por asegurarse el ‘derecho’ de explotación del país; Mister y Miss lo consiguen en componendas con El Otro.
4. Como si estuvieran en un estrado político, Mister, Miss y El Otro celebran la firma del ‘tratado’; Sebastián y El Aprendiz continúan trabajando hasta el cansancio.
5. Mister y Miss con ayuda de El Otro realizan una encuesta a Sebastián sobre mil cosas sustanciales, ante la mirada atónita de El Aprendiz.
6. Sebastián y Miss salen de escena para realizar el ‘test’ sexual; El Aprendiz, Mister y El Otro quedan en el escenario a la espera de los resultados.
7. Reaparecen Sebastián y Miss quien junto a Mister y El Otro continúan con el interrogatorio, El Aprendiz sólo es testigo de las acciones.
8. En el plano alto, Miss y Mister, con ayuda de El Otro analizan las encuestas. Aquél ofrece una conferencia sobre los resultados. En el plano inferior, Sebastián y El Aprendiz continúan con su trabajo ajenos a todo.

9. En el plano bajo, El Otro, quien caracteriza a un voceador, le vende un periódico a Sebastián quien le recrimina a El Aprendiz su imprudencia; al mismo tiempo, se escucha un reporte radial sobre las recomendaciones arrojadas tras la investigación.
10. Tras un breve mutis, El Otro le impone a Sebastián un nuevo equipo de producción a un alto costo; El Aprendiz intenta manipularlo pero es amonestado por su patrón.
11. Reaparecen Mister y Miss, a partir de esta escena caracterizan a unos vendedores polifacéticos y cuyo comprador ideal es Sebastián. El Otro jugará el papel de un tipo de agente de ventas y El Aprendiz será un testigo silencioso mas atento. El primer producto que le venden es un botiquín de emergencias.
12. Luego, un radio electrónico.
13. Después, un traje de vestir.
14. A continuación, un televisor.
15. Inmediatamente, un curso de educación a distancia.
16. Hasta que llega un punto en que Sebastián compra tantos productos como Miss y Mister le ofrecen.
17. El Aprendiz al manipular un aparato lo arruina, Mister, Miss y El Otro lo golpean y torturan; Sebastián acude a su ayuda.
18. Y se reinicia la venta de productos. Ahora le venden a Sebastián una vivienda.
19. No obstante, Sebastián se muestra agotado por el ritmo que le impone el consumismo. Mister, Miss y El Otro se retiran al plano alto a celebrar conciliábulo.
20. Entra Mademoiselle quien ofrece mejores réditos a los productos de Sebastián; los tres bajan de forma presurosa y sacan a empellones a la europea y golpean a El Aprendiz y a su patrón hasta dejarlos exánimes.
21. Ambos se incorporan; Miss, Mister y El Otro arremeten de nuevo con las ventas; ahora logran venderle a Sebastián un automóvil.

22. Luego le dan un préstamo y más facilidades de pago para los muchos productos adquiridos.
23. Sebastián quiere devolver los aparatos, los tres lo torturan como respuesta a su 'atrevimiento'.
24. Mademoiselle y Herr tratan de mediar en el conflicto; Mister, Miss y El Otro los sacan a empellones; El Aprendiz observa desde lejos.
25. Sebastián se reincorpora una vez más y de nuevo se inicia la venta de productos. Ahora, le venden una torre de libros.
26. Luego una esposa por catálogo con todo e hijos.
27. Miss en calidad de esposa le exige a Sebastián algunos 'lujos'.
28. Por ende, Sebastián y El Aprendiz trabajan a un ritmo acelerado bajo las órdenes de El Otro.
29. Este ritmo de trabajo ocasiona estragos en la salud de Sebastián, no obstante, siguen las promociones de venta; en ese momento le venden un viaje de descanso.
30. Luego el pago anticipado de sus pompas fúnebres.
31. Por su ritmo de trabajo, Sebastián debilitado agoniza, incluso en este momento tratan de venderle la 'inmortalidad'.
32. Finalmente, Sebastián muere agobiado por el consumismo; Miss, Mister y El Otro, esperanzados, tratan de embaucar a El Aprendiz.
33. A diferencia de su patrón, El Aprendiz se arma de una gigantesca herramienta y saca violentamente a Mister, Miss y El Otro.
34. Queda El Aprendiz solo en escena.

Por su parte, la tabla de medición de los aspectos formalizables en *Sebastián sale de compras* presenta los siguientes resultados:

Escenas Personajes	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17
	Sebastián	*	*	*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
El Aprendiz	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
El Otro	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Miss		*	*	*	*		*	*			*	*	*	*	*	*	*
Mister		*	*	*	*		*	*			*	*	*	*	*	*	*
Herr		*	*														
Mademoiselle		*	*														

Escenas Personajes	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
	Sebastián	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
El Aprendiz	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
El Otro	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*	*	*	*	*	*	
Miss	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*	*	*	*	*	
Mister	*	*	*	*	*	*	*	*	*			*	*	*	*	*	
Herr							*										
Mademoiselle			*				*										

La segmentación argumental de inmediato hace notoria la existencia de dos campos temáticos en esta pieza teatral: el primero abarca las escenas en las cuales Miss y Mister conocen, investigan y analizan a Sebastián, y a través de él, las condiciones de vida en Guatemala, cuyos resultados muestran la imagen de una nación subdesarrollada, atrasada, dependiente, en fin, tercermundista; el segundo, a partir de cuando los ciudadanos estadounidenses retornan con la intención de afianzar una ‘cultura’ de consumo en el país. Por esa razón, afirmar que la obra gira en su totalidad en torno al tema del consumismo es un error a todas luces inmenso ya que también los mecanismos de dominación extranjera no sólo económica también política y social regulan el desarrollo dramático durante las primeras páginas, aunque en su conjunto la obra indaga en otros temas, no todos de orden social, por cierto; ahora bien, reducir la significación de *Sebastián...* a su temática resulta trivial en

una pieza cuya complejidad está por encima del acierto cómico y la calidad literaria. El texto espectacular incluso llega a dominarlo todo. La clave, entonces, está en un alto porcentaje en su teatralidad: ésta es una de esas obras que hay que verla en escena para comprenderla en toda su dimensión. A título personal, Manuel José Arce resulta un autor teatral cuya intención, especialmente a partir de esta su segunda etapa, es el crear obras caracterizadas por el buen representar más que por el buen dialogar<sup>138</sup>.

La tabla de medición, por su parte, podría llevar, erróneamente, a pensar en una estructura monótona, poco eficaz dramáticamente; los personajes que configuran el desarrollo argumental casi en su totalidad (Miss, Mister, El Otro, Sebastián y El Aprendiz) aparecen juntos, a no ser por fugaces mutis, en la mayoría de las 34 secuencias; es decir, están en el escenario durante casi toda la obra. Situación engañosa ya que a pesar de lo anteriormente expuesto, la obra, de un dinamismo inherente, se plantea el reto de conseguir la diferenciación de las secuencias en el mismo escenario sin entradas ni salidas o cortes de telón; de forma magistral las escenas se suceden a una velocidad vertiginosa sin perder cada una de ellas su personalidad y autonomía. Se descubre, por ende, que Manuel José ha renegado de las ideas del teatro convencional y ha adoptado adecuadamente las ideas teatrales de vanguardia. Se sumaba así, entonces, Arce a la renovación vivificante y poderosa del ambiente teatral costumbrista y convencional de Guatemala, cambio que esencialmente venía gestando desde algunos años atrás Hugo Carrillo con piezas como *La calle del sexo verde* y *El corazón del espantapájaros*, principalmente. Así pues, en el país, quedaba atrás el teatro realista surgido del criollismo y los sainetes y melodramas sentimentales, que aunque esporádicamente, llenaban la escena guatemalteca.

Hasta acá se puede afirmar enfáticamente que Manuel José Arce rompe con las convenciones estructurales de composición dramática: disponer el argumento según actos y escenas, configurar un espacio específico, pensar en salidas y entradas, o caracterizar a sus personajes, son situaciones que no le preocupan para nada durante la creación de esta pieza teatral. Más bien Arce está interesado en experimentar con un nuevo lenguaje teatral y esto lo consigue en gran medida potenciando los trece sistemas de signos señalados por Kowzan para el espectáculo escénico. ¡Descubrir nuevas

---

<sup>138</sup> O dicho en otra forma, en *Sebastián...* se infiere en algunos de sus pasajes que Arce está deslumbrado o más preocupado por la riqueza espectacular de la que está dotando a su pieza, y quizá este acierto genere algunos descuidos en su sustrato literario; véase el uso del tiempo verbal en estos tres parlamentos que El Otro dirige a Sebastián: “Vos, claro. ¡Cómo serás de bruto!” (15:64) “¿Ya oyó lo que dicen en la radio?” (15:75) “Tú ganarás mucho más que antes y te evitarás la molestia y el riesgo de tener que vender tú mismo lo que hagas.” (15:76) O estos dos de Sebastián dirigidos a El Otro: “¿Será usted?” (15:74) “Bueno, en fin, tú dices que me pagarán más.” (15:76)

alternativas!, la consigna: a través del uso dinámico de los sistemas de signos del teatro, Manuel José consigue reconfigurar en todo momento el espacio, los personajes, el argumento o el tiempo; y allí una de las claves de su éxito. Brevemente, véanse algunos ejemplos.

El tono, o los recursos paralingüísticos, es el sistema sígnico principal en la caracterización amorfa de El Otro, personaje alegórico del sistema político guatemalteco quien caracteriza diversos papeles: orador, vendedor callejero, guía turístico, voceador, locutor de radio, policía, incluso perro de presa. Lo mismo sucedería con Miss y Mister, al inicio son turistas, pero luego, en la segunda parte, para Sebastián, “no son ya sus extraños sino compatriotas suyos.” (15:77) Esta información lleva a considerar que entre una y otra etapa la diferenciación la establece el tono utilizado por estos personajes. Las etapas actorales de Mister y Miss y la ambivalencia actancial de El Otro<sup>139</sup> se afianzan con el uso de otro sistema sígnico: el vestuario. Compruébese con las siguientes tres acotaciones.

Mister y Miss están ya cambiándose de ropa. Ambos a traje de fatiga, deportivo, apto para el trabajo científico de investigación de campo. (15:61)

Sebastián es su mercado. Miss y Mister vienen en traje de calle. El de ella es ceñido y llamativo. (15:77)

El Otro está de pie, de espaldas a la gran puerta. Viste un llamativo traje militar –en realidad no se sabe si es un general criollo o un portero de hotel–. (15:59)

Por cierto, la caracterización de este último personaje recuerda una de las definiciones de signo teatral que proporciona Tadeuz Kowzan en su libro *El signo y el teatro*: “El signo teatral casi nunca es unívoco; es habitualmente polivalente, y ocasionalmente ambiguo.” (89:251)

Con respecto al decorado o el telón de fondo hay que afirmar que éste es inexistente. La utilería, la iluminación, los efectos sonoros, incluso el gesto (“El Otro entra haciendo el mimo de que carga un botiquín o pinta con yeso el mueble en la pared.” (15:78)), son los sistemas de signos que configuran

---

<sup>139</sup> Hay que indicar, por cierto, el hecho de que un actor interpretara más de un personaje no era nada nuevo para esa época en el teatro de Guatemala, ya lo había aplicado Hugo Carrillo en su obra *El corazón del espantapájaros*, estrenada en 1962 en el Primer Festival de Teatro Guatemalteco, el elenco representa a los miembros de un circo, al principio y al final, y, en su parte medular, a los habitantes de un pueblo bajo la tiranía de un típico dictador latinoamericano.

el espacio escénico: un modesto taller, pero también puede ser cualquiera de las distintas áreas de la casa de Sebastián: la sala o la cocina. También los sistemas sígnicos ayudan a darle a esta obra la fuerte connotación mediática que le es necesaria; un simple accesorio de vestuario, por ejemplo, un sombrero de playa, una media, un bikini, en *Miss* recuerdan los anuncios de publicidad con un alto contenido erótico.

Novedosa, en todo sentido para su época, resulta la sugerencia del autor de hacer uso de slides, instrumento que conformaría otro sistema sígnico: el de las proyecciones cuya intención conectaría en algún grado con las ideas de Piscator y Brecht quienes sugerían el uso de este medio técnico con el fin de romper la ilusión catártica del teatro romántico. Arce, de esta forma, se convierte en el primero en introducir en el país de manera sistemática estos recursos tecnológico-visuales dentro de las representaciones dramáticas cuya epifanía se dará en *La gallina...* con la proyección en diversos momentos de su puesta en escena de imágenes de Ubico, Sandino o Rogelia Cruz.

### **5.6.2 Dimensión semántica**

Novedoso y pionero también resulta el diseño escénico de *Sebastián sale de compras*. Véase:

La escena está dividida en dos planos: un plano alto al fondo y un plano bajo al frente. En el plano alto, una gran puerta que da al exterior. En el plano bajo, un modesto taller.  
(15:59)

Composición escénica que indudablemente remite a las ideas de Appia a quien se debe la mayor parte de las grandes reformas del teatro contemporáneo y cuyos trabajos más originales versan sobre arquitectura escénica e iluminación, gracias a los cuales se ha abierto el camino para la renovación del concepto de espacio escénico. Fue gracias a la ruptura con la arquitectura a la italiana y gracias a la sustitución de los tradicionales telones pintados por practicables, niveles, objetos construidos y formas creadas con el propio cuerpo del actor, que empezaron las grandes transformaciones escenográficas y espaciales. Es a partir de Appia que se entra en la era del espacio del foro o de la escenificación vista como volumen: el espacio es constituido por la horizontalidad y la profundidad, pero también por la verticalidad. Y el espacio contiene la luz, espacio que también puede ser transformado por el actor.

Sería muy distinto ver a Miss y Mister atravesar la escena con dirección a bastidores con el fin de efectuar un cambio de escena, que verlos subir, como efectivamente sucede, junto a El Otro al plano alto sin desaparecer de los ojos de los espectadores para celebrar conciliábulo, mientras que Herr y Mademoiselle tratan de ‘negociar’ con Sebastián, y todo ello visto atentamente por El Aprendiz. En resumidas cuentas, este diseño escénico le permite a Manuel José presentar un trabajo plural en el tratamiento espacial, de esta forma la obra resulta dinámica y compleja en su significación y movimiento escénicos. Desde este punto se explica el por qué la tabla de medición de los elementos formalizables visualiza, erróneamente, un accionar plano: lo que sucede es que Arce ha desechado la idea del espacio como un elemento para caracterizar un lugar específico, donde el actor entra y sale en el supuesto de desplazarse a espacios específicos: la sala, la calle, una habitación, el patio, en fin, y, por el contrario, ha acogido el principio del escenario como un lugar de experimentación cuyas significaciones no deben reducirse a un solo concepto. Véanse algunas significaciones de la división de la escena en planos. El plano bajo es el espacio inherente de actuación de Sebastián y El Aprendiz, hecho que representa obviamente a las clases bajas del país, El Aprendiz, como la clase más desprotegida, se encuentra más cercana al público, en el área del proscenio, y es precisamente desde este plano de actuación que El Aprendiz promueve la revolución.

El plano alto presenta sólo las actuaciones de los extranjeros y El Otro, de esta forma Arce espacializa, personifica y conceptualiza la intromisión y opresión política, económica y social de los países primermundistas hacia las naciones latinoamericanas; pero también presenta los enfrentamientos político-ideológicos dados en instancias de primer nivel:

(Mademoiselle y Herr aparecen en una esquina del plano superior.)

Mademoiselle: Los derechos humanos están siendo atropellados en alguna región del planeta. Una situación anormal amenaza la tranquilidad y el concierto internacional.

Herr: Nosotros nos ofrecemos como amigables componedores para dar una salida adecuada a las diferencias y evitar que la situación conflictiva se propague o se prolongue...

Mademoiselle: (Sugere) Si existe una imposibilidad momentánea para el cumplimiento de determinados compromisos, nosotros pudiéramos facilitar...

Mister: (Los amenaza ominosamente con el revólver.) ¡Nada de eso!

Miss, Mister y El Otro: (A coro) ¡América para los americanos! (15:89)

En este diseño del espacio, aporte al parecer intrascendente pero que rompía con una larga tradición escenográfica en el país para la cual las significaciones espaciales en el teatro tenían, si es que las consideraban, poca trascendencia, diseño que además podría considerarse como influyente en los montajes de *El Señor Presidente* de Hugo Carrillo y *Estado de sitio*, de Albert Camus, a cargo del Teatro de Arte Universitario, TAU, puestas en escena en las cuales sus significaciones están apegadas a los diversos niveles en que se divide la escena, en esta concepción espacial, se decía, radica otra de las claves del éxito de esta pieza en los escenarios guatemaltecos.

Y otra de esas claves está en el mensaje de la pieza. *Sebastián sale de compras*, aparte de tratar temas como el consumismo y la dominación extranjera, su texto literario, resulta en una síntesis histórica, del origen, formación y evolución de la problemática social, política y económica de la República de Guatemala, ¡a pesar de estar en algunos pasajes el mensaje codificado, sí, en ‘clave’! Sí, *Sebastián...* viene a ser una historia teatralizada de Guatemala donde el autor indaga que hechos han conducido al país al subdesarrollo. Aunque la falta de coherencia cronológica pudiera desestimar el argumento anterior, sin embargo, el autor indaga en la historia segmentada del país, en la historia de cada problema, y de esta forma, desde diversas coordenadas va armando una historia general del país. De esta forma, las referencias a la época colonial, independentista, conservadora, liberal, contemporánea son rastreables en la obra. Pero, ¿por qué en clave? Porque resulta poco explícito en algunos pasajes, donde se sustenta en conocimientos más profundos de la historia nacional: por ejemplo, en la última cita que antecede a estos dos párrafos, Mister, Miss y El Otro exclaman a coro “América para los americanos”, frase que remite indudablemente a la Doctrina Monroe defendida por los Estados Unidos desde finales del siglo XIX en su afán de dominio de los pueblos latinoamericanos, doctrina que comprende dos elementos indispensables: ninguna intervención europea en América y ninguna intervención americana en Europa, de tal forma se entienden algunos parlamentos precedentes dirigidos por Miss y Mister a Herr y Mademoiselle:

Mister: (Colérico) ¡Un momento!

Mister y Miss: (A coro) ¡América para los americanos! (Asumen una actitud ominosa de gruñidos y de agresividad.)

Mister: (Bajo y entre dientes) Nosotros, por el momento, no estamos metiéndonos en África.

Miss: (Idem.) Y respetamos las posiciones que ustedes tienen en el Asia. (15:62)

También la elección de Mademoiselle y Herr, como los representantes del lado europeo, obedece a una referencia histórica. En 1822, Estados Unidos fue el primer país en reconocer la independencia de los pueblos americanos, ese mismo año dos acontecimientos procedentes de Europa inquietaron a la nación del norte de América: la intención de la Santa Alianza de expandir su poderío hacia este continente y su intervención en España para restablecer el orden monárquico. La Santa Alianza fue un pacto acordado, a iniciativa del zar Alejandro I, en París en septiembre de 1815, entre los soberanos de Rusia, Austria y Prusia con el objeto de mantener el poder de las monarquías absolutas; el acuerdo, al que se adhirieron posteriormente otras monarquías, pretendía mantener el statu quo establecido en el congreso de Viena e impedir así cualquier intento revolucionario. Francia entonces jugaba el papel de agente de la Santa Alianza y a este país y a Rusia, específicamente, fue dirigida la Doctrina Monroe. Desde esta información se entiende la presencia de dos franceses en esta obra de Arce<sup>140</sup>. Sin embargo, como se podrá concluir, esta información no es del conocimiento general del espectador medio, pero sí de un lector empedernido como lo fue Manuel José<sup>141</sup>. Y así los ejemplos de este tipo abundan en *Sebastián...*<sup>142</sup> Por esa razón se afirma que la obra aunque resulta una síntesis histórica del país, está en clave, en algunos pasajes.

Manuel José Arce realizará años después un ejercicio parecido en *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer*, donde dramatiza la historia de Nicaragua o, específicamente, los sucesos que condicionan la aparición del héroe de las Segovias; ahora bien, en esta obra se comprueba como su intención didáctica le hace ser más exacto en sus referencias históricas. A pesar de estas diferencias, *Sebastián...*, resulta comprensible en la mayoría de sus pasajes en cuanto a las respuestas que da a los diversos problemas que aquejan al país: es así como se comprende el porqué de la migración interna, el monocultivo, la densidad demográfica, la política cimarrona, el desorden urbanístico... y

---

<sup>140</sup> Pero también porque para Manuel José Arce Francia siempre fue el modelo de una nación solidaria y de respeto hacia otros países. En *Diario de un escribiente* escribe: “Y porque hoy, como nunca, estoy orgulloso de mi Francia, de amar a ese país que jamás nos vio como a colonia y que siempre ha sabido ser amigo – hermano mayor – nuestro...” (17:170)

<sup>141</sup> Antes de marcharse al exilio, Manuel José Arce, según Marta Sandoval: “Guardó sus libros, un ejército de siete mil ejemplares que le acompañarían a donde fuera, los acomodó en cajas y los puso en el correo. Estarían en Europa unos meses después que él.” (184:3)

<sup>142</sup> En otro pasaje, por ejemplo, Herr, dice: “¡No olvide que hemos sido los primeros en comprar sus productos!” (15:62) Históricamente, según lo que cuentan los libros, esta situación no fue así. No obstante, se podría aventurar una explicación para entender esta frase: la revolución industrial en Francia estuvo aparejada con el desarrollo textil, especialmente, quizá por tal razón Francia haya mostrado interés en la grana, y comerciado directamente con Guatemala, aunque según datos históricos, fue Inglaterra el principal comprador de este producto. ¡La duda persiste! Lo que sí es cierto, es que el país galo fue el primero que le vendió productos a la Guatemala independiente: el primer armamento bélico que adquirieron los guatemaltecos era de origen francés.

su comprensibilidad, a pesar de ser una obra apoyada en un indiscutible y complejo marco histórico, radica en el tono cómico que acompaña a la obra desde el inicio hasta el final. La obra más que buscar ser una cátedra de la historia nacional, busca ser una comedia cuya propuesta, sustentada en la reelaboración del teatro costumbrista, se dirige a la creación de un teatro nacionalista con incidencia universal. Porras Smith, al respecto, afirma:

Creo que es una obra de fácil comprensión y que al público le divierte mucho (...) es una comedia que va de un chiste a otro, prácticamente.

Pero además, y he ahí otra clave de su éxito, resulta una pieza que predice, que se adelanta a su época en muchos aspectos, es una obra que no sólo responde a los conflictos de su época sino que además ya indaga en diversos problemas que se augura aquejarán al país. Dante Liano escribe:

Es inolvidable el final: un maya, con el rostro congestionado por la rabia, saca a los invasores a golpes de machete, mientras grita: “¡Fuera! ¡Fuera!”. Telón y aplausos. Pronosticaba lo que después se convirtió en realidad: el enfrentamiento armado de mediados de los setenta. (91:249)

Incluso en este punto, Arce es cuidadoso. El Aprendiz ha mostrado su hostilidad no hacia los extranjeros sino hacia El Otro, hostilidad que germinará en la sublevación total contra el orden político en Guatemala de tinte militarista, el cual representa este personaje. “...El Aprendiz reacciona y le azota una pescozada a El Otro.” (15:84) “El Otro cae abatido por uno de los primeros golpes [de El Aprendiz]” (15:97) Para el autor, la culpa del subdesarrollo no es del invasor, sino de quien ha permitido su ingreso.

Incluso, en la pieza de Arce por su composición dramática así como por los montajes que de ella se han hecho (especialmente el de Axial 9-70, el cual según Porras Smith “fue precursor de lo que hacen después Douglas González con *Nalga y Pantorrilla* y los directores inspirados en el teatro huelguero, que termina con *La epopeya de las indias españolas*.”) se podría ver el germen de una forma de hacer teatro que predominará la escena guatemalteca desde la década de los noventa hasta la fecha: la tendencia de línea cómica dentro de cuyo seno lo más predominante resultará ser un híbrido entre diversas medidas de teatro ‘huelguero’, costumbrismo y actualidad política. Aunque, vale y mucho indicarlo, en Arce la calidad artística en lo literario y en lo espectacular privan en la

composición del texto; a diferencia de las creaciones de los noventa en las cuales la falta de profesionalismo, el chiste chocarrero y la improvisación llevará a inundar las salas, pero sobre todo los restaurantes y cafés, con un teatro liviano y de poca calidad estética, visto por un público inexperto, poco ilustrado, sin conocimiento de la tradición teatral-artística del país. Entonces, aunque parezca contradictorio, Manuel José Arce, ¡uno de los renovador de la escena nacional!, con esta pieza, pone las bases de un tipo de teatro que inundará los café-teatros de la ciudad capital y que cederá a los requerimientos mínimos de un público que mayoritariamente carece de parámetros de crítica y que sólo desea vivir la ilusión de 'ir al teatro' para evadir la difícil situación económica y de violencia que atraviesa Guatemala después de la firma de la paz, empantanando, de esta forma, el desarrollo del movimiento teatral hacia la exploración de nuevos lenguajes teatrales y escénicos.

En síntesis, *Sebastián...* es una comedia que se adecua fácilmente a cada época, un lector guatemalteco en la actualidad vería con seguridad reflejada a su nación desde sus coordenadas contemporáneas; este hecho sumado a las características estructurales de la pieza, cuya segmentación argumental es patente la cual permitiría sustituir fragmentos sin alterar sustancialmente el conjunto, permite que sea una obra adaptable con mucha facilidad para responder a los intereses de cada período.

Dentro de este panorama histórico, la obra de forma paralela, indaga sobre el 'ser chapín', en los rasgos que configuran al guatemalteco moderno; otro acierto indiscutible para la fama de la obra. Este interés por definir lo chapín no es nada nuevo dentro de la historia de la literatura guatemalteca. Ya en el siglo XIX, José Batres Montufar en sus *Tradiciones de Guatemala* y José Milla en libros como *Cuadros de costumbres* y *El canasto del sastre*, habían indagado sobre este tema. Ahora bien, ambos escritores definen al chapín como un personaje urbano por excelencia, perteneciente, además, a la clase media-alta. Arce, en parte, no reniega de esta configuración geográfica, las circunstancias ciudadanas delimitan la imagen de Sebastián.

Pues mire: Yo trabajaba en una plantación de púrpura de maguey; pero, como la añilina química nos hizo quebrar, me vine a la capital y ahora me dedico a esto. (15:64)

Hasta aquí, al parecer, nada novedoso. Sin embargo, las diferencias con respecto al chapín delineado por Batres Montufar o Milla son relevantes: en primer lugar, Arce bosqueja un personaje que no es eminentemente ciudadano, no es originario de la ciudad, más bien Sebastián es un migrante interno

cuyo desplazamiento geográfico le impone el llevar consigo los rasgos de su ruralidad, y con ella todos los rasgos de su clase social baja. Pero además, y sobre todo, el chapín de Arce es un personaje escindido entre dos realidades: la ladina y la indígena, en cuyo ejemplo, con toda seguridad, el público guatemalteco que ha visto la obra, en un lado o en el otro, ha encontrado el reflejo de su realidad: dos realidades que se complementan pero cuya síntesis es imposible de conseguir. La alta tasa de natalidad, el ritual posmortem (o “el culto obsesivo a la muerte” (15:66) como lo define Miss), el hacinamiento humano, por mencionar algunos, son fenómenos asociados, con más frecuencia, a la población indígena; a diferencia, el racismo y la homofobia latente en la pieza está en clara relación con el sector ladino<sup>143</sup>. Luego se escucha hablar a Sebastián de casas, viajes a Acapulco o carros, es decir, asciende en la escala social, no obstante, su ambivalencia identitaria se mantiene, identidad en indiscutible relación con los nuevos mecanismos de poder, producción y convivencia social manifiestos en Guatemala a partir del siglo XX, especialmente. Esta configuración del chapín delineada por Manuel José se manifiesta en toda su magnitud en el sincretismo religioso del país, como acertadamente el mismo Arce lo expone en unas líneas de su artículo de prensa *Y detrás de la procesión...* parte de *Diario de un escribiente*:

Ah, mi Guatemala de siempre... Media cachureca, media pagana. Que le rezas al Señor de San Felipe y le prendes veladoras a San Simón, al Rey Pascual... que después de la consulta con el médico famoso, no dejas de dar tu pasadita donde el Brujo de Cotiío o de la Boca del Monte... que haces el viaje a Esquipulas y rezas, al volver, la oración del puro... (17:195)

El guatemalteco bosquejado por Arce abarca entonces una amplia y compleja trama de posibilidades significativas centrada como se ha visto en el personaje de Sebastián cuya identidad se bifurca sin conciliación aparente entre las dos realidades étnicas del país: lo indígena y lo ladino. Ahora bien, incluso el nombre dado a este personaje responde al interés de corresponder al, en todo momento, rasgo configurador de la pieza, el mestizaje. Como se ha indicado, Sebastián es el personaje mestizo, o el que de alguna forma trata de conciliar las dos realidades culturales, raciales, religiosas, sociales... que signan la identidad del país: lo indígena y lo no indígena.

---

<sup>143</sup> *Encuesta: Racismo y discriminación en Guatemala*, una publicación de *Prensa Libre*, aparecida el 31 de mayo de 2009, indica que la población ‘blanca ladina’ es el grupo que más discrimina en el país; el 66.8 %. Según otro rango, con unos puntos porcentuales menos, 61.6%, el rechazo de la población no indígena es igual de alta cuando se trata de la diversidad sexual.

Para dar una explicación satisfactoria a este último punto resulta necesario detenerse en el estudio del nombre de los personajes. El para-texto de la pieza, la lista de personajes, para ser más precisos, resulta significativo su análisis en cuanto a su disposición y jerarquía, recuérdese que Jean-Marie Thomasseau indica que este listado puede arrojar información valiosa si se le pone en relación con elementos estructurales del drama. Pues bien en esta lista de personajes se comprueba que todos, menos uno, utilizan nombres genéricos en una clara alusión al deseo del autor de segmentarlos según clases sociales: Herr y Mademoiselle representan a los europeos; Miss y Mister, a los estadounidenses; El Aprendiz, a la mayoría de la población guatemalteca sumida en la pobreza y la explotación, pero sobre todo, al sector indígena<sup>144</sup>. Sólo uno de los personajes tiene un nombre propio: Sebastián quien representa al sector mestizo de la población, o más bien, configura al chapín por excelencia, al guatemalteco medio contemporáneo. En este punto surge una pregunta, ¿por qué el nombre de Sebastián? ¿Fue tomado al azar o remite a un significado particular? Al parecer la segunda opción.

Lo cierto del caso, como se ha comprobado a lo largo de este capítulo, es que para Manuel José la elección de sus títulos como del nombre de sus personajes no obedece a un capricho, mucho menos al azar, estos tienen una función capital en la significación de sus obras. Y aquí, las referencias históricas vuelven a ser válidas y necesarias, aunque al parecer de nuevo cae Arce en el juego de codificar algunas significaciones de su pieza. Pues bien, Sebastián no es un nombre sin injerencia en la historia de Guatemala, aunque para encontrar esta relación (nombre Sebastián – historia guatemalteca) hay que bucear en sus profundidades. Severo Martínez Peláez en su ensayo *Reseña histórica de Guatemala*<sup>145</sup> hace mención de un “indio muy famoso” (166:109) llamado Sebastián Guzmán, cuyo enriquecimiento y ascenso social adquirieron notoriedad durante la Colonia en Guatemala, personaje que al parecer, por realizar actividades reñidas con la ley, al final fue ajusticiado por las autoridades de esa época.

---

<sup>144</sup> Según Julia Vela, en el montaje de Axial 9-70 Raymundo Coy interpretaba el papel del ‘indígena’ y Manuel Lisandro Chávez el del ‘ladino’.

<sup>145</sup> Publicada por la Revista *Economía* (Número 146, octubre/diciembre 2000) de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de San Carlos de Guatemala, cuyo número fue en homenaje a Severo Martínez Peláez por el trigésimo aniversario de la primera publicación de *La patria del criollo*.

Aunque Arce en algún momento manifestó sus reservas con respecto a los trabajos académicos de Severo Martínez Peláez<sup>146</sup>, la anterior referencia histórica quizás explique el porqué de la escogencia de este nombre para designar a uno de los personajes en otra de sus obras: *De una ciudad y otros asuntos. –crónica fidedigna–*. En esta su, por cierto, única novela, Manuel José le da el nombre de Maese Sebastián de la Higuera al caudillo de un motín de indios famoso durante el primer período de la época colonial en Guatemala; este líder rebelde era hijo de Maese de la Higuera el Viejo, un combatiente de la guerra de Flandes venido a las Indias donde se casó con una hidalga pobre y cuarentona. Maese Sebastián de la Higuera, por su parte, se casa con una indígena: María Ixcam, de cuya unión nace Maese de la Higuera el Mozo quien al igual que su padre trata de promover un levantamiento indígena, hecho que se frustra ante su aprehensión. Maese de la Higuera el Mozo que al final se descubre que también tiene por nombre de pila Sebastián, en esta narración, como se ve, es el claro producto del mestizaje racial, pero además, el gestor del sincretismo religioso en el país; así es, él es quien al inicio de la novela talla todas las imágenes de la iconografía cristiana y quien también, al final, esculpe la imagen de Maximón.

Desde estas coordenadas histórico-novelísticas dadas por el mismo Arce, se explica la escogencia del nombre de Sebastián para el protagonista de esta pieza de teatro. En síntesis, para este artista el nombre de Sebastián está íntimamente ligado con el mestizaje nacional o con la tortuosa tarea de conciliar dos realidades, dos identidades, hasta cierto punto antagónicas. Pero esta simbiosis, este carácter mestizo, no se manifiesta sólo en la configuración de los personajes, o en el plano general en el texto literario, se extiende a su componente espectacular. No está equivocada María Mercedes Arce cuando afirma que esta es “una obra, ¡bien mestiza!” E inmediatamente, la hija del dramaturgo amplía este concepto no sólo a las significaciones textuales de la obra sino además a su configuración escénica: “mestiza en cuanto a que tiene elementos del grotesco, en cuanto a que tiene elementos del absurdo, en cuanto a que tiene elementos brechtianos y hasta en cuanto que tiene elementos costumbristas.”

El manejo de los signos teatrales va encaminado a impregnar toda la evolución dramática con las ideas brechtianas: los cambios de vestuario en escena, la reconfiguración actoral, la imprecisión espacial y temporal son rasgos que definen actoralmente a Mister, Miss y El Otro, pero de ninguna

---

<sup>146</sup> En uno de los artículos de *Diario de un escribiente*, aquel titulado *La historia me cae mal*, Arce expone: “Lo único serio que he leído en materia de historia guatemalteca es *La patria del criollo* de Severo Martínez Peláez. Y aun ese libro incurre en ciertas ligerezas de apreciación y de concepto.” (17:106-107)

manera determinan la actuación de El Aprendiz y Sebastián cuya caracterización se configura dentro de los cánones stanislavskianos. La mezcla de los postulados épicos de Brecht con la concepción aristotélica teatral de Stanislavski, que es lo que más se pone de manifiesto en esta pieza, será una fórmula que Manuel volverá a utilizar en la última de sus piezas: *Árbenz, el coronel de la primavera*. Para Arce la identificación emocional con personajes claves, idea que rechazaba Brecht en todo sentido, si resultaba una fórmula válida y necesaria en la construcción dramática. Incluso la escena final, cuando El Aprendiz saca a golpes a Miss, Mister y El Otro podría ser considerada, desde concepciones aristotélicas, la catarsis de la obra.

Catártico, con este concepto, por cierto, se podría definir uno de los modelos operantes de la pieza: la propia vivencia del autor, según cuenta María Mercedes Arce:

*Sebastián... fue un ejercicio de catarsis. Vino mi papá, se casó con mi mamá. Mi papá había heredado una casa de su papá y se llevó a vivir a mi mamá allí. Y él se fue a no sé qué almacén y sacó refri, estufa, tostador de pan, licuadora, y total, ¡compre hoy y pague en tribunales!, verdad. Y por supuesto no tuvo para pagarlo.*

Ahora bien, este fenómeno, el del consumismo en clara relación con todos los mecanismos de subordinación y con la intromisión y la dominación extranjera en el país, fue de interés recurrente en los escritos de Manuel José. En *Diario de un escribiente* los artículos abundan, pero sobre todo en *Cuaderno de clase*, donde títulos como *Encuesta* y *Fotos* manifiestan el descontento del autor hacia estas circunstancias sociales.

Y ya que de los modelos operantes de la pieza se está tratando hay que detenerse en uno mencionado en la cita previa por María Mercedes Arce: el teatro grotesco. ¿Pero de dónde le viene esta influencia? De Hugo Carrillo con toda seguridad. Sin lugar a dudas, esta manifestación estética es la que define a cabalidad al otro gran renovador del teatro guatemalteco de la segunda mitad del siglo XX. Arce adopta a sus creaciones las convenciones estéticas teatrales que a Carrillo le estaban dando éxito y fama por esos años.

Becado en Europa para realizar estudios teatrales, Carrillo regresa al país en 1959 y pone en escena su pieza *La calle del sexo verde* en la Primera Temporada de Autores Jóvenes, obra armada por tres historias: una relacionada con el tema del aborto y dos con la perversión de menores, y cuyo

escándalo provocado en la escena nacional dados sus rasgos grotescos se hizo escuchar inmediatamente en los medios de comunicación locales<sup>147</sup>; su éxito, en fin, se debió a lo novedoso y polémico de los temas y a lo idóneo del montaje. Esta exitosa fórmula la aplicará el autor en sus siguientes creaciones: algunas piezas cortas (*El ruedo de la mortaja*, *Un sueño profundo y vacío*, *Autopsia para un teléfono*) pero sobre todo en piezas mayores como *El corazón del espantapájaros* y en su trabajo cumbre *El Señor Presidente*.

Esta manifestación estética teatral será estudiada por Norma Padilla en su tesis titulada precisamente *Lo grotesco en el teatro de Hugo Carrillo*, donde en su primera parte enumera los rasgos definitorios de este tipo de teatro los cuales ayudan en esta ocasión a enmarcar a *Sebastián sale de compras* dentro de la vertiente de lo grotesco. Para Padilla la característica definitoria por excelencia de esta estética teatral es la ambivalencia ser-parecer, la no correspondencia entre individuo y sociedad que establece una tensión deformativa y torturante entre ambos. En la pieza de Arce, sin duda, este es su rasgo configurador: la imposibilidad de Sebastián de conciliar su personalidad y sus deseos más íntimos con las exigencias y superficialidades que le impone la sociedad, por no decir el mercado.

Con el confort o sin él, sigo siendo el mismo ignorante, el mismo hombre vacío, hombre-isla, el mismo. (15:90)

Expresará en tono derrotista Sebastián ya casi al final de la pieza, parlamento en el cual se puede colegir otra característica del grotesco: el fracaso; el personaje grotesco fracasa cuando resulta evidente que lo social no corresponde a la dimensión del hombre sino que refleja su imagen deformada. Norma Padilla además agrega que un personaje grotesco muere o se deforma ya que no es capaz de sobrevivir, de organizar las fuerzas ni los conflictos que lo empujan hacia la verdad. Y este es precisamente el final de Sebastián: morir aplastado por el ritmo inusitado que le impone el consumismo. Sin embargo, paradójicamente, momentos antes se da este diálogo:

Sebastián.           Creo que me queda poco tiempo de vida... El doctor de Servicios Médicos por abonos me dijo que...  
El Otro.             ¡Producción! ¡Producción! ¡Producción!

---

<sup>147</sup> Norma Padilla en su tesis *Lo grotesco en el teatro de Hugo Carrillo*, con respecto a *La calle del sexo verde* escribe: “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-social-cultural)” (125:1)

Mister.            ;No se fie de un solo médico!  
Miss.               ;Pida una junta de especialistas! (15:94)

Esta cita ejemplifica en toda dimensión otra rasgo definitorio del grotesco: lo cómico doliente, reírse incluso del sufrimiento, y es que esta característica 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. Incluso lo irónico del título se suma a esta característica: *Sebastián sale de compras*, no obstante, en el argumento se comprueba que el protagonista en ningún momento, además de no mostrar por iniciativa propia ningún interés en ‘comprar’, abandona su espacio habitacional; más bien su hogar es invadido, irrespetado, en su totalidad.

En cuanto a los recursos teatrales, Norma Padilla, enumera para el teatro grotesco la caricaturización de escenas o personajes, el uso de títeres y la animalización de los rasgos humanos. Estos aspectos también configuran la pieza de Manuel José. El primer recurso se manifiesta en la deformación psíquica de Sebastián; la presencia de marionetas como tal no se da en esta obra, no obstante, al final un pasaje puede remitir a este procedimiento cuando Miss y Mister toman el cuerpo de Sebastián como un escudo y “lo manejan como un ventrílocuo a su muñeco.” (15:97). Con respecto a la animalización de los rasgos humanos, en varios pasajes Mister y Miss asumen actitudes agresivas con gruñidos; sin embargo es El Otro quien mejor manifiesta este recurso:

El Otro, quien se le tira encima mordiéndolo y ladrando hasta que Sebastián cae por tierra. El Otro se ceba en él adoptando tanto la actitud del perro de presa, como la del policía que ejerce la represión y la tortura. (15:89)

Ahora bien, todas las características indicadas hasta acá que dan cabida a la pieza de Arce dentro de un estilo delimitado: el teatro grotesco, en su mayoría se manifiestan en su texto literario; pero incluso en el nivel escénico se detecta la influencia de esta estética en el montaje de la obra de Manuel José. Si se compara el vestuario utilizado por la actriz Gloria Vásquez como La mujer de verde en el montaje de *La calle del sexo verde* en 1972 con el traje usado por Julia Vela en el montaje de *Sebastián sale de compras* a cargo de Axial 9-70 en 1971, las similitudes son innegables donde lo ridículo, extravagante, el mal gusto se extiende al vestuario de todo el elenco de ambas obras.



*Sebastián sale de compras*, montaje del grupo de teatro Axial 9-70, 1971



*La calle del sexo verde* de Hugo Carrillo, 1972

Como se ve, Arce se vale de una estética teatral aplicada con bastante éxito por Carrillo algunos años atrás, al momento de concebir su *Sebastián...*, y de allí otra de las claves del éxito de esta pieza en la escena nacional. Aunque Manuel José a diferencia de Hugo le da un tono más jocoso a su pieza, menos fatalista y remite en *El Aprendiz*, un personaje no grotesco, más bien trágico ya que ante los conflictos que lo condicionan logra encontrar una salida o una liberación, centra en este personaje, como se decía, una esperanza de cambio.

Dada la coyuntura, el personaje de *El Aprendiz*, sin duda, exige algunas consideraciones. Afirmar a estas alturas que un personaje cuya participación dialógica se reduce a la repetición en cuatro ocasiones de una frase mínima: ¡A la mierda!, es trágico resultaría arriesgado. Aún más cuando se ha centrado la atención en la figura de Sebastián. Sin embargo, como se anotó en líneas previas, Sebastián es un personaje grotesco, signado por el fracaso y el final derrotista, que sucumbe ante las fuerzas oscuras del mercado; resulta en un títere de Miss, Mister y El Otro quienes a lo largo de toda la pieza lo han manejado a su antojo. *El Aprendiz*, por el contrario, aunque no se escapa de la tragedia que ha envuelto a Sebastián, es un personaje con tintes épicos, en cuanto a su actitud más gallarda y valerosa: cuando los tres personajes están persiguiéndolo para hacerlo caer en las trampas del consumismo, sin titubearlo.

(Se arma de una gigantesca herramienta y les hace frente. Ellos se detienen. *El Aprendiz* entre dientes.) ¡A la mierda! (Ellos no se mueven. Más fuerte.) ¡A la mierda! (15:97)

Sin mencionar que es un personaje que exige un trabajo actoral muy cuidado y preciso en especial ante la ausencia de diálogo en prácticamente toda la pieza. Pero se afirmaba que en *El Aprendiz* radica la fuerza de la obra teatral, en él está signado todo su éxito o fracaso. Y no resulta este argumento arriesgado, porque para Manuel José Arce fue este un recurso muy personal, relacionado íntimamente con su producción dramática y de paso resulta en una técnica teatral muy novedosa en la escena guatemalteca. Arce gustaba de retarse a él mismo, y ese reto consistía en la mayoría de los casos en qué forma lograba integrar adecuadamente al público en el trabajo escénico. En esta obra el desafío se encuentra en lograr, por una parte, hacer de *El Aprendiz* un personaje esencial del argumento y, por otra, que la rebeldía de *El Aprendiz*, hacia el final de la pieza, logre transmitirse también al espectador.

Ya lo había ensayado con uno de los personajes de *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola* en la cual el V Hombre que no come ingresa a escena, sin mediar palabra envenena a Hombre que come y a Mujer que canta, para luego él consumir los alimentos que ha preparado. Pero el uso magistral de este recurso se dará en su pieza *¡Viva Sandino!, Sandino debe nacer* en la cual a lo largo del montaje se ve a un personaje, ubicado en el proscenio, armar un artefacto, al final, después de que el espectador ha sido testigo de la ignominiosa historia de Nicaragua, este personaje se para y dice una frase; para Arce, en esta obra al final el público debería gritar, ¡Viva Sandino!, de lo contrario el trabajo escénico habría fracasado. De igual forma, en *Sebastián...* aunque el autor no lo indique debe darse una identificación emocional y de rebeldía no hacia Sebastián sino hacia El Aprendiz. Y de allí su éxito o su fracaso. Ahora bien, lo cierto del caso es que en las puestas en escena más recordadas de esta pieza el trabajo actoral para El Aprendiz, interpretado por Raymundo Coy, estuvo a la altura de las exigencias dramáticas de la pieza, como se verá en la dimensión pragmática.

### 5.6.3 Dimensión pragmática

Suele afirmarse que el primer montaje en Guatemala de *Sebastián sale de compras* se realizó en 1971 como parte de la programación del Noveno Festival de Teatro Guatemalteco a cargo del grupo Axial 9-70. Dato incorrecto, no obstante, ya que el estreno de esta pieza se dio seis años antes, en 1965, cuando fue presentada en el Cuarto Festival de Teatro Guatemalteco; ese año, para los días 29 y 30 de octubre a presentarse en el teatro GADEM, aparece anunciada en cartelera con el nombre de *Sebastián sale de compras o de cómo la vida es una selva* bajo la dirección de Carlos Ferreyra quien años antes ya había dirigido con el Grupo de Escenificación Moderna, GADEM, otras obras de este autor, específicamente, sus entremeses *El gato murió de histeria* y *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola*.

En 1968, al parecer se representó en París, Francia, y un año después obtuvo el premio ‘Miguel Ángel Asturias’ del Consejo Superior Universitario de Centroamérica (CSUCA), galardón que compartió con otras dos obras suyas: *Delito, condena y ejecución de una gallina* y *Compermiso*. Es así como se llega al montaje que de la pieza realizó Axial 9-70 el cual le representó la fama inmediata. *Llegan a acuerdo AXIAL 9-70 y el escritor J. Arce*, una crónica de prensa de *El Imparcial* del 28 de julio de 1971 relata lo siguiente:

Después de aproximadamente un mes de negociaciones, el Grupo AXIAL 9-70 y el escritor Manuel José Arce alcanzaron un acuerdo sobre las condiciones financieras en que dicho grupo montará la extraordinaria obra teatral *Sebastián sale de compras*. (160)

Estuvieron a cargo de esta puesta en escena Manuel Fernández Molina y Raúl Carrillo Meza la cual presentó durante una extensa temporada: del 22 al 30 de septiembre y del 1º al 3 de octubre en el teatro de la Universidad Popular. ¿El resultado? El éxito rotundo e inmediato; se cuenta que la sala de la UP tenía una capacidad para 220 espectadores, pero siempre se vendió un promedio de 364 boletos por función<sup>148</sup>; uno de los directores de este montaje, Manuel Fernández Molina en su artículo *Historia del teatro en Guatemala en el siglo XX*, confirma dicha información:

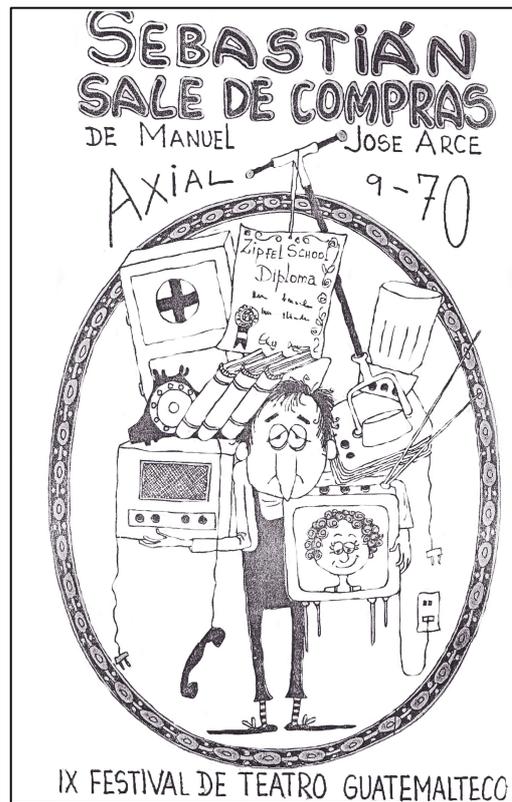
...constituyó un éxito de público sin precedentes, pues por función hubo siempre una sobreventa de un 66% sobre la capacidad del teatro; fenómeno que nunca antes se había dado. (229)

Ahora bien, la duda surge del por qué no siguió presentándose ante su éxito rotundo. Quizás lo impidió algún contrato entre la compañía y el autor. De cualquier forma, un año después, en 1972, la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA) publica *Delito, condena y ejecución de una gallina y otras obras de teatro grotesco*, donde aparece la pieza de Manuel José que ocupa este análisis aunque con un título distinto, más bien apocopado: *De compras*.

En el para-texto, o discurso de naturaleza técnica, de esta pieza, en el listado de personajes, para ser más preciso, el autor escribe al final “y los que el director quiera agregar” (15:59). Pues bien, este ha sido un mandato casi inexcusable en cada nuevo montaje que de *Sebastián...* se ha hecho. Como se ha visto la obra hace mención de siete personajes, pero... En 1971, Manuel Fernández Molina y Raúl Carrillo en el montaje de Axial 9-70 deciden integrar su elenco con doce actores, ¿qué adaptaciones realizarían? Se desconoce. De lo que si se tiene noticia es que Manuel Lisandro Chávez realizó el papel de Sebastián y José Raymundo Coy, el de El Aprendiz.

---

<sup>148</sup> Sobre la recepción de esta obra, Alfredo Porras Smith indica: “Tuvimos tal éxito que en el festival íbamos a estar, por decirle, 5 días corridos, pero como no se dio abasto (era tanto el público en la UP) que se le concedió a la obra otra semana; ya en la segunda semana las funciones eran dobles, es decir, en vez de hacer 5 funciones a la semana hacíamos 10, y aún así, se quedó muchísima gente sin ver la obra.”



Programa de mano de la puesta en escena, a cargo del grupo de teatro Axial 9-70, de *Sebastián sale de compras*, 1971



Montaje de 1986 de *Sebastián sale de compras* a cargo del grupo Escenario 7-79.

Seis años después, en 1977, ahora dentro del XV Festival de Teatro Guatemalteco “Del 28 de noviembre en adelante” (211:60), volvió a presentarse esta pieza, en la Sala del Círculo Cultural Universitario (antiguo paraninfo), a cargo del Teatro Experimental del IGSS bajo la dirección general de Yaco Guigui y dirección titular de Manuel Lisandro Chávez, quien de nuevo interpretó el papel de Sebastián. En esta ocasión de nuevo el reparto sufre modificaciones: el elenco estuvo integrado por siete actores y tres actrices. Hay que indicar también que la música estuvo a cargo de Joaquín Orellana y las luces, por Claudio Lanuza. Conduce esta información a pensar en el uso más complejo de estos dos sistemas sígnicos que los simples “trozos de marchas militares, música de Koestelanetz o de Melacchirino con temas de jazz” (15:69) o “una luz cenital concentrada ilumina el plano superior en donde El Otro está de pie, de espaldas a la gran puerta. (...) En el plano bajo fuera de la luz, Sebastián en ropa de labor, trabaja rudimentariamente objetos de primitiva artesanía...” (15:59) propuestos por Arce en el texto.

Entre el montaje de Axial 9-70 y el del Teatro Experimental del IGSS, Amanda Judith López de León en su tesis *Historia de las representaciones teatrales en Guatemala de la década de 1970 – 80* hace referencia a una puesta en escena para *Sebastián sale de compras* realizada por el Grupo de la Universidad Popular en el año de 1974.

Luego, en Guatemala, la represión se enseñoreó en el teatro desde la segunda mitad de la década de 1970. Arce se fue al exilio y falleció a los 50 años en Albi. Y precisamente en el año de su muerte, en 1985, en la administración del presidente civil Vinicio Cerezo, fue cuando tímidamente volvieron a los escenarios algunas obras de autores nacionales. Un año después según Hugo Carrillo:

De Arce se hizo una muy exitosa versión profesional de su *Sebastián sale de compras*, en la medida en que este término puede aplicarse al quehacer teatral nuestro en el teatro de Cámara del Centro Cultural. (222:98)

Carrillo se refiere al montaje que realizara en 1986, durante el mes de octubre, el grupo Escenario 7-79, montaje que vino a ser un refrito de la puesta en escena que hizo 15 años antes Axial 9-70: como en la puesta en escena de la década de los setentas la pareja de Sebastián y El Aprendiz estuvieron de nuevo en las interpretaciones, al parecer muy bien logradas, de Manuel Lisandro Chávez y Raymundo Coy; de igual forma, fue dirigida otra vez por Raúl Carrillo. Y aquella frase de “y los que el director quiera agregar” (15:59) vuelve a cumplirse a cabalidad, decisión aparejada con evidentes

adaptaciones tanto en el aspecto literario como en el espectacular<sup>149</sup>, según información obtenida, especialmente, en dos artículos de prensa publicados en diario *El Gráfico: Una breve crítica a 'Sebastián sale de compras'* de Pepe Estrada, publicado en dos partes los días 28 y 29 de octubre de 1986 y *A propósito de la obra 'Sebastián sale de compras'*, del día 23 del mismo mes y año. Es así como, en lugar de uno, aparece El Otro 1, interpretado por Pablo Antonio del Cid, y El Otro 2, en la actuación de Norman Nery Pardo; Herr y Mademoiselle son sustituidos por Europa 1, personaje de Rosita Rodríguez Marroquín, y Europa 2 interpretada por Leticia Córdova. Nurya Monge actuó como Miss y Javier Pachecho, como Mister. Sin embargo, los desaciertos en la escenografía y el vestuario, el chiste facilón y las improvisaciones, gérmenes de los café-teatros, signaron esta presentación restándole mérito y apartándola de su contexto social-artístico original. Pepe Estrada concluye su artículo de esta forma:

En resumidas cuentas la obra fue un éxito de taquilla y gustó al público que admiró la obra, pero en mi opinión la primera puesta en escena (hace quince años) superó ésta...  
(149:43, 57)

Y lo de que *Sebastián sale de compras* es la pieza de Manuel José más montada, más adaptada, más traducida, y hasta quizás la más internacional incluso más que *Delito, condena y ejecución de una gallina* y *El Señor Presidente* de Carrillo no es un dato de ninguna manera pretensioso. Julia Vela, hermana de Manuel José, indica que fue montada, además de Francia, en 1968, en Honduras un año después; en México y Costa Rica, en 1974; dos años más tarde en Colombia y Alemania; y en Estados Unidos en 1980. Fue traducida al inglés por Will I. Oliver de la Universidad de Berkeley; al portugués, por Fernanda Barreto Pedrosa y al alemán, por H. Frenzel.

Por último, cabe resaltar que en 2004 Editorial Cultura publica una nueva edición del teatro de Arce, fiel al libro de Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA): *Delito, condena y ejecución de una gallina y otras obras de teatro grotesco* donde se incluye *Sebastián...*

---

<sup>149</sup> Pepe Estrada en su artículo periodístico *Una breve crítica a: 'Sebastián sale de compras'* escribe: “La decisión de actualizar el montaje de la obra fue algo delicado que se visualizó sobre todo en la escenografía y en el vestuario así como en el agregado de uno que otro parlamento; cabalmente causa que motivó que algunos actores se tomaran la libertad de improvisar con chistes relacionados con Vinicio Cerezo.”

#### 5.6.4 Consideraciones finales

El que *Sebastián sale de compras* sea una obra importante en la producción teatral de Arce se explica, además de todos los aciertos literarios y espectaculares comentados a lo largo de las últimas páginas, en el hecho de que muchos de estos recursos, novedosos en la mayoría de los casos, fueron utilizados por el autor en obras posteriores: el sincretismo metodológico teatral en *Árbenz, el coronel de la primavera* o la presencia de personajes al parecer secundarios pero cuya importancia trasciende los límites de su configuración en *¡Viva Sandino!*, *Sandino debe nacer* o el humor negro en *Delito, condena y ejecución de una gallina*, por ejemplo. De esa cuenta, *Sebastián...* resulta ser un acertado ensayo dramático y el producto magistral de la indagación del autor en nuevos lenguajes teatrales. Sin lugar a dudas esta obra marca un antes y un después no sólo en el teatro de Manuel José sino en el de Guatemala en sí.

#### 5.7 Compermiso, ¿ahora sí, una pieza del teatro del absurdo?<sup>150</sup>

La referencia más antigua de esta obra se localiza en la revista del Quinto Festival de Teatro Guatemalteco celebrado entre el 1 de septiembre y el 31 de octubre de 1966 donde en una sección denominada Galería de Autores Nacionales, la cual enumera la producción teatral de Manuel José Arce así como de otros importantes teatristas del país, aparece el título *Con permiso*; con toda seguridad es el mismo *Compermiso* que publicará la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA) en 1971 junto a *Delito, condena y ejecución de una gallina* y *De compras* piezas que habían sido galardonadas dos años antes con el premio centroamericano ‘Miguel Ángel Asturias’. Esta obra y *Sebastián...*, como ya se indicó, representan en la producción dramática de Manuel José un parteaguas entre su teatro breve o su teatro en un acto y su teatro mayor que iniciará con *Torotumbo* y llegará hasta *Árbenz, el coronel de la primavera*.

Ahora bien, *Compermiso*, no obstante este galardón literario, ha tenido poco, casi nulo, impacto en la escena guatemalteca, a pesar de su decidida intención vanguardista, a pesar de quizás ser la única obra teatral en Guatemala que se puede inscribir a cabalidad dentro de los parámetros del teatro del absurdo en comparación con las creaciones europeas con Ionesco y Beckett como los principales

---

<sup>150</sup> Ya se determinó que la otra pieza de Arce, *El gato murió de histeria*, a pesar de su clara alusión, en su final, a *La cantante calva* de Ionesco, no es una pieza del absurdo. Posee en su plano escénico alusiones a las ideas vanguardistas del momento, no obstante, su texto literario es de corte tradicional en su totalidad.

autores. Este argumento podrá sonar temerario, arbitrario, hasta disparatado, más si se tiene en cuenta que en la escena guatemalteca ya por esas fechas suena el nombre de Manuel Corleto cuya obra dramática en su totalidad ha sido catalogada como teatro del absurdo. Así es, en 1963, dentro del Segundo Festival de Teatro Guatemalteco, Corleto presentó su pieza *Ellos y... Judas*; y de allí en adelante, los rasgos teatrales que caracterizan a esta su primera pieza configuran sus otras obras desde *Los dogos* pasando por *El canto de Gregorio*, sus *Opus* o *El tren* hasta llegar a *El animal vertical*, estrenada en 1973 en la sala del GADEM por el Grupo Diez. Ahora bien, ¿resulta correcto clasificar todas estas piezas dentro del teatro del absurdo? Las palabras de Roberto Paz y Paz, tomadas de un artículo de prensa de *El Imparcial*, sobre el estreno de esta última pieza pueden ser de ayuda al respecto:

Con mucho del ‘teatro del absurdo’, con mucho de farsa y fantasía, el contenido es altamente realista y con mucho de combativo en el campo de la libertad del hombre. (66:189)

Ante esta nueva información, ¿puede afirmarse, entonces, que Corleto es un autor teatral del absurdo? Quizás no. Indudablemente Corleto hace uso en sus piezas teatrales de algunos recursos del absurdo: pérdida de identidad de los personajes (en algunos casos, no en todos, valga indicar), de allí su tendencia en usar nombres como Cincuentiseis, Maldito Cinco, Mujer Dos..., así como abundancia de los mismos; títulos engañosos o discordantes para las obras (*Algo más de treinta años después*); seudo exotismo (para *El animal vertical*, por ejemplo, ubica la acción en la República de ¿Runia?) o la discontinuidad del diálogo y, en consecuencia, pérdida de significados. Pero el fin de las piezas de Corleto no es enfrentar al espectador, precisamente, al vacío de la existencia, a la nada, en fin, al sinsentido trágico de la vida cuyo objetivo básicamente es el que perseguían los dramaturgos europeos. No, por el contrario, en las piezas de Corleto se puede detectar una intencionalidad política, de denuncia, apegándose, en consecuencia, como no queriendo la cosa, a la característica básica del teatro guatemalteco: su carácter crítico-social. Al respecto, basta leer el acápite de algunos de sus títulos: “*Los dogos*. Historieta cómica para países subdesarrollados arrancada de tres páginas dominicales.” (66:243) O “*Ellos y... Judas*. La acción ocurre en el año 1973, en un lugar imaginario del globo terráqueo. Cualquiera parecido con personas, públicas o privadas, es pura coincidencia.” (198:32) Su intención social salta a la vista; su contenido resulta, por lo tanto, altamente realista, como afirma Roberto Paz y Paz; por consiguiente, absurdo como tal, o desde los

parámetros vanguardistas del teatro europeo de los primeros años de la segunda mitad del siglo XX, no puede ser considerado el teatro de Manuel Corleto.

Teatro abstracto. Drama puro. Antitemático, antiideológico, antirrealista-socialista, antifilosófico, antipsicológico de bulvar, antiburgués, redescubrimiento de un nuevo teatro libre. Libre, es decir, liberado, sin tomar partido, instrumento de profundización: el único que puede ser sincero, exacto, y hacer aparecer evidencias ocultas. (232:13)

Con estas palabras Ionesco definía lo que para él representaba el teatro del absurdo. Ahora bien, ¿*Compermiso* de Manuel José Arce si se pega a las características de esta vertiente teatral?

### 5.7.1 Dimensión sintáctica

De entrada, en su sustrato literario, sí. En el sentido aristotélico *Compermiso* carece de unidad de acción, es decir, no tiene argumento. A diferencia de la dramaturgia tradicional en la cual la acción se regía por la lógica de la causa y el efecto y consistía en una concatenación de acciones solidarias, dependencia que garantizaba la unidad de acción: todos los actos se encontraban subordinados entre sí formando un conjunto unitario, en la pieza de Arce, más bien, se presenta una repetición-acumulación de situaciones sin concatenación racional.

Al inicio se ve a Él y Ella, sentados en una orilla de la cama de espaldas al público, en un “juego de besos y caricias desenfadadas” (15:101) el cual buscan interrumpir Pastor y Pastora, quienes han ‘invadido’ la escena a través de una ventana abierta hacia el foro, al mismo tiempo que pronuncian diálogos de contenido moral-pedagógico pero huecos, vacíos y sin relación directa con la acción. De pronto cuando el juego de caricias entre la primera pareja está llegando a su punto álgido y cuando el diálogo entre Pastor y Pastora se torna en una “forma de entrar en contacto personal, que irá en un crescendo erótico” (15:101), los papeles bruscamente se invierten y la acción vuelve a su punto inicial. Así es, ahora son estos personajes quienes, sentados de frente al público, entran en la dinámica del contacto sensual, mientras Él y Ella tratan de interrumpirlos haciendo uso de los mismos parlamentos pronunciados hasta ese momento. Y de nuevo cuando el contacto erótico está llegando a su punto culminante y el diálogo “toma un ritmo copular” (15:108), la acción de forma repentina se detiene porque las mujeres se preparan para el parto; incluso en este momento hay una repetición-inversión de acciones:

Él. (Enciende un puro y se pasea a largas ancadadas, mientras el Pastor se encucilla detrás de la cama y observa el sexo de las mujeres cubiertas por las mantas.) El parto. El parto el parto el parto el parto el parto. (Él y el Pastor cambian de rol: el Pastor fuma y se pasea mientras Él observa.) (15:119)

Ella da a luz a una Viejecita y Pastora, a un Viejecito. Y se retorna a la situación original: ahora son los viejecitos quienes inician el juego de caricias mientras los otros cuatro personajes tratan de entorpecerlos al tiempo que pronuncian los mismos diálogos sin sentido del inicio. De pronto Viejecita interrumpe su juego de besos y caricias con Viejecito, salta de la cama e inicia una fuga-persecución con los otros personajes. En el ínterin, Viejecito mete al lecho a Pastora y la acaricia soez y brutalmente, acción que imita Viejecita con Él, al tiempo que Pastor y Ella retoman los parlamentos vacuos del principio de la pieza. Finalmente, en la cama, todos los cuerpos, los seis personajes, gruñen y se agitan como una sola móvil masa...

(...sorpresivamente, todos se ponen en pie detrás de la cama y avanzan juntos hacia el proscenio.)

Todos. (En primer plano, al público.) Y fue así, por el amor sin fornicación y por la fornicación sin amor, como entró en descomposición y decadencia la gran civilización de los ateros. (15:125)

Este sumario, por no decir argumento, que ya muestra varios recursos del absurdo en la pieza de Manuel José: negación de la acción (escenas en las que nada ocurre), supresión de la cronología, sorpresa mecánica, pero sobre todo, la repetición (de diálogos como de acciones), este compendio de situaciones, se decía, según palabras de Ileana Valenzuela, tomadas de su artículo periodístico *Teatro y realidad. Compermiso de Manuel José Arce* publicado el 29 de mayo de 1970 en *El Imparcial*, indicaría.

Todo el vacío de nuestra civilización se vuelca en una retahíla de palabras sin sentido, dentro de las cuales están inmersos dos seres, un hombre y una mujer, que se hacen el amor.

En la vida real, todos hemos aprendido a decir esas mismas palabras huecas, y a vivir en función de ellas. (...) sublimizamos la palabra amor y formamos a su alrededor nuestra

moral, nuestros valores, creencias, esperanzas, y no somos más que un gran número de parejas de hombres y mujeres, de hombres y hombres, de mujeres y mujeres, que hacen el amor grotescamente, frustradamente, porque a pesar de toda nuestra palabrería no sabemos amar. (193:11,17)

Ahora bien, la segmentación argumental para *Compermiso* presenta los siguientes resultados.

1. Sentados a la orilla de la cama, de espaldas al público, aparecen Él y Ella.
2. Detrás de una ventana abierta hacia el fondo del escenario, pasan repetidamente Pastor y Pastora mirando a la pareja.
3. A través de la ventana, Pastor y Pastora entran a la habitación. Al par que pronuncian una serie de parlamentos hueros tratan de interrumpir el juego erótico entre Él y Ella. De pronto, la acción se interrumpe.
4. Se calca la acción y los parlamentos representados hasta acá. Ahora son Pastor y Pastora quienes, sentados a la orilla de la cama, pero de frente al público, realizan un juego erótico, mientras Él y Ella, al mismo tiempo que pronuncian diálogos vacíos, tratan de interrumpir a la pareja.
5. De pronto, Ella y Pastora, auxiliadas por Él y Pastor, se preparan a dar a luz.
6. Ella da a luz a la Viejecita, y Pastora, al Viejecito.
7. Se vuelve a reproducir la acción y los parlamentos de la tercera escena. Los viejecitos inician un juego erótico; mientras los otros cuatro personajes tratan de interrumpirlos al tiempo que pronuncian los mismos parlamentos sin sentido del inicio.
8. De improviso, Viejecita interrumpe su juego de besos y caricias con Viejecito, para arrebatarse a uno de los personajes masculinos su bacínica y dar inicio a una fuga-persecución con los otros cuatro personajes.
9. Repentinamente se vuelve a representar el contacto sensual, el cual se torna soez y violento, ahora entre dos parejas: Viejecito y Pastora y Viejecita y Él, al tiempo que Pastor y Ella pronuncian la serie de parlamentos insustanciales del principio.

10. En la cama se produce una pelea entre los cuatro ocupantes. Ante esta situación, Ella y Pastor lloran e imploran. Nadie les pone atención, por el contrario son jalados hacia el lecho donde se confunden entre los cuerpos que gruñen y se agitan como una sola móvil masa.

11. Repentinamente, todos se paran y recitan a coro frente al público, en una tentativa de corolario: “Y fue así, por el amor sin fornicación y por la fornicación sin amor, como entró en descomposición y decadencia la gran civilización de los ateros.” (15:125)

Por su parte, la tabla de medición de los aspectos formalizables en *Compermiso* presenta los siguientes resultados:

<b>Escenas</b> <b>Personajes</b>	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11
Él	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Ella	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Pastor		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Pastora		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Viejecito						*	*	*	*	*	*
Viejecita						*	*	*	*	*	*

Como se ve, Arce plantea de entrada la subversión de las categorías dramáticas aristotélicas al no existir en esta pieza ni planteamiento ni nudo ni desenlace, rechazo que se sustenta al tener como principio regulador el absurdo, según el cual la conducta humana no obedece a una lógica. Fuera del orden lógico, no obstante, hay evolución inmotivada: la acción resulta una progresión más que un impulso racional. Simple movimiento no sustentado en el diálogo, precisamente, en el teatro del absurdo los parlamentos no contienen el conflicto; más bien, la progresión radica en el factor teatral: en los signos no lingüísticos. En *Compermiso* las acotaciones sustentan la armazón de la pieza; véanse algunas esenciales.

(El Pastor y la Pastora pasan frente a la ventana; se hacen los disimulados y siguen de largo. Desaparecen. Vuelven a pasar. Esta vez van más despacio, siempre haciéndose los desentendidos, pero mirando de reojo. Reaparecen una vez más; esta vez miran directamente a la pareja.) (15:101)

([Pastor y Pastora] Se abrazan por la cintura y se dirigen a la cama, se sientan en la orilla frente al público y de espaldas a la pareja. Van a iniciar su besuqueo cuando sorpresivamente, la pareja se pone de pie, se vuelven, miran fijamente a los Pastores.) (15:110)

([Ella y Pastor] Se aproximan hipnotizados y sollozantes a la orilla de la cama, como el reo que va hacia el cadalso. Cuatro brazos los sujetan y tiran de ellos hacia la cama, haciéndolos caer y confundirse entre los cuerpos que gruñen y se agitan como una sola móvil masa. La acción se prolonga durante unos quince segundos.) (15:125)

En *Compermiso* el lenguaje es inoperante, el autor lo vuelve un objeto, lo vacía de contenido, en fin, lo desarticula con su realidad inmediata. Esos parlamentos que parecieran, al inicio de la pieza, contener una fuerte carga semántica con respecto a las acciones de los personajes, frases cargadas de moral y mojigatería, (“Pastor: ...sería casi subversivo... / Pastora: ...para el espíritu sensible de los niños...” (15:101)) se convierten en una acumulación de frases hechas, banalidades sin sentido, clichés y automatismos todo mezclado con instintivos deseos sexuales (“Ella: ...psicoterapéuticamente, la conducta ambiental instintiva no es sino un desencadenamiento de la fuerza primaria, conjugada con el aprendizaje adquirido desde tú no sabes hacer el amor. / Él: Pero anoche bramabas como una cerda parida jurídicamente el poder adquisitivo debe estar en armónica relación el producto que sitúa al individuo dentro de los márgenes fenomenológicos y además, tú me dijiste que tenías ganas.” (15:116-117)), para desembocar, finalmente, en un burlesco e insípido “lero, lero, lero...” (15:118) mecánico de uso en todos los personajes.

Tal vez, el discurso que sí tiene relación con las acciones sea el que las distintas parejas (Él-Ella / Pastor-Pastora / Viejecito-Viejecita) acompañan con el contacto erótico. Es decir, el acto del amor está en clara relación con una lógica lingüística. Véase, por ejemplo, como en conjunto, aglutinados de entre la dispersión de parlamentos vacíos, insustanciales, los diálogos de Él y Ella, mientras están en ese juego de besos y caricias desenfrenadas que se mantiene ininterrumpido, están llenos de significado escénico:

- Él. (En un susurro erótico) ...cálidos...
- Ella. (Con cálida voz íntima) la rodilla y la espalda...
- Ella. (Risitas y pujidos eróticos)

Él. (En el mismo tono íntimo) tus muslos...

Él. (En el mismo tono erótico de antes) ...pechos...

Ella. ...sabrosos...

Él. ...¿sí?...

Él. ...¿no?...

Ella. ...abajo...

Ella. ...¿hmm?...

Él. (Afirmativo) ...¡hmm!...

Ella. ...¿mucho?...

Él. ...mucho...

Ella. ...húmedo...

Él. Rico, tibio...

Sin embargo, a pesar de que “la obra sigue el desarrollo de la vida, la pareja que termina de hacer el amor no ha sido capaz de crear un vocabulario nuevo, no ha podido perfeccionarse a sí misma en el acto de entrega y vuelve a perderse en la repetición infinita de las mismas palabras, de los mismos momentos, mientras que la otra pareja, cansada de la repetición vacua, trata de encontrarse nuevamente, sin lograrlo, mediante un burdo acto de amor. Y la unión no fue estéril, y de los vientres fecundados en una sociedad podrida, nacieron viejos monstruosos, que repiten las mismas palabras de sus padres y desnudándolas de todo disfraz, hablan de mariguana, ametralladoras, torturas, excrementos.” (193:11,17) Dirá Ileana Valenzuela en su nota de prensa ya citada. Desde esta perspectiva, además, *Compermiso* se incorpora a la general orientación ‘antiliteraria’ del teatro de esa época.

Por otra parte, como ya se manifiesta en *Aurora* y se consolida en *Sebastián sale de compras*, el cambio de escenas en *Compermiso* no se determina a través de la salida y entrada de los personajes, por el contrario, la repetición de las acciones y, al mismo tiempo, la inversión de los roles de actuación determinan esta variación de situaciones. Esta realidad la refleja a cabalidad la tabla de medición de los aspectos formalizables de la pieza. Pero también este instrumento refleja que escénicamente y en forma ascendente se ha mostrado la masificación del ser humano: “los cuerpos gruñen y se agitan como una sola móvil masa”, escribirá Arce en una de las últimas acotaciones. Todos: jóvenes, viejos, ideólogos... (si es que a través de los nombres dados en el listado de personajes del para-texto de la obra se puede deducir algún estudio de caracteres para los mismos)

caen en el absurdismo de la vida, en el convencionalismo, en la masificación contemporánea. Esta idea está latente en el último parlamento el cual pronunciado a coro por todos los personajes reza: “Y fue así, por el amor sin fornicación y por la fornicación sin amor, como entró en descomposición y decadencia la gran civilización de los ateros.” (15:125) Para Arce, la nueva imagen de la condición humana –el enfrentamiento del hombre con un universo carente de sentido- se define desde conceptos tales como mecanización, desamor, fornicación, masificación. Por cierto, ¿a quiénes se refiere el autor cuando habla de los ateros? Al parecer, a ningún grupo humano particular, pero a todos en general. Véase. La palabra ‘atero’ no tiene una entrada independiente en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, más bien es un prefijo, con significado de pulpa, papilla o algo sebáceo, de términos médicos como ateroma o aterosclerosis<sup>151</sup>; es decir, cuando habla el autor de la “gran civilización de los ateros”, habla de cualquier civilización contemporánea masificada, de grupos amorfos, o en otras palabras, manifiesta la renuncia que en estas civilizaciones se ha hecho a la individualidad del ser humano.

Y los otros sistemas de signos, distintos a la palabra, están encaminados a eso mismo: a resaltar la masificación humana latente en la pieza. Por ejemplo, Él y Ella “visten exactamente igual a ellos [Pastor y Pastora], están maquillados con tendencia a lograr el mayor parecido con ellos y hablan con la misma gesticulación y el mismo timbre de voz, mientras los Pastores están ya en pleno juego de caricias.” (15:110) Como se puede deducir a través de esta acotación, los sistemas de signos auditivos y visuales propios del actor están utilizados en función de calcar acciones y parlamentos precedentes. Además el uso de los objetos de forma totalmente inapropiada crea un ambiente discordante, caótico propio de un grupo social amorfo. Por ejemplo, la bacinica es utilizada a “manera de tambor con el que subraya las frases de sus parlamentos dando golpes aislados.” (15:104); luego este es el objeto por el cual se produce la persecución-fuga entre la Viejecita y los otros personajes. En otro ejemplo, en un momento de la acción Pastor se mete debajo de la cama y reaparece con una grabadora en la cual graba el parlamento de Pastora quien en el papel higiénico (objeto que ha sido utilizado anteriormente para ‘envolver’ y ‘desenvolver’ a la pareja que se encuentra en la cama) en actitud de secretaria taquígrafa toma el dictado del parlamento próximo de Pastor, al final se produce esta acción:

---

<sup>151</sup> **Ateroma.** (Del gr. ἀθήρα, papilla, y -oma) 1. m. Med. Acumulación local de fibras y lípidos, principalmente colesterol, en la pared interna de una arteria, con estrechamiento de su luz y con posible infarto del órgano correspondiente. 2. m. Med. p. us. Quiste sebáceo. **Aterosclerosis.** (Del gr. ἀθήρα, pulpa, papilla, y esclerosis) 1. f. Med. Endurecimiento de los vasos sanguíneos, en especial de ciertas arterias, por la formación de ateromas.

Pastora: (Su voz en la grabadora, a todo volumen.) El doble papel que el cuerpo de la mujer juega en el amor: primero, como un instrumento de satisfacción de los groseros apetitos carnosos; y luego, después, en segundo lugar: como el maravilloso horizonte de donde habrá de surgir emergiendo como un plateado cisne, como el radiante sol de las nuevas generaciones... (Vuelve al principio de las notas que ha tomado en el papel higiénico y lee el anterior parlamento de Pastor al unísono con la grabadora.) Es preciso olvidarnos un poco de nosotros mismos, pensar con un sentido más amplio, más propio para la trascendencia universal. El individuo, en realidad, no es importante frente a los problemas de todos...

El caos comunicativo es evidente. ¿Se podría, además, leer entre líneas una crítica feroz a la irrupción de los medios masivos de comunicación en la configuración de las sociedades contemporáneas? Quizás. Recuérdese que este rasgo define en gran medida su pieza anterior: *Sebastián sale de compras* en la cual, por cierto, destacan algunas características del teatro del absurdo, como ya lo apuntaba María Mercedes Arce, especialmente la que se refiere a la acumulación y proliferación de objetos en el escenario (no se olvide la cantidad increíble de productos que Sebastián ¿compra?) y su disfuncionalidad; en esta pieza la imagen del hombre contemporáneo se apoya efectivamente en la idea de que cuanto menos sustancia espiritual se posea más se necesita acopiar objetos sustitutos y ceder, en consecuencia, a las leyes de la sociedad de consumo.

### **5.7.2 Dimensión semántica**

En cuanto al espacio escénico cabe afirmar que no presenta la complejidad semántica que Arce venía practicando en la composición espacial para otras piezas suyas desde *El gato...* pasando por *Aurora* hasta llegar a *Sebastián...* En *Compermiso*, según la presencia en escena de “una cama obviamente cama.” (15:101), el accionar se ubica en una alcoba o el lugar habitacional más íntimo para el individuo en la sociedad moderna; sin embargo, progresivamente este sitio es violentado e irrespetado hasta convertirse en un tipo de cadalso, de lugar de tortura, según el grado de violencia cada vez mayor que los personajes van presentando. Curiosamente la unidad de lugar, a diferencia de la de acción, suele ser respetada por el teatro del absurdo cuyos máximos exponentes serán Eugène Ionesco y Samuel Beckett.

Y son Ionesco y Beckett, por cierto, quienes indudablemente se instauran como los modelos operantes para la concepción de *Compermiso*. En algunos pasajes, esta pieza recuerda la estructura de *La cantante calva* en cuanto a la intercambiabilidad de los personajes y la repetición de las escenas, el final de esta obra de Ionesco es bastante ilustrativo:

Las palabras dejan de oírse bruscamente. Se encienden las luces. El señor y la señora Martin están sentados como los Smith al comienzo de la obra. Esta vuelve a empezar esta vez con los Martin, que dicen exactamente lo mismo que los Smith en la primera escena... (245:640)

Esta última escena de *La cantante calva* reúne la situación final y la inicial, con la única modificación de los personajes, de manera que parece que la obra termina como empezó. Algo muy parecido, a no ser por el último parlamento sobre la “decadencia de la civilización de los ateros”, sucede en *Compermiso* en donde se ve que Pastora y Pastor mimetizan las acciones de Él y Ella mientras estos repiten los mismos parlamentos de aquellos; y la situación se repite en varias ocasiones más con la aparición de los viejecitos. En *Compermiso* casi todas las escenas son idénticas. Es como si nada hubiera cambiado. Algo muy similar se presenta en otra obra canónica del teatro del absurdo francés. Rafael Núñez Ramos en su ensayo *El teatro del absurdo como subgénero dramático*, citando a Esslin, apunta:

Por ejemplo, en *Esperando a Godot* suceden cosas, pero estos acontecimientos ni constituyen una intriga, ni permiten definir un carácter. Son la imagen del sentimiento que tiene Beckett de que nada sucede realmente en la existencia del hombre. (245:642)

No obstante, a pesar de esta vacuidad y de este aparente estatismo, la acción conserva su dinamismo temporal, es decir, avanza. No hay historia, indudablemente, pero sí un conjunto de situaciones en las cuales existe una relación de identidad y continuidad. En fin, este es un teatro de situaciones en oposición a un teatro de acontecimientos sucesivos: aunque a la acción se le quiten las motivaciones, no por ello deja de existir. Ahora bien, fuera de ese orden lógico, ¿cómo esa acción se convierte en movimiento, en progresión, en evolución inmotivada? Valga una aclaración importante, en este punto: estas, incluyendo *Compermiso*, no son obras absurdas en el sentido literal del término, más bien obras que mimetizan desde concepciones lingüísticas y teatrales el absurdo social. Pues bien, según el mismo Rafael Núñez Ramos, existen algunos mecanismos para conseguir esta evolución

inmotivada de la acción los cuales pueden ser identificados con facilidad en la pieza de Manuel José Arce.

- Transformación repentina del personaje. De improviso Ella y Pastora dan a luz auxiliadas por Él y Pastor. Es decir, falta la lógica pero no la evolución.
- Intensificación progresiva de la situación inicial. Como ya se apuntó en algún momento, el diálogo adquiere un ritmo copular y el juego erótico llega a su clímax. De la misma forma, el discurso va perdiendo su aparente organización lógica ante las arbitrarias relaciones semánticas para finalmente vaciarse de contenido y ser sonoridad pura.
- Inversión del principio de causalidad. Es decir, las causas producen efectos contrarios a los que cabría esperar. Los personajes femeninos dan a luz a dos viejecitos a quienes todos los personajes, además, llaman padres.
- Énfasis rítmico y/o emocional. Para crear una impresión de desenlace, para producir la ilusión de que la acción avanza, evoluciona, Manuel José, acelera de pronto el ritmo y/o aumenta la tensión emotiva. En las últimas escenas de *Compermiso*: “El diálogo adquiere una precipitada y urgida velocidad en crescendo.” (15:124), al mismo tiempo que en la cama “los dos hombres y las dos mujeres se acarician frenéticamente.” (15:125), situación que desemboca en una “pelea a codazos entre los cuatro ocupantes.” (15:124)
- Como último mecanismo resalta la repetición pura y simple como la que se manifiesta cuando Él y Ella invierten parlamentos y acciones con Pastor y Pastora; o la repetición parcial acompañada de variaciones como las escenas que se suscitan tras el nacimiento de los viejecitos.

En otro escenario, continuando con los modelos operantes de la pieza, en la caracterización de los personajes, Arce conecta con Beckett para quien “todos los personajes parecen el mismo, se comportan y hablan de la misma manera.” (245:638) Recuérdese que en una acotación Manuel José manifiesta la intención de lograr el mayor parecido entre la pareja de Él y Ella con la de Pastor y Pastora. Sin embargo, se podría refutar esta idea con la presencia de los viejecitos en quienes sus signos externos (“La Viejecita con cofia y ropas de 1880. El Viejecito con gorro de dormir y ropa de la misma época.”) (15:120), parecerían definir caracteres más precisos, por no decir, personajes

individualizados; no obstante, estos actantes utilizan los mismos parlamentos que los otros cuatro personajes y de la misma forma calcan sus acciones; entonces, su caracterización está, más bien, encaminada a resaltar una versión monstruosa de la sociedad que lo ha engendrado.

Esta intercambiabilidad de los personajes se da con el fin de crear confusión en el espectador y plantear dudas sobre la identidad del individuo, de esta forma el teatro del absurdo pone de manifiesto la renuncia a la individualidad que el ser humano ha hecho en las sociedades contemporáneas. La noción de identidad individual se pierde para dejar su sitio a una pluralidad indeterminada, amorfa; el personaje, así como el individuo, carece de integridad, de unidad, de estabilidad. Esa misma razón explica que la actuación del personaje contradiga sus palabras, más bien, ambas se contradicen a sí mismas, de manera que resulta imposible dar un significado a ese nombre o a ese cuerpo.

Por consiguiente, en el teatro del absurdo, el personaje, al igual que el lenguaje, es tratado como un objeto para, de esta forma, hacer notoria la cosificación y mecanización de las personas; y es que en esta tendencia dramática los personajes son cualquier cosa menos auténticos caracteres, resultan ser sólo identidad física pero no psíquica. No obstante, a pesar de la forma en que aparecen en escena, los personajes no son simples muñecos, se descubre, no sin cierta dificultad, en ellos su condición humana. La siguiente acotación de *Compermiso* es ilustrativa al respecto:

Ella y Pastor: (Lloran e imploran.) ¡Papá, mamá, papá, mamá! (Se aproximan hipnotizados y sollozantes a la orilla de la cama, como el reo que va hacia el cadalso...) (15:125)

También, entonces, resulta el teatro del absurdo en un alegato por la libertad humana, por su reivindicación. Sirvan como conclusión en el estudio de los personajes de *Compermiso* las palabras de Rafael Núñez Ramos tomadas de su artículo ya citado:

Pero si el personaje no sirve de soporte a una personalidad, a un contenido psicológico, ni está al servicio de una acción coherente, ¿qué función desempeña dentro de la obra? Evidentemente, puesto que su identidad personal se dispersa, varía, y por tanto no existe globalmente, su funcionamiento no puede exceder los límites de una situación. En la siguiente ya será otro, seguramente, y allí cumplirá su función. Simplificado,

resquebrajado y deshumanizado, el personaje remite a otra cosa que a sí mismo, remite a la situación. El análisis del personaje conduce, pues, al mismo desenlace que el análisis de la acción: ni acción, ni caracteres, sólo acumulación de situaciones. (245:639)

Para finalizar, ¿enlaza Arce en esta pieza con la comicidad característica en Ionesco? Al parecer sí. No significa esta idea de que el teatro del absurdo pueda clasificarse como comedia, valga la aclaración, éste supera y destruye las clasificaciones tradicionales, hace inválidas las divisiones genéricas entre tragedia y comedia de la preceptiva clásica. En el teatro del absurdo el humor es un medio y no un fin; aunque esté presente la comicidad en este tipo de teatro, su sentido será otro: un acto, un gesto, llevados a la exasperación traspasan lo cómico y se vuelven su reverso. En *Compermiso* la comicidad está presente, de entrada, en su paradójico título; pero además imagínese ser el espectador de una representación en la cual una pareja está ocupada en un juego erótico desenfrenado mientras otra que pronuncia parlamentos sin sentido, “hablan puras babosadas”, como dirá Roberto Díaz Gomar, en diversos tonos (magisterialmente, con tono musical, excitándose, con ritmo copular –según acotaciones del autor–) intenta interrumpirla de mil formas (dándoles de codazos, enrollándolos con papel higiénico, encaramándose a la cama, utilizando marcialmente la bacinica, pateando el suelo, dando de saltitos o hablando a gritos –de nuevo, según las indicaciones de Arce-), indudablemente serían motivos suficientes para provocar la risa. Ahora piénsese en esta escena repetida hasta en cinco ocasiones, la repetición ya no sería motivo de comicidad sino de exasperación, y si a cada escena se le va agregando de forma paulatina la actitud soez y violenta de algunos personajes, los rasgos cómicos de la pieza se trastocan en rasgos grotescos. Al final, entonces, esta es una obra “violentamente cómica, violentamente dramática” (226:81) como diría Ionesco.

Pues bien, de todo lo considerado hasta ahora se puede deducir con bastante seguridad que *Compermiso*, la pieza de Arce, puede ser clasificada dentro del teatro del absurdo al ser uno de sus rasgos centrales y sustanciales poner de relieve el absurdo de la condición humana en un mundo privado de sentido, al entrar en crisis la fe religiosa y las explicaciones racionales para las realidades últimas de la existencia<sup>152</sup>. Escribe Ileana Valenzuela en su artículo periodístico ya citado:

---

<sup>152</sup> Luis Chesney en su libro *El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina* escribe esta conclusión sobre el teatro del absurdo muy bien aplicable a la obra de Arce: “...una pieza bien hecha entretiene por sus agudos parlamentos y su diálogo que se desarrolla en forma lógica, en cambio en algunas de las piezas del absurdo el diálogo parece haberse degenerado hasta hacerse no entendible y sin sentido. Una pieza bien hecha en su estructura tiene un comienzo, medio y final en donde todo lo planteado se cierra nítidamente, lo que en el absurdo nunca se da, comenzando estas obras en un

La obra golpea, nos planta frente a frente con nuestra miseria, con la pobreza que la humanidad ha arrastrado a través de toda su existencia, con nuestra impotencia e hipocresía; si la meta de Manuel José Arce era hacernos sentirlo, lo logra, salimos asqueados, tratando de rechazar la obra en sí, sin darnos cuenta que lo que choca de la obra es inherente a nuestra sociedad, y que por lo tanto, nuestro rechazo debería ampliarse a la misma sociedad en su conjunto. (193:11,17)

### 5.7.3 Dimensión pragmática

Como ya se indicó, la referencia más antigua sobre *Compermiso* la proporciona la revista del Quinto Festival de Teatro Guatemalteco celebrado en 1966; incluso pudo haberse escrito en años anteriores, sin embargo, no existe ninguna seguridad. Ahora bien, ¿la obra llegó a montarse? Al cuestionársele al respecto, Julia Vela indicó:

No, que yo sepa, pueda que esté equivocada, nunca se hizo una presentación ‘seria’ como la de *La gallina... y Sebastián...*; se realizaron algunas lecturas, recuerdo que en el Belén se realizó una representación mínima, pero no pasó de una cuestión experimental; *Compermiso* no terminó de solidificarse, *Compermiso* no fue muy llamativa para ningún director el montarla.

Este dato ya resulta significativo: su puesta en escena, aunque de forma experimental, en el Instituto Belén. Pero resulta que Julia Vela si se equivoca. Si bien muchos años después de su posible escritura, sí se realizó una presentación ‘seria’ de esta pieza de Arce, realizándose, al parecer, hasta una temporada y/o gira teatral, incluso en otros países. Lo que es seguro es que la presentó el TAU en la Facultad de Humanidades de la USAC en el año de 1970, según lo consigna Francisco Aldana en su libro *El Teatro de Arte Universitario. Patrimonio de la Universidad de San Carlos de Guatemala* (49:85) y según la fecha del artículo de Ileana Valenzuela citado a lo largo de este apartado tuvo que haberse presentado en el mes de mayo. El montaje estuvo bajo la dirección de Roberto Díaz Gomar quien al respecto recuerda:

---

punto arbitrario y así mismo parecen terminar. Sin embargo, aún así estas piezas ‘funcionan’ teatralmente, tienen un efecto, consiguen la fascinación de sus audiencias. (...) las preocupaciones de estos autores estaban concentradas en un solo aspecto: expresar su visión del mundo lo mejor que pudieran, porque como artistas sentían una irresistible urgencia de hacerlo.” (226:48-49)

Sí, yo la monté. La llevé por El Salvador, incluso tengo los programas; lo que pasa es que se montó clandestinamente, es decir, no se pusieron los nombres de los actores, sino, los seudónimos. Yo estrené *Compermiso* en 1970 porque Manuel José me obligó a montarla y fue con esa obra que yo me inauguré en el Teatro de Arte Universitario, de allí es que entro yo a dirigir por primera vez teatro.

¿Cuál fue la impresión del público ante esta pieza de Arce? Su condición clandestina, como asegura Díaz Gomar, hace imposible responder a este cuestionamiento. Pero como se constata, a pesar de su ‘bajo perfil’, es una obra que se presentó más allá de las fronteras nacionales. Además, por su fecha de escritura, *Compermiso* es una obra que presenta a Arce como un autor muy al corriente de las nuevas concepciones del quehacer teatral en Europa (la producción de Ionesco se inscribe entre 1950 y 1965) así como contemporáneo con el auge del teatro del absurdo en América Latina con nombres como Garró, Piñera, Arrufat, Díaz o Chocrón (estos últimos, por ejemplo, presentan sus piezas más importantes, *El cepillo de dientes* y *Tric Trac*, respectivamente, entre 1966 y 1967).

Por otra parte, un año antes de su ‘estreno’ *Compermiso*, como ya se indicó, había sido galardonada, junto con *Delito, condena y ejecución de una gallina* y *De compras*, con el premio ‘Miguel Ángel Asturias’ otorgado por el Consejo Superior Universitario de Centroamérica (CSUCA). Cabe resaltar que el jurado que adjudicó el premio a Arce estuvo integrado por René Marquez de Puerto Rico, Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández, ambos de México. Este mérito permitió que estas tres obras teatrales fueran publicadas por la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA) en 1971. 33 años después, en 2004, la Editorial Cultura del Ministerio de Cultura y Deportes del Gobierno de Guatemala realizó una edición similar a la de EDUCA que, claro está, incluía esta obra de teatro absurdo en la producción de Manuel José.

#### **5.7.4 Consideraciones finales**

Al momento de iniciar el análisis de *Sebastián sale de compras* se indicaba que esta obra, junto con *Compermiso*, constituyen otro período en la producción dramática de Manuel José Arce. Como se ha demostrado, estas dos piezas rompen totalmente con el teatro convencional, con la dramaturgia y puesta en escena tradicional. A diferencia de todo el primer teatro de Arce, respetuoso de la tradición, donde tímidamente se ensayaban algunas ideas vanguardistas, *Sebastián...* y *Compermiso*

las adoptan decididamente: en aquella el teatro grotesco y el brechtiano (y por qué no, un poco del teatro pobre). En *Compermiso* el teatro del absurdo determina sus principales rasgos.

Por otra parte, subyace en estas obras teatrales, que por su extensión podría hablarse de ‘medianas’, un tono de denuncia. En *Sebastián...* la crítica político-social-económica es patente, pero también hay un ataque a la sociedad de consumo y a la masificación del individuo en las sociedades contemporáneas y al papel que en esta cosificación humana juegan los medios de comunicación. En este aspecto conectaría, en algún sentido, con *Compermiso* que además pone de manifiesto la pérdida de individualidad ante la banalidad de la vida.

Así es que, aunque parezcan tan disímiles están dos piezas, constituirían la segunda etapa en la producción teatral de Manuel José Arce.

### **5.8 Las obras inéditas, inéditas, ¡¡¡INÉDITAS!!!**

Y quizá se podría incluir algún título más en esta segunda etapa teatral de Arce; sin embargo, en este punto aparecen algunas obras de las cuales resultó imposible obtener siquiera alguna referencia sobre ellas, no se diga localizar su manuscrito. Se sabe que existen porque la revista del Quinto Festival de Teatro Guatemalteco, de 1966, las incluye en la enumeración de la obra dramática de Manuel José.

En esta publicación se menciona, en primer lugar, la obra *Los alzados* clasificada, además, como “teatro en tres actos” (201:25), hecho que resulta un tanto dudoso ya que como se ha visto, Manuel José no concebía su teatro desde esta particular segmentación dramatúrgica. Por otro lado, esta pieza, al parecer, sí se montó e incluso se publicó, según refiere Delia Quiñónez en el prólogo *Manuel José Arce: con la palabra y la bandera* de la antología *Anclado en esta tierra*; lamentablemente se desconocen datos que corroboren o refuten esta información.

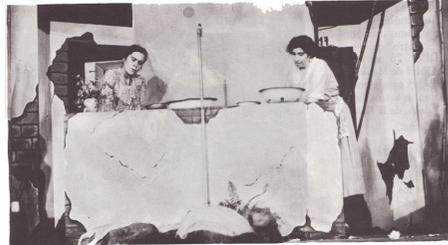
También en esta revista se indica la existencia de una obra teatral de Arce con el nombre de *Gripe*. Julia Vela al preguntársele por este título respondió:

¿¡*Gripe!*? (...) jamás, hasta ahorita estoy oyendo ese título, ¡qué horror!

Y con esta pieza, como se comprenderá, la duda es mayor.

# COMPañIA DE TEATRO U. P.

y su record de Obras con más de 100 Funciones



LA GENTE DEL PALOMAR

"LA GENTE DEL PALOMAR"  
de María del Carmen Escobar  
140 funciones.



EL SEÑOR PRESIDENTE

"EL SEÑOR PRESIDENTE"  
de Miguel Angel Asturias y  
Hugo Carrillo (Franz Mez).  
207 funciones.

EL GENERAL OTTE

"EL GENERAL OTTE"  
de Alvaro Contreras Vélez  
y Carlos Catania.  
115 funciones.



TOROTUMBO

"TOROTUMBO"  
de Miguel Angel Asturias y  
Manuel José Arce.  
115 funciones.



EL POLLITO FITO Y EL PAN

"EL POLLITO FITO"  
de Ricardo Estrada.  
160 funciones.

LA RAFAILA

"LA RAFAILA"  
de Alberto de la Riva  
y Enrique Wylid.  
103 funciones.



Las obras 'record' de la Universidad Popular con más de 100 funciones, entre las cuales destaca *Torotumbo* de Manuel José Arce.

## 5.9 Torotumbo, de apuestas y adaptaciones asturianas: Arce versus Carrillo

Según Magalí Letona el origen de esta obra de Arce se debe a una apuesta con Hugo Carrillo; en su tesis *Torotumbo: del relato al escenario* la académica refiere este suceso de la siguiente forma:

En 1955, Miguel Ángel Asturias termina la obra *Week-end en Guatemala*. Más tarde, en 1968, Manuel José Arce inicia su adaptación al teatro de *Torotumbo*. Según nos relata la actual directora de la Academia de Arte Dramático de la Universidad Popular, la señora actriz Ana María Iriarte<sup>153</sup>, esta adaptación se realizó por una apuesta entre Manuel José Arce y Hugo Carrillo. Hugo Carrillo realizó la adaptación al teatro de la novela de Asturias *El Señor Presidente* y Manuel José Arce le apostó que él también haría una adaptación del Premio Nobel. (121:23)

Para comprender la fiabilidad de esta anécdota, no obstante, hay que hacer algunas observaciones. *El Señor Presidente* de Hugo Carrillo se estrenó en 1974 a cargo de la Compañía de Teatro de la Universidad Popular dentro del XII Festival de Teatro Guatemalteco; aunque *Torotumbo* se presentó por primera vez en Guatemala dos años después, también como parte del festival anual de teatro, su origen y/o estreno se remonta muchos años atrás, hacia 1968 cuando fue presentado en Nancy, Francia. De esta forma, quien debería haber sugerido la apuesta era Hugo Carrillo y no Manuel José como, según Magalí Letona, sucedió.

Ahora bien, la afirmación de Letona adquiere veracidad si se toma en cuenta que en 1966 la recién fundada Compañía Nacional de Teatro de Bellas Artes presentó, en el Conservatorio Nacional ante la presencia del Nobel guatemalteco, quien retornaba en ese año por última vez al país, *El mundo mágico de Miguel Ángel Asturias* un collage de poesía, teatro, danza y música inspirado en la creación literaria del, en ese momento ya, Premio Lenin de la Paz; pues bien, en este trabajo Carrillo incluyó dramatizados un par de capítulos de la novela *El Señor Presidente*<sup>154</sup> que serían la referencia más lejana del origen de la pieza teatral estrenada en 1974 y que antecedería a la adaptación de

---

<sup>153</sup> La tesis de Magalí Letona está fechada en el mes de agosto del año 2000.

<sup>154</sup> En *Rasgar nubes para ver los astros*, Hugo Carrillo escribe: “Lejos estaba de imaginar que los dos capítulos de *El Señor Presidente* que integré dramatizados al mismo, serían las semillas gestadoras de esta obra de la que Asturias – después de asistir al estreno de nuestro homenaje a su persona– me permitiera conversarle largamente en privado y en público para lograr su autorización y poder así llevar completa su novela a escena. Para buena fortuna de todos, nuestro reconocimiento coincidió con su última visita a Guatemala.” (62:1)

*Torotumbo*. Quizás ahora sí lo de la apuesta se comprenda mejor. De cualquier forma todo queda en una anécdota ‘tras bastidores’ que quizás hasta resulte ocioso indicar.

Lo que no resulta ocioso indicar es que en esta pieza de Arce, o más bien en su adaptación teatral de una obra narrativa, sopesa la influencia de Asturias, indiscutiblemente, y sirve de referencia para su análisis, contrastar su estilo teatral con el de Carrillo, incluso con el de Galich. ¿Hasta qué punto entonces destaca en *Torotumbo* la ‘pluma teatral’ de Manuel José? Es precisamente lo que buscará explicarse.

Por cierto, las adaptaciones teatrales no resultaban para Arce algo novedoso, esta práctica ya la venía realizando desde muchos años atrás. Según refiere Delia Quiñónez en su ensayo *Manuel José Arce: con la palabra y la bandera*, incluido en la antología, *Anclado en esta tierra*, en 1960 Manuel José presenta *Poesía coreográfica* escenificación de poemas de su autoría, de Miguel Ángel Asturias y de Werner Ovalle López; cuatro años más tarde pone en escena *Poesía en la sombra* que dramatiza versos suyos así como del poeta Rivo da Silva. Sin embargo, estos montajes, al parecer, fueron simples ‘llevadas’ a escena de textos poéticos; *Torotumbo* representaba un reto mayor donde la ‘sombra’ de Asturias, para bien o para mal, a todas luces signa el resultado final.

### **5.9.1 Dimensión sintáctica**

Y esta ‘sombra’ es patente en el texto literario el cual reproduce, calca, respeta religiosamente, a excepción de contadísimas ‘libertades’, el cuento de Asturias incluido en *Week-end en Guatemala*. Sabino Quintuche y Melchor Nataya han acudido a la casa de Estanislado Tamagás, el alquilador de disfraces, en busca de máscaras y atavíos para la fiesta de morenos. En esta residencia entre “los disfraces, en la espantosa penumbra de los dioses y los monstruos, de las armaduras y de los cristos sangrientos” (42:3) queda perdida, y olvidada por su padre y su padrino, Natividad Quintuche, una niña que es violada y asesinada por Tamagás. En el momento cuando se está consumando el crimen, los compadres regresan en busca de la niña; en la ofuscación del momento causada por los toquidos a la puerta, Tamagás arroja sobre el cuerpecito ensangrentado de Natividad el mamarracho de Carne Cruda y cree que todo está perdido; sin embargo, en ese momento, una vecina informa a los indígenas que el alquilador ha salido de la casa.

Aprovechando la estratagema fortuita dada por la vecina, Tamagás sale por la parte posterior de su casa la cual bordea y, minutos después, finge retornar. Al entrar autoriza a los compadres revisar la habitación en busca de la niña. Melchor Nataya, su padrino, es quien encuentra el cuerpo inerte de Natividad bajo el fantoche de Carne Cruda. Estanislado aprovechando que “los indios son tan supersticiosos” (42:9) achaca a este demonio la violación de la niña. Temerosos, los compadres se van prometiendo no decir nada al respecto.

Sin embargo, un vecino, el italiano Benujón Tizonelli, ha sido testigo del crimen y, a cambio de su silencio, le exige a Tamagás las listas de las personas denunciadas ante el Comité de Defensa Contra el Comunismo de la que éste forma parte. ¿La cárcel o la doble traición: a la patria y al comité? Tamagás no tiene otra salida, accede y se convierte en el prototipo del traidor, del judas.

Las semanas trascurren. Mientras los indígenas se aprestan a realizar el baile del Torotumbo para expiar la violación de Natividad por parte del demonio, Tamagás no soporta más la presión ante, por un lado, la exigencia de Tizonelli de tener las listas y, por otro, las sospechas del comité; por lo tanto, desesperado va en busca del padre Berenice, también miembro del comité, con la intención de confesar su crimen pero se acobarda y, por el contrario, imputa la violación de la niña a Carne Cruda. El padre Berenice, ante la coyuntura política, da una explicación alegórica a este acontecimiento el cual representa la violación de la patria (Natividad Quintuche) por el comunismo, por las ideas rojas, (Carne Cruda) y decide, en consecuencia, como un acto purificador, la quema del disfraz demoniaco.

Enterado del próximo evento que se realizará en la casa de Tamagás, Tizonelli se las ingenia para colocar dinamita dentro del disfraz del diablo para así, como finalmente sucede, aniquilar a todos los miembros del Comité de Defensa Contra el Comunismo. En ese preciso instante estalla el baile del Torotumbo que invade la ciudad para incitar a la rebelión.

Ahora bien, en uno de los primeros párrafos de este apartado teórico, se hablaba de la ‘sombra’ del estilo asturiano en la configuración dialógica, en el sistema sígnico de la palabra, de esta pieza teatral, y no es para menos. Quien haya realizado el ejercicio de leer *Torotumbo*, tanto el cuento como su adaptación teatral, en tiempos muy próximos, tendrá en todo momento la sensación de que está realizando una lectura casi idéntica a no ser por la presencia de un genuino texto espectacular en una de las versiones. Y es que aunque para Arce la destreza y eficacia escénica en las piezas teatrales de Asturias es escasa, el manejo de los parlamentos, de la palabra en sí, por el contrario, es acertado,

calidad literaria que caracteriza además de su teatro, sobre todo, a su producción novelística y poética.<sup>155</sup> Arce respeta esa gran calidad literaria dada por Asturias a la expresión popular, ese compromiso con el habla y el pensamiento guatemaltecos, sin caer en la banalidad. De allí, en la creación de Arce, el respeto a ultranza de lo dialógico del cuento de Asturias. Cuando Miguel Ángel escribe en *Torotumbo*:

...que esto lo ponía a cubierto de cualquier investigación de la policía en su casa. (54:194)

Ó,

Pero padre –interrumpió Tamagás– esa no sería ninguna novedad. Año con año queman al Diablo en la Plazuela de Santo Domingo, y si se hace público, para qué guardé el secreto tanto tiempo. (54:217)

Manuel José Arce, escucha y copia:

...que es precisamente eso lo que me pone a cubierto de toda investigación de la policía en mi casa. (42:8)

Ó,

---

<sup>155</sup> En una extensa entrevista concedida al escritor chileno Osvaldo Obregón, Manuel José Arce sobre el teatro de Miguel Ángel Asturias afirma: “Alguna vez dije que *Soluna* es una de las obras fundadoras de un verdadero teatro guatemalteco. En esta obra Miguel Ángel parte de una visión, no te voy a decir simplemente indígena, sino popular, a la que él le da una enorme categoría literaria. Parte de versos, de cosas que a mí me decía la nana cuando era niño. De cosas que él oyó de las nanas, que él saca del pueblo. ‘Luna, luna, toma tu tuna y echa las cáscaras en la laguna...’, esto lo dicen todos los niños en Guatemala, no es una metáfora. Es decir, Asturias rescata todos esos valores toda esa riqueza popular guatemalteca sin caer en el populismo, y los lleva al teatro dándoles una calidad de gran ceremonia, de gran ritual. Es el pleito entre el sol y la luna, el eclipse, algo que tiene una gran dimensión mágica para todos nosotros, para el indio, especialmente. Y Asturias lleva esto a la escena, que era lo que nos hacía falta en ese momento. Estábamos viviendo y contando nuestros conflictos, pero no veíamos la posibilidad mágica de nuestros conflictos. Y Asturias es el que nos da... el que nos abre esa puerta. Nos abre otra puerta: la de poder decir las expresiones de nuestro pueblo, la tradición oral de nuestro pueblo, sin caer en el pintoresquismo, en la banalidad, en toda esa cosa un poco peyorativa y gastada, esa posición del escritor erudito que ve al pueblo ahí abajo y que escribe “la chucha” entre comillas y subrayada para que se vea que no es él quien lo dice, sino que es el protagonista popular. Asturias asume todo eso, se compromete con el habla y con el pensamiento. Para nosotros es un momento muy importante, definitivo. Ahora, ¿qué le pasa a Asturias con el teatro? Asturias no maneja el escenario, el espectáculo. Asturias juega muy bien los diálogos, pero el escenario, los secretos del escenario no los conoce. Se le escapan. Yo te decía que hay otras obras teatrales de Asturias y es aquí donde quiero tocar este asunto. Cuando Asturias escribe teatro espontáneamente, sin darse cuenta, sin ponerse en actitud de escritor de teatro, logra unas cosas maravillosas, que son sus ‘fantomimas’: *Emulo Lipolidón*, *El rey de la altanería*, *Alclasán*, *Rayito de estrella*, son unas obritas de teatro bellísimas, que él considera ‘fantomimas’, poemas, poemitas dialogados a los que él no les da ninguna categoría teatral y con los que se ha hecho la experiencia de ponerlos en escena y resultan verdaderamente unas joyas escénicas. Esto lo descubrí yo cuando estoy leyendo *Sien de alondra* y yo me digo: pero si esto es teatro y empiezo a imaginar la puesta en escena. Y es una de las pautas que me sirven después para mi teatro, ver la riqueza de estos juegos asturianos. Asturias, antes que novelista o dramaturgo es poeta. Y gran poeta.” (175:4)

Tamagás: Pero, Ilustrísima, ésa no sería ninguna novedad. Año con año queman al Diablo en la Plazuela de Santo Domingo, y si se hace siempre en público, para qué guardé el secreto tanto tiempo. (42:26)

Los ejemplos de este tipo son abundantes. Pero la muestra más patente de esta sujeción a la ‘palabra asturiana’ está en las escenas en las cuales Sabino Nataya y Melchor Quintuche realizan el baile del Torotumbo. Más de cinco, por cierto, en éstas Arce copia literalmente páginas enteras del cuento de Miguel Ángel Asturias, especialmente aquellas donde la prosa y la poesía se funden. Para Manuel José sólo la palabra de Asturias podía describir ese conflicto desde su concepción mágica, sólo la palabra de Asturias podía acompañar la representación de ese baile fúnebre–ceremonial, de esa fuerza de la naturaleza que incide en un cambio político–social.

No se quiere decir con este argumento que la creación de Arce desmerece. “Asturias juega muy bien los diálogos, pero el escenario, los secretos del escenario no los conoce. Se le escapan.” Afirmará, como se puede leer en el pie de página precedente, el mismo Manuel José. Y es allí, en el texto espectacular, entonces, donde deben buscarse los mayores logros de *Torotumbo*, la versión teatral. Además como afirmará Lucrecia Méndez de Penedo en su ensayo *Las versiones teatrales de la obra narrativa de Miguel Ángel Asturias en el contexto guatemalteco de la violencia hacia la paz*:

Al enfocar el fenómeno de la recepción de la obra literaria desde una perspectiva amplia, específicamente en el caso de la versión teatral de un texto narrativo, el dramaturgo inscribe su trabajo dentro de ciertos parámetros ideológicos y estéticos previamente fijados por el autor original, pero éstos serán simplemente los puntos de apoyo para la reelaboración de una obra que ni es, ni puede, ni debe ser una pasiva traducción de la página a la escena. La versión teatral constituye una nueva obra artística, que implica, entre otras fases: un cuidadoso proceso de selección de personajes y secuencias consideradas esenciales a la historia; una materialización escenográfica de los lugares donde se desarrolla la acción; una adecuada ambientación de la atmósfera del texto narrativo. El autor de una versión teatral debe tomar en cuenta las limitaciones del espacio escénico (sea una sala tradicional o no), pero también la posibilidad de utilizar tecnología contemporánea para lograr, por ejemplo, subrayar el tono emocional, los cambios espacio-temporales, los efectos sorprendentes que faciliten la comunicación, etc. El dramaturgo no es un simple traductor, pues aunque ofrecerá una obra que remite

genéticamente a la original, al mismo tiempo adopta y enfatiza determinados aspectos del texto narrativo que estima significativos. Existe un margen de libertad creativa que resulta propicio para mostrar su capacidad experimental en cuanto a recursos técnico formales. (52:1297)

Para demostrar que *Torotumbo* no es el resultado de una ‘pasiva traducción de la página a la escena’ sirve conocer la segmentación argumental así como la tabla de medición de esta obra. En cuanto a la primera, esta pieza arroja los siguientes resultados:

1. La acción se ubica en una tienda de alquiler de disfraces, entre los cuales sobresale el de Carne Cruda, cuya presencia dominará todo el drama. En “este mundo fantástico e irreal” (42:1) se ve al inicio a Sabino Quintuche y Melchor Nataya alquilar a Tamagás los trajes para la “Fiesta de Morenos”. (54:189)
2. Sorpresivamente de entre los disfraces que la horrorizan, aparece Natividad Quintuche a quien su padre Sabino y su padrino Melchor por el ‘regateo’ de los disfraces han olvidado. Tamagás aprovecha la situación y viola a la niña.
3. Quintuche y Nataya en busca de Natividad tocan a la puerta de la casa de Tamagás; una vecina ante la insistencia de los golpes los amonesta y les afirma, falsamente, sobre la salida del alquilador.
4. Tamagás aprovecha el ardid fortuito dado por la vecina y sale de su casa por la parte posterior; antes ha arrojado sobre el cuerpecito ensangrentado de Natividad el disfraz de Carne Cruda.
5. Tamagás retorna a su casa y autoriza a los compadres la búsqueda de Natividad a quien encuentran bajo el disfraz de Carne Cruda; el alquilador les hace creer que fue violada por el demonio. Jurando no decir nada sobre lo sucedido ambos se marchan con el cadáver de la niña.
6. Postrado frente a Carne Cruda, Tamagás disfruta de la impunidad de su crimen.
7. Sin embargo, Benujón Tizonelli, su vecino, ha sido testigo del crimen y a cambio de su silencio exige las listas de las personas denunciadas ante el Comité de Defensa Contra el Comunismo.

8. Ante la eminencia del peligro, Tamagás suplica ayuda a Carne Cruda quien le aconseja inventar una artimaña para culpar al italiano ante el comité.
9. De pronto se oscurece la escena y se ilumina un plano superior en el cual sobre una tarima Nataya y Quintuche narran la violación de Natividad.
10. Se ilumina sólo la planta inferior donde se ve a Tamagás temeroso de las sospechas del comité por lo que desea que se den algunos arrestos; Tizonelli, sin embargo, se opone y le exige que siga proporcionando las listas.
11. Nuevamente, se oscurece la planta baja y se ilumina la tarima donde los compadres ahora describen las exequias de Natividad Quintuche. Oscuridad.
12. El plano inferior se ilumina. Tamagás informa a Tizonelli sobre una denuncia que pesa en su contra en el comité y le aconseja fugarse, no obstante, el italiano rechaza la idea.
13. La luz vuelve lentamente sobre los compadres quienes han iniciado ya el baile del Torotumbo como expiación por la violación de Natividad.
14. La iluminación muestra sólo a Tamagás, quien tras haber alquilado todos sus disfraces para el baile del Torotumbo excepto el de Carne Cruda, es poseído por este demonio. Tamagás se libera de este fanteche a quien lanza fuera de escena.
15. Aterrorizado, Tamagás busca al Padre Berenice para confesar su crimen.
16. Se oscurece la escena anterior y se ilumina a los compadres quienes anuncian el avance del baile de Torotumbo.
17. Cuando vuelve a iluminarse el plano inferior, Tamagás acobardado ha achacado la violación de Natividad a Carne Cruda, en cuyo hecho el padre Berenice ve una analogía con la situación política del país, por lo que decide quemar a este demonio en la casa de Tamagás.

18. Más adelante se le ve a Tamagás preparando la quema de Carne Cruda quien acusa a Estanislado de traidor. Tamagás, en transiciones violentas, acusa y pide perdón al demonio.
19. Entra Tizonelli a quien Tamagás pone al tanto del auto de fe a realizarse en su casa ante la presencia de todos los miembros del comité. El italiano sale presuroso elucubrando una idea.
20. Nuevo cambio de plano de acción, se ilumina a Nataya y Quintuche quienes refieren lo tumultuoso del baile del Torotumbo el cual será aprovechado por los rebeldes para iniciar la subversión.
21. De nuevo en el plano bajo, Tizonelli y Tamagás terminan de acondicionar la casa para el auto de fe.
22. Aprovechando una breve salida de Tamagás, Tizonelli llena de dinamita el disfraz de Carne Cruda.
23. Tamagás retorna; Tizonelli está por marcharse.
24. No obstante, la llegada de los miembros del comité se lo impide. Tamagás con una antorcha se dirige hacia el disfraz de Carne Cruda repleto de dinamita. De pronto, oscuridad.
25. Natividad Quintuche se hace visible sobre todos los disfraces. Los compadres avanzan. Nataya hace relación del asalto de los rebeldes. Oscuridad.
26. El disfraz de Carne Cruda se cubre en llamas; al mismo tiempo que todos los miembros del comité lo maldicen el fantoche estalla. La oscuridad se hace sobre ellos.
27. Como apoteosis al anterior suceso, los compadres danzan el baile del Torotumbo que se ha apoderado de la ciudad y ha iniciado la conquista, por parte del pueblo, de sus montañas.

En cuanto a la tabla de medición de los aspectos formalizables para esta pieza teatral presenta los siguientes resultados:

Escenas Personajes	Escenas													
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14
Carne Cruda	*	*	*	*	*	*	*	*		*		*		*
Tamagás	*	*	*	*	*	*	*	*		*		*		*
Nataya	*		*		*				*		*		*	
Quintuche	*		*		*				*		*		*	
Natividad		*	*	*	*									
Vecina			*											
Tizonelli							*			*		*		
Padre Berenice														
Miembros del comité														

Escenas Personajes	Escenas													
	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	
Carne Cruda				*	*		*	*	*	*		*		
Tamagás	*		*	*	*		*		*	*		*		
Nataya		*				*					*		*	
Quintuche		*				*					*		*	
Natividad											*		*	
Vecina														
Tizonelli					*		*	*	*	*		*		
Padre Berenice	*		*							*		*		
Miembros del comité										*		*		

Pues bien, en esta adaptación teatral de *Torotumbo*, en la cual Arce, por cierto, tuvo la colaboración muy cercana de Miguel Ángel Asturias (este hecho con seguridad explicaría su dependencia al texto original) y de Clement Harari<sup>156</sup>, director que tuvo a su cargo el primer montaje de la pieza realizado en Francia, en esta dramatización, se decía, la ‘libertad creativa’ y ‘capacidad experimental’ de

<sup>156</sup> En la entrevista que Osvaldo Obregón le realizara a Manuel José Arce, éste afirma: “En París fue también muy interesante el trabajo de adaptación de *Torotumbo* que hicimos con Miguel Ángel Asturias y Clement Harari. Este fue un proceso de trabajo muy estricto en el que me tocó hacer la parte literaria de catalogación para la obra. Tuve que desarrollar toda una técnica compleja para pasar de la novela al teatro.” (175:3)

Manuel José se ponen de manifiesto no en su texto literario, pero sí, y en gran medida, en su texto espectacular.

Las primeras cinco escenas muestran el choque violento entre el mundo indígena-mágico y el ladino-realista cuyo conflicto gira en torno a la impune violación de Natividad Quintuche por parte de Estanislado, el traidor vendepatrias. Como consecuencia de este suceso, a partir de la sexta secuencia la escisión de estos dos mundos se materializará en la división del espacio escénico: de allí en adelante no se volverá a presentar ni un sólo contacto entre los personajes de estos dos mundos. Se ven, entonces, dos planos de actuación, dos planos en el desarrollo argumental, cuya conexión fue violentamente rota por el crimen de Tamagás. Este acierto teatral le permite al autor presentar una red compleja de significaciones: por un lado la pieza es la imagen de la dinámica interracial de la nación y, al mismo tiempo, el reflejo de su movimiento teatral, en el cual conviven un teatro de raíz indígena y otro de raíz europea. He ahí, la explicación, según el autor, para el fracaso de esta pieza en Francia y su éxito en Guatemala:

La experiencia de *Torotumbo*, que parece que aquí [Francia] fue desastrosa, en Guatemala fue todo un éxito. ¿Por qué? Porque dividimos la puesta en escena en dos mundos: todo lo que era mundo indígena lo presentamos con las características de las danzas indígenas, con la manera indígena de decir los diálogos danzando, con el vestuario y el ritual. Y todo lo que era el mundo no indígena o ladino, con las características de la velada de la Huelga de Dolores. Es decir, usamos dos lenguajes del teatro popular: en la escena, el público se reconocía. (175:2)

Con esta fórmula Manuel José, desde una concepción didáctica de su teatro, busca una comunicación cada vez más extensiva con la población guatemalteca<sup>157</sup>. También, por otro lado, la escisión de la escena le permite al autor, alternando secuencias, desarrollar paralelamente sin mayores

---

<sup>157</sup> Arce, en la entrevista citada en las últimas páginas, afirma: “La situación teatral era y, en gran parte, sigue siendo la imagen de la situación general del país: un país dividido en un mundo indígena y un mundo no indígena. Un mundo ladino, mestizo, de cultura occidental, burgués, etc., y un mundo cerrado sobre sí mismo, sobre su historia, sobre su realidad, que es el mundo indígena. Así, yo encontré que en Guatemala había dos teatros: un enorme teatro indígena, con aporte español, pero recuperado como parte de la cultura indígena, que es todo el teatro que se hace en el ámbito rural, en donde vive el 60% ó 70% de la población; y el otro, el teatro de audiencia occidental, que era el único que entonces se hacía en la capital, sometido a una serie de presiones políticas, policiales, culturales, económicas. Todo esto que es el mundo al que yo pertenezco. Pero el reconocer que existía un teatro popular me llevó a investigar el teatro indígena y a usar, ya que no para comunicarme con el indígena, a causa de las fronteras internas de nuestra sociedad, por lo menos usar muchos recursos pertenecientes al teatro indígena para comunicarme con el resto de la población.” (175:2)

complicaciones las dos 'historias' calcadas íntegramente del cuento: por un lado, el juego de intrigas y engaños entre Tamagás y Tizonelli así como el aniquilamiento de los miembros del comité; y, por el otro, la presentación in crescendo del baile del Torotumbo.

De la misma forma, esta diferenciación en el plano visual permite al espectador ser testigo, paralelo al desarrollo argumental, de la inversión de las configuraciones vitales de los personajes. Así el mundo mágico indígena, al parecer solamente fruto de las supersticiones, va adquiriendo, sin perder sus condicionantes mágicos, un realismo cada vez mayor cuya incidencia económico-social-política se augura, es inminente: "El impulso del Torotumbo es mayor a medida que se aproxima a la ciudad, donde tendrá culminación esplendorosa lo que empezó siendo un baile de exorcismo para librar a los pueblos del castigo que les esperaba por la virgen que violó el Diablo y voló al cielo a quejarse con Dios." (42:24) Por el contrario, en el mundo ladino, sus personajes renuncian a la objetividad, al realismo, para dar paso a lo fantasioso (recuérdese que Arce describe la tienda de disfraces de Estanislado como un mundo irreal), a la locura (los diálogos entre Tamagás y Carne Cruda pueden ser signos de este estado psíquico) a la ignorancia, a la superchería; con excepción de Tizonelli quien opone a estas actitudes una visión racional y científica que desenmascara las razones objetivas de la explotación de las masas.

Pero bien, esta división escénica de la que se ha venido hablando en las últimas líneas es posible gracias al buen tratamiento del sistema sígnico de la luz; sin lugar a dudas el adecuado estudio, reflejado en el texto, de los efectos luminosos (penumbra para los ritos funerarios de Natividad, por ejemplo) ayuda en la creación de un espectáculo de atmósfera ritual verdaderamente sugestivo, especialmente en el lado indígena. En el mundo ladino, la luz adquiere una mayor intensidad y además sirve para crear un ámbito anexo: la iglesia a donde se dirige Tamagás con el deseo de confesarle al padre Berenice su crimen. La iluminación como mecanismo para delimitar diversos espacios en el escenario, no es un uso nuevo en el teatro de Manuel José, ya lo había practicado en *Aurora* en la cual este sistema tiene de forma similar una importancia capital.

Este ambiente ritual del mundo indígena en *Torotumbo* se enfatiza con el colorido de los trajes ceremoniales. Por el contrario, en el otro plano de actuación, el vestuario de Tizonelli es de tendencia occidental (la camisa garibaldina de este personaje, es un claro ejemplo), el traje "negro tirando a vinagre" (42:2) de Tamagás materializa el carácter sombrío de su personaje y el de los miembros del Comité de Defensa Contra el Comunismo enfatiza el carácter de fanteche de estos: según las

indicaciones de Arce primero debían ser iluminados “los enormes disfraces de sus invitados [los cuales] aparecen en la penumbra del fondo de la pieza” (42:34) para luego actores con “el rostro sin maquillaje” (42:24) llenen con su presencia los disfraces. Asimismo, el movimiento escénico con el que Quintuche y Nataya acompañan sus parlamentos, sus danzas rituales de ascendencia milenaria, contrastan con el dolorido y torturante desplazamiento de Tamagás a causa de las hemorroides. También es contrastante el uso de los efectos sonoros, si el baile del Torotumbo es acompañado por el ritmo monótono del tun, o la melodiosa marimba, la entrada de los integrantes del comité se hizo acompañar, según Magalí Letona, en el montaje de 1999 con una música circense.

En cuanto a los signos relativos al espacio, como los clasifica Erika Fischer-Lichte, (escenografía y utilería) hay que apuntar que en esta pieza, Arce se hace dependiente de la tradición escenográfica costumbrista, hecho que no deja de llamar fuertemente la atención al tenerse en cuenta los antecedentes teatrales de Manuel José en los cuales los decorados son casi inexistentes y el espacio escénico más bien resulta un laboratorio, experimental más que realista, cuya variedad de ámbitos es posible gracias al uso preciso de diversos accesorios<sup>158</sup>. Así es, el lugar de la acción descrito por Arce al inicio de esta pieza pareciera conectar más con las configuraciones escenográficas de Manuel Galich que con las suyas o con las de cualquier otro importante dramaturgo guatemalteco. Sin embargo, el primordial uso de la luz va desvaneciendo gradualmente este ámbito objetivo e inusualmente detallista en Arce para dar paso a un ámbito que oscila entre lo real y lo mágico, rasgo propio de la obra y que se acerca más al estilo teatral de Manuel José.

En síntesis, en *Torotumbo* la utilización de los sistemas de signos está determinada por el deseo de contrastar los dos mundos cuya religiosidad e ideología distintas establecen el conflicto del drama.

### **5.9.2 Dimensión semántica**

En cuanto al tratamiento del espacio escénico que presenta esta pieza ya se han adelantado algunos datos. Se ha dicho que aunque en un principio Arce establece un espacio escénico definible, con el paso de las escenas éste va perdiendo su homogeneidad semántica para disolverse en multitud de

---

<sup>158</sup> No es de extrañar entonces que las críticas hechas al primer montaje de *Torotumbo* en Guatemala fueran dirigidas al uso de estos signos teatrales, Enán Moreno en su artículo *Torotumbo de la novela al teatro*, para la revista de la Asociación de Periodistas de Guatemala, escribe: “...nos pareció muy pobre la decoración que, básicamente, sólo existió en la venta de disfraces; y, considerando que allí se desarrolló la mayor parte de la acción, este decorado resultaba monótono.” (174:45)

posibilidades espaciales. Sin lugar a dudas, esto es posible gracias a que el autor va fusionando de forma adecuada el uso de la horizontalidad y la profundidad de la escena así como la verticalidad, todo ello sumado al buen tratamiento de la iluminación. Es decir, Arce retoma concepciones escénicas aplicadas por él con anterioridad: en *Torotumbo* conjuga, por una parte, la configuración espacial utilizada en *Aurora*, la cual se logra a través de la utilización de la luz, con, por otro lado, la disposición escénica utilizada en *Sebastián sale de compras* donde el establecimiento de dos planos, uno inferior y otro superior, dota a la pieza de una riqueza significativa y de un dinamismo inusitado. Se explica esta última concepción en *Torotumbo* con la aparición de los compadres en su primera intervención actoral tras la violación de Natividad Quintuche la cual se describe de la siguiente forma:

La luz sube sobre el plano superior de la escena: los dos compadres están de pie sobre la tarima, como si hicieran parte de los disfraces y personajes de la decoración. (42:15)

Manuel José indudablemente ha pulido su técnica; su percepción espacial es más aguda y de paso de alguna forma ha corregido la plana, los posibles desaciertos en sus anteriores experiencias. En *Sebastián...* el plano superior está reservado sólo a los extranjeros y El Otro, el inferior, en cambio, a los representantes de las clases sociales bajas en un binomio significativo dominador / dominado; en *Torotumbo* los papeles se invierten, el punto más alto en la verticalidad espacial está reservado a los personajes indígenas, lugar donde se va gestando el baile del Torotumbo con su cada vez mayor incidencia política, mientras en el plano inferior se mueven Tamagás y los miembros del comité con sus intrigas y calumnias para establecer un binomio significativo cambio político / caducidad gubernamental; además, la iluminación en los diversos planos permite nuevas lecturas (en el plano alto, por ejemplo casi al final de la pieza, gracias a un efecto luminoso “el cuerpecito embalsamado de Natividad Quintuche se hace visible sobre todos los disfraces.” (42:35)

Ésta cada vez mayor trama de posibilidades espaciales le permite al autor alejarse de la configuración escénica costumbrista de las primeras escenas (durante las cuales en un espacio fijo, definible, las variantes en la acción están determinadas por las entradas y salidas del escenario)<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Esta acotación es ejemplar para este caso: “[Tamagás] Toma su sombrero y su bastón, lanza una última hojeada a la habitación y se retira rápidamente hacia el patio, se le ve abrir y cerrar la ventana, atravesar el jardincillo, saltar el muro y desaparecer. La escena se queda vacía durante una larga pausa. El monstruo tirado sobre el pequeño cadáver, en una esquina, detrás de los disfraces bajo un enorme escudo, en la luz débil que cae de un ojo de buey. El rostro del cristo, pintado en una gran tela vertical, palpita con un reflejo amarillento. Se oye la ventana del patio que voltea suavemente al

para darle paso a un tratamiento espacial más en sintonía con las ideas contemporáneas del teatro según las cuales el escenario es un espacio indefinible cuyas posibilidades de caracterización son infinitas<sup>160</sup>. De esta forma Arce en esta pieza fusiona la doble función significativa del espacio según O. Zich: caracterización: el escenario determina eficazmente los personajes y el lugar de la acción, y funcionalidad: el espacio participa en la acción dramática.

Indudablemente, como se puede inferir hasta acá, en el proceso de adaptación dramática es en el texto espectacular, mas no en el literario, donde hay importantes contribuciones de Arce al cuento de Asturias. Ciertamente no resultan pretensiosas las palabras del mismo Manuel José cuando afirma que tuvo que “desarrollar toda una técnica compleja para pasar de la novela al teatro.” (175:3) Este es suficiente mérito a pesar de su dependencia literaria, para hablar de la pieza de Arce como una obra original. Resultan adecuadas en este punto citar, para el efecto, las palabras de Alfonso Reyes quien al realizar un comentario sobre su obra *Ifigenia cruel* escribe:

Cierto amigo, no ayuno de letras, me dijo cuando leyó la *Ifigenia*: “Muy bien, pero es lástima que el tema sea ajeno.” “En primer lugar –le contesté–, lo mismo pudo decir a Esquilo, a Sófocles, a Eurípides, a Goethe, a Racine, etc. Además, el tema con mi interpretación, ya es mío. Y, en fin, llámale, a Ifigenia, Juana González, y ya estará satisfecho su engañoso anhelo de originalidad”. (98:15)

Por cierto, a pesar de que la adaptación teatral de *Torotumbo* fue hecha por encargo del mismo Miguel Ángel Asturias, este cuento, el principal elemento referencial de la pieza, le resultaba muy atractivo a Manuel José Arce ya que era no sólo dentro de la colección de relatos de *Week-end en Guatemala* sino dentro de toda la obra del Nobel guatemalteco<sup>161</sup> el que de mejor manera bosquejaba, desde una concepción simbólica–utópica, el escenario político social para el país

---

fondo. Algunas notas de música vienen de muy lejos... una discusión frente a la puerta de entrada. La llave que entra en la cerradura y Estanislado reaparece, seguido por los dos compadres que se detienen algunos pasos antes, respetuosos, con los paquetes entre los brazos.” (42:5-6) Incluso se puede hablar más que de una acotación teatral de una descripción narrativa.

<sup>160</sup> A partir de la sexta escena, según la tabla de medición, el uso de la luz y la existencia de los dos planos de actuación harán innecesarias las entradas y salidas de los personajes para permitir la dinámica en el desarrollo de la acción. Véase, como ejemplo, esta acotación: “Tamagás se calla. Se hace oscuro bruscamente sobre la escena. La luz sube rápidamente sobre los dos compadres.” (42:24)

<sup>161</sup> Para la fecha cuando Arce realiza la adaptación de *Torotumbo*, Miguel Ángel Asturias ya ha escrito los títulos más emblemáticos de su producción: *Leyendas de Guatemala*, *El Señor Presidente*, *Hombres de maíz*, *Soluna* o su *Trilogía bananera*.

deseado por ambos escritores <sup>162</sup>. La preferencia por este texto narrativo asturiano Arce la tendrá hasta los últimos días de su vida, no en balde en su último ensayo *Guatemala versus Miguel Ángel Asturias. Breve relato de un conflicto* en sus líneas finales Manuel José cita el célebre y épico desenlace de *Torotumbo* (de ambos, del cuento y de la pieza teatral); pero léase en su totalidad, para comprender la incidencia política que Manuel José Arce encontraba en este cuento de Asturias, el penúltimo párrafo de este ensayo:

Asturias demuele la United Fruit Co. y pone al desnudo el mecanismo de dominación y de penetración imperialista. Rescata el lenguaje popular de la tontería costumbrista y nos enseña a verlo como expresión creadora de nuestro pueblo, como vehículo de nuestro pensamiento, de nuestra alma, de nuestra condición. Hoy en día, cuando el pueblo guatemalteco –los campesinos pobres, los indios, los estudiantes, los obreros– luchan por construir una Guatemala libre, democrática, popular y revolucionaria, hay –aunque se pretenda negarlo con pasajeros argumentos sectarios– mucho del orgullo de Asturias por su gente en la heroica dignidad de ese combate, en el derecho al futuro y en la firme esperanza de ese pueblo. La danza triunfal y persistente del Torotumbo está resonando en la historia actual: “El pueblo subía a la conquista de las montañas, de sus montañas, al compas del Torotumbo. En la cabeza, las plumas que el huracán no domó. En los pies, las calzas que el terremoto no gastó. En sus ojos, ya no la sombra de la noche, sino la luz del nuevo día. Y a sus espaldas, prietas y desnudas, un manto de sudor de siglos. Su andar de piedra, de raíz de árbol, de torrente de agua, dejaba atrás, como basura, todos los disfraces con que se vistió la ciudad para engañarlo. El pueblo ascendía hacia sus montañas bajo las banderas de plumas azules de quetzal bailando el Torotumbo.” (53:919)

Y era ese el objetivo, a todas luces, que precisamente buscaba Manuel José, que su adaptación teatral, amparada en la prestigiosa palabra del Nobel guatemalteco, fuera en plena dictadura, aunque parezca temerario o paradójico<sup>163</sup>, un llamado a la rebelión, una profecía del cambio político

---

<sup>162</sup> En su estudio preliminar a *Week-end en Guatemala* publicado por Editorial Piedra Santa, Mario Alberto Carrera escribe: “Sólo el último de los relatos no es histórico, me refiero a *Torotumbo*, porque en él Asturias no narra lo que aconteció de verdad, el baldón ocurrido, sino cuenta un relato imaginario totalmente, como a él le habría gustado –y de acuerdo a su ideología popular y democrática– que hubiese sido el desenlace de 1954.” (54:XIV)

<sup>163</sup> Para Lucrecia Méndez de Penedo esta situación, según lo expuesto en su ensayo ya citado, confirma: “...que las relaciones entre actividad artística y entorno no son mecánicas sino muy complejas.” Ahora bien, el hecho de que entre las décadas de los sesenta y noventa el teatro de denuncia haya presentado una inusitada creación en Guatemala, sin sufrir una sistemática represión política, se explica en el hecho de que “la actividad teatral no tenía una incisividad

inminente mostrando el contexto represivo y de injusticia imperante en el país. El público guatemalteco de esa época testigo incomodo de una larga cadena de golpes militares encontraba un paralelismo entre estos y la explicación simbólica del acto de violación de Natividad Quintuche en *Torotumbo*: "...esa indiecita era la patria violada y ensangrentada por el Comunismo..." (54:217) dirá el padre Berenice, en el entendido de que el violador haya sido el demonio de Carne Cruda, ahora bien, el público era conocedor de otra realidad, la verdadera, según la cual el autor de la violación fue Tamagás quien forma parte del sistema represivo que en esos años todavía gobernaba al país, personaje que alegóricamente, en contraposición al comunismo, por sus rasgos relevantes (individualismo, protección de la propiedad privada, actitud de lucro permanente, por mencionar algunos) representaría al capitalismo que ha mantenido a la economía guatemalteca en un estado semifeudal valiéndose, a través de una represión cruenta, de la mano de obra barata, sino que esclavizada, del indígena. El público sabía que el golpe del 54 era un hecho histórico ya lejano, pero también comprendía que a consecuencia de este suceso la dinámica de la política nacional venía siendo la misma, con una fuerte injerencia norteamericana, y en la cual el 'leit motiv' seguía siendo la traición ciudadana. Ya no existía el Comité de Defensa Contra el Comunismo<sup>164</sup>, pero si el Estado Mayor Presidencial o los Escuadrones de la Muerte, que vendrían a cumplir la misma función que el primero.

Como se ve, la trama argumental de *Torotumbo* no perdía vigencia<sup>165</sup>, era fácilmente actualizable y con mínimas variables aludía a la situación nacional vigente de una manera fácilmente captable por el público; por ejemplo, sin alterar la composición del Comité de Defensa Contra el Comunismo, Arce escribe, en el texto final base para la puesta en escena que finalmente se haría en Guatemala en 1976, el "Presidente Libereitos" (42:34) en alusión, como lo hace Asturias en el cuento, a Carlos Castillo Armas, pero también hace mención de "el Milico-Chacal, entorchado fanteche presidencial" (42:32) en clara referencia al general Arana Osorio llamado por la guerrilla "El Chacal de Oriente" y

---

propagandística significativa o inmediata, al menos en un principio. Los gobiernos militares persiguieron casi exclusivamente a los intelectuales y artistas militantes en los movimientos insurgentes." (52:1301)

<sup>164</sup> En *Fruta amarga. La CIA en Guatemala* se lee: "A iniciativa de la CIA, Castillo Armas anunció el 19 de julio la creación de un 'Comité Nacional de Defensa Contra el Comunismo'. Semanas después redondeó la medida decretando la Ley Preventiva Penal Contra el Comunismo. La ley penal establecía la pena de muerte por una serie de 'delitos' que pudiesen calificarse de 'sabotaje', incluyendo numerosas actividades sindicales. Mientras tanto, el Comité Nacional recibió el derecho de reunirse en secreto y denunciar a cualquiera como comunista sin derecho alguno de defensa o apelación. Los que designaba el Comité podían ser arrestados arbitrariamente y permanecer en prisión por períodos hasta de seis meses; no podían tener radios ni cargos públicos. Hacia el 21 de noviembre de 1954 el Comité tenía en los archivos a unas 72000 personas y buscaba tener en total 200000." (100:247-248)

<sup>165</sup> Lucrecia Méndez de Penedo en su ensayo *Las versiones teatrales de la obra narrativa de Miguel Ángel Asturias en el contexto guatemalteco de la violencia hacia la paz* indica: "Arce, Carrillo y Orellana encuentran en los textos asturianos un paralelismo entre el ambiente, historias y personajes de un pasado histórico cercano con el contemporáneo." (52:1298)

quien precediera dos años antes en la presidencia al general Kjell Laugerud durante cuyo gobierno se presentó *Torotumbo*.

Resulta necesario resaltar que en estos años, el teatro de Manuel José Arce se ha volcado, dejando atrás los períodos de experimentación teatral, hacia aspectos políticos, de crítica y denuncia social, decisión que lamentablemente le pasará factura tres años más adelante con el exilio.

Pero retornando al análisis de *Torotumbo*, esta pieza desde su título es clara incitación a la subversión. Este término es una creación asturiana resultado de la fusión de dos conceptos: toro, sustantivo que en una de sus acepciones significa “hombre muy fuerte y robusto”; y tumbo, verbo cuyas relaciones sinonímicas remiten a “derribar, abatir, tirar, tender, echar, volcar...”. Para Magalí Letona, según su tesis de graduación, esta fusión morfológica daría el siguiente resultado semántico: “hombre que derroca”, amparándose para llegar a esta conclusión en el hecho de que es Tizonelli el personaje que se impone la tarea de aniquilar a los miembros del comité. Resulta, sin embargo, una definición excesivamente individualista, con visos de heroicidad, (aunque, sin lugar a dudas, Manuel José en su versión teatral si le da a Tizonelli el estatus de mártir<sup>166</sup>) recuérdese, además, que el baile del Torotumbo no es ejecutado por el italiano. Sí y exclusivamente por los indígenas. Entonces, sin olvidar la idea de derrocamiento, el término Torotumbo vendría a significar, más bien, esa fuerza natural, de carácter colectivo y autóctono, que busca derribar las estructuras de sometimiento económico, social y político imperantes en el país desde muchos siglos atrás.

Y ya que de nombres se está tratando, resulta conveniente realizar un estudio onomástico de los personajes para comprender en su total dimensión la carga política de este cuento/drama. Como se ha venido comprobando a lo largo de este capítulo, la elección de nombres no es arbitraria en un escritor como Manuel José Arce, mucho menos en Miguel Ángel Asturias para quien los nombres

---

<sup>166</sup> Este es uno de los pocos puntos en los cuales difiere el cuento y la adaptación teatral. En la narración Tizonelli se salva y es quien, además, reconoce los cuerpos de los integrantes del comité. Para Enán Moreno, desde un plano de comparación, “el desenlace nos pareció debilitado, vamos a exponer el motivo. Arce comprendió lo difícil de llevar a escena todos los elementos que intervienen en la acción final y cortó por lo sano en el punto más apropiado: la explosión, y haciendo morir en ella a Tizonelli, consigue que su final impacte al espectador con el sacrificio personal del italiano. Pero en este punto es donde afirmamos que la novela sale perdiendo, puesto que en ella es propósito fundamental mostrar la fuerza del grupo, del movimiento popular que realiza una vigorosa revolución, lo cual sólo adquiere su exacto sentido con el baile que realiza todo un pueblo. Mientras Tizonelli nos muestra una conducta individualista, los revolucionarios nos ofrecen una lucha organizada, de conjunto. Por esto era importante también la escena donde Tizonelli comparece ante los jefes revolucionarios.” (174:46)

frecuentemente actúan como mecanismos referenciales y como alusión implícita a funciones programadas de antemano.

El nombre de Estanislado Tamagás guarda interesantes significaciones para la comprensión de la pieza. Estanislao, nombre original del personaje en el cuento asturiano, es un término de origen polaco y eslavo cuyo significado es “gloria y honor de su grupo” definición que contrasta con el accionar y las características de este personaje; su apellido es el que lo define de mejor forma: Tamagás, concepto que hace referencia a una clase de serpiente de grandes proporciones y muy venenosa cuyo hábitat se localiza especialmente en los países de Centroamérica; si a este concepto se le suma el hecho de que dentro de la cultura occidental, determinada por la religión cristiana, la serpiente es la representación indiscutible del mal, la infamia y sobre todo la traición. Entonces, en lugar de representar “gloria y honor de su grupo” Estanislado Tamagás materializa en la pieza, como su nombre lo indica, la traición hacia la patria, así como el malinchismo característico del guatemalteco. Aunque actualmente se conoce de la magnitud de la intervención de la CIA en el golpe del 54, también se comprende que éste no hubiera sido tan ‘fácil’ de alcanzar sin la ayuda incondicional, por no decir traición, de la población guatemalteca y de todas sus instituciones<sup>167</sup>.

Con Benujón Tizonelli resulta arriesgado aventurar alguna significación certera en relación con la etimología de su nombre. Resulta, en cambio, explicable su papel dentro del desarrollo argumental al conocerse que es de origen italiano cuyo abuelo combatió junto a Giuseppe Garibaldi de quien guarda una camisa roja garibaldina. El rojo, como se sabe, es un color íntimamente relacionado con los movimientos políticos y gobiernos de izquierda; de allí la decisión de Arce de que en su adaptación, a diferencia del cuento de Asturias, este personaje vista antes de su inmolación la camisa roja, en una clara alusión a la tendencia política del mensaje de la pieza. Ahora bien, ¿por qué este personaje tenía que ser precisamente de ascendencia italiana? ¿Pudo haber sido un español o un francés, por ejemplo? Lo que sucede es que Asturias está haciendo una referencia directa a Giuseppe Garibaldi y a su papel en la configuración histórica de América Latina. Garibaldi, importante personaje en la unificación de Italia, tuvo un rol preponderante en la independencia de Brasil, Argentina y Uruguay, de ahí que sea llamado ‘el héroe de los dos mundos’; entonces, lo que ambos

---

<sup>167</sup> En *Fruta amarga. La CIA en Guatemala* se narra la entrevista que sostuvieron tras el golpe de 1954 los agentes de la CIA con las altas autoridades de la Casa Blanca en la cual en su parte final destaca el siguiente diálogo: “Luego Eisenhower preguntó a Rip Robertson cuantos hombres había perdido Castillo Armas. Sólo uno, respondió Robertson. Eisenhower movió la cabeza, quizá pensando en las matanzas que había visto durante la segunda guerra mundial, y exclamó: ‘¡Increíble!’” (100:244)

escritores, Arce y Asturias, proponían era una rebelión política sustentada en las ideas de izquierda, para ellos, incluso, lo que debía librar Guatemala era su independencia, ¡la verdadera!, del poder imperialista estadounidense.

Natividad Quintuche, como su nombre lo indica, representa el nacimiento, ¡simbólico!, de la patria, nacimiento que se suscitaría a consecuencia de la Revolución de Octubre en 1944, paréntesis democrático, innovador y aperturista en la historia del país cuyo fin llegará, en plena infancia (Natividad “es una india que tiene a lo más siete años...” (42:3) escribe Arce), con el triunfo del llamado demagógicamente ‘Movimiento de Liberación Nacional’. Pero si se considera que su apellido es de origen maya, esta fusión onomástica plantea y se adelanta a la visión actual de interculturalidad, visión que los gobiernos de Arévalo y Árbenz ya había planteado muchos años atrás y que se hubiera alcanzado de no ser por las medidas violatorias del imperialismo norteamericano amparadas por el poder feudal guatemalteco.

Este planteamiento intercultural es patente también en los nombres de Sabino Quintuche y Melchor Nataya: nombres de origen occidental, europeo; apellidos de raíz indígena, autóctono. El nombre del primero significa “aquel que es del pueblo de las sabinas”, pueblo guerrero, según la tradición romana; el nombre de Nataya, es de origen hebreo y significa “aquel que es el rey de la luz.” Ambos nombres y apellidos, se infiere, enlazan con la bravura, valentía, la razón de guerra que en la medida que avanza el baile del Torotumbo adquiere el pueblo indígena.

El nombre de Carne Cruda puede hacer referencia a las bajas pasiones humanas (en una de sus acepciones el término carne refiere a “uno de los tres enemigos del alma, que, según el catecismo de la doctrina cristiana, inclina a la sensualidad y lascivia”), a la violación de la que es víctima Natividad por parte de Tamagás. Según la explicación alegórica dada por el padre Berenice a este hecho, Carne Cruda representaría las “ideas maléficas, exóticas y perniciosas... las ideas rojas” (42:34) del comunismo; ahora bien, al conocer que el violador de la niña fue realmente Tamagás Carne Cruda representa al demonio, ¿capitalista?, que está sobre el país ensangrentado como consecuencia intermitente del golpe de 1954.

En cuanto al padre Berenice, su nombre de origen griego, femenino por cierto, significa “aquella que es portadora de victorias”. Esta es la función sacerdotal con incidencia política que según este clérigo desempeña: la victoria sobre el comunismo; no obstante, la falacia de este proceder se hace evidente

a lo largo de la pieza. Sin embargo, al estudiar el nombre del padre Berenice y el de los otros miembros del Comité de Defensa Contra el Comunismo más bien hay que detenerse en la intención del escritor (Asturias en este caso y que Arce comparte, por supuesto) de caricaturizar a estos personajes. Al padre Berenice lo llama irónicamente “el gran inquisidor” cuyas anatemas están dirigidas contra un simple ¡fantoche!; el estudiante encargado de denunciar a otros universitarios se llama Frakas (¿apócope de fracasado?); Teótimo, el abogado experto en materia de falsos testimonios y procesos amañados, es definido como abúlico y grasoso; a Monseñor, lo define como ilustrísima, flaquísima y palidísima; al presidente lo nombra Libereitor (Libereitos, escribe Arce) para remarcar la actuación títere del gobernante sumiso ante las políticas norteamericanas, una definición hollywoodesca como será la descripción del “yankee desconocido, el silencioso del capuchón, carcelero en Nuremberg, que lleva siempre la pistola en la sobaquera, como los gansters de las películas”. (42:32) Sin lugar a dudas, los nombres de estos personajes ponen de relieve su carácter grotesco y fantochesco.

Para finalizar el estudio de la dimensión semántica de *Torotumbo* resulta conveniente, en un plano de comparación, estudiar el proceso de adaptación dramática de la obra asturiana llevado a cabo, por un lado, por Hugo Carrillo y, por el otro, por Manuel José Arce, un ejercicio teórico lejanamente anunciado en el título de este apartado temático. Arce hablaba de una ‘técnica compleja’ necesaria para adaptar al teatro una de las obras del premio Nobel guatemalteco. ¿Cuáles son esos complicados mecanismos artísticos necesarios para llevar a la escena una novela de Asturias? El mismo Manuel José da algunas pistas en un comentario que escribe tras ver el montaje de *El Señor Presidente* de Hugo Carrillo.

Confieso que no sin cierta dosis de escepticismo asistí a la función de *El Señor Presidente* de Asturias que está en la cartelera de la Universidad Popular, como broche final del XII Festival de Teatro Guatemalteco. Los comentarios –de criterios que mucho respeto– me habían puesto en guardia contra la obra de Franz Mez<sup>168</sup>. Llevar al teatro *El*

---

<sup>168</sup> Aprovechando la evocación de este personaje, resulta válida hacer una necesaria corrección. En el mundillo teatral guatemalteco se afirma que Hugo Carrillo presentó *El Señor Presidente* bajo el seudónimo de Franz Mez. Sin alejarse demasiado de la verdad, no obstante, hay algunas sutiles circunstancias aparejadas a la aparición de esta pieza en el medio teatral guatemalteco que no hacen del todo válida dicha afirmación. Franz Mez si existió, y no era Hugo Carrillo precisamente, incluso en la revista de XII Festival de Teatro Guatemalteco se le ve, en varias fotografías, junto a Rubén Morales Monroy. Todo fue parte de una jugarreta concertada por Hugo Carrillo quien recordando el refrán de que “nadie es profeta en su tierra” le pidió a un antropólogo amigo suyo de visita en Guatemala que se hiciera pasar por Franz Mez y que remitiera al maestro Monroy el manuscrito final de la adaptación de la obra capital de Miguel Ángel Asturias. A pesar de este juego del “teatro fuera del teatro” inmediatamente todo el mundo daba por sentado que Carrillo era el autor

*Señor Presidente* implica una enorme cantidad de riesgos, mayores que en el caso de novelas de otros autores y de otro tipo. La literatura de Asturias tiene, entre las otras mil características que se le puede encontrar, un constante juego poético de carácter verbal, en el que la palabra priva sobre la acción. Llevar al escenario las metáforas de Asturias, repito, es un grave riesgo. Además de todo, porque los guatemaltecos empiezan a descubrirlo ahora y, como con todo lo que están estrenando, son terriblemente celosos y posesivos. El primer acierto de Mez es el de situar su obra como una pieza ‘inspirada’ en *El Señor Presidente*, y no como una adaptación. De esta manera puede gozar de libertad creativa y darnos ‘su’ versión de la novela en una pieza teatral suya. (202:23)

Al parecer, Arce cayó de entrada en uno de esos ‘riesgos’ al hacer su adaptación de *Torotumbo* en la cual indiscutiblemente “la palabra [de Asturias] priva sobre la acción” hecho que ya fue señalado a lo largo de este apartado teórico como uno de sus desacierto, criterio que comparten muchos críticos<sup>169</sup>. Quizás esto lo hubiera evitado si, como lo hace Hugo Carrillo, *Torotumbo* hubiera estado ‘inspirada’ en la obra asturiana (las versiones teatrales de las novelas de Asturias hechas por Carrillo éste las define como: “*El Señor Presidente*. Ritual bufo en dos jornadas inspirado en la novela homónima de Miguel Ángel Asturias” (63:125) / “*La Chalana*. Comedia con canciones de Hugo Carrillo parcialmente inspirada en la novela *Viernes de Dolores* de Miguel Ángel Asturias” (63:197)). Efectivamente y en detrimento de él mismo *Torotumbo* resulta en una “adaptación teatral de Manuel José Arce h.” (42:1) como reza en la portada del manuscrito conservado en la Universidad Popular.

Carrillo además, en *El Señor Presidente* agranda personajes apenas sugeridos en la novela para enfatizar el estado de descomposición social; introduce, también, personajes que no aparecen en la narración; convierte al señor presidente en un títere colérico; y resume todo el dolor de la novela en una escena final en la que todo el pueblo se convierte en un cementerio de cruces vivas bajo las que gimen la esperanza y la libertad. En *La Chalana*, Hugo enfatiza el aspecto carnalesco de la Huelga de Dolores e histórico sobre el origen de la ‘canción de guerra’ de los sancarlistas dejando en un segundo plano el tema de la traición de Choloj, que en la novela resulta ser su motivo principal, por no decir generador. Como se ve, son ‘libertades’ que Carrillo se permite al estarse inspirando en las

---

de la adaptación teatral de *El Señor Presidente*, versión que en 1977 el mismo Hugo confirmó a la periodista Irma Flaquer.

<sup>169</sup> Lucrecia Méndez de Penedo escribe: “...los parlamentos de Tamagás resultan excesivamente discursivos y se empalman con dificultad en el otro nivel de la versión teatral.” (52:1306) Enán Moreno, por su parte, anota: “Si a esto [decorado monótono] añadimos los largos monólogos de Tamagás, comprenderemos por qué el espectador, en algunos momentos, se siente cansado.” (174:45)

obras de Asturias, no adaptando fielmente, sin perder la columna vertebral del argumento y sus personajes principales; ‘libertades’ que ni mínimamente intenta aplicar Arce.

Pero en algunos aspectos si parecen conectar ambos dramaturgos. Carrillo divide en *El Señor Presidente* el espacio escénico con tarimas que marcaban niveles diferentes y alternos apoyados por reflectores que le dan un ritmo vertiginoso a la pieza, algo similar a lo hecho por Arce quien establece un espacio plural, eso sí menos complejo en comparación con Hugo, con la presentación de dos niveles de actuación sustentada en el uso adecuado de la iluminación: en el superior, los personajes indígenas; y en el inferior, los no indígenas; este hecho además le permite a Manuel José poner en escena diversos registros teatrales tanto occidentales como de raíz prehispánica lo que le permite una comunicación adecuada con el público<sup>170</sup>. Y de una forma muy parecida a la de Carrillo (aunque más acertada en éste) Arce presenta la historia como una secuencia de cuadros; no obstante, esa división de la escena le pasa factura a Arce ya que al final muestra una población escindida (ladina/indígena), polarizada totalmente, algo que no sucede en el desenlace del cuento donde los revolucionarios se confunden con los danzantes del baile del Torotumbo en una referencia clara al mestizaje del país. Otra falla de Arce se detecta en las llevada a escena del baile del Torotumbo, Manuel José en su adaptación hace una simple analogía con las danzas autóctonas mayas (el montaje de 1976 terminaba con la quema del torito); no obstante, en la narración asturiana se describe una danza que sobrepasa los límites de lo ritual, lo tradicional, lo artístico, lo folclórico, lo que se percibe en líneas como “los bailarines toronegros, torozambos, toroprietos, toropintos, torostorostorostoros que machacan el suelo como si quisieran hendir la tierra atravesarla y en su antípoda encontrarse todavía bailando el Torotumbo.” (54:232)

Aunque en otros aspectos Arce aventajará a Carrillo, no en *Torotumbo* precisamente pero sí en piezas posteriores como *Delito, condena y ejecución de una gallina* o *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer*. Pero sobre todo en un aspecto. En *El Señor Presidente* Hugo trata de involucrar emocionalmente a los espectadores haciendo que los diferentes grupos de personajes colectivos que representaban al pueblo oprimido aparecieran inesperadamente mezclados entre el público, sin embargo, esta dinámica llega a parecer impostada si se le compara con la espontaneidad participativa

---

<sup>170</sup> En la entrevista que le concediera a Osvaldo Obregón, Manuel José Arce indica: “La preocupación por lo guatemalteco. Así comencé a lograr la comunicación con el espectador. Quiero insistir en que la interacción entre teatro culto y popular se da, especialmente en Guatemala, con una fuerza muy grande, porque mientras más rico es el teatro popular mayor posibilidad tiene de penetrar el teatro culto, y el teatro culto mayor necesidad tiene de nutrirse del teatro popular, de dejar de ser un teatro de laboratorio, cerrado, de gabinete y de ir y tomar de las fuentes naturales, colectivas, esta agua.” (175:2)

del público en las obras de Arce; Manuel José conoce de mejor forma los mecanismos de incitación del espectador y llega incluso a sustentar el éxito o fracaso de sus piezas en la real participación del público como se verá en *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer*.

Pues bien, en un hipotético Arce versus Carrillo, en el escenario de las adaptaciones asturianas, indudablemente Hugo le ganaría la apuesta a Manuel José.

### 5.9.3 Dimensión pragmática

Como ya se indicó, la adaptación teatral de *Torotumbo* data de 1968 cuando en Francia se presentó por primera vez. La explicación de todo lo sucedido desde su origen hasta el primer montaje hecho en Guatemala en 1976 es mejor dejarlo en las palabras del propio Manuel José Arce quien en la revista del XIV Festival de Teatro Guatemalteco escribe:

París, octubre 19 de 1967. El embajador de Suecia y un representante de la Academia Sueca llegaron a la embajada de Guatemala en París a las 11:00 horas para notificarme a Miguel Ángel Asturias que se le había concedido el premio Nobel de literatura correspondiente a ese año.

Era el cumpleaños del escritor y embajador guatemalteco. Ocho días después, el 26, estábamos cenando juntos, cuando el portero portugués anunció la visita de Clement Harari, actor y metteur en scène de origen egipcio, ampliamente conocido en los medios teatrales y cinematográficos internacionales, quien llegaba a solicitar el permiso de Miguel Ángel y su colaboración para llevar a escena una versión teatral –que estaba por hacerse – de *Torotumbo*, la última de las novelas cortas de *Week-end en Guatemala*, la que poco antes había sido editada separadamente por Seghers, traducida al francés.

Estábamos en esos días haciendo los preparativos para el viaje a Estocolmo. La noticia del Nobel desencadenó un verdadero acoso periodístico en torno a Asturias. Entrevistas y conferencias a todas horas. Visitas a granel, correspondencia, etc., etc.

Miguel Ángel me encargó el trabajo de adaptación de su novela. Ponerla en diálogos y en acciones. El supervisaría cada escena que saliera en borrador y luego la discutiríamos con

Hararí. Así se hizo. Antes y después del viaje a Suecia. El plan y el proceso de trabajo no cabrían en este espacio, por lo que habré de divulgarlo en una conferencia ad-hoc. Trabajamos hasta febrero cuando la pieza estuvo completa. Luego, empezamos a “correr la obra” a nivel de texto y de acotaciones. Finalmente, se estableció un texto definitivo que fue el que Hararí estrenó en Nancy y en el teatro de “L’épée de bois” en 1968.

Mucho tiempo guardé el mecanoscrito en francés así como los borradores manuscritos en los que, entre mi lamentable caligrafía, aparecen los trazos firmes de las anotaciones de Miguel Ángel.

Ahora, nueve años después he debido traducir al español el texto francés definitivo, basándome en la propia novela, en las anotaciones manuscritas y en todos esos amados papeles y recuerdos. Pensaba dirigir esta primera puesta en escena en el idioma original. Pero mi tiempo es muy escaso y Morales Monroy conoce su trabajo perfectamente. He asesorado, pues, algunos aspectos del trabajo de la Universidad Popular.

La obra está aquí, para nuestro público, como un homenaje a la memoria de mi querido maestro e inolvidable amigo y remoto pariente. (210:63)

En el montaje de 1976, a cargo de la Compañía de Teatro de la Universidad Popular, bajo la dirección de Rubén Morales Monroy, Tamagás fue representado por Rodolfo Mejía Morales; Nataya, por José Raymundo Coy; Quintuche, por Adrián Mario Abal; Natividad, por Yolanda Coronado; Carne Cruda, por Mario Santis; Tizonelli por Herbert Meneses y el Padre Berenice, por Everardo González. El elenco se completaba con dos actrices y cuatro actores más. Abundante y completo fue el elenco técnico en el que sobresale Julia Vela encargada de las coreografías; Max Saravia Guay y Julio Batz de León, de la escenografía; Benigno Mejía y Baudilio Ordóñez, de la música indígena, o Manuel José Arce, del vestuario. Incluso en el elenco técnico aparece un asesor psicológico, Roberto Mazariegos. En la revista ya citada esta obra se anuncia en una corta temporada de martes a domingo entre el 18 y el 30 de noviembre de ese año; no obstante, *Torotumbo* obtuvo un gran éxito y en la revista correspondiente del Festival de Teatro Guatemalteco de 1977 se le menciona como una de las obras ‘record’ de la Compañía de Teatro de la UP con más de 100 funciones (115 para ser exactos) aunque según Arce la cifra fue aún mayor:



*Torotumbo*: puesta en escena a cargo de la Compañía de la UP, Guatemala, 1976.



*Torotumbo*: puesta en escena a cargo de la Compañía de la UP, Guatemala, 1999.

*Torotumbo* pasó fabulosamente bien. Tuvo unas trescientas representaciones. Alcanzó la desmesura que debía de tener para que llegara; es decir, que se cumplió con la obra allá. El texto, en Francia, hubiera sido, posiblemente, no sólo difícil sino fatigoso para el público francés, que lo habría sentido excesivamente poético o literario, porque el tipo de puesta en escena no obedecía al tipo de teatro que era el correspondiente. Una interpretación cartesiana o naturalista no resulta válida para un texto mágico y ritual como *Torotumbo*. (175:2)

Después de su exitosa puesta en escena a partir de 1976 no fue sino hasta 1999 que *Torotumbo* volvió a la escena guatemalteca cuando por motivo del centenario del nacimiento de Miguel Ángel Asturias, de nuevo, la Compañía de Teatro de la Universidad Popular montó la adaptación de Manuel José. En esta segunda puesta en escena, quien representara a Tamagás en el montaje de más de veinte años atrás, Rodolfo Mejía Morales fue su director teatral. La obra además de presentarse en temporada formó parte del V Festival Internacional de Cultura Paiz celebrado entre el 11 y el 21 de febrero de 1999.

#### 5.9.4 Consideraciones finales

Con *Torotumbo* indudablemente Manuel José Arce inaugura un nuevo período en su producción dramática: el de su consolidación<sup>171</sup>. Una tercera etapa teatral (que cronológicamente puede ser ubicada entre los años 1968 y 1979) cuyo rasgo esencial será la denuncia, un teatro de corte social difusor de mensajes pro justicia en Guatemala. En forma progresiva las piezas de este período irán presentando una postura política de izquierda, el discurso social se canaliza a través de: la simbología asturiana en *Torotumbo*; la fábula y el lenguaje de alusión en *Delito, condena y ejecución de una gallina*; la reconfiguración heroica indígena en *La conquista*; la advertencia apocalíptica en *La última profecía*; para finalmente ya sin tapujos en *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* manifestar una ideología izquierdista, hacer uso de un lenguaje directo, ‘políticamente incorrecto’ para su época. Atrás ha quedado, entonces, su teatro breve atrevido en algunas concepciones estéticas, pero

---

<sup>171</sup> Hay que indicar, además, que esta consolidación también, a partir de estos años, se manifiesta en los otros géneros literarios por Arce cultivados: en poesía, en 1969, en el año que estrena *La gallina...*, su poemario *Los episodios del vagón de carga, anti-pop-emas* es premiado en los Juegos Florales de Quetzaltenango y publicado dos años después por Editorial Universitaria, título con el cual rompió esquemas en la poesía guatemalteca. Un año antes, además, durante su estancia en París había escrito *Crónicas del café de los fantasmas* su primera incursión afortunada al género narrativo; no obstante, por mucho tiempo este libro fue “uno de esos misterios sobre los que se apoyó la mitología literaria nacional: todos hablaban de él, pero sólo ciertos privilegiados habían podido leer algunos fragmentos.” (163:6) Situación que cambió con la publicación de este título por la Editorial Universitaria en 2003.

finalmente respetuoso de la tradición dramaturgica, sobre todo, y escénica, en alguna medida, y de poca incidencia política (a no ser tal vez por *Dialogo entre el gordo, el flaco y una rockola*) de sus primeros años (el cual se ubicaría entre los años 1956 y 1964); como también sus piezas de mediana extensión de su segundo período teatral (que se da entre los años 1965 y 1967) donde la adopción de las ideas vanguardistas ya es más decidida pero no de igual forma la denuncia social, más bien es un teatro de protesta existencial por su carácter individual.

E indudablemente esta reconfiguración estética teatral presente a partir de este tercer período es el resultado de dos importantes acontecimientos en la vida de Manuel José Arce: por un lado, el viaje que realiza a Francia, el primero y el más significativo de su vida sin lugar a dudas, a París, precisamente, a donde llega en 1967 junto con su segunda esposa, María Mercedes Arrivillaga, gracias a una beca para estudiar el manejo de las Casas de la Cultura; por esos años, la Ciudad Luz albergaba a grandes artistas, Mayo del 68 estaba por estallar y el movimiento contracultural vivía su mayor apogeo; la revitalización vital y artística era inminente para este escritor; además, Arce tuvo la oportunidad de conocer las nuevas tendencias estéticas y de codearse con los grandes, uno de ellos Miguel Ángel Asturias, cuya estrecha relación le permitió, como ya se indicó, realizar la adaptación de *Torotumbo*. A estos condicionantes culturales se sumarían las diversas noticias trágicas llegadas desde Guatemala, pero sobre todo la de la muerte de Rogelia Cruz, el segundo acontecimiento, pero no el menos importante, que conduciría a Manuel José Arce a sumergirse en la creación de un teatro comprometido.

Yo me encontraba en Francia cuando, en 1968, fue asesinada una ex-alumna mía: Rogelia Cruz Martínez, una chica con quien en la Escuela Normal de Señoritas hicimos una puesta en escena del poema de Neruda: *Peleas y Melisenda*. Ella hacía la Melisenda. Después entró a la Universidad, a Arquitectura. Entre otras cosas, fue electa Reina Nacional de Belleza y creo que Miss Universo. Y bueno, fuera de esa apariencia banal, era una militante de la resistencia. Yo estaba en Francia cuando supe su muerte. Y, bueno, esto me conmovió profundamente y decidí que tenía que dejar a un lado todo mi teatro hasta 1968, todo el teatro de búsqueda de un idioma que había estado realizando hasta entonces, mi aprendizaje de una artesanía de la comunicación y que tenía que empezar a usar de esto de otra manera, olvidarme de las excelencias de la herramienta y ponerme a trabajar con ella. (12:20)

Y el resultado directo, inmediato y literal de este hecho trágico será la obra clave en la producción teatral de Manuel José Arce y uno de los hitos en la historia del teatro guatemalteco: *La gallina...*

O de cómo es conveniente incluir la cantidad necesaria de calcio en la alimentación de las aves de corral para aumentar y garantizar las ganancias del granjero así como para asegurar y mejorar la producción avícola.

Rogelia Cruz Martínez

*In memoriam* (15:09)

Escribirá el autor en la portada de la pieza.

### **5.10 Delito, condena y ejecución de una gallina, o de los mecanismos de la provocación, ¡EXTREMA!**

El 30 de septiembre de 1969 resulta una fecha clave en la historia del teatro guatemalteco: el estreno mundial de *La gallina...* y de allí hasta el 12 de octubre del mismo año se realizarían las 14 funciones que quizás más hayan llenado de angustia y coraje, risa y esperanza al público nacional. Y es que además fueron las únicas e irrepetibles 14 funciones en las que se vio la puesta en escena de *Delito, condena y ejecución de una gallina* en toda su dimensión estética, donde la conjunción literaria y espectacular fue total (fortuna que no tendrían los futuros montajes de la misma obra) donde 14 gallinas verdaderas fueron sacrificadas en realidad, ‘al pie de la letra’ como lo había indicado el autor...

...y se pudieron haber hecho 100 funciones más, pero Bellas Artes ya no quiso por temor a repercusiones políticas obviamente.

Apunta Alfredo Porras Smith. En fin, ni el Teatro Popular de Colombia ni los montajes que se harían en Francia de *La gallina...* en los primeros años de la década de los ochenta podrían emular el grado de provocación extrema logrado en 1969 por la Compañía Nacional de Teatro de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes: la pieza teatral que levantó ampollas en la sociedad mojigata guatemalteca había construido su leyenda con esa compañía y en ese año. Por esa razón no deja de parecer extraña la despreocupación reflejada en las noticias de prensa que anunciaban el próximo estreno de la obra maestra de Arce: “*Delito, condena y ejecución de una gallina* hoy en el GADEM” (144:16) anunciaba ese mismo 30 de septiembre *El Gráfico*; “Pieza dramática de Manuel José Arce

hijo está en preparación” (177) informaba por su parte *El Imparcial* seis días antes. ¿No sabían lo que se venía?<sup>172</sup> Sin lugar a dudas la sorpresa y el horror como la sangre verdadera en el escenario y en la sala de butacas fueron inevitables<sup>173</sup>. Y el movimiento teatral nacional estaba a punto de sufrir una irreversible convulsión que lo haría replantear sus postulados artísticos hasta el momento aceptados.<sup>174</sup>

Por esa razón, si Hugo Carrillo afirma “que existe un movimiento teatral antes de *El Señor Presidente* y otro después del estreno de esta obra” (222:96), sin deseo de polemizar se puede corregir un tanto la plana y asegurar que lo dicho por Carrillo es acertado, pero esta aseveración adquiere su total magnitud si antes se acepta que de igual forma existe un movimiento teatral antes y después de *Delito, condena y ejecución de una gallina*, e incluso, ahora sí arriesgándose mucho, se podría plantear la posibilidad de que uno de esos productos posteriores al estreno de *La gallina...* es la misma adaptación dramática de la novela cumbre de Miguel Ángel Asturias estrenada por Hugo en 1974. Al respecto, en una entrevista que le realizara Osvaldo Obregón el 30 de septiembre de 1984, Manuel José Arce indica:

... después de *La gallina*, muchos grupos de teatro, muchos autores de teatro que no se habían atrevido a decir cosas vieron la brecha abierta y se lanzaron y han hecho trabajos posteriores muy hermosos. Y hubo una serie de gente que se atrevió a manifestarse, a escribir teatro de este tipo y que siguió esta línea. Yo creo que era muy importante en esos momentos en Guatemala. La denuncia, sí, el obligar al público a pensar... (175:3)

Y este “obligar al público a pensar” lo consigue Arce, en línea con las ideas rupturistas de Antonin Artaud y su teatro de la crueldad y las innovaciones teatrales de Bertolt Brecht y su teatro épico, haciendo uso de una serie de mecanismos o recursos teatrales de distanciamiento emocional, provocación y agresión hacia el espectador tendientes a obtener de él una toma de conciencia, una respuesta más racional distinta al simple aplauso. De esta forma Manuel José elabora una obra cuya teatralidad es impresionante, donde el sustrato escénico condiciona la semanticidad del texto literario

---

<sup>172</sup> María Mercedes Arce, al respecto indica: “En el momento cumbre: la ejecución de la gallina, me imagino que los primeros espectadores habrán creído que iba a ser sólo ‘el mate’ de que iban a matar la gallina, y no se esperaban que iba a ser el sangrerío en el escenario.”

<sup>173</sup> Además de que hubo hasta ataques de epilepsia tras la degollación del animal también se suscitaron sucesos cómicos, como el que Julia Vela narra: “en *La gallina...* Luz Méndez le dio riata a Manuel, aunque lo adoraba, porque ella en esas épocas se vestía toda elegante y la gallina la zangoloteó de sangre por todos lados.”

<sup>174</sup> Y hasta atrevidamente se podría decir que de alguna forma Arce se adelanta a los preceptos de todo el movimiento artístico del performance.



*Delito, condena y ejecución de una gallina*: Programa de mano de la puesta en escena, a cargo de la Compañía Nacional de Teatro, y crónicas de prensa tras su estreno el 30 de septiembre de 1969.

o, a diferencia de lo que sucede en muchas obras de teatro, el texto espectacular adquiere más primacía que los propios parlamentos. Al que defienda la concepción de teatro para ser leído, bastaría presentarle *La gallina...* para derribar juicio en exceso erróneo; recuérdense las palabras de María del Carmen Bobes Naves: “Todos los signos del texto dramático se dirigen a la lectura, pero no se agotan en ésta, se prolongan en una virtual representación.” (216) Y es por eso que sólo el que tuvo la oportunidad de ver el montaje de *Delito, condena y ejecución de una gallina* comprende en su total magnitud el impacto de esta pieza en la historia del teatro nacional.

### 5.10.1 Dimensión sintáctica

Por la razón apuntada en el párrafo previo, reducir *Delito, condena y ejecución de una gallina* a un simple argumento resulta tal vez no imposible pero si imprudente ya que se obtendría un resultado como el siguiente. El Supremo Distribuidor General decide bajar el precio de compra de los huevos y aumentar el de la carne de pollo, como una estrategia para endeudar a los granjeros con la adquisición de incubadoras, propuesta que éstos rechazan. Más bien, los granjeros deciden seguir produciendo huevos a costa de sus ahorros y conscientes de las pérdidas que obtendrán hasta lograr los precios originales; el Supremo Distribuidor General en respuesta compra la venta de concentrado y se niega a vender este producto. Entonces, en una acción desesperada los granjeros gastan sus últimos ahorros en la elaboración de un concentrado de ínfima calidad, todo con tal de no ceder a las peticiones del ahora nuevo propietario del almacén. Mientras tanto, las gallinas han empezado a protestar por la mala calidad de la alimentación y por la destrucción que realizan los granjeros de toda la producción de huevos. Los granjeros desesperados y al borde de la ruina solicitan precios originales por los huevos, venta de concentrado y crédito para la compra del mismo; el Supremo Distribuidor General cede en los tres puntos de la demanda pero aumenta el precio del concentrado; los granjeros maniatados optan, entonces, por comprar sólo la mitad de concentrado y mezclarlo con el por ellos elaborado. Esta acción ocasiona que todas las gallinas se declaren en huelga y decidan destruir toda la producción hasta que la alimentación sea la óptima. Ante esta situación la Mujer del Granjero 2 aconseja castigar a la instigadora de este hecho, por consiguiente, en presencia de todas las gallinas le queman el pico a Gallinavada; a pesar de esta propaganda terrorífica, todas las gallinas deciden seguir en la lucha hasta el final. Este panorama desesperante para los granjeros lleva de nuevo a la Mujer del Granjero 2 a proponer ya no sólo un simple castigo sino la ejecución de Gallinavada, líder del movimiento. Tras un juicio, más bien un circo judicial, con juez, fiscal, cuerpo policial pero sin abogado defensor la gallina es condenada y decapitada, de veras, por el verdugo.

Reaparece el Supremo Distribuidor General quien ve en la rebeldía de los granjeros y en el subdesarrollo del país la causa de la muerte de la gallina.

El hilo argumental trazado en el último párrafo presenta un escenario poco provocador y agresivo como hasta el momento se ha resaltado para *La gallina...* Desde estas líneas la pieza resultaría, haciendo uso de una frase del mismo Manuel José Arce, en un “mero juego literario” (15:12); resultaría tibia, de poco impacto, si se tiene en cuenta los condicionantes que llevaron a su creación y los resultados que se esperaban de la misma. No obstante, en su ensayo *Cómo y por qué escribí ‘Delito, condena y ejecución de una gallina’* el mismo Manuel José da algunas pistas del porqué de esta aparente candidez dramática:

...Los periódicos publicaban las fotos de los cadáveres que aparecían cotidianamente en las márgenes del río Motagua, en los barrancones, en las calles. Todos llevaban las huellas de torturas espantosas. Era la propaganda del terror que el régimen empleaba –y sigue empleando– para ahogar en el miedo toda posibilidad de resistencia por parte de la población: con frecuencia, los cuerpos aparecían acompañados de pancartas: "Esto les espera a los comunistas", "Así tratamos a los rojos" y firmadas: "La Mano Blanca", "Ejército Secreto Anticomunista". Pero el horror, como las drogas, crea tolerancia en el organismo social; a fuerza de repetirse, se neutraliza. Un día oí a alguien decir, mientras doblaba decepcionado el periódico del día: "Hoy no hay nada más que tres muertos entre las noticias..." Sentí una rabia de fuego en las tripas. Tuve ganas de meterle la cabeza entre una cubeta llena de sangre hasta que se ahogara en ella. Y me percaté de que la pequeña burguesía urbana guatemalteca había perdido la dimensión de la muerte, del crimen, del horror, a fuerza de respirarlos todos los días. Era necesario restregarles la sangre en el hocico, había que explicarles por qué lucha nuestro pueblo, quiénes están detrás de los asesinos, quién dirige la mano del ejecutor en los crímenes, cómo esa pequeña burguesía alienada y la alta burguesía financiera, comercial o terrateniente están atrapadas en la lucha real entre un imperialismo que no tiene nada de abstracción y el pueblo que exige su derecho a vivir.

Pero había que decirlo de una manera que todos lo comprendieran en una parábola, o mejor aún, en una fábula, lenguaje de ejemplo, de alusión, hablar de otra que no fuera la política con sus palabras comunes y sus palabras gastadas por el uso. (9)<sup>175</sup>

En primer lugar, el argumento ha permitido conocer la fábula de la que habla Arce: un cada vez mayor conflicto que aturde a un gallinero. Ahora bien, la segmentación argumental y la tabla de medición de los aspectos formalizables de *Delito, condena y ejecución de una gallina* ayudan a comprender en un alto porcentaje cómo le es posible al autor “restregarles la sangre en el hocico” a los espectadores, cómo esa parábola se adapta a la realidad, cómo el simple juego literario se trastoca en una cruel verdad. La segmentación argumental, por su parte, presentaría los siguientes resultados:

1. El Choco, un limosnero, ha ingresado a la sala del teatro. El policía trata de sacarlo, sin embargo, el director permite que el pordiosero permanezca en el patio de butacas.
2. Entran a escena discutiendo Granjero 3 y la actriz que representara a Gallinavada quien reniega hacer el papel de la gallina, sin embargo, al final accede.
3. Ingresan los granjeros y la mujer; todos traen sendos cartelones con los que forman el título de la pieza.
4. Ceremoniosamente entran los cuatro gordos escoltando al Supremo Distribuidor General, un grotesco fante, quien anuncia la baja del precio de compra del huevo y el alza del de la carne de pollo.
5. Entre el público, acompañándose con su guitarra, canta El Choco.
6. Acompañados por el Vendedor de Concentrados, aparecen los granjeros molestos por la jugarreta encaminada a endeudarlos con la compra de incubadoras; acuerdan no comprarlas y seguir con la producción de huevos a pesar de las pérdidas.

---

<sup>175</sup> En una entrevista que le concede a Osvaldo Obregón en 1984, Arce explica del porqué de esta candidez dramática: “Ya había empezado a hacer aquí en Francia los bocetos de la obra, pero al llegar a Guatemala me di cuenta de que no podía soltarla, decir todo lo que quería en forma abierta, tenía que usar un idioma que fuera interceptado inmediatamente, que se me permitiera poner en escena la obra antes que nada. si hubiera usado otra clase de lenguaje, la obra no habría podido subir a escena. Tenía que irme a la parábola, a la fábula, mejor dicho. Es una fábula. Irme al terreno de las alusiones, de las comparaciones, de manera que el público la entendiera.” (175:3)

7. De nuevo interviene El Choco.
8. El Granjero 2 discute con su esposa por el despilfarro de sus ahorros. Luego los otros granjeros dan la noticia sobre la compra del almacén de concentrado y la negativa del nuevo propietario de vender este producto. En toda la escena las gallinas han construido el espacio escénico.
9. Ante la intervención de El Choco, el clima teatral se rompe y los actores-granjeros increpan al pordiosero por su interrupción.
10. Los granjeros deciden elaborar un concentrado de ínfima calidad, y de paso, darle una paliza a quien vendió el almacén.
11. De nuevo interviene El Choco, los actores-granjeros salen de nuevo de su rol de personajes, pero ahora aprueban las tonadillas del limosnero.
12. En otro escenario, las gallinas le protestan a Galloviejo por la destrucción de toda la producción por parte de los granjeros; al final se avizora un primer intento de organización colectiva.
13. Entre el público, de nuevo canta El Choco.
14. Los granjeros se enfrentan a una situación crítica: sus ahorros se han acabado y las gallinas han dejado de poner. Ante esta situación le dirigen una carta al Supremo Distribuidor General exigiéndole el alza del precio de los huevos y la venta por crédito de concentrado.
15. El Supremo Distribuidor General, quien aparece escoltado por los cuatro gordos y el Vendedor de Concentrado, cede a las demandas: el precio de los huevos es pagado según la petición, se abre el crédito para la compra del concentrado, sin embargo, su precio aumenta el doble.
16. Los granjeros le reclaman al Vendedor de Concentrado esta nueva jugarreta. Al final deciden comprar el concentrado, pero sólo la mitad, y mezclarlo con el que han hecho en sus granjas.
17. Nueva intervención de El Choco.
18. Galloviejo coloca la banda de montaje. Por su parte, las gallinas, que han estado en huelga con anterioridad, deciden ‘destruir la producción’ hasta que la alimentación sea óptima.

19. El Choco vuelve a intervenir.
20. Granjero 2 informa a su esposa que todas las gallinas de la región se están comiendo los huevos, ésta le aconseja que castiguen a Gallinavada por ser la instigadora de ese alboroto.
21. De nuevo El Choco vuelve a cantar.
22. En presencia de todas las gallinas, Gallinavada es torturada ‘quemándole el pico’ acusada de instigadora por los granjeros y la mujer.
23. El Choco canta, casi llora, con su guitarra.
24. Las gallinas están a la expectativa de lo que le ha sucedido a Gallinavada.
25. Al escenario, donde han permanecido las gallinas, Gallinavada es lanzada con evidentes huellas de tortura. Sin embargo, por consejo de ésta todas deciden seguir en la “lucha hasta el final”.
26. Ahora El Choco canta alegremente.
27. Testigos de la rebeldía, los granjeros y la mujer deciden ejecutar a Gallinavada, consecuencia de un juicio amañado, para sentar un precedente ante todas las gallinas.
28. De improviso, la actriz que ha representado a Gallinavada, ya que la farsa está por convertirse en realidad, cede su lugar a una gallina verdadera la cual enfrentará el juicio y el sacrificio.
29. Mientras El Choco canta, se va montando el show legal en el cual titerezcamente actúan Galloviejo como fiscal, el Vendedor de Concentrados como juez y los granjeros como policías; la gallina es condenada a muerte a pesar de las protestas de las otras gallinas. El verdugo de un tajo la decapita.
30. Reaparece el Supremo Distribuidor General, como siempre escoltado por los cuatro gordos, quien ve en la rebeldía de los granjeros y en el subdesarrollo del país la causa de la muerte de la gallina.
31. Sorpresivamente los actores que han jugado los roles de las gallinas invaden el escenario rechazan las palabras finales e incitan a todos, actores y público, a seguir “¡En la lucha hasta el final!” (15:55)

Pues bien, la tabla de medición de los aspectos formalizables de *Delito, condena y ejecución de una gallina* presenta los siguientes resultados:

Personajes \ Escenas	Escenas										
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	
El Informador	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	
El Choco	*				*		*		*		
Granjero 1			*			*		*		*	
Actor									*		
Granjero 2			*			*		*		*	
Actor									*		
Granjero 3		*	*			*		*		*	
Actor									*		
Granjero 4			*			*		*		*	
Actor									*		
Mujer			*					*			
Justicia											
Gordos				*							
Supremo Distribuidor General				*							
Vendedor de Concentrado						*					
Juez											
Actores											
Gallinas								*			
Actriz		*									
Gallinavada								*			
Gallina real		*	*								
Galloviejo											
Fiscal											
Hijo del granjero 2											
Verdugo											
Director	*										
Policía	*										

Personajes \ Escenas	Escenas										
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
El Informador	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	
El Choco	*		*				*		*		
Granjero 1				*	*	*					
Actor	*										
Granjero 2				*	*	*				*	
Actor	*										
Granjero 3				*	*	*					
Actor	*										
Granjero 4				*	*	*					
Actor	*										
Mujer										*	
Justicia											
Gordos					*						
Supremo Distribuidor General					*						
Vendedor de Concentrado					*	*					
Juez											
Actores											
Gallinas		*						*			
Actriz											
Gallinavada		*						*			
Gallina real	*										
Galloviejo		*						*			
Fiscal											
Hijo del granjero 2	*										
Verdugo											
Director											
Policía											

Personajes \ Escenas	Escenas											
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
El Informador	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?	¿*?
El Choco	*		*			*			*		*	
Granjero 1		*					*					
Actor												
Granjero 2		*					*					
Actor												
Granjero 3		*					*					
Actor												
Granjero 4		*					*					
Actor												
Mujer		*					*					
Justicia										*		
Gordos										*		
Supremo Distribuidor General										*		
Vendedor de Concentrado												
Juez									*	*		
Actores											*	
Gallinas		*		*	*							
Actriz								*			*	
Gallinavada		*			*							
Gallina real								*	*	*	*	
Galloviejo												
Fiscal									*	*		
Hijo del granjero 2												
Verdugo									*	*		
Director												
Policía												

Como se ve, el cándido argumento, el inocente texto literario de *La gallina...* adquiere una agresividad inusitada gracias a su texto espectacular situación que pone de manifiesto la enumeración de secuencias y el anterior instrumento de medición el cual, además, permite visualizar la complejidad estética de esta pieza teatral desde una perspectiva más acertada. Y es que la agresión y/o provocación es un elemento constitutivo, básico, primigenio de la obra cumbre de Arce.

Imaginé entonces la muerte de una gallina. (9)

Dirá el autor en su ensayo ya citado *Cómo y por qué escribí 'Delito, condena y ejecución de una gallina'*. Indudablemente la degollación de ese animal vivo en escena era un acontecimiento más que impactante e indudablemente la decapitación real es un requisito ineludible en cualquier montaje que de esta pieza se pretenda realizar.

Ah, definitivamente yo creo que *La gallina...* se hace con ejecución real de una gallina o no se hace, no sólo por el escándalo y el morbo que para el teatro siempre es bueno, sino porque para mí es llevar al extremo el rompimiento brechtiano, el texto de la actriz cuando detiene la obra y dice “bueno yo soy esta gallina”, sino le vuelan el cuello eso no funciona, creo que es el golpe más grande que se le puede hacer al espectador, es hacerlo sentir intensamente algo...

Pero allí no hay discusión, hay que matar a la gallina eso no se puede descartar, para mí un montaje de *La gallina...* donde no se mate a la gallina, se mata la esencia de la obra. Si hay que matar a la gallina, definitivamente, pobrecita la gallina, pero que nos queda, para mí es la esencia de la obra, es esa bofetada de violencia en nuestra cara. ¡¡¡Reaccionen!!!

Afirman enfáticamente Luis Carlos Pineda y María Mercedes Arce, respectivamente. Sin embargo, la provocación en esta obra teatral no se reduce a este único acto sangriento, más bien la decapitación es el punto álgido de la provocación, es la síntesis perfecta de una serie de sucesos que a lo largo del montaje han estado encaminados a golpear al espectador, a agredirlo con el fin de lograr de éste una respuesta menos emocional y más racional. Y aunque parezca extraño, esta pieza tiene otros mecanismos de provocación y agresión que incluso fueron más “políticamente incorrectos” que la

mismísima ejecución de la gallina en el escenario<sup>176</sup>. Y uno de esos recursos es la presencia necesaria, en el desarrollo adecuado de la puesta en escena, de El Informador: “Su rol es tan necesario e importante como el hecho de que se sacrifique una gallina verdadera, viva, en el escenario.” (15:11-12) Escribirá Arce en la primera acotación de esta pieza. La participación de El Informador consistiría en leer durante el desarrollo de la pieza, no importa en qué momento y cuántas veces fuera (por esa razón en la tabla de medición su participación está graficada de esta forma: ¿\*?, entonces, el interrumpir sería su rasgo esencial) noticias que coincidieran con la intención, el texto y el contenido de lo que ocurre en ese momento en el escenario. Además, de romper con la ilusión dramática, impedir la catarsis teatral, según como Brecht lo proponía, este recurso le posibilita a la pieza su actualización infinita; así la parábola dada por el texto literario adquiriría matices de denuncia a través de su realización espectacular. Y resultó un recurso muy peligroso para los grupos de poder la presencia de El Informador en el desarrollo de esta pieza en la medida de que el terrorismo de Estado saltaría a la escena y lo que es peor se renovarían de tal forma que la concepción del horror adquiriría su real magnitud. De esa cuenta, Panzós y las muchas más operaciones de Tierra Arrasada, la quema de la Embajada de España, el asesinato de Colom Argueta, Fuentes Mohr, Carpio Nicole o Gerardi, los innumerables desfalcos financieros, la corruptela judicial, por tomar sólo algunos ejemplos de una vasta posibilidad de noticias trágicas que abundan en el país (en el supuesto de que la obra se hubiese presentado más veces y en distintas épocas) conformarían esa, según el mismo Arce, “literatura [que] estaré plagiando por su medio a quien sabe cuántos desconocidos periodistas.” (15:12)

La “semantización de la gallina”, como lo define Luis Carlos Pineda, materializar en el animal toda la carga de corrosión social que aqueja al país, y la dinámica del personaje de El Informador resultan, sin duda, dos hallazgos escénicos asombrosos, de una vanguardia de resonancia sino mundial por lo menos sí hispanoamericana. Con respecto a la decapitación del ave, ¿se había presentado algo

---

<sup>176</sup> Esta paradójica situación se puede comprobar cuando Arce narra la forma en que paulatinamente su obra fue mutilada hasta llegar a su total prohibición. En la entrevista que le concediera a Osvaldo Obregón, Manuel José Arce indica: “Naturalmente la obra fue paulatinamente mutilada. Primero alcancé a hacer cuatro funciones con toda la proyección de diapositivas, que era un recurso muy en boga en la época, para identificar los símbolos teatrales con las personas reales aludidas: Sandino, el General Ubico, Rogelia... Se me prohibió primero esto. Luego fue prohibido el ‘Informador’, que era un personaje que interrumpía la obra constantemente y que cada vez que había una referencia parabólica, él entraba al escenario y leía determinadas noticias aparecidas en el periódico de cada día, la fecha, el título, página tal y tal... Mandábamos al público a la calle, rompíamos el clima teatral y remitíamos al público a la vida cotidiana, para que no se quedara ‘viendo una obra de teatro’ sino que viera y viviera lo que estábamos queriendo decirle a través de la obra. Esto me fue prohibido a la altura de la séptima función... Después me prohibieron el foro. Esto yo lo había puesto como una condición sine qua non: hacer un foro, discutir con el público después de cada función. Y se volvieron las discusiones tres veces más largas que la obra. Y la agitación crecía. Me prohibieron el foro y al final me prohibieron la obra.” (175:3) Como se puede inferir, se prohibió todo menos la degollación del animal.

parecido en América?, se le preguntó a Alfredo Porrás Smith quien contestó “¡No, jamás! Eso fue un hit y una novedad increíble con la que le habíamos ganado a cualquier país de América Latina...” O recuérdense las palabras de Roberto Díaz Gomar:

Cuando cayó el hacha y el cuello de la gallina se desprendió y salió volando descontrolado, mientras el resto del ave aleteó por encima de los espectadores, llenándolos de sangre, descubrimos que *algo había cambiado en el teatro en general, en el teatro latinoamericano en particular y, más aún, en el teatro guatemalteco.*” (Resaltado mío) (2:14)

Y si de mecanismos de provocación se trata, no se puede pasar por alto a El Choco. Como se puede constatar en la tabla de medición, 13 de las 31 escenas giran en su totalidad en torno a este personaje, lo que manifiesta su sobresaliente importancia en la pieza, a pesar de su aparente, importuna y casual aparición.

Imagínese sentado en una de las primeras filas de la sala del teatro en espera del inicio de la función; de pronto, una discusión entre un mendigo y un policía la cual no pinta nada bien destruye la aparente tranquilidad del lunetario; cuando la situación se ve que va a empeorar y usted desearía que se llevaran a rastras al limosnero, sale el director y, es el colmo, le aconseja al agente de seguridad que mejor deje al pordiosero en la sala quien atropelladamente se ubica en uno de los asientos de esa fila en la que usted precisamente está. ¡¡¡Un indigente observará la obra de teatro, para colmo de gratis, casi que sentado a la par suya!!!

Sin duda alguna, muchos espectadores de *La gallina...* en su temporada de 1969, antes del inicio de la presentación (sin saber que desde ese momento ya habían sido introducidos al ritual teatral) serían testigos o pensarían algo parecido a lo descrito en el párrafo precedente. El artificio lograba, indiscutiblemente, incomodar al espectador, pero además lo ponía de frente de forma inmediata con el producto de una sociedad corrompida, una nación subdesarrollada, una población explotada, contra lo cual se erigía como un alegato precisamente *Delito, condena y ejecución de una gallina*. Y al parecer este ardid teatral adquirió su configuración tal cual se describe en el texto tras un incidente real sucedido en el estreno de la pieza. Durante una charla informal, Roberto Díaz Gomar narró, al respecto, detalles puntuales que resulta oportuno resaltar. Según parece, Arce había planteado la necesidad de que desde antes de que ingresara el público a la sala, un actor en papel de mendigo

importunará a la gente, cuando la obra ya estuviera a punto de iniciar el pordiosero entraría a la sala a pesar de que un empleado buscaría evitar, sin conseguirlo, su permanencia entre los espectadores. Hasta acá, al parecer, ninguna diferencia sustancial entre la idea original y el texto; pero sí la hay: la inferencia del policía. En la acotación Manuel José escribe:

Cuando suena la segunda llamada, El Choco entra al lunetario. Un empleado del teatro o – de preferencia– el policía que cuida el sector, entra precipitadamente y trata de sacarlo de la sala. (Resaltado mío) (15:13)

La intervención del policía, Arce la propone tras, como ya se dijo, un incidente sucedido en el estreno de la pieza. La obra se estrenó en el teatro GADEM que se encontraba ubicado en la 8ª avenida 12-15 de la zona 1 de la ciudad capital enfrente, precisamente, de donde se encontraba por esos años la Embajada de los Estados Unidos. Pues bien, ese 30 de septiembre todo se estaba ejecutando según lo indicado por el director, pero cuando se da el ingreso del pordiosero a la sala de butacas y el empleado del teatro trata de detenerlo, según Díaz Gomar, el policía de la embajada norteamericana intervino inmediatamente. Arce aprovechó la ocasión y consciente de que el suceso le estaba dando mayor veracidad a su obra sale en auxilio de Wotzbelí Aguilar (quien representaba a El Choco) y al policía le pide:

Mejor déjelo, agente. Si no, se queda en la calle haciendo relajo y molestando al público. (Al Choco) Y usted se sienta por allí, sin molestar o llamo al agente para que se lo lleve preso. ¡Ya lo sabe! (15:13)

Independientemente de cuál sea el origen de la configuración precisa del personaje de El Choco, su presencia resulta otro acierto indiscutible para la cada vez mayor genialidad del texto espectacular de la pieza. Como se ve los recursos teatrales de incitación utilizados por Arce en esta obra son de carácter extremo para su época y aún para períodos más recientes. Además, considérese que la escena guatemalteca de finales de la década de los sesenta, a pesar de la presencia de Carrillo, Asturias, Galich, Solórzano... estaba signada por el costumbrismo donde los 'atrevimientos' eran inexistentes. Visto a la distancia, las innovaciones y el atrevimiento de Manuel José resultan plausibles en gran medida. Y eso que sólo se está tratando de los mecanismos que resaltan tras la lectura del texto, sin embargo, hubo muchos otros que sólo se pudieron conocer al ver la puesta en escena. Por ejemplo, cuenta María Mercedes Arce que minutos antes del final de la presentación se

repartía pan entre los espectadores, luego el verdugo entraba y de un tajo le cortaba la cabeza a la gallina, “es seguro que el cadáver salte del estrado y caiga al suelo aún con movimiento. Deberá hacerse una larga pausa indiferente, hasta que el animal se quede quieto.” (15:53), todo esto en el momento preciso cuando el público degustaba su rodaja de pan, ¡chocante e impactante!, sin lugar a dudas; además, el público tenía las manos ocupadas y no podía aplaudir. En realidad Manuel José calca esta técnica de una obra que años atrás había visto, en *Diario de un escribiente* explica la significación más profunda de este recurso escénico:

Mire, Don Clemente, le voy a contar una experiencia que me sorprendió hace unos años: Había ido yo al teatro de la comuna de Aubervilliers, en las goteras de París, para ver un grupo brasileiro que se presentaba con una obra muy interesante *O Rey: da Vela*; cuando, al final, la grata sorpresa: se presentaba también el Bread and Pupets (creo que no se escribe exactamente así, pero que valga) con una obrita que se llamaba – si mal no recuerdo – el *Fuego*. Previo al inicio de la función, cuyo público se limitó expresamente a treinta personas, una mujer vestida de negro pasó repartiendo pan entre los espectadores. Comimos y empezó la obra que tenía mucho de ritual, de ceremonia por el estatismo de una cantidad de máscaras de yeso con las que se simulaba masas de gente y por el maquillaje, en yeso también, de los actores como para confundirlos con las máscaras. El argumento – sin palabras – relataba la vida de una familia vietnamita, pero con gestos que hacían sentir el relato como una evocación de algo muy lejano, como un sueño a medio olvidar. Finalmente, unas cuantas luces rojas. Todo muy simple. Pero sin mayores recursos nos hicieron sentir el terror de un bombardeo.

Bueno, lo importante es que el hecho físico de haber compartido y comido aquellos pedazos de pan, creó en todos los espectadores una sensación de unidad, como de familia, una comunicación afectiva muy fuerte. Me hizo pensar en Cristo. Ojalá que esto no le parezca tontería, porque tiene miga de pan y de fondo. Y se lo cuento a guisa de ejemplo de cómo el teatro cambia, cómo se está buscando hasta en los actos cotidianos y aparentemente intrascendentes, como el comer un pedazo de pan, la comunicación. (19:147-148)

Entonces, los puntos de referencias dados en el paratexto de *La gallina...* permiten comprender como ese “lenguaje de alusión” del que habla Arce adquiere un matiz de denuncia directa. Nuevamente, si

por un lado su componente literario, los parlamentos en sí, es ‘políticamente correcto’, su texto espectacular resulta reivindicativo de causas sociales en toda medida; es decir, la fábula descrita, el no poco incómodo conflicto suscitado en un gallinero, por su materialización escénica se trastoca en una cruel y real estampa de la vida guatemalteca. Y en este aspecto tiene mucha importancia el uso que de los signos teatrales Manuel José hace en su pieza: estos están al servicio, como todo el aparato espectacular, de mostrar la realidad profunda y verdadera del mensaje pro justicia del texto. Esta situación se ve claramente cuando al describir el vestuario de las gallinas, el autor indica:

Trajes de indio o de campesino sumamente pobre. Lo deshilachado de las telas contribuirá a dar la impresión de plumas. Fuera de ello, prescídase totalmente de cualquier alusión formal a la imagen visual de una verdadera gallina. (15:12)

Y de esta forma continúa describiendo el vestuario de todos los demás personajes: el de los granjeros debe caracterizar a los terratenientes del país; el de Galloviejo, a los militares; el de los gordos, a los monstruosos y amorfos agentes que de forma furtiva, mas subordinados a gobiernos imperialistas, ostentan el verdadero poder en la nación. Con respecto a este último punto, María Mercedes Arce indica: “el usufructuario del poder, por lo general, en las obras de mi papá, independientemente de que tipo de poder ejerza, es un ente grotesco, monstruoso”, hecho que en esta pieza se pone de manifiesto aún más con el uso de otros dos sistemas sígnicos teatrales: la mímica y el tono que acompañan los parlamentos de los gordos, que al final hablan en nombre del Supremo Distribuidor General un ser totalmente fantochesco y monstruoso. El Gordo 1 en su primera intervención:

Se ha situado detrás del Supremo Distribuidor General. Habla y gesticula en nombre suyo. Está flanqueado por el Gordo 2 y el Gordo 3. Uno y otro le hacen respectivamente señales de que hable fuerte y con violencia, de que hable suave y con bondad. Su discurso oscila entre ambas tónicas alternativamente.” (15:16)

En algún momento de la pieza, en su punto casi final, el vestuario y diversos elementos de utilería permiten darles una matiz caricaturesco a los otros personajes, específicamente, cuando se arma el circo judicial, entonces, siguiendo esta línea de Arce de despersonalizar a los entes usufructuarios del poder: el Vendedor de Concentrados, que la hará de juez, entra arrastrando un “enorme estrado forrado de tela de gallinero y en el que hay un escudo al frente compuesto de un pollo frito y una orla en la que se lee ‘Justicia & Co. Ltda.’” (15:48) Por su parte, Galloviejo, que actúa como Fiscal, entra

también arrastrando un estrado, “una hielera roja en cuyo frente se lee ‘Coca-Cola.’” (15:49) Los granjeros entran acompañados de muñecos pintados a imagen y semejanza de ellos mismos, luego actúan como agentes de seguridad. El verdugo “viste a la manera de ‘SUPERMAN’” (15:49) Y la mujer del granjero totalmente vestida de blanco entra tras la ejecución de la gallina y momentos después “permanece en actitud hierática sosteniendo con una mano la balanza y con la otra empuñando el hacha que está clavada en el tajo de la ejecución.” (15:53), mostrando una imagen grotesca pero real del sistema de justicia del país.

En cuanto a la iluminación ésta le sirve al autor para crear ambientes precisos en determinadas escenas. Cuando uno de los granjeros y su mujer están urdiendo ‘el castigo ejemplar’ que hay que darle a Gallinavada, el escenario está iluminado con una luz difusa general; sorpresivamente, en la siguiente secuencia cuando a este personaje le es ‘quemado el pico’ frente a sus demás compañeras, la luz cambia a “un cenital concentrado al centro del escenario.” (15:43) Si el terrorismo de Estado es presentado con un juego de luces y sombras, por el contrario, la rebelión de las gallinas-actores o la secuencia en la cual la actriz explica al público que es la gallina verdadera quien afrontará el juicio y la ejecución, se dan con una luz plena. Como se ve Arce ha cuidado la utilización de este sistema sígnico el cual refuerza la intención de su mensaje.

Hablar de decorados en *Delito, condena y ejecución de una gallina* es inoperante; muchas escenas inician con el ‘escenario vacío’ y es la utilería la que ayuda a configurar los ámbitos. En este punto resulta ejemplar la escena en la cual uno de los granjeros discute con su esposa por el despilfarro de sus ahorros y luego los otros granjeros informan a ambos personajes que el Supremo Distribuidor General ha comprado el almacén de concentrado y de su negativa de vender este producto; resulta ejemplar esta escena en cuanto que en toda ella las gallinas han construido y deconstruido el ámbito con la traída y la llevada de diversos muebles en una espectacular coordinación entre los parlamentos y el desplazamiento de los granjeros; en consecuencia, resalta el preciso manejo del movimiento escénico de los actores. Véase un ejemplo de este virtuosismo escénico descrito en líneas precedentes:

Por el lateral izquierdo entra Gallina 5 empujando un barcito rodante con botellas y vasos. Lo deja en el proscenio derecho y sale por el lateral derecho.

Granjero 3: Tenemos que hablar. ¿Tienes un trago?

Granjero 2:       ¿Tan grave es la cosa? (A la Mujer) Trae... (La mujer toma del barcito una botella y dos vasos y los coloca sobre la mesita de centro.) (15:23)

El uso del sistema sígnico del maquillaje le sirve a Manuel José para permitirle al espectador conocer el nivel en el que está ubicada la obra. *La gallina...* presenta tres planos de significación cuya dependencia es global: el primero es dado por la fábula a través de su sustrato literario; en el segundo, gracias al texto espectacular, el lenguaje de alusión, la parábola, adquiere una conexión ineludible con la realidad cruel y desafiante; el tercero, finalmente, es en el cual “se acaba el juego y empieza la realidad”. (15:55) La tabla de medición refleja la existencia de estos tres niveles de interpretación al mostrar varias casillas escindidas entre personaje y actor: actriz – Gallinavada – gallina real es el ejemplo más patente al respecto. Pues bien en este tercer nivel de significación dependiente a los otros dos Arce aconseja que los actores aparezcan “sin maquillaje o terminando de quitárselo” (15:54-55), acción que, sobre todo, realizan Gallinavada y las otras gallinas, verdaderos agentes del cambio político social.

Pero al hablar de signos teatrales es imposible pasar por alto a la misma gallina cuya decapitación determina la significación total de la pieza. En este punto resulta un hallazgo increíble el uso de este elemento y con él Arce le da un salto extraordinario a la clasificación de los sistemas de signos teatrales propuestos por Kowzan. ¿Qué es la gallina, la que decapitan? – Un accesorio, un decorado... definitivamente, no. Sencillamente es la transfiguración extrema de uno de los personajes de la pieza y más aún es el símbolo de un sistema, de un grupo social, de una nación, pero al mismo tiempo resulta, sencillamente también, inclasificable dentro de la nomenclatura formulada por el semiólogo polaco. Dante Liano escribe:

La conocida *Delito, condena y ejecución de una gallina*, metáfora hasta demasiado evidente de la corrupción judicial del país, dejaba helado al público cuando, al final del espectáculo, la gallina condenada a muerte era degollada, de veras, por los actores, entre aleteos, lluvia de plumas pegajosas de sangre, gritos, cacaraqueos y alaridos en una santabárbara del horror que no era diferente a la espeluznante cotidianidad de los guatemaltecos. (90:249)

### 5.10.2 Dimensión semántica

Y, ¿por qué matar una gallina? El mismo Manuel José Arce da respuesta cuando en su ensayo *Cómo y porque escribí 'Delito, condena y ejecución de una gallina'* escribe:

La muerte de una gallina no tiene nada de ilegal; se podía hablar de ello, hablar de la avicultura, de una industria. En todas las casas de Guatemala se mata gallinas compradas vivas en el mercado. Todo el mundo come huevos. Todo el mundo come gallinas. Las gallinas están para eso: para matarlas. Es algo normal, habitual. Tan natural, normal y habitual como esa burguesía y esa pequeña burguesía habían empezado a ver la muerte de los obreros, los campesinos y los intelectuales opositores a la tiranía.

Pero no es lo mismo ver morir a una gallina en el patio trasero o en la cocina de la casa, que verla morir sobre la escena de un teatro. En el teatro se transforma en personaje, su muerte se transforma en símbolo, en ritual. En la atmósfera ficticia del teatro, una gota de sangre verdadera, aunque sea de gallina, adquiere otra dimensión: la dimensión de algo más de lo que es, la dimensión de lo que representa. (9)

Aunque el que fuera “normal y habitual” que en Guatemala se mataran gallinas no libró al autor de las protestas, paradójicamente con relación a la intención de la obra, de la sociedad protectora de animales, a lo que, Según Julia Vela, Arce respondió: “Señora, usted cuando me viene a reclamar que mato una gallina en cada espectáculo, porque no fue a reclamar cuando mataron a Rogelia, ¿por qué?, explíqueme porque no entiendo, ¿por qué reclama por una gallina y no por una persona?” Por otro lado, *La gallina...* como un acto ritual es una idea que Manuel José defenderá hasta sus últimos días. Y es que en realidad sus palabras no están lejanas de la verdad. La dinámica de todos los mecanismos de agresión / provocación descritos en el apartado precedente efectivamente conducen a afirmar que se asiste no a ver una representación teatral sino a ser parte de un acto litúrgico. Pensando sobre todo en el rito católico Arce configura una dinámica escénica en la cual el punto final le permite al espectador comprender la dimensión del horror que ahoga al país<sup>177</sup>. De esa cuenta

---

<sup>177</sup> “Matábamos una gallina. ¿Para qué? Para devolverle a un público vacunado con la violencia, vacunado con la sangre, habituado a ver la sangre en los periódicos, obligarlo a ver el sacrificio de un animal en escena, o sea, de un animal identificado con un ser humano, que los espectadores han visto vivir, que han visto respirar, que lo han visto moverse en la escena; verlo morir, ver la sangre, es un recurso tal vez un poco traidor a la ficción del teatro, con el que ya no nos quedamos en la simulación teatral, sino que llegamos a la realidad de la muerte del animal; volviendo al mundo indígena,

el espacio escénico no puede reducirse al simple y diminuto escenario, por el contrario, el espacio escénico se amplía hasta el lunetario (la simple presencia de El Informador en la sala de butacas materializa esta intención) y aún más allá, hasta la calle misma<sup>178</sup>: la obra inicia y finaliza en la calle: antes de su ingreso a la sala, El Choco ha iniciado su trabajo actoral, y la obra en sí, en la banqueta de las afueras del edificio importunando a los espectadores y con la salida de los actores hacia las afueras del teatro gritando la consigna “¡En la lucha hasta el final” (15:55) finaliza la pieza. Además, el escenario no representa un ámbito en particular sino varios: granja, casa, oficina, tribunal, suplicio, fábrica, tribuna... son algunas conceptualizaciones espaciales que adopta la escena. Ahora bien, el concebir el teatro como un rito enlaza el pensamiento de Arce con las ideas expuestas por Artaud hacia mediados de la década de 1930; en su libro el *Teatro y su doble*, este teórico francés escribe:

Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto.

Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro.

Convencido de que el público piensa ante todo con sus sentidos, y que es absurdo dirigirse preferentemente a su entendimiento, como hace el teatro psicológico ordinario, el teatro de la crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiado raros el pueblo se vuelva a las calles. (50:95-96)

No se está afirmando con esto que *Delito, condena y ejecución de una gallina* sea una obra del teatro de la crueldad, las obras de este tipo, ¡si las hay!, se reducirían a los poquísimos montajes hechos por el mismo Antonin. Indudablemente Arce, un lector empedernido, si tenía noción de las ideas de

---

vamos al ritual, hacemos un rito. Como el vaudou o como la misa. ¿Qué conmemoramos en la misa? El asesinato de Jesús de Galilea. Quise hacer en este caso una misa en acción, una misa en escena; llegar al sacrificio para devolverle al espectador la dimensión de la sangre, para decirles: ‘Señores, esta es una gallina, pero en la calle son seres humanos’. Este era mi objetivo.” (175:3) Dirá el autor en la entrevista que le concediera a Osvaldo Obregón.

<sup>178</sup> Recuérdense las palabras de Arce citadas en el pie de página número 176.

Artaud, pero, como diría Jerzy Grotowski sus ideas “son una profecía impresionante, no un programa.” Y aunque Manuel José del teatro ritual de Artaud parece conservar su idea de violencia mística, es de Grotowski de quien toma la idea de la representación como un acto ritual en el cual el público queda implicado directamente situado muy cerca de los actores; esta afirmación se demuestra al comprobar que Arce siempre está prescindiendo de la configuración escénica tradicional escenario-público, por el contrario, a lo largo del montaje busca crear nuevas configuraciones para actores y espectadores, y de esa forma lograr una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado, como se ha visto los actores hasta llegan a actuar entre el público, poniéndose en contacto directo con los espectadores y dándoles, de esta forma, un papel activo en el drama.

Pero al hablar de rito no se piense en una puesta en escena de *Delito, condena y ejecución de una gallina* donde priva la solemnidad, todo lo contrario, la obra está llena de humor desde su texto literario hasta su texto espectacular. Desde esas coordenadas, esta pieza vendría a ser (con el perdón de Hugo Carrillo a quien se le estaría plagiando el acápite que le da a su adaptación de *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias) mitad rito, mitad comedia bufa. Y comedia bufa desde el sentido más guatemalteco del término: la Huelga de Dolores. Y es que el montaje de 1969, efectivamente, resultaba deudor en su plano visual del teatro huelguero, de las “bufonadas de la San Carlos”, en palabras de Alfredo Porrás Smith, “donde – según este director – el mal gusto campeaba por todo el escenario, todo era de mal gusto, desde el vestuario hasta la utilería. En fin, yo siento que esa característica fue parte del éxito que tuvo esa obra.” La escena del juicio y la ejecución de la gallina sería un claro ejemplo al respecto: donde los personajes visten según la estética del cómic (el verdugo ataviado al estilo Superman) o utilizan implementos con claras alusiones, desde un punto de vista jocoso, a la realidad inmediata (el estrado del juez simboliza a la justicia con un pollo rostizado). Y el humor también está presente en el texto literario, en los parlamentos de los personajes, pero es un humor negro esencialmente, o el humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas; humor del que se vale todo el movimiento huelguero de los estudiantes sancarlistas. Los ejemplos de este tipo abundan. El primero sería el acápite mismo de la pieza y que resulta ser, también, el parlamento final del Supremo Distribuidor General cuando da su explicación ‘técnica’ de la muerte de la gallina, texto ya citado algunas páginas atrás: “O de cómo es conveniente...”, por cierto, con estas líneas también Arce se está burlando del retoricismo político y de sus formas

técnicas de nombrar el horror, la muerte<sup>179</sup>; por cierto, la pancarta a modo de estandarte llevada por el Gordo 1 en la cual está escrito este acápite tiene sustituidas todas las letras ‘s’ por el signo del dólar, elemento que le confiere mayor comicidad a este recurso. Otro ejemplo de humor negro en el texto literario de *Delito, condena y ejecución de una gallina* se da cuando los granjeros deciden negarse a comprar las incubadoras y seguir produciendo huevos a costa de sus ahorros.

- Granjero 1.       ¿Y qué vamos a hacer con los huevos que pongan las gallinas, mientras tanto?
- Granjero 3.       Eso, eso es: ¿Qué vamos a hacer con ellos?
- Granjero 2.       Los destripamos, los reventamos, los dejamos podrirse, nos los comemos, ¡o ponemos a la madre que parió al Supremo Distribuidor General a que los empolle! (15:18)

Un tercer ejemplo: en otra escena, entre las gallinas y Galloviejo, se suscita la siguiente discusión:

- Gallinavada.     ¡Usted ni se enteró, gallo-gallina al fin, se quedó escondido con los pollos!
- Galloviejo.       ¿Gallo-gallina yo? ¿Yo? ¡Yo: prez y ornato de este gallinero!
- Gallina 5.        ¿Para qué sirve usted?
- Galloviejo.       ¿Me está provocando a que me acuerde de mis buenos tiempos? ¿Quieren que les dé una pequeña demostración a todas de para qué puedo servir? ¡Si me alebresto las hago a todas poner huevos más grandes que cocos!
- Gallina 4.        ¡Ya no puede!
- Todas las gallinas. ¡Ya no puede! ¡Ya no puede! ¡Ya no puede! (15:31)

---

<sup>179</sup> Arce demostró siempre un rechazo a toda forma discursiva que desvirtuara su esencia misma, su objetivo primario: comunicar. En sus piezas de teatro hay recurrentes muestras de burla hacia estas construcciones, *Compermiso* en su totalidad es un ataque a esos discursos (políticos, académicos, religiosos...) rimbombantes pero carentes de sentido. *Sebastián sale de compras* por su parte inicia con un prólogo de matices épicos más vacío en sus relaciones semánticas con el desarrollo argumental de la pieza: “La luz se hizo en el orbe y el hombre puede ver hacia el futuro. Brilla la inteligencia, el telón se descubre y lo que antaño fuera privilegio traído de la cuna, hoy se encuentra al alcance del hombre y de su industria.” (15:59)

Uno más: cuando los granjeros están a punto de reclamar a través de una carta al Supremo Distribuidor General el precio original de compra de los huevos sabedores, no obstante, de que las gallinas ya no están poniendo, se da el siguiente diálogo:

- Granjero 4. Y si ahora el Supremo Distribuidor General cede y nos dice: “Está bien: a los precios de antes”, ¿qué vamos a hacer?
- Granjero 3. Eso es, ¿qué huevos vamos a venderle?
- Granjero 2. (Tomándose los genitales de frente al público.) ¡Aunque sea los nuestros! (15:33)

Pero si de influencias teatrales se trata Arce básicamente, sin olvidar a Artaud y Grotowski, sigue en *La gallina...* las ideas brechtianas. Como se recordará Brecht evita el suspenso ya que su objetivo dramático no es la emoción sino la comprensión; trata de que el público reconozca su lugar en la sociedad y aprenda cómo puede contribuir al cambio social; procura inducir al espectador la actitud de un observador alerta y no la de una persona hipnotizada que busca ser invadida por el espectáculo; busca que el espectador use su juicio crítico y su capacidad de actuar; en fin, Brecht evita a toda costa la identificación emocional entre el espectador y el drama que se representa. El presentar el título de la obra, en el desarrollo de la misma, con cartelones que sacan a escena los actores; las canciones interpretadas por El Choco como una forma de protesta ante las situaciones vividas en el escenario y, en consecuencia, en el país; las diapositivas del general Ubico, el general Trujillo, de Sandino o Rogelia; las noticias leídas por El Informador; el rompimiento teatral que en diversas ocasiones realizan los granjeros ante las interrupciones de El Choco son algunos artificios teatrales de los que se vale Manuel José para obstaculizar la catarsis posible del drama.

Estos artificios podrían ser considerados como formas distintas, tanto escénicas como actorales, de aplicación del ya famoso efecto V (distanciamiento y/o extrañamiento) propuesto por Brecht. Aunque para este teórico alemán esencialmente este efecto se refería casi en exclusividad al trabajo del actor. Este efecto se debía constituir, consideraba este director, en una nueva normativa actoral. Si Stanislavski planteaba la identificación total del actor con el personaje, Brecht, por el contrario, propone una actuación reflexiva, distanciada y crítica que saque a la luz la humanidad del personaje: sus puntos débiles, sus deseos, sus deficiencias, sus contradicciones. El actor, en fin, debe asumir la función de un narrador del personaje que representa; y para el efecto el mismo Brecht propone la

adopción de la tercera persona, el uso del tiempo pasado y el comentario sobre la dirección escénica. Estas premisas son las que salen a luz en una de las primeras escenas de la pieza:

- Actriz.           ¿Pero qué te pasa...? ¡El telón ya está abierto! ¡Déjame en paz! ¡Te digo que me sueltes!
- Granjero 3.       Haceme caso.
- Actriz.           Te repito que no tengo nada que hacer aquí.
- Granjero 3.       ¿Es que no conocés la obra? El autor lo señala bien claro.
- Actriz.           ¡Pero no se trata de mí!
- Granjero 3.       (Le lee la acotación en el libreto.) “Por el lateral derecho entra el Granjero 3 con una gallina bajo el brazo y un cartelón en el que se lee la palabra “GALLINA”.
- Actriz.           Sí. Pero se trata de la gallina verdadera, de ésta. (Le entrega la gallina al Granjero 3, quien no encuentra que hacer con ella.)
- Granjero 3.       Si tú no haces el papel... bueno... ¡Alguien tiene que hacerlo!
- Actriz.           ¡Y dale...! ¿Cómo quieres que haga yo el papel de un animal? Además, ya vi cómo la tratan en los ensayos.
- Granjero 3.       Pues alguien tiene que hacer ese papel... y ese alguien eres tú, toma. (Le echa encima el chal gris.)
- Actriz.           (Abandona la escena refunfuñando.) ¡Está bien! ¡Está bien! ¡Okey, ya voy!... (15:14)

Pero, sin lugar a dudas, donde se “lleva al extremo el rompimiento brechtiano”, en palabras de Luis Carlos Pineda, es en la escena 28, según la tabla de medición, en la cual de improviso, la actriz que ha representado a Gallinavada, ya que la farsa está por convertirse en realidad, cede su lugar a una gallina verdadera la cual enfrentará el juicio y el sacrificio. Esta secuencia es ejemplar, según las concepciones brechtianas, ya que muestra que la transformación en el personaje que se caracteriza no se ha dado en su totalidad hasta el punto de que el actor desaparezca en el mismo; por el contrario, el actor muestra su personaje al público y se comunica con los espectadores de la manera más auténtica posible.

(Escenario vacío. Plena luz. Por el lateral derecho, sin maquillaje, aunque siempre con el traje de carácter, entra a escena la actriz que ha venido haciendo el papel de Gallinavada.

[...] Habla al público de modo directo y en tono coloquial, mientras acaricia tiernamente al animal.)

Gallinavada. Señores espectadores: hasta el momento yo he encarnado el papel que en la vida real corresponde a este pobre ser. Pero, ustedes comprenderán que el teatro tiene sus limitaciones. Ha llegado el momento cuando la farsa se vuelve realidad. Yo soy una farsante: la verdad no es mi escenario. Ahora, cuando los símbolos dejan de ser símbolos y la sangre comienza a ser sangre verdadera, me retiro y dejo el papel al verdadero personaje: esta gallina que a su vez representa, en el sacrificio, lo que yo he venido representando en la simulación teatral de esta fábula. (Deja la gallina verdadera bajo el banquillo.) El símbolo sigue en pie, representando una realidad. Me toca a mí retirarme. A esta gallina, enfrentarse al juicio y al sacrificio. Y a ustedes, comprender. (Sale, dejando en escena el banquillo y la gallina.) (15:48)

Pero no sólo en los diversos artificios puestos a la orden del efecto V se demuestra la influencia brechtiana en la pieza de Arce. Su constitución, aunque no lo parezca, rechaza las ideas aristotélicas de composición dramática: carece de presentación, nudo y desenlace. ¿Dónde inicia el argumento? ¿Con la entrada de El Choco, con la discusión entre el Granjero 3 y la actriz, con la irrupción violenta del Supremo Distribuidor General? Quizás el autor busca intencionalmente crear esta confusión en el lector y/o espectador. Con el desenlace sucede lo mismo. En una de las acotaciones finales se comprueba esta ambivalencia estructural: “Con el discurso del Gordo 3 termina prácticamente la función. Pero, en ese momento invaden el escenario los actores que han jugado los roles de las Gallinas [...] Su entrada causa una sorpresa paralizante y desconcierto en los que ocupan el escenario.” (15:55) Tampoco *La gallina...* resulta una cadena armónica de secuencias, por el contrario, presenta una disposición heterogénea; es más bien, un híbrido dramático, una suerte de aglomeración de cuadros cuya composición plástica e intención semántica varía radicalmente con respecto a sus iguales.

En la primera escena ingresa al lunetario El Choco; en la siguiente, se da la discusión entre la actriz que representará a Gallinavada y el Granjero 3; en la tercera, los granjeros y la mujer forman adrede con cartelones el título de la obra; en la secuencia número ocho mientras los granjeros discuten la

jugaretta del Supremo Distribuidor General las gallinas construyen y deconstruyen el escenario, en algún momento, condicionan el mobiliario de espaldas al público con el objetivo de dar la sensación de que todos: espectadores y actores están en una sala cinematográfica; en la secuencia siguiente los actores rompen el clima teatral ante la interrupción de El Choco; en la veinte, la mujer aconseja a su esposo que le den un castigo ejemplar a Gallinavada mientras está haciendo una bola de lana en la cual al final un nudo corredizo aprisiona las manos del granjero; en la escena veintiocho la actriz que ha representado a Gallinavada cede su lugar a una gallina verdadera, hecho que comunica directamente al público; una secuencia posterior se ‘arma’ el circo judicial; en la treinta aparece el Supremo Distribuidor General y con un retoricismo huero trata de dar una explicación a los sucesos recientes; de improviso, los actores invaden durante la ¿escena final? el escenario e incitan a la rebelión. Como se ve, en cada una de las secuencias que se describieron, escogidas para el caso, hay un artificio teatral muy distinto al utilizado en una secuencia anterior o posterior; de esa cuenta es válido afirmar que la obra resulta una secuencia de cuadros dramáticos en los cuales cada uno tiene un particular montaje que a su vez configuran una puesta en escena heterogénea en cuanto a su componente espectacular dada con la intención de lograr una constante toma de conciencia, de promover una lucha de clases.

Esta intención de Arce, además, se refleja en la configuración de los personajes los cuales presentan un panorama bastante exacto de la dinámica de clases en el país<sup>180</sup>. Uno de los aciertos mayores de la pieza es configurar su conflicto a través de la industria de la avicultura, en cuanto a las posibilidades significativas que le permite transmitir con la presencia de ineludibles protagonistas. Los granjeros representan a esa “pequeña burguesía alienada” pero también a “la alta burguesía financiera, comercial o terrateniente” de la que habla Manuel José, clase social, que como bien lo sabe el autor, pierde momentáneamente el poder tras la Revolución del 44 el cual retoma tras el golpe del 54 pero ya no sola, sino aliada con el capital extranjero. “No perdamos de vista también que a partir de ese momento, el país entra en un proceso de desarrollo capitalista deformado, la penetración de capital extranjero es enorme.” (165:76) Escribe Severo Martínez Peláez en su ensayo *La agroexportación*, hecho que en la escena se materializa con la presencia de los gordos y sobre todo del Supremo Distribuidor General. En cuanto a los gordos, estos son seres amorfos, monstruosos que detentan el

---

<sup>180</sup> En la entrevista largamente citada, Manuel José Arce indica: “Y así hicimos *La gallina...*, con las tres capas: el Supremo Distribuidor General, los granjeros y las gallinas... y presentamos toda esta dialéctica interna, de tal forma que, incluso los cafetaleros guatemaltecos que se vieron retratados en los granjeros, se sintieron justificados en cierto momento: ellos no llegaban o no querían entender el alcance de la obra. La burguesía se sintió justificada en su conflicto con el Supremo Distribuidor General – el poder imperialista – y las gallinas, el proletariado nacional.” (175:3)

poder pero sin una caracterización precisa que los ubique en una de las clases sociales del país; en cuanto al Supremo Distribuidor General, en éste Manuel José pone en uso uno de los recursos que representa uno de los mayores aciertos de la pieza al presentar desde una clave grotesca y esperpéntica al representante del poder imperialista, al personaje siniestro, como un, aunque enorme y descomunal, fantoche. Resulta un acierto enorme en cuanto el inanimado y monstruoso muñecón adquiere tanta importancia en el desarrollo de la pieza que incluso llega a adquirir una autonomía dramática incuestionable, a pesar de que todos sus parlamentos son dichos por uno de los gordos, autonomía que puede constatarse en la tabla de medición. En alguna medida con este recurso escénico, el uso de monigotes para caracterizar a los entes usufructuarios del poder, Manuel José Arce se adelanta a Hugo Carrillo quien muchos años después en su adaptación de *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias convierta al tirano en un títere diminuto que domina el espacio escénico desde un teatrino, cobrando así su lejanía un carácter ridículo, pues revela que su omnipresencia era en realidad limitada, ya que los hilos de sus acciones eran movidos por fuerzas, en última instancia, ajenas. Entonces, en este punto, ¿Arce influye a Carrillo? Quizás.

Retornando a los granjeros estos personajes en fin representan esa clase social ajena al desarrollo de la nación, más bien interesada en mantener las estructuras y sistemas de atraso imperantes en el país desde los tiempos coloniales. Si se siguen atendiendo las palabras de Severo Martínez Peláez para esta clase social su interés es producir algo con mano de obra barata nacional y venderlo afuera a precios caros<sup>181</sup>, ni siquiera representa su país un interés comercial: Guatemala no es su mercado. Desde esta argumentación se explica que los granjeros en la pieza decidan ‘destruir la producción’ de huevos cuando su principal comprador ha cambiado radicalmente el orden de la balanza de los precios, antes que pensar venderlos dentro del mismo país.

Esta situación lleva a los granjeros a estar aprisionados entre los caprichos imperialistas y la cada vez mayor actitud reivindicativa de las gallinas, las cuales representan, sin duda alguna, a los grupos proletarios y campesinos, y en sí, a todos los grupos sociales opositores a la tiranía. Y el hecho de que entre las gallinas, papeles todos representados por actores, la líder, Gallinavada, sea interpretado por una actriz no resulta una feliz casualidad, aunque esta disposición actoral le representó al autor

---

<sup>181</sup> Severo Martínez Peláez en su artículo *La agroexportación* escribe: “La clase agroexportadora, como su nombre lo indica, tiene como meta respecto de sus productos, venderlos fuera del país; es, por lo tanto, una clase social que le interesa fundamentalmente en la sociedad en que vive y manda, una cosa: mano de obra barata. Naturalmente que no puede interesarle el desarrollo económico social, el mejoramiento de la población del país, esto lo afirmamos; porque ella no vende sus productos en su país, su país no es su mercado, su país es su repertorio de mano de obra barata.” (165.74)

algunas torpes críticas<sup>182</sup>. Esta decisión obedece, a todas luces, al deseo, por parte de Manuel José Arce, de encumbrar la figura de Rogelia Cruz, de ubicarla en el sitio de mártir del movimiento insurgente guatemalteco, por cierto, uno de los principales elementos referenciales de la pieza.

Rogelia Cruz Martínez, Señorita Guatemala en 1959 y representante del país en el certamen de Miss Universo, era estudiante de arquitectura y militante revolucionaria cuando fue detenida el 8 de enero de 1968 por hombres vestidos de civil; cuatro días después su cadáver fue encontrado bajo el puente Culajate a la altura del kilómetro 84 de la carretera al Pacífico; presentaba señales de haber sido salvajemente torturada y abusada sexualmente. “Y bueno, fuera de esa apariencia banal, era una militante de la resistencia” (12:20) dirá Manuel José Arce. Desde esta información se explica el por qué Manuel José nos presenta a Gallinavada como la mascota del hijo del Granjero 2: una representante de belleza, como lo había sido Rogelia Cruz, vendría a ser como ‘la mascota’ de la burguesía. Sin embargo, más adelante, Gallinavada resultará ser la transfiguración de la valentía, de la militancia, de la lucha, del liderazgo ideológico que al parecer en vida definieron a Rogelia Cruz.

Finalmente los otros personajes Vendedor de Concentrados, Galloviejo o Mujer son los representantes del poder gubernamental subordinado a los designios del imperialismo extranjero y de la burguesía nacional cuya imagen se hará patente en toda su dimensión cuando se transfiguren en el Juez, el Fiscal y la Justicia respectivamente.

### **5.10.3 Dimensión pragmática**

Indudablemente, la conjunción de todos los recursos teatrales altamente provocativos y agresivos expuestos hasta acá: El Choco, El Informador, la composición dramática, la caracterización de los personajes así como el reflejo de la lucha de clases que ponían de manifiesto, la bipolaridad actoral, en algunos casos hasta múltiple, pero sobre todo la ejecución de la gallina con su sangre verdadera corriendo, sus plumas volando y su cuerpo zangoloteándose y agonizando por el escenario y por el lunetario (¡los rostros y las ropas de los actores y los espectadores se llenaban de sangre!), la conjunción de todos estos recursos teatrales, se decía, hicieron de esta obra un suceso que

---

<sup>182</sup> “Llegaban a gestos tan infantiles como acusar *La gallina...* de reaccionaria, porque los obreros estaban representados en ella como gallinas y a decirme: “Sí, pero usted está insultando a la clase obrera, porque está diciendo que somos unos gallinas” y cosas por el estilo.” (175:3)

convulsionó la aparente apacibilidad de la ciudadanía capitalina. Arce, en su ensayo *Cómo y por qué escribí 'Delito, condena y ejecución de una gallina'* indica:

Esto lo confirmé, en el curso de la breve temporada, vi la cara del público. Vi a los comedores de gallinas, a los que leían el periódico lleno de muertes mientras tomaban su apacible desayuno: se alteraban, se indignaban, hubo -incluso- ataques de epilepsia. Claro, la pieza fue prohibida, cosa extraña, progresivamente: primero, recibí la prohibición de celebrar foros y discusiones con el público al final de la representación; luego, se me prohibió la proyección de diapositivas en las que aparecían Rogelia, el general Ubico, el héroe nicaragüense César Augusto Sandino, etc. En seguida, me prohibieron la lectura intercalada de noticias de la prensa actual durante la función. Finalmente me prohibieron la pieza. No obstante, habíamos realizado catorce funciones a teatro lleno y en la prensa se polemizaba sobre la obra de teatro. (9)

Como ya se apuntó, esas míticas 14 funciones fueron puestas en escena por la Compañía Nacional de Teatro de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes entre el 30 de septiembre y el 12 de octubre de 1969 dentro del VII Festival de Teatro Guatemalteco cuya revista la clasifica como una “fábula grotesca, ultrarrealista y cruel”. En su elenco destacan figuras como Nurya Monge, Concha Deras, Julio Díaz, Mario Zuñiga, Roberto Díaz Gomar. Manuel Fernández y Alfredo Porras Smith trabajaron como asistentes de dirección. Y aunque, como afirma María Mercedes Arce, esta obra le representó muchos problemas a Manuel José, también le granjeó inmediatamente un reconocimiento internacional. Por una parte, ese mismo año *Delito, condena y ejecución de una gallina* fue galardonada, junto con *Sebastián sale de compras* y *Compermiso*, con el premio centroamericano ‘Miguel Ángel Asturias’ en un certamen instituido por las universidades de Centroamérica. El jurado que adjudicó el premio estuvo integrado por los mexicanos Emilio Carballido y Luisa Hernández y por el puertorriqueño René Marquez; dos años después estas tres piezas premiadas serían publicadas por la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA). Por otro lado...

Poco tiempo después *La gallina...* fue puesta en escena por el Teatro Popular de Bogotá, en Colombia. Fue tremendo: 500 representaciones y una gira por Sudamérica. En Buenos Aires, el gobierno admitió la obra pero prohibió el sacrificio de la gallina pretextando algún artículo de la Ley Protectora de los Animales. Entonces, la actriz que hacía el papel de la Justicia en la versión colombiana detenía la función y explicaba: "No podemos

ejecutar la gallina porque la ley dice que los animales deben ser bien tratados, bien alimentados, bien alojados" y en resumen... todo lo que exigen las gallinas en la obra y lo que exigían los obreros argentinos en una huelga que la policía reprimía bestialmente en esos mismos días. En Córdoba, los estudiantes universitarios cerraron las puertas del teatro, y exigieron la versión completa de la obra, haciendo caso omiso de la prohibición gubernamental. (9)

Al parecer ese 'poco tiempo después' fue en 1973 cuando, efectivamente, el Teatro Popular de Bogotá bajo la dirección de Jorge Alí Triana estrenó con un rotundo éxito *La gallina...* en el V Festival Latinoamericano de Teatro y I Muestra Internacional, evento realizado en Manizales, Colombia entre el 2 y el 12 de agosto de ese año<sup>183</sup>. Aunque en el montaje del TPB no había gallina muerta, Alfredo Porras Smith lo explica en estos términos: "Vimos otro montaje de *La gallina...* el que trajo una de las compañías más importantes del teatro latinoamericano: el Teatro Popular de Bogotá. En el montaje del TPB no había muerte de la gallina, no había gallina en vivo pues, o más bien nunca sucedía la ejecución, en su lugar había un show de slides." Conocer esto al maestro Porras le fue posible gracias al arribo de esta compañía teatral al país.

Años después el TPB viajó a Guatemala y entre su repertorio presentó *Delito, condena y ejecución de una gallina*. El gobierno guatemalteco de turno no pudo prohibir la pieza esta vez porque la llegada del TPB se había acordado por canales diplomáticos de intercambio cultural y una medida de censura le habría dado mala imagen en el exterior. Al año siguiente asistí a una de las puestas en escena de la pieza que más profundamente me ha emocionado: la realizada por actores indígenas en Chichicastenango. Mi teatro, teatro de un escritor urbano, ladino, blanco, había llegado -¡por fin!- a la raíz de mi pueblo. Dos actores indios -que guardan celosamente su cultura ancestral- me habían aceptado, habían aceptado mi versión de una parte de la realidad nacional. (9)

---

<sup>183</sup> En la prensa colombiana, Alonso Parra escribía: "La dirección de Jorge Alí Triana es estupenda. El elenco responde al volumen de la obra, a su dimensión desgarradora, al impacto certero de sus parangones, a la testificación de la tesis..." (207) Sin embargo, hubo otras voces que se manifestaron contrarias al trabajo del Teatro Popular de Bogotá, Susana de Castillo y María Elena Sandoz Montalvo escriben: "El único grupo colombiano que se presentara en el Teatro Fundadores provocó una larga polémica con un montaje suntuoso, impecable, imaginativo pero poco fiel de la obra *Delito, condena, y ejecución de una gallina* del guatemalteco Manuel José Arce, también presente en todas las discusiones. La obra trata sobre el colonialismo y las relaciones económicas de dependencia—los monopolios extranjeros que maniobran sobre los grandes propietarios y comerciantes nacionales quienes a su vez presionan a los trabajadores. Esta temática se proyecta mediante una serie de símbolos de humor negro que culmina en la ejecución de una gallina de carne y hueso. La orientación comercial de este grupo, y de este montaje específicamente, como la falta de adaptación adecuada al medio en que se presentara la obra fueron los puntos de ataque por parte de la crítica." (224)



UN GRAN EXITO DE LOS FESTIVALES DE TEATRO GUA-  
TEMALTECO, TRIUNFA EN EL FESTIVAL DE MANIZALES,  
COLOMBIA. "Delito, Condena y Ejecución de una Galli-  
na", de Manuel José Arce h., se estrenó con un rotundo  
éxito en el Festival de Manizales presentada por El Tea-  
tro Popular de Colombia, bajo la dirección de Jorge Alí  
Triana.

Y LA PRENSA DIJO:

"En la Obra de Arce no se puede negar que su claridad  
lleva a la reflexión, y a los problemas de la sociedad in-  
dustrializada o semi-industrializada".

Elva Mejía de Steiner.

"La dirección de Jorge Alí Triana es estupenda. El elenco  
responde al volumen de la obra, a su dimensión desg-  
arradora, al impacto certero de sus parangones, a la tes-  
tificación de la tesis..."

Alonso Parra.



Montaje de *Delito, condena y ejecución de una gallina* a cargo del Teatro Popular de Bogotá, bajo la  
dirección de Jorge Alí Triana, Festival de Manizales, Colombia, 1973.

En este último punto, con toda seguridad, Manuel José Arce se refiere al montaje de esta pieza realizado por el Grupo Teatral de Ciencias Comerciales de Chichicastenango, compañía teatral que se presentó en la sala de la Universidad Popular dentro de las actividades del XV Festival de Teatro Guatemalteco realizado en 1977. Efectivamente la dirección estuvo a cargo de dos ‘actores indios’ Víctor Rolando García y Jorge Anzueto Hernández. La incógnita es si se realizó la ejecución de la gallina. Al parecer no.

De allí en adelante, pareciera que ya no hay indicios de más puestas en escena de *La gallina...* en Guatemala. Sin embargo, precisamente, en el año cuando Manuel José batallaba en Francia una lucha perdida ya contra el cáncer, en su país el Grupo de Teatro Pequeña Familia llevaba a escena de nuevo su obra cumbre, aunque en versión libre bajo la dirección de Víctor y Samuel López con un elenco integrado por Clarita Rivas, Roger Ovalle, Leonel del Cid y María Teresa Martínez. Este montaje formó parte de las actividades de XVII Festival de Cultura celebrado en la ciudad capital entre el 12 de septiembre y el 1º de octubre de 1985.

Entre diciembre de 1983 y enero de 1984 se dio la versión francesa de *Delito, condena y ejecución de una gallina* llevada a cabo en las ciudades de Carmaux y Albi bajo la dirección del francés Michael Séonnet y con el apoyo de la compañía L’Archépteryx, fundada por el dramaturgo Armand Gatti. Aunque, este montaje sí, segurísimo, sin ejecución de gallina<sup>184</sup>. Al parecer, años antes, hubo muchos montajes más de esta pieza lamentablemente se desconocen datos al respecto. Y precisamente Manuel José Arce concluye su ensayo largamente citado en este apartado con estas palabras:

*La gallina...* ha estado revoloteando por muchas partes: a lo largo de toda América Latina, en Inglaterra, hasta en los Estados Unidos... (9)

---

<sup>184</sup> Manuel José Arce cuenta en *Carta a Trigo*: “La puesta en escena de *La gallina...* resultó estupenda. Séonnet hizo un esfuerzo enorme para suprimir la escena del sacrificio salvando el impacto de la pieza. Los decorados eran impresionantes: una versión en perspectiva y volumen de la Pirámide del Gran Jaguar al fondo, todo un mecanismo de cadenas y puertas practicables en primer plano.” (38:53)



*Delito, condena y ejecución de una gallina*  
 Grupo de Teatro Pequeña Familia Guatemala, 1985.



Afiche para la representación de la versión francesa de *Delito, condena y ejecución de una gallina*, a cargo de la compañía L'Archépteryx, diciembre 1983 - enero 1984.

#### 5.10.4 Consideraciones finales

A partir de *La gallina...* muy pocas voces se alzaron en contra de Manuel José como dramaturgo. Por lo tanto, no hay mejor forma de terminar este capítulo que con las palabras de Hugo Carrillo quien rememora:

Y seguimos escribiendo y estrenando. Cada quien como Dios se las daba a entender. Y una noche – muchas noches después – fui a ver tu *Gallina*. “Esto sí, – me dije. –. Esto sí es teatro. ¡Santo Dios! Este cabrón ya se volvió dramaturgo y yo sigo sin aprender a rimar. ¡Me ganó el pinche hijo de su madre! ¿Y ahora Carrillo...?”

La verdad es que nunca aprendí a ser poeta. Eso no se aprende. Se trae. Pero con el tiempo se me fueron llenando de imágenes los poros del alma y aprendí que estar en paz con uno mismo es también una especie de poesía. Y me dije... “Pues que te valga, malvado. Sos dramaturgo. Y de los buenos. Y es más, de nuestra época sólo vos y yo, hermano...” (142)

#### 5.11 Miscelánea teatral

Tras el revuelo (en sentido literal y figurado) de *La gallina...*, “tuve que irme a esconder una buena temporada porque el clima se estaba poniendo muy agudo.” (175:3), contará Manuel José. Esa ‘buena temporada’, en lo teatral (la cual está incluida a su vez en este tercer período dramático del autor comprendido entre 1968 y 1979) podría ser fijada entre 1970 y 1974, años en los cuales el teatro de Arce ya no muestra esa irreverencia inaudita característica de *Delito, condena y ejecución de una gallina*, y su actitud de denuncia social se apacigua ante claras razones de seguridad personal. Entre los años citados el nombre de Manuel José Arce estará asociado a cuatro títulos teatrales: *La conquista*, *La última profecía*, *Las falsas apariencias* y *Vamos a sembrar banderas*, inclusive con uno más: *Tres en un solo patín*; sin embargo, este sosiego contrario al espíritu combativo del artista no iba a durar mucho tiempo y es así como se trastoca en una más decidida actitud crítica social en su producción teatral para así en 1975 con la pieza *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* asuma sin titubeos una postura política de izquierda. “El teatro de este período es un teatro de mucha búsqueda, de indagar en un lenguaje teatral propio” afirma María Mercedes con respecto a estas cuatro piezas de su padre.

Las dos primeras: *La conquista* y *La última profecía* se constituyeron en espectáculos monumentales para su época. La primera fue puesta en escena en 1971, aunque su origen se remonta a los inicios de la década de los sesentas, y de allí el hecho de que pesen sobre ella muchas imprecisiones. El manuscrito que fuera mecanografiado por el Departamento de Teatro de la desaparecida Dirección General de Cultura y Bellas Artes consigna la fecha del 19 de febrero de 1963. Este año podría ser considerado, entonces, como el de la escritura del texto literario, aunque quizás su origen se remonte un año o dos más atrás.

¿Pero por qué Arce escribiría o refundiría una obra de teatro donde se magnifica la figura del conquistador? Todo parece indicar que la decisión del escritor al respecto fue determinada fuertemente por condiciones afectivas ya que la temática (quizá es el baile-drama indígena donde la visión del conquistador sobre el vencido es más patente, directa y celebrada) se aleja considerablemente de los temas recurrentes en la obra del autor.

Como se sabe Manuel José Arce se casó por primera vez en 1956 con Matilde Montoya quien por esos años realizará la monografía más completa que se haya escrito sobre el *Baile de la conquista*; su tesis (1963), que luego se publicará en libro (1970), es un estudio histórico y estilístico sobre este baile-drama, investigación que emplea las versiones representadas en San Andrés Xecul, Totonicapán; Cantel, Quetzaltenango; Cobán, Alta Verapaz; y Sacapulas, Quiché. De esa cuenta, el estudio académico de su esposa, ¿inspira?, ¿obliga?, a Manuel José a escribir su versión propia. Y aquí una imprecisión y, por lo tanto, valga una aclaración: aunque la autoría aparece compartida entre Arce y Montoya en el manuscrito de la Dirección de Bellas Artes, varias personas entrevistadas (Julia Vela y María Mercedes Arce, específicamente) aseguran que la participación de la esposa del artista fue inexistente en la elaboración del guión teatral. Muchos años después, la insistencia de Julia Vela daría como resultado llevar a las tablas esta pieza.

Pues bien, *La conquista* de Arce, como es de esperarse, al igual que todos los textos de *El baile de la conquista*, dramatiza el triunfo de los españoles y el sometimiento de los quichés. La representación inicia con la visita de los embajadores españoles al palacio del rey quiché, continúa con el nombramiento de Tecún Umán como jefe de los ejércitos, previo al enfrentamiento contra Pedro de Alvarado quien le da muerte, y finaliza, tras el entierro del jefe indígena, con la conversión al cristianismo del pueblo quiché. Sus personajes están agrupados, obviamente, en dos bandos: los españoles y los indígenas; originalmente, en el lado español aparecía un personaje bufón, con el

correr del tiempo en algunas regiones fue integrado también un personaje gracioso del lado indígena, y esta composición: la presencia de un gracioso en cada bando es la que utiliza Manuel José en su versión.

En fin, ¿cuál es la valía de este texto que pareciera la simple transcripción de un baile-drama ancestral? En primer lugar, que Arce desde las coordenadas del teatro mestizo, presenta y valoriza una pieza capital del teatro indígena guatemalteco. Pero también configura, como si fuera un rompecabezas, una versión de este baile-drama en la que destaca la valentía, el coraje, la astucia, el honor de un aguerrido pueblo indígena en contraste con la altanería, la petulancia, la traición del bando español; opinión en la que participan todos los entrevistados para este trabajo de tesis: Julia Vela, María Mercedes Arce, Alfredo Porras Smith, Roberto Díaz Gomar y Luis Carlos Pineda. Y este trabajo, efectivamente, lo emprende como si estuviera armando un rompecabezas porque de las cuatro versiones sobre las que Matilde Montoya apoya su estudio académico, Manuel José utiliza sólo aquellos fragmentos o parlamentos donde resaltan los valores del bando indígena y las bajezas del pueblo español. Por ejemplo, para iniciar su pieza, Manuel José desecha los primeros versos de los textos de Cantel y San Andrés Xecul por el matiz de sumisión que reflejan y, por el contrario, elige el inicio de los textos de Cobán y Sacapulas donde el rey Quicab manifiesta valentía, astucia y respeto a sus dioses:

Valedme, Dioses valedme,  
en tan triste situación  
oprimido el corazón  
no encuentro a donde acogerme.  
Alvarado viene a verme  
mas yo no quiero mirarle  
antes quisiera matarle  
porque no venga a ofenderme.  
al escuadrón mexicano  
me dicen que avasalló,  
y al monarca cautivó  
porque muriese Cristiano,  
con esto ha llegado ufano  
a nuestro Paljunó,

y a sus gentes acuarteló  
para esperar el verano  
y antes que a chuipache llegue  
ponerle pienso emboscada  
y quitarle así la entrada  
y me diga lo que quiere  
que aunque conozco su intento  
hacerme el disimulado  
le importa mucho al estado  
y fingir que estoy contento  
oh mis dioses cuanto siento  
trabajos me anuncia el cielo  
negándome todo consuelo,  
¡oh, que amargura y tormento! (30:2)

Pero también en su componente espectacular *La conquista* presentaba la magnificencia del pueblo indígena. Como ya se indicó Arce opta por colocar en cada bando un gracioso: Quirijol en el lado español, Ajis, en el indígena; pero según cuenta Roberto Díaz Gomar en la puesta en escena de 1971 aparecía un gracioso más en el bando de los quichés: Ajisito, una especie de brujito que no tenía parlamento pero que se la pasaba fastidiando a todos los personajes españoles. También el mismo Roberto Díaz Gomar refiere que al final cuando los españoles se apoderaban de toda la escena para bailar por la victoria obtenida y por haber conseguido la conversión de los indígenas al cristianismo, al mismo tiempo, el entierro del príncipe Tecún se daba en una plataforma superior cuya magnificencia y suntuosidad minimizaba la algarabía española. En ese momento, por cierto, según también Díaz Gomar, estallaban, siempre acompañando el entierro de Tecún, los coheteros artesanales en pleno escenario: y de paso esta obra inauguraba el uso de este recurso en el teatro guatemalteco<sup>185</sup>.

Y como ya se anotó su puesta en escena de 1971 fue un espectáculo suntuoso en toda regla el cual se presentó dentro de las actividades del Festival de Arte y Cultura de Antigua Guatemala. En *La*

---

<sup>185</sup> En uno de sus artículos de *Diario de un escribiente: Carta para el patojo marimbista de San Antonio Suchitepéquez que recibió las palmas académicas de Francia*, Arce cuenta con respecto a *La conquista*: “Roberto Díaz Gomar era mi brazo derecho y el Negro Carrillo se las entendía con los coheteros y yo me encargaba de lidiar con el teatro y sus consecuencias...” (17:167)

*conquista* la dirección general estuvo a cargo del mismo autor, la música sinfónica por Jorge Sarmientos y la coreografía por Julia Vela; participaron la Orquesta Sinfónica Nacional, los Coros Guatemala y universitarios, el Ballet Moderno y Folclórico y la Compañía Nacional de Teatro.

La misma suntuosidad caracterizó el montaje de *La última profecía* realizado un año después donde a los grupos artísticos presentes en *La conquista* se sumaría el Teatro Acción de Buenos Aires. La dirección general estuvo a cargo de nuevo de Manuel José Arce y la coreografía a cargo de Julia Vela, la música fue creación original de Joaquín Orellana, la escenografía fue encomendada a Santiago Velasco y participaron como asistentes de dirección y de danza Roberto Díaz Gomar y Rodolfo Estrada, respectivamente.

De tal forma que *La última profecía* constituirá un espectáculo monumental integrado con teatro, danza y música. (178)

Anunciaba un artículo de prensa de *El Imparcial* fechado el 20 de abril de 1972: *Próximo estreno de 'La última profecía' de Manuel José Arce*. Este 'auto sacramental laico' como se define a esta pieza en el artículo periodístico referido, patrocinado por la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, originalmente fue proyectado para ser puesto en escena durante el Festival de Arte y Cultura de Antigua Guatemala de ese año, sin embargo, al parecer dicho evento fue clausurado o pospuesto, hecho que obligó a Manuel José a, no sin muchas dificultades, reprogramarlo y presentarlo en la Ciudad Capital en el Conservatorio de Música.

*La última profecía*, dividida en cinco unidades en las cuales priva el texto espectacular por sobre su elemento literario, es una visión apocalíptica, dada sobre todo por la maquinización y la consecuente esclavización del hombre, pero al mismo tiempo es una esperanza utópica sobre el futuro de la humanidad, la cual es esa última profecía a la que hace referencia el título; así lo manifiesta el último parlamento de la pieza, que además resulta ser un tipo de síntesis de la misma, en la cual El Hombre con la mirada clavada al cielo exclama:

Allá está Cirio... Y aquí estamos nosotros, con nuestros huesos limitados y con los sueños sin límites. Cirio: ¿recuerdas que una noche, hace miles y miles de años, entre tu luz y nuestra mirada se tendió un enorme puente de preguntas? Todo lo que ignorábamos lo situábamos cerca de ti. En el cielo, los ángeles, los muertos y los dioses. Gracias,

Cirio, por ti se fueron coagulando las preguntas, se acostumbró a pensar nuestra cabeza y nos echamos a caminar a lo largo del tiempo. Creció tanto nuestro pensamiento, que el cuerpo se nos fue volviendo cada vez más pequeño. Y tuvimos que inventar las herramientas para agrandarnos las manos. Cada vez eran más los sueños que urgíamos realizar. Pero un día las herramientas se volvieron contra nosotros, contra casi todos nosotros. Y la máquina ya no perteneció al hombre, sino el hombre perteneció a la máquina. Y el trabajo creador y constructor no nos libró del hambre sino que nos esclavizó a ella y las armas que inventamos para defendernos sirvieron para destruirnos. Aquí estamos otra vez, Cirio, viéndote cara a cara: somos los hombres nuevos. Somos los que no queremos asesinar a nuestros hermanos ni a los hijos de nuestros hermanos. Somos los que no queremos destruir la casa ni quemar la cosecha de nuestro hermano. Somos los que no queremos vivir de su trabajo ni mantener al hermano en la miseria y la ignorancia. Somos los que no queremos ser los verdugos de nuestros hermanos ni que ellos maten a nuestros hijos, ni destruyan nuestra casa, ni quemen nuestra cosecha ni vivan de nuestro sudor, de nuestra hambre, de nuestra miseria. Queremos vivir. Queremos amar. Queremos soñar y construir.

(Todos los demás personajes lo van rodeando siempre con la mirada clavada en Cirio. La voz de El Hombre se multiplica en un clarísimo eco multitudinario...)

El Hombre: Ahora sabemos que los ángeles somos nosotros, los hombres que hundimos profundas raíces en la tierra y lanzamos a la eternidad nuestras alas de sueño. Que hemos nacido para amar y construir. Y que estamos haciendo del mundo una casa grande y amable en donde el pan es de todos, donde la vida es ley y no la muerte. Sigue brillando, Cirio. No cierres aún tu ojo rutilante: aún te falta algo por ver: ¡Estamos construyendo la paz! (33:16-17)

El mismo año en que se monta *La última profecía*, sólo que en uno de sus últimos meses, específicamente del 15 al 26 de noviembre de 1972, Manuel José Arce pone en escena *Las falsas apariencias*, dramatización de uno de los tres cuentos de *Tradiciones de Guatemala* de José Batres Montúfar. En *Pepe Batres: un hombre alegre*, una de sus columnas de *Diario de un escribiente* anota:

Me ha entrado el ondazo de poner en escena uno de sus poemas: *Las falsas apariencias*, a manera de reencontrarme en otra dimensión con el querido Pepe. El relato del triángulo de don Juan del Puente, doña Maríquita y El del Bigote, es, quizá más que un poema para ser leído en silencio, un entremés que, iluminado por las mágicas candilejas del teatro, cobra al conjuro de la acción un delicioso sentido de juego. Los diálogos los ha puesto el mismo Pepe, así como muchas de las acotaciones escénicas y los apartes. Y allí me encontré la otra dimensión del poeta: Pepe es un dramaturgo nato que si no escribió teatro fue posiblemente porque en la Guatemala de su tiempo las condiciones no estaban dadas y porque, al calor de la tertulia, sus poemas entraban en un contacto más íntimo e inmediato con su público. (17:147)

Como se intuye, el trabajo de Arce fue eminentemente escénico ya que el texto literario del cuento le parece de gran calidad, pero sobre todo le llama la atención su propensión a lo jocoso<sup>186</sup>. Lo cierto del caso es que *Las falsas apariencias* formó parte de un espectáculo mayor: *Tres en un solo patín*: tipo de collage teatral donde se pusieron en escena tres piezas: el poema-cuento de José Batres Montúfar en versión teatral de Manuel José Arce ya mencionado; *La chinfonía burguesa*, farsa de José Coronel Urtecho y Joaquín Cuadra; y un nuevo montaje de *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola*. Según referencias de la revista del X Festival de Teatro Guatemalteco, *Tres en un solo patín* se presentó en las fechas ya señaladas en el teatro de la UP bajo la “dirección general, diseño de escenografía, vestuario y otras gangas de Manuel José Arce.” (206)

Finalmente, dentro de este breve sosiego político teatral se incluye una obra de la cual las referencias son casi inexistentes: *Vamos a sembrar banderas*. Las diversas editoriales (Editorial Cultura, Piedra Santa y Editorial Universitaria) que de la producción teatral de Arce presentan una cronología, la ubican en el año de 1974. Pero de su argumento, estructura, peculiaridades de su montaje (¡si lo hubo!) ni las mismas personas cercanas al escritor pueden dar datos al respecto (Julia Vela y María Mercedes Arce, de nuevo). Quizás, entonces, debería incluirse dentro de ese grupo de obras inéditas, inéditas, inéditas ya estudiadas con anterioridad.

---

<sup>186</sup> En *Pepe Batres: un hombre alegre* continúa: “Este Pepe que me he encontrado aquí, sobre el tablado escénico, al trasladar sus octavas reales del papel impreso a la voz y la acción de los actores, es mucho más pícaro aún. Y a guisa de ejemplo, lector amigo, me permito recordarle un pasaje que en el poema está levemente velado; cuando don Juan del Puente vuelve a su casa, después de descargar su contrabando, entra a su dormitorio, que está a oscuras, se aproxima a la cama de su esposa y exclama enternecido: ‘Cómo duerme... cómo duerme mi hermosa, mi querida Maríquita. Cuál demuestran su ardor por quererme los suspiros que da, lo que se agita...’. Pero ocurre que Maríquita está en la cama con El del Bigote... Luego entonces, *los suspiros que da y lo que se agita* nos dan un cuadro que ningún cineasta sueco de hoy desperdiciaría frente a una ‘cámara adultos 3’.” (17:147-148)

## 5.12 ¡Viva Sandino! Sandino debe nacer, *el didactismo teatral*

Esta pieza forma parte de una trilogía que, bajo el título general de VIVA SANDINO, incluye *Sandino debe nacer*, *Sandino debe morir* y *Sandino debe vivir*. (43:25)

Con esta breve explicación Manuel José inaugura este su “relato teatral en un acto” (43:25), pero también con ella da pie al origen de una incógnita: ¿existen o existieron las otras dos obras que completan la trilogía a la que hace referencia o sólo fue un proyecto truncado del que únicamente pudo escribir la primera parte: *Sandino debe nacer*? Y es que todas las referencias que sobre la bibliografía del autor existen (solapas de sus libros, artículos de prensa, bosquejos biográficos, columnas de opinión, cronologías bibliográficas, libros de texto, artículos periodísticos, reseñas teatrales, en fin) sólo hacen mención de esta primera parte, y dan a entender que las otras dos, ¿cómo que ni las escribió!, como que sólo fueron (algo así como) una promesa, más nada<sup>187</sup>. Incluso personas cercanas al autor y conocedoras de primera mano de su producción teatral dudan al dar algún informe sobre esta trilogía:

Fíjate que yo de *Sandino*... vi solo ‘sketchs’, ni hablar de haber visto la trilogía. Te confieso mi ignorancia, no sé si escribió las dos últimas partes, nunca tuve en mis manos las otras dos. Lo que sí es cierto es que *Sandino debe nacer*, el texto que publicó la revista *Alero* lo proporcioné yo.

Afirma Julia Vela. Por otro lado, según palabras, poco concluyentes, de María Mercedes Arce, las dos obras restantes de la trilogía sí fueron escritas por su padre y su desaparición se debe a algunos sucesos puntuales y poco conocidos que narra en un momento de la entrevista que se le realizara para esta investigación:

*Y como me imagino que de ‘¡Viva Sandino!’ si tiene noticias le voy a plantear mi incógnita: ¿se completó la trilogía a la que hace referencia Arce? Porque la única que he leído es la primera parte: ‘Sandino debe nacer’.*

---

<sup>187</sup> En una reseña hecha para la revista *Latin American Theatre Review*, David D. Johnson escribe: “We can expect that the two plays with which Arce plans to complete the trilogy, *Sandino debe morir* and *Sandino debe vivir*, will be quite similar in tone. The history he depicts does not, after all, provide for happy endings.” Consultado en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/288/263>

Fue la que se presentó en México, yo la fui a ver con mi papá algunos años antes de su muerte.

*Pero, y las otras dos partes ‘Sandino debe morir’ y ‘Sandino debe vivir’, ¿existen o no existen?*

En teoría sí. Mi papá sí las escribió. Escritas están. Una de la obras, la tercera parte, la tenía escrita pero vino un fulano de El Salvador y le ‘huevió’ literalmente el manuscrito. Y en esa época, ¿quién hacía fotocopia del trabajo? La otra lamentablemente cuando mi papá se fue a Francia en 1979 se llevó lo que pudo, y entre eso iba el manuscrito de la segunda parte; entonces, en teoría lo tiene su última esposa, Béatrice Mazel, que lo último que supe fue que lo había metido todo en una bodega y de allí, ¡a saber!

A pesar de esta aclaración la incógnita no se despeja tan fácilmente, y la duda sobre si existieron o no persiste.

Ahora bien, si se atienden las palabras de la hija del autor quien afirma que vio el montaje de esta pieza en México algunos años antes de la muerte de Manuel José Arce (recuérdese que fallece en septiembre de 1985), se puede deducir que esta puesta en escena no fue anterior a 1975 año en el que fue publicado el texto por la revista *Alero*; es decir, todo parece indicar que el montaje fue posterior a la publicación (tal vez entre los últimos cinco años de la década de los setenta) hecho que no suele suceder regularmente con las obras de teatro: con las cuales regularmente primero se llevan a escena y luego, ¡si bien les va!, son publicadas en libros o revistas. Pueda ser que la escritura de esta obra teatral se remonte uno o más años, sin embargo, dicha información se desconoce por lo que 1975 puede apuntarse como el del origen más remoto de, *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer*; obra en la cual Manuel José asume a fondo sin tapujos y sin titubeos sin hacer uso de un lenguaje de alusión una postura política de izquierda, ideología que signará su teatro a partir de esa fecha y que le representará más de un problema con los grupos de poder del país, lo cual desembocará en su exilio a Francia.

Por cierto, un paréntesis antes de continuar, esta obra en teatro es un ejemplo risueño de una, llámesele, paradoja geográfica: una pieza dramática que enaltece la figura de un héroe nicaragüense, es escrita por un escritor guatemalteco y puesta en escena con estruendoso éxito en México. Y, ¡el colmo de los colmos!: “Ni en Nicaragua la vieron en escena.” afirma Roberto Díaz Gomar.

### 5.12.1 Dimensión sintáctica

Pero bueno, dentro de todas estas incógnitas, paradojas, contradicciones y posturas políticas lo que sí resulta muy cierto en esta pieza es su intencionalidad didáctica: "...no me preocupa la calificación de 'teatro didáctico'" (43:26), escribe Manuel José en el primer texto que aparece en *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer*, un tipo de misiva (no parlamento ni acotación) dirigida al desconocido director teatral que en algún lugar y en algún tiempo decida llevar a escena esta pieza dramática. Pues bien, para Arce ya en este momento el teatro, dada su condición de arte para masas, debía posibilitar para los pueblos hispanoamericanos el conocimiento de su historia y el origen de su realidad actual<sup>188</sup>. Por lo tanto, "La pieza es una narración teatral. De otra manera no creo que hubiéramos podido abarcar casi cinco siglos de historia." (43:26) Con todo el peligro que acarrea caer en un teatro discursivo.

De esa cuenta el argumento de la pieza es precisamente la historia de Nicaragua, así de simple: desde el arribo de Cristóbal Colón a las costas nicaragüenses, pasando por el período colonial, la independencia centroamericana, la anexión a México, la proclamación de la república, el episodio de William Walker, hasta llegar a las pugnas entre liberales y conservadores que signarán la dinámica de poder hasta el primer cuarto del siglo XX; períodos históricos todos caracterizados por el intervencionismo de las potencias imperiales, Inglaterra y Estados Unidos sobre todo (por cierto, caracterizados casi siempre por el narrador 1), en este país centroamericano y por la actitud dócil de sus dirigentes políticos quienes entregan la nación a los intereses extranjeros. ¿Y Sandino? Como el efecto ineludible de un país mancillado a lo largo de toda su historia. Es decir, Arce se da a la tarea de narrar una historia de afrentas interminables a la soberanía de Nicaragua para justificar y enaltecer la aparición del héroe de las Segovias. Esta lista infinita de ofensas es la que pone de manifiesto la segmentación argumental de la pieza.

1. En escena aparece un hombre que lee una noticia, sale tras apagarse el cenital que lo ha iluminado.
2. Del mapa de Nicaragua pintado en el telón de fondo se desprende un hombre delgado, menudo y moreno que se dirige hacia el proscenio donde trabajará durante toda la obra en el ensamblaje de un objeto.

---

<sup>188</sup> Léase otro fragmento de este texto-misiva, citado en la primera página de este capítulo, donde se pone de manifiesto con toda claridad esta intencionalidad del autor.

3. Entra a escena el grupo de los diez narradores (6 actores y 4 actrices) quienes de frente al público recitan los datos geopolíticos de Nicaragua.
4. Una narradora caracteriza a una turista y un narrador a un criollo de cuya conversación se infiere que todo en Nicaragua es propiedad de Somoza.
5. El narrador 8 afirma que toda la historia de Nicaragua ha estado determinada por su situación geográfica privilegiada.
6. Los narradores 1, 3, 4, 6 y 9 simulan las primeras exploraciones de los españoles en el istmo en busca de un canal interoceánico.
7. De nuevo aparecen el criollo y la turista quien le explica a aquél los intentos fallidos de su país (Estados Unidos) de hacer un canal interoceánico en Nicaragua.
8. Los narradores 4, 5 y 6 hablan con creciente indignación sobre los costos humanos que representó la construcción del Canal de Panamá.
9. Los narradores 5 y 7, mimando el cabalgar un caballo, indican que el período colonial en Nicaragua inicia desde 1524 y se perpetúa hasta la época actual.
10. Se muestra cómo el poder español se consolida durante la Colonia a través del sistema de encomiendas.
11. Se representa la llegada de los piratas a Nicaragua atraídos por su posición geográfica, pero sobre todo la de Sir Edward Davis, caracterizado por el narrador 8, quien plantea la posibilidad de crear un canal interoceánico que favorezca a la corona inglesa.
12. Los narradores abandonan la tónica de piratas y en actitud de indignación denuncian cómo los piratas amparados por la corona inglesa asolaron las tierras y los mares de Nicaragua.
13. Se muestra la invasión de tropas oficiales inglesas bajo las órdenes de Lord Nelson, representado por el narrador 10, ataque que fue rechazado por Rafaela Herrera, caracterizada por la narradora.

14. Se comunica que diez años después de la firma de la independencia de los Estados Unidos, Inglaterra firma un tratado por el que se obliga a evacuar a sus ciudadanos instalados en la Costa Atlántica de Nicaragua.
15. Y así se llega a los movimientos pre-independentistas en Centroamérica o los conflictos de poder entre criollos (narradores 2, 3, 4 y 5) y españoles (narradores 6, 7, 8, 9 y 10) amparados por el Rey de España (narrador 1).
16. Que desemboca en la Independencia de Centroamérica proclamada por Gabino Gaínza (narrador 10) y la pronta Anexión a México tomando el poder Vicente Filísola (narrador 1), entrando luego en confrontación los conservadores (narradores 2, 4, 6 y 8) y los liberales (narradores 3, 5, 7 y 9).
17. Pero en 1823 se proclama la independencia absoluta de las Provincias de Centroamérica. Los narradores 1 y 2 rompen a reír a carcajadas cuando escuchan la proclama de dicho acontecimiento.
18. Tras el evento anterior, en Nicaragua, estado federado, Manuel Antonio de la Cerda (narrador 3) y Juan Argüello (narrador 2) son electos jefe y vice-jefe de Estado. Sin embargo, la ambición lleva rápidamente a enfrentarlos hasta que Argüello toma el poder y de la Cerda es fusilado.
19. Los narradores cuentan que todo el Istmo andaba por el estilo lo que dio como resultado la disgregación de la República Federal de Centroamérica en diminutas repúblicas.
20. En 1838 se establece la República de Nicaragua y a partir de ese momento toman el poder veintitrés personas en tan solo catorce años. Pero se rompe la escena porque...
21. Se recuerda al Rey Mosquito, Charles Frederick Primero (narrador D), un zambo vestido como tal en una ridícula ceremonia con unas ropas viejas adquiridas a un ropavejero (narrador A) por un emisario de la Corona Británica (narrador B) quien se hace acompañar de un Capitán (narrador C).
22. Se vuelve a la tónica de la escena 20. En 1853, Fruto Chamorro (narrador 7) es electo Director Supremo de Nicaragua. Y de nuevo la disputa por el poder lleva a formar dos partidos: el nuevo (narradores 2, 4, 6 y 9) y el democrático (narradores 3, 5, 8 y 10).

23. El deseo de derrocar a Chamorro lleva a contratar a un ejército mercenario bajo las órdenes de William Walker (narrador 1) quien pronto se proclama presidente de Nicaragua cuya amenaza lleva a todos los gobiernos de Centroamérica a pelear en conjunto y derrotar al invasor.
24. Por el evento anterior, entre 1859 y 1893, el cambio de poder en Nicaragua se dio dentro de parámetros más ‘civilizados’.
25. Pero tras la muerte de Evaristo Carazo (narrador 8) Roberto Sacasa (narrador 9) asume el poder siendo derrocado por Francisco Gutiérrez quien a su vez es derrocado por José Santos Zelaya (narrador 10) quien establece una dictadura y se acerca al gobierno alemán para lograr la construcción del canal interoceánico en Nicaragua a pesar de la existencia del de Panamá.
26. Zelaya además apoya la creación de la República Mayor de Centroamérica, causándoles incomodidades a los otros presidentes del Istmo.
27. Por esa razón, Estados Unidos apoya una revolución contra este gobierno promovida tanto por liberales como por conservadores, obligando a Zelaya a renunciar.
28. El narrador 1 explica la doctrina Monroe: ‘América para los americanos’, luego presenta al nuevo presidente de Nicaragua amparado por el poder estadounidense: Adolfo Díaz (narrador 2) quien a través de varios tratados realiza la venta de la soberanía de Nicaragua.
29. Se forman dos grupos. los marines (narradores 4, 5, 6 y 7) y los ‘vendepatrias’ (narradores 3, 8, 9 y 10) quienes al final de cada parlamento repiten: “Es muy fácil vivir en Nicaragua.” (43:60)
30. De pronto, entra nuevamente el hombre de la primera escena y lee la misma noticia.
31. “Cuando finaliza su lectura, un cenital ilumina AL HOMBRE DELGADO, MENUDO Y MORENO que ha estado trabajando silenciosamente al frente. Se yergue. Ha terminado su labor. Se ha puesto la chaqueta, se ha anudado el pañuelo rojo alrededor del cuello, se ha puesto una canana con pistola 44 a la cintura y un sombrero de alas anchas sobre la cabeza. Empuña un viejo fusil Enfield: es Sandino.” quien tras escuchar la frase ‘es fácil vivir en Nicaragua’, “se vuelve hacia el público y pronuncia con voz clara y calmada, pero firme: ¡NO!” (43:60)
32. Alguien del público debería gritar: ¡Viva Sandino! Y el resto debería responder: ¡Viva!

Escenas		01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19		
		Personajes																				
Hombre que lee una noticia		*																				
Hombre delgado, menudo y moreno			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		
Nicaragua / Historia	Narradores			*	Turista Criollo		*	Turista Criollo			*	*	*	Rafaela Herrera	*				*	*		
	Narrador 1						Carabela									Rey de España	Vicente Filísola	*	*			
	Narrador 2																	Conservador	*	Juan Arguello		
	Narrador 3						Explorador							*				Liberal		Antonio de la cerda		
	Narrador 4						Pedrarías Dávila		*									Conservador				
	Narrador 5								*	Caballo									Liberal			
	Narrador 6						Explorador		*										Conservador			
	Narrador 7									Jinete										Liberal		
	Narrador 8					*	*						Sir Edward Davis						Conservador			
	Narrador 9						Explorador													Liberal	*	
	Narrador 10														Lord Nelson		Capitán General	Gabino Gaínza		*		
Sandino																						
Público																						

Escenas		Personajes												
		20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
Hombre que lee una noticia													*	
Hombre delgado, menudo y moreno		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
Nicaragua / Historia	Narradores	*	Ropavejero Emisario real Capitán Rey Mosquito		*	*	*	*	*				*	
	Narrador 1			*	William Walker	*	*	*	*	*	*			
	Narrador 2			Partido Democrático		Tomás Martínez				Adolfo Díaz	Adolfo Díaz			
	Narrador 3			Partido Nuevo		Fernando Guzmán					Vendepatrias			
	Narrador 4			Partido Democrático		Vicente Cuadra					Marín			
	Narrador 5			Partido Nuevo		Joaquín Chamorro					Marín			
	Narrador 6			Partido Democrático		Joaquín Zavala					Marín			
	Narrador 7			Partido Nuevo		Adán Cárdenas					Marín			
	Narrador 8			Partido Democrático		Evaristo Carazo	Evaristo Carazo				Vendepatrias			
	Narrador 9			Partido Nuevo			Roberto Sacasa				Vendepatrias			
	Narrador 10			Partido Democrático			Santos Zelaya	Santos Zelaya	Santos Zelaya		Vendepatrias			
Sandino													*	
Público														*

En síntesis, tanto la segmentación argumental como la tabla de medición de los aspectos formalizables ponen sobre la escena a todos esos pintorescos personajes que “pueblan la sangrienta fauna histórica” (15:43) de Nicaragua y cuyas infames actuaciones políticas condicionan la aparición del general Augusto César Sandino. Por esa razón si se atiende con cuidado a la dinámica argumental (cuya complejidad está perfectamente reflejada en el instrumento de medición precedente) se podrá concluir que los personajes de la pieza no sobrepasan el número de diez (véase que se está hablando de personajes y no de actores) como pudiera creerse; por el contrario, son tal vez cuatro, quizás hasta dos, aunque parezca increíble, los actantes que configuran la obra.

Uno sería el hombre que lee una noticia que más que un personaje es la materialización de un recurso escénico propuesto por el autor, por esa razón es mejor no contabilizarlo en este renglón. Otro sería el hombre delgado, menudo y moreno que resultará ser al final de la pieza el mismísimo Sandino, pero cuya aparición está determinada, como se ha comprobado y como se refleja en la tabla de medición, por la historia de Nicaragua, país que junto con su historia adquiere estatus de personaje desde el momento cuando “entra a escena el grupo de LOS NARRADORES (6 actores y 4 actrices) que vienen a contarnos la historia” (43:29); por esa razón en la tabla de medición los narradores no tienen autonomía, más bien están subordinados al verdadero protagonista: Nicaragua y su historia, y como estos personajes están contando una historia de casi cinco siglos es inobjetable que cada narrador caracterice a más de un personaje en la historia de este país centroamericano, por esa razón en las casillas su participación no se contabiliza con un asterisco, más bien se escribe el nombre del personaje que en esa escena representa<sup>189</sup>. Entonces, los diez narradores no son entes autónomos, ellos, más bien, corporizan la historia de Nicaragua que junto a Sandino conforman un personaje aunque escindido único en esta pieza. Esta idea se refleja en la tabla de medición y la confirma el mismo Manuel José quien en su texto-misiva que aparece al inicio de la pieza escribe:

*...los dos personajes fundamentales de la pieza son LA HISTORIA –SANDINO como un permanente producto de ella– y nuestro pueblo latinoamericano como el fundamental protagonista de la historia. (Resaltado mío) (43:26)*

---

<sup>189</sup> En algunas ocasiones la asignación del personaje histórico es ambigua, es decir, Arce no refiere un nombre a un narrador específico que puede ser del 1 al 10, por el contrario, le asigna el personaje a cualquier de los 6 narradores o a cualquiera de las cuatro narradoras (véase las escenas 1 y 7 del criollo y la turista o la escena 13 sobre Rafaela Herrera), en otros casos habla de narrador A, B, C o D (por ejemplo, la escena 21 que presenta la ‘coronación del rey mosquito’). Por esa razón el nombre de los personajes históricos que actúan en estas escenas están anotados en la casilla ‘narradores’ y no en una específica correspondiente a cada uno de los 10 narradores.

Ese segundo personaje fundamental “nuestro pueblo latinoamericano”, en la pieza estará representado por el hipotético público que asista a ver la función, el cual sin la menor idea resultará ser un protagonista trascendental en el engranaje de la obra: por esa razón en la tabla de medición en la escena 32, la última, el único personaje de la pieza es el mismísimo público. Si se atiende a esta consideración, entonces, en la participación del espectador radica la realización integral del montaje. En este punto debe resaltarse hasta qué grado ha llegado la concepción de Arce sobre el teatro: no es un espectáculo sino sobre todo un rito, un acto vital de consecuencias reales en el quehacer del espectador. Es tan comprometida la concepción que tiene del arte teatral que en esta pieza se ‘rifa’ literalmente la calidad de su trabajo artístico en relación con la respuesta que el público manifieste hacia el mismo. Al final de la pieza, tras el, ¡¡¡NO!!!, lleno de dignidad y gallardía de Sandino, según el autor debería suceder lo siguiente:

(Alguien entre los espectadores grita: ¡VIVA SANDINO!)

El resto del público debe responder: ¡VIVA! Si no ocurre así, la puesta en escena ha fracasado. (43:61)

Sin lugar a dudas, el atrevimiento, la valentía y hasta la temeridad artística total. Recuérdese que Arce está cumpliendo no con una función de entretenimiento sino con una función didáctica en esta su pieza teatral “en la tarea de hacer del pueblo centroamericano un pueblo consciente de su realidad y de su historia.” (43:28) Pero el mismo Manuel José también sabe que esta es “una dura tarea en todo sentido” (43:28); entonces, en su afán didáctico determinado por su militancia izquierdista, su teatro debe llegar a acciones extremas: hacer partícipe al espectador hasta el punto de que éste de verdad tome partido y lo manifieste abiertamente al principio, durante el desarrollo o al final del propio montaje. Claro que esta intención de involucrar al público ya se venía manifestando en obras anteriores de Manuel José Arce: el “¡A la mierda!” de *El Aprendiz en Sebastián sale de compras* o “En la lucha hasta el final” de *Delito, condena y ejecución de una gallina*, son indiscutiblemente dos consignas cuyo objetivo es inclinar la participación de los asistentes a sus montajes hacia ideas de corte social. Sin embargo, nunca este artista había signado el éxito o el fracaso de una de sus puestas en escena en la reacción favorable del público hacia su ideología izquierdista. Este atrevimiento sustentado sobre una estructura teatral infalible encaminada a conseguir una respuesta espontánea del espectador, sin lugar a dudas, no tiene parangón en la historia del teatro guatemalteco: es el artista teatral del país que de mejor forma comprendió aquella consigna y la aplicó magistralmente que por esos años estaba aparejada a la creación dramática: la participación del público en el teatro.

Y es que en la estructura teatral del texto radica la calidad de la pieza y el que esta última escena cuando el público debería responder: ¡Viva Sandino!, no resulte ‘a la fuerza’ en la dinámica del argumento, sino todo lo contrario, necesaria y un acierto plausible del autor. La obra inicia con un personaje leyendo una noticia de un periódico. Sale. Luego del mapa del telón de foro se desprende el hombre delgado, menudo y moreno (por cierto, este artificio escénico es otro gran acierto de Manuel José ya que de esta forma presenta su idea de que Sandino es un producto permanente de la historia de Nicaragua, y al mismo tiempo da a entender que ambos historia de Nicaragua / Sandino son un único personaje en la dinámica de la obra); a continuación los diez narradores muestran una historia de infamias políticas, sociales y económicas en Nicaragua, para a continuación, previo a finalizar la puesta en escena y que se descubra que ese hombre delgado, menudo y moreno es Sandino y de que el público deba gritar al unísono ¡Viva!, entre nuevamente el hombre que leyera una noticia al inicio del montaje la cual por segunda ocasión lee. Sin lugar a dudas, la organización dramática de *Sandino debe nacer* está pensada con el fin de lograr efectivamente esa última escena ‘al pie de la letra’.

Desde esta perspectiva resulta comprensible la presencia de ese personaje, al parecer circunstancial hasta eliminable, que es el ‘hombre que lee una noticia’, el cual se podría ver como una reminiscencia de El Informador que apareciera en *Delito, condena y ejecución de una gallina* (aunque éste leía la cantidad de noticias necesarias que ameritará la puesta en escena del momento) ya que ambos cumplen la misma función: actualizar la representación, hecho al que se suma en *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* el deseo de mostrar, por parte del autor, con el ‘hombre que lee una noticia’ (que aparece en sólo dos ocasiones: al inicio y al final, leyendo la misma nota periodística) que a pesar del recorrido histórico en Nicaragua ‘las cosas’ no han cambiado nada, siguen igual como al inicio. En la edición de esta pieza publicada por la revista *Alero* en 1975 se reproducen dos noticias a escoger que Manuel José Arce recomendaba que se leyeran: la primera extraída del diario *El Gráfico* del 16 de julio de 1972: *Insólito caso de trata de blancas en Nicaragua. Niñas de 10 a 12 años obligadas a ejercer la prostitución*; la segunda tomada de diario *La Tarde* del 18 de marzo de 1974: *Firma de sociólogos estableció nivel de vicio y prostitución en Managua*. En ellas a todas luces se desea mostrar la decadencia a la que ha llegado Nicaragua (y de paso los demás países de Centroamérica) como resultado de una historia de entreguismos y traiciones. En síntesis, la estructura teatral de la pieza es perfecta en cuanto a su fin de involucrar al espectador de forma espontánea en la dinámica argumental, acción que se logrará aún más si se provoca en él la indignación que produciría la lectura de cualquiera de estas dos noticias por el autor recomendadas.

Sobra decir que todos estos recursos y aciertos teatrales hasta acá descritos resultan propios o adecuados para enseñar o instruir. Los sistemas de signos teatrales también están en consonancia con esta intención didáctica y de tendencia izquierdista indiscutible de la pieza. En cuanto al traje, la iluminación, los accesorios y el decorado resulta ejemplar la primera acotación en la cual Manuel José Arce indica:

Oscuro general. Cenital ilumina al hombre que lee el periódico. Se apaga el cenital. El hombre sale de escena. A resistencia se ilumina el mapa del telón de foro, de él se desprende UN HOMBRE, DELGADO, MENUDO Y MORENO, que avanza directamente hacia el proscenio, sale del escenario y se sienta en el suelo de espaldas al público. Viste burdo pantalón y camisa de obrero, trae una chaqueta en el hombro. Del bolsillo trasero de su pantalón asoman las puntas de un pañuelo colorado. Tiene la apariencia de un mecánico. Durante el transcurso de las escenas realizará, en efecto, un trabajo de mecánico con diversas piezas que estarán allí, en el proscenio. Las reúne, las aceita, las ensambla hasta llegar, en el momento indicado a completar un objeto con ellas. Trabaja cuidadosamente, con devoción y seguridad. (43:29)

Como se puede deducir en esta acotación, hay un cuidadoso manejo de la luz el cual estará presente a lo largo de la pieza; en este caso, por ejemplo, el oscuro general, el cenital y luego la iluminación a resistencia evitan que el espectador vea, en primer lugar a Sandino y luego los elementos de utilería (quizás los únicos en toda la obra) ubicados en el proscenio con los cuales al final el héroe de las Segovias armará su viejo fusil Enfield. Además, la iluminación sirve para crear ambientes adecuados a cada segmento teatral.

Si a lo largo de este trabajo académico se ha defendido el argumento de que Arce desde el inicio de su producción dramática rechaza el uso de decorados en sus montajes, no será esta pieza en la cual se contradiga dicha afirmación; los decorados son inexistentes a no ser por el mapa de Nicaragua ubicado al fondo de la escena (si se le pudiera clasificar como elemento de decorado) que más bien funciona como el vestuario de ese personaje intangible mas presente en todo el desarrollo argumental: Nicaragua y su historia.

Del traje se puede afirmar que si por un lado los narradores utilizan sólo algunas prendas que tomarán de dos grandes colgadores de ropa previamente ingresados al escenario a modo de que el

espectador note el proceso de las diversas caracterizaciones; el vestuario de Sandino es preciso y lleno de significación: ante los ojos de Manuel José ‘el general de hombres libres’, como le llamaría Gabriela Mistral a este héroe nicaragüense, es una caracterización perfecta lo cual se refleja en su vestimenta; situación que no ocurre de la misma forma con la historia de su país: imprecisa, inestable, simple, neutra, como es al final de cuentas el vestuario general de todos los narradores: “Visten de una manera neutra (gris, negro o blanco), simple y totalmente uniforme.” (43:29) Por su parte el tono, la mímica y los gestos le transmiten una caracterización vulgar y burlesca a los personajes históricos de Nicaragua y heroica a Sandino.

Debe subrayarse el movimiento escénico que se plantea ya que al no existir entradas y salidas de personajes (a no ser por las que ejecuta el hombre que lee una noticia) la pieza no cae en el peligro de la monotonía (hecho al que hay que sumarle el de ser esta una obra continua sin división en actos) peligro que se salva con la creación de contrastes logrados a través de no sólo las precisas caracterizaciones actorales sino porque el movimiento de estos vuelve la escena un espacio dinámico lleno de significaciones.

Hay que decir que en las piezas de Manuel José los efectos musicales y sonoros tienen un bajo perfil (con excepción de *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola* donde la carga semántica radica en los recursos musicales), *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* no es la excepción aunque su final adquiere un carácter melódico: mientras atruena la Marcha de la Marina los narradores cantan y bailan la canción “Managua–Nicaragua”. En fin, la música es utilizada para retratar ese carácter circense de la historia de los pueblos centroamericanos.

### **5.12.2 Dimensión semántica**

Vale la pena retornar a la cita de la página anterior la cual además de ser un valioso ejemplo sobre el uso de algunos sistemas de signos teatrales, pone de manifiesto la veneración del autor hacia la figura de Sandino donde las frases utilizadas por Arce para caracterizar a este personaje no resultan fortuitas, todo lo contrario están llenas de significados precisos. Cuando Arce indica que ‘el hombre delgado, menudo y moreno’ “tiene la apariencia de un mecánico” lo hace con el pleno conocimiento de que Sandino antes de embarcarse en la creación de su Ejército Defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua se empleó en varias transnacionales ejerciendo puestos relacionados con el manejo de maquinaria: primero en la United Fruit Company en Guatemala, luego en la South Pennsylvania Oil

Co. en México, y por último en la Huasteca Petroleum Co. también en México donde fungió como jefe del departamento de venta de gasolina.

En el marco teórico al hablar de la lista de personajes se decía que ésta puede arrojar información valiosa si se pone en relación con la onomástica, el simbolismo, la sintaxis del drama, los prejuicios ideológicos o estéticos; listado en la cual suele aparecer información diversa y útil sobre los personajes. Por esa razón no resulta fortuito que en esta lista a Sandino primero se le describa como ‘un hombre delgado, menudo y moreno’. Con esta información Arce sintetiza la impresión que Sandino causaba en todos: el de ser más que el prototipo del guerrero, un hombre sencillo pero aguerrido, aparentemente frágil pero espiritualmente superior. Al respecto, resultan valiosas las palabras del escritor Belausteguigoitia quien lo describía de la siguiente forma:

...su cara ensombrecida por arrugas prematuras, reflejaba, con una expresión tan suya, yo no sé si una reflexión profunda o un íntimo dolor. Su vista parecía fijarse, más que en los pobres soldados que, batidos por las privaciones, pasaban por delante en algo lejano e invisible. Sandino no tenía el aire fiero del guerrero a quien la lucha endurece el semblante y a quien el peligro y las necesarias crueldades de la guerra acucian sus nervios y dan una inexorable inflexibilidad a la mirada. Su rostro reflejaba la psicología del hombre hecho para el pensamiento y para la fantasía, del hombre espiritual convertido en cabecilla por obra de la fatalidad... Aquella mirada vaga y profunda... saliendo del marco de una cara macerada, mitad de santo, mitad de pensador, nos revelaba al hombre... de espíritu atormentado, pero preciso y definido en sus convicciones... La impresión que da el general Sandino, lo mismo en su aspecto que en su conversación, es de una gran elevación espiritual. (69:9)

Arce entonces construye su obra sobre la figura indiscutible de un héroe latinoamericano en general, centroamericano en particular y sobre todo nicaragüense; valiéndose además para su época del entusiasmo que causaba la promisoriosa victoria del Frente Sandinista de Liberación Nacional<sup>190</sup>. Y porque sabe que todos los países de Centroamérica (menos Panamá) dados sus antecedentes históricos en común conforman una región geográfica al mismo tiempo fraterna pero dislocada con

---

<sup>190</sup> La dictadura somocista cayó cuatro años después de la publicación de esta pieza en 1979. En *¡Viva Sandino!* una de sus columnas de *Diario de un escribiente* proféticamente Arce escribe: “Un aniversario más, General, mi General, nuestro General, de tu vigilia incesante. Ya no tarda la hora de tu segunda y definitiva victoria. Ya no tarda, porque mucho ha tardado.” (17:211)

rupturas sociales, económicas y políticas insalvables, comprende que la figura de Sandino no entraría como él hubiese deseado en sintonía con su nación, con Guatemala; entonces, años después intentará, más sobre percepciones emocionales que sobre hechos históricos incuestionables, configurar un héroe nacional (al final quizás sin conseguirlo) como lo haría en esta obra teatral en la figura de Jacobo Árbenz en su última creación dramática *Árbenz, el coronel de la primavera*. De esa cuenta se puede afirmar que desde *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* Manuel José se aventura peligrosamente en los límites del teatro panfletario.

La información del párrafo precedente da pie para indicar que indiscutiblemente la oposición binaria que condiciona el desarrollo argumental de la pieza es: héroe nacional / ‘vendepatrias’ la cual es patente en la penúltima escena en la cual los narradores salen con carteles con leyendas que rezan: “Vendo patria barata por motivo de viaje. (...) Gran barata de patria, ¡aproveche! Precios bajos. (...) Damos patria por abonos: ¡regalada!” (43:60); luego en una algarabía simultánea estos narradores pronunciarán una serie de parlamentos con el estribillo “¡Es muy fácil vivir en Nicaragua!” (43:60) Este entreguismo descarado es el que impulsará la aparición del héroe de las Segovias, la irrupción en la escena nicaragüense, latinoamericana y mundial de Sandino.

Por cierto, la configuración actoral del hombre delgado, menudo y moreno / Sandino trae a la memoria sobre todo la figura y la dinámica teatral de El Aprendiz en *Sebastián sale de compras*. En este punto hay que afirmar que la presencia de estos personajes (que a Sandino y El Aprendiz podría sumarse el Hombre del Paraguas en *El gato murió de histeria*, el V hombre que no come en *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola*, incluso Natividad Quintuche en *Torotumbo*) aparentemente circunstanciales, eventuales, quizás accidentales, modificables o hasta ‘extirpables’ del cuerpo dramático de la pieza, sin parlamento o reducido a una mínima oración o hasta a un monosílabo como el ‘¡No!’ de Sandino, pero al final se descubre la importancia capital, mayúscula, indispensable de estos personajes en la estructura dramática de la obra, en simples palabras resultan ser los protagonistas del drama; la presencia de estos personajes, se decía, es un rasgo muy propio, de una originalidad indiscutible, en el teatro de Manuel José Arce y, por lo tanto, un hallazgo sorprendente del autor. Personajes que posibilitan o estarían llamados a viabilizar el cambio político, social y económico, fin supremo de las piezas teatrales de Arce. De paso el autor se ha vacilado a todo el mundo iluso de la insignificancia de ellos. Indiscutiblemente la configuración de estos actantes representa un descubrimiento por parte de Manuel José sin parangón en la historia del teatro guatemalteco y quizás latinoamericano y mundial.

Ahora bien, ¿qué concepciones teatrales configuran esta pieza? Si en *Compermiso* el teatro del absurdo, en *Sebastián sale de compras* el teatro grotesco o en *Delito, condena y ejecución de una gallina* el teatro épico de Brecht son las teorías dramáticas predominantes, lo mismo no se puede decir de *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer*. En esta pieza Arce más bien hace uso de todo lo que le sea útil para su fin didáctico, obteniendo como resultado un lenguaje teatral mestizo (la presencia de Stanislavski, Brecht o Grotowski es indiscutible), sin apearse decididamente a ninguna concepción teatral específica. Las ideas de Stanislavski saltan a la vista a pesar de que en su texto-misiva del inicio diga:

No debemos establecer un proceso de comunicación a la Stanislavski. Ni en los actores ni en los espectadores. En ese momento caeríamos en la ficción. Y estamos contando verdades. (43:28)

Sin embargo, más adelante apunta:

La única caracterización total necesaria en *Sandino debe nacer...* es la del héroe de las Segovias. Las demás serán caracterizaciones parciales, momentáneas y esquemáticas... (43:28)

Es decir, al final de cuentas Stanislavski sí. Pero, que quede bien claro, sólo aplicado en el personaje con el que emocionalmente sí debe identificarse el espectador: Sandino. Con los narradores que materializan la historia nicaragüense la relación debe ser distanciada según lo mandaba Brecht (esta conjunción de las ideas de Stanislavski y Brecht, Manuel José las aplicará de nuevo en su última pieza teatral: *Árbenz, el coronel de la primavera*). Pero no sólo de las concepciones del director ruso y el alemán se nutre *¡Viva Sandino!*, también pueden descubrirse las ideas de Grotowski en cuanto según éste sobre el actor caía la responsabilidad del montaje, más nada, hecho que se manifiesta en la creación de Manuel José: “Visualmente era como grotowskiano, un teatro pobre. Es teatro de actor básicamente, el montaje estaba totalmente en los hombros del elenco, sin utilería, sin escenografía...” dirá María Mercedes Arce al recordar el montaje hecho en México. Recuérdese, para Grotowski el teatro puede existir sin luz, música, vestuario, decorados, texto, pero no sin actor; establece así los principios de su ‘teatro pobre’ en su rechazo de todo elemento superfluo en la creación teatral convirtiendo al actor en el eje del espectáculo. No obstante, para Grotowski el teatro no se reducía a esta simple afirmación, el teatro como un rito o la autonomía del teatro con respecto a

su matriz literaria son postulados fundamentales del director polaco que no se descubren en *Sandino debe nacer*. Grotowskiano si resulta la determinación de la escena donde se crea un nuevo espacio para actores y espectadores; aunque no lo parezca, la línea que los separa se va diluyendo poco a poco hasta que sin conciencia alguna el público pasa a ser parte dinámica de la configuración final de la pieza.

Una influencia que se manifiesta en esta obra teatral (y quizás un elemento referencial de la misma) tomada del teatro latinoamericano es la encarnación de los personajes por diferentes actores o, lo que es lo mismo, el que cada actor pueda desempeñar diferentes roles. Quizás en este aspecto, Arce tiene presente el trabajo de Osvaldo Dragún, dramaturgo argentino cuyo teatro combina la preocupación intelectual, el tono popular y la crítica social, y sobre todo su título más representativo *Historias para ser contadas*, drama estrenado en 1958 integrado por tres historias: la primera gira en torno a un trabajador de la calle cuya apacible rutina se ve trastornada por un terrible dolor de muela, la falta de recursos, la indolencia de su esposa y la indiferencia de un médico incitan al paciente a trabajar sin descanso, relegando su salud al punto que la carie le ocasiona la muerte; la segunda muestra al protagonista que acepta un empleo seducido por la codicia y el afán de mejorar su status social, llegando incluso a exportar carne de rata, lo que ocasiona un brote epidémico. Finalmente, en *Historia del hombre que se convirtió en perro*, ahondando en lo absurdo, se ve como la falta de oportunidades laborales conducen a la denigración de un hombre quien, por un mísero sueldo, suplanta a un perro guardián de una fábrica. Pues bien, en *Historias para ser contadas* como en *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* un actor representa diversos personajes.

Como se ve lo de un lenguaje teatral mestizo va en serio. Resultan valiosas en este punto las palabras de María Mercedes Arce quien en la última pregunta de la entrevista que se le hizo para este trabajo responde:

*¿Visto a la distancia cuáles considera las contribuciones más importantes de Arce para el teatro guatemalteco?*

La búsqueda creo que es lo más fundamental, acaso arriesgada a veces, fallida o acertada en otras tantas. Pero sí hay una búsqueda honesta de un lenguaje propio aunque mestizado, aderezado y condimentado de cuarenta mil cosas. Creo que mi papá en el teatro es como el fiambre en la comida guatemalteca: tiene de todo, pero nada más

chapín que el fiambre. Al teatro de mi papá le encuentra a Brecht, a Grotowski, hasta a Boal, y de perdida a Stanislavski, y vaya a saber usted cuántas cuestiones están allí metidas; pero es un teatro muy guatemalteco al final de cuentas, sin ser costumbrista.

Al final de cuentas, todos estos artificios, recursos, concepciones están al servicio del didactismo de la pieza. ¿Pero de qué forma Manuel José salva el carácter discursivo que, *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer*, plantea desde el momento cuando se afirma que en ella “el hilo histórico, la sucesión de hechos es lo que debe permanecer inalterable”? Es decir, ¿por qué la obra no resulta aburrida? Porque Arce la estructura sobre un elemento esencial: lo lúdico. ¡Aprender jugando!, pareciera ser la consigna. Y es que no le queda otra al autor al momento de sustentarse sobre esa “chochada más graciosa” (43:41) que es la historia de Nicaragua. El público se la debería pasar bien porque en la obra los actores se la pasan, literalmente, jugando.

### 5.12.3 Dimensión pragmática

Como ya se adelantó en las primeras líneas del análisis de esta pieza, *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* se puso en escena en México, al parecer en los últimos años de la década de los setenta, en los años previos al exilio de Arce hacia Francia, y todo parece indicar que la obra tuvo un rotundo éxito que se reflejó en una larga temporada, si se atiende a las declaraciones de Roberto Díaz Gomar y María Mercedes Arce. Ésta última fue de las pocas, poquísimas, personas de Guatemala que tuvo el privilegio de ver dicho montaje en la nación vecina.

Cuenta la hija del escritor que este trabajo se presentó en el poliforo de Siqueiros, un teatro arena que condicionaba un espectáculo muy dinámico. Y siguiendo con su rasgo lúdico ya apuntado, los actores jugaban mucho en el espacio escénico: “se bajaban del escenario, interactúan con el público, regresaban al escenario, volvían a retornar al público, en fin, los pobres terminaban agotados” según la misma María Mercedes.

Ahora bien, ¿se presentó esta obra en algún momento en Guatemala? Si se atiende a la información proporcionada por Julia Vela, hermana del escritor, *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* fue llevada a los escenarios guatemaltecos por dos grupos teatrales: el del Colegio Don Bosco, y el de la Facultad de Ciencias Químicas y Farmacéuticas de la Universidad de San Carlos de Guatemala, al parecer, aunque no con toda seguridad, en el año de 1977. Incluso Julia Vela indica que el grupo universitario

presentó su trabajo en el Festival de Teatro Guatemalteco correspondiente a ese año, sin embargo, en la revista de ese evento no aparece programada la participación ni del grupo ni de este título. ¿Dónde se presentó? ¿Durante cuánto tiempo? ¿Cuál fue la recepción del público y de la prensa? En fin, son preguntas de las cuales lamentablemente se carece de información para darles respuesta.

#### **5.12.4 Consideraciones finales**

*Torotumbo, Delito, condena y ejecución de una gallina, La conquista, La última profecía y ¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* son los títulos más importantes de este tercer período en la producción teatral de Manuel José circunscrito entre los años 1968 y 1979 determinados por los dos viajes que el escritor realizara a Francia: el primero como parte de una beca de estudios; el segundo en ruta al exilio porque los escuadrones de la muerte ya andaban tras sus pasos. Entre esos años la creación dramática de Arce se caracterizará esencialmente por su cada vez mayor actitud crítica social y militancia izquierdista cuyo efecto ineludible será como se acaba de anotar su destierro al país europeo.

Sí, aquellos son los títulos más importantes de esta etapa artística pero recuérdese que hay otros que también aparecen por estos años y, por consiguiente, deben incluirse en este tercer período teatral: *Las falsas apariencias* y *Vamos a sembrar banderas*, ya estudiados con base en referencias diversas pero de los cuales se desconoce su manuscrito. Y otras dos piezas de las cuales aún no se ha hablado pero de las cuales sí se localizó su texto: *La Chabela en la historia* y *La loa a la Virgen de Concepción*.

#### **5.13 Teatro profano y teatro sacro**

Un humor festivo empieza a dejarse sentir en la atmósfera de la ciudad. A los graves escritorios de los altos burócratas les está entrando una comezón como la urticaria o alergia periódica. Esta es la época cuando los políticos empiezan a dejar en casa a la mamá de verdad y sacan a la ‘de hule’, la que tiene pararrayos, la de las ‘mentadas’. Los diablos andan sueltos y el público –quien más, quien menos– está esperando impaciente el evento anual que pone en solfa a todos, que deroga las circunspecciones, que hace chacota, changoneta hasta el lucero del alba.

Sí. Ya viene la Huelga de Dolores. Ya circulan de boca en boca las irrespetuosas puyas de los boletines. La ‘chispa’ juvenil, agresiva y corrosiva suelta esas hojitas de letras apretadas en las que no dejan títere con cabeza ni santo parado, como para que nos vayamos acostumbrando para el aguacero de jocosos porrazos de ‘La Velada’ y del ‘Desfile’. (19:100)

Escribirá Arce en un artículo titulado *Los huelgueros* de su columna *Diario de un escribiente* retratando a la perfección todo el espíritu que envuelve la Huelga de Dolores. Y es precisamente para presentarse en ‘La Velada’ de 1974, a petición de Roberto Díaz Gomar, que Manuel José escribe en verso, en octava real, un “aguacero de jocosos porrazos” que dará como resultado *La Chabela en la historia*, con la cual la Facultad de Derecho se haría acreedora ese año de la Chabela de Oro. Pero, ¿por qué en verso precisamente? Según María Mercedes Arce:

Porque para mi papá, yo me imagino, representaría un ejercicio bien divertido decir todas esa patanadas en verso. Porque son unas groserías bien groseras, entonces, era una manera de decir: “yo puedo escribir bien y puedo escribir tan bien que les voy a mentar la madre en verso.”

De cualquier forma, en *La Chabela en la historia*, texto breve que no sobrepasa las diez páginas, se realiza un análisis general tanto de la historia patria como de la historia de la huelga de los sancarlistas a partir de 1898 año de su origen; pero sobre todo se critica la actitud de los propios estudiantes huelgueros que tras pasar por las aulas universitarias olvidan los ideales de la Huelga de Dolores.

Viejo. (El que era estudiante a otro estudiante.) ¿A dónde vas patojo?  
Estudiante. ¿Cómo que a donde, viejo? ¡A la velada!  
Viejo. ¡Dejá de andarte metiendo en babosadas contra el gobierno, porque por culpa tuya me pueden volar el chance! Tras de que me pasé bien jodido todo el tiempo de Ubico y hasta ahora me estoy reponiendo con el nombramiento de asesor jurídico...  
Estudiante. Mire viejo, ¿y usted no fue huelguero?  
Viejo. Eso cuando era patojo y baboso como vos. Pero ahora que ya tengo experiencia...

Estudiante.        ¡Intereses!  
Viejo.             No me faltes el respeto cerote, porque te voy a echar verga.  
Estudiante.        ...si me alcanza... (29:5)

Contra estos personajes recalcitrantes, que algún día, ¡el colmo de los colmos!, fueron huelgueros, se pronunciará La Chabela al final de la pieza:

¡Aquí está tu son, Chabela!  
Por eso está Guatemala  
como está: hueveo y bala  
esta es la triste secuela  
que heredamos de muy antes:  
éste es el mal verdadero:  
que el estudiante huelguero  
deja de ser estudiante  
y se transforma en cholero  
de asesinos y asaltantes  
del poder y del erario.  
Muchá, muchá: no envejezcan,  
no vendan su dignidad,  
no alquilen su libertad,  
no claudiquen, no perezcan. (29:8)

Ahora bien, aunque en la producción dramática de Manuel José Arce esta pieza sea la única que pueda catalogarse ciento por ciento como muestra de teatro huelguero, muchas otras de sus piezas también son deudoras, no en su sustrato literario pero si en su texto espectacular, de la estética bufa sancarlista. Y es que al estudiar detenidamente la producción dramática no sólo de Arce sino en general la producción teatral en Guatemala durante las décadas de los sesenta y los setenta sorprende en gran medida que el espíritu irreverente y carnavalesco de la Huelga de Dolores sea un rasgo esencial de muchas piezas teatrales representativas de estos años: desde la estética del teatro huelguero se llevó a escena *Sebastián sale de compras y Delito, condena y ejecución de una gallina*: “el mal gusto campeaba por todo el escenario, todo era de mal gusto, desde el vestuario hasta la utilería”, dirá Alfredo Porrás Smith al hablar sobre el estreno mundial de esta última. *La Chalana* de

Hugo Carrillo entresaca de la novela *Viernes de Dolores* de Miguel Ángel Asturias la historia del canto de guerra de los universitarios, siguiendo en su montaje también, obviamente, el espíritu bufo de la Huelga.

Pero la influencia de lo huelguero en el teatro guatemalteco no se limita a esas décadas. Más adelante, en los años ochenta, Víctor Hugo Cruz (uno de los dramaturgos más representativos de esa década) apoyará su teatro cómico sobre esta estética teatral, en títulos como *Zipacná, tomó tu lanza*. Y en los noventa, el éxito teatral descomunal, sólo comparable al que había tenido *El Señor Presidente* de Hugo Carrillo en la década de los setenta, fue *La epopeya de las Indias Españolas* de Douglas González y Jorge Ramírez deudora también de las veladas teatrales estudiantiles<sup>191</sup>. Y esta influencia se expande aún más en el tiempo. Incluso el fenómeno de los café-teatro de finales del siglo XX y principios del XXI es un híbrido entre diversas medidas de teatro huelguero, costumbrismo y actualidad política. Definitivamente, la Huelga de Dolores a partir de la segunda mitad del siglo XX viene configurando el teatro guatemalteco.

En 2006, el 7 de abril precisamente, en un Viernes de Dolores después de la Huelga, y dentro de los festejos conmemorativos del veinte aniversario de la muerte de Manuel José Arce, se vuelve a estrenar *La Chabela en la historia* aumentada con adaptaciones de Roberto Díaz Gomar. En una entrevista (*La Chabela sigue cantando* tomada de *El Periódico*) que le realizaran a este director teatral, previo al estreno de esta pieza, indica:

*¿Qué adaptaciones le hizo?*

---

<sup>191</sup> Lucrecia Méndez de Penedo en su ensayo *Panorama del teatro guatemalteco de los noventa* escribe: “El caso teatral de la década de los noventa fue el estreno en el Teatro de Cámara del Teatro Nacional de *La epopeya de las Indias Españolas. Farsa del desenfado en tres espacios* de Douglas González y Jorge Ramírez. Constituyó un fenómeno insólito que una obra escrita, producida y dirigida por un grupo nacional privado, de modestos recursos, creado para la ocasión, La Compañía de Comedias lograra un éxito que sólo tenía como precedente las dos largas temporadas (1974 y 1978) de *El Señor Presidente*, versión escénica de Hugo Carrillo de la novela homónima del Nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias. El público hacía largas colas e inclusive compraba boletos en el mercado negro; pero no sólo: la obra fue reseñada por la revista *Time*. Fue con esta obra que Mónica Sarmientos, joven violinista, se convirtió en la revelación de la década como actriz cómica. Esta pieza de tipo farsesco deriva del ‘teatro huelguero’ capitalino –es decir de la tradición goliárdica del teatro bufón, grueso y carnavalesco, sumamente apreciado por los capitalinos– que los estudiantes de la universidad estatal ponen en escena anualmente durante la Huelga de Dolores, para protestar y lanzar improperios contra el gobierno de turno.” (243:126)



Ensayos de *La Chabela en la historia*, Guatemala, 2006.

Naturalmente los textos de Manuel José llegaron hasta 1974. De allí en adelante me tocó escribir tratando de mantener la métrica de los versos, y sobre todo la rima. Escribí de presidente a presidente con una larga lista de las metidas de pata de cada uno. Luego se la entregué a Ángelo Medina, y a los actores. Ellos se han encargado de ir agregando y sustituyendo hasta llegar al resultado que se verá esta noche. Es una misa de varios curas. (157:26)

Por último, hay que añadir que, según reportes de prensa, esta segunda puesta en escena de *La Chabela...* fue muy bien recibida por el público guatemalteco. De la que se carece de noticias sobre su recepción incluso sobre si se montó es de su pieza *La loa a la Virgen de Concepción*, un título desconocidísimo en la producción dramática de Manuel José. Ni una sola reseña sobre el teatro de Arce la consigna<sup>192</sup> a pesar de ser un texto de mediana extensión con más 20 páginas.

¿Manuel José autor de una pieza de teatro religioso? Sí. Así como se maneja a gusto en el ‘teatro profano’ (por darle una conceptualización distinta de teatro huelguero a *La Chabela...*) de la misma forma no le incomoda adentrarse en la aventura de componer una obra teatral con los símbolos sacros del catolicismo aunque sin el respeto y el fervor que se pudiera pensar, todo lo contrario, llena de irreverencia y humor. Y es que el título de esta pieza *La loa a la Virgen de Concepción* puede llevar a estas erradas conclusiones. Muchos pensarían que se van a encontrar con un texto lleno de rezos, plegarias y letanías; y por esa misma razón se sorprenderían al toparse con una pieza colmada de canticos infantiles, ruidosas porras, alegres bailes, referencias a programas televisivos, comics o marcas comerciales y hasta burlas a personajes destacados del medio político y cultural de la nación. Véase este ejemplo:

Pedro, María y San Miguel.	(Se toman de la mano y cantan frente al diablo.) Matatero-tero-lá.
Diablo.	¿Qué querían sus señorías, matatero-tero-lá?
Pedro, María y San Miguel.	Yo quería una de sus hijas, matatero-tero-lá.
Diablo.	¿Cuál de todas quería usted, matatero-tero-la?

---

<sup>192</sup> Aunque con toda seguridad hay muchos otros textos teatrales de Manuel José Arce que se desconocen: manuscritos o desperdigados en revistas de diversa índole. Por ejemplo, en una revista de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes dedicada al estreno mundial del etnodrama quiché-achí *El Urram* por parte del Ballet Moderno y Folklórico de Guatemala, aparece publicada una breve pieza teatral de Arce: el relato *Los costeños*. Incluso la localización para este trabajo de *La loa a la Virgen de Concepción* resultó fortuita: fue proporcionada por Luis Carlos Pineda que a su vez la obtuvo de su padre, el también actor Rafael Pineda.

Pedro, María y San Miguel. Pues queremos a Eunice<sup>193</sup>, matatero-tero-lá.  
 Diablo. ¿Y qué oficio le pondrían, matatero-tero-lá?  
 Pedro, María y San Miguel. A que barra Bellas Artes, Matatero-tero-lá. (32:14)

El argumento gira en torno a la aparición del diablo, precedida por una divertida discusión entre Pedro y María, y la intención del maligno de conducir al infierno a estos dos personajes a no ser por la pronta aparición del Arcángel San Miguel, enviado por la Virgen de Concepción, quien los salva de las garras del demonio.

Ahora bien, según datos que aparecen en el manuscrito este texto fue hallado por René Molina y presentado por la Compañía de Teatro para Niños en el VI Festival de Arte y Cultura celebrado en Antigua Guatemala en 1974. Tres años más tarde el texto hallado por René Molina es versificado, corregido y aumentado por Manuel José, sin embargo, como ya se indicó, se desconoce si *La loa a la Virgen de Concepción*, la versión de Arce, fue llevada a escena por algún grupo de teatro.

## 5. 14 Teatro y exilio

Cuando empecé a ver que los zopilotes empezaban a volar en círculo sobre mi cabeza rebelde, preparé minuciosamente el mutis de la escena. (38:32)

Escribe Manuel José en su *Carta a Trigo*. Ese ‘mutis’ se dio exactamente el 4 de noviembre de 1979 cuando Arce parte al exilio rumbo a Francia. El teatro de Manuel José Arce había llegado a ser tan incendiario que para los grupos de poder ya no pasaba desapercibido; un ejemplo notorio: el XVII Festival de Teatro Guatemalteco celebrado entre el 2 de octubre y el 30 de noviembre de ese año le fue dedicado a él, sin embargo, ninguna de sus obras fue puesta en escena. Entonces, su militancia contra las dictaduras militares cada vez más notoria en su obra artística así como su efímero pero exacerbado paso por la política como concejal de la municipalidad capitalina en representación del Frente Unido de la Revolución FUR, lo fueron empujando a marcharse.

Sólo quien no lo ha saboreado puede creer que el exilio puede ser dorado. Sólo quien lo ha probado puede saber que el exilio fue la salvación y la muerte de Manuel José.

---

<sup>193</sup> Eunice Lima, directora de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes y gran promotora del teatro guatemalteco durante la década de los sesenta y setenta.

Escribe Dante Liano en un ensayo sobre este escritor: *En la eterna noche de nuestro desconsuelo*. Y efectivamente el exilio fue para Arce durante la primera mitad amargo: su condición de refugiado político le había llevado a los límites de la sobrevivencia relegando su creación artística. Es hasta 1983 cuando aparece otra obra de teatro original de Manuel José: *Rituales y testimonios* de la cual el mismo autor explica sobre su origen y argumento:

Hice en Marsella una puesta en escena de testimonios, tres testimonios de mujeres: uno de una religiosa, uno de una maestra y el otro de una indígena. Pero fue simplemente tomar los textos de los testimonios de estas tres mujeres acerca de los bombardeos contra las aldeas indígenas en Guatemala. Con esto hice una puesta, no una puesta en escena, porque no había nada de 'teatral', era simplemente un grupo de mujeres lectoras, como un coro, como un juego de voces. Leyeron esto en público en Marsella, sin más que la presencia humana, muy hierática, muy sobria, como recurso teatral. Después, como consecuencia de este trabajo, escribí *Rituales y testimonios*. Son nueve piezas muy breves. Empecé queriendo hacer algo así como *Terror y miserias del Tercer Reich*, pero luego me arrastró el tema de Guatemala y terminé haciendo otra cosa muy distinta. Son nueve piezas cortas que pueden ser puestas independientemente o como un solo espectáculo global. Esto fue puesto en Madrid, en Marsella y en otros lados y fue, en parte, el material de base, junto con algunos poemas de Asturias, de Otto René Castillo y míos, que le sirvió a Armand Gatti para hacer *El camino de Zacapa* y *La sangre del quetzal*, espectáculos alucinantes y muy emotivos que Gatti hizo en Montauban y en Albi. (175:4)

Entonces, la pieza fue representada parcialmente en enero de ese año en Madrid bajo la dirección de Roberto Díaz Gomar. Según Arturo Taracena, se da una "versión francesa definitiva de *Rituales y testimonios*" (38:32), pero no se especifica si montaje o publicación escrita. Esta obra de teatro, como Arce lo indica, consta de nueve cuadros independientes unos de otros donde el autor "intenta dar a conocer al mundo tantas atrocidades que pasaban en Guatemala", en palabras de Julia Vela. Al parecer esta pieza, o uno de sus cuadros, fue puesto en escena en Guatemala bajo la dirección de Jorge Ramírez con motivo del vigésimo aniversario del deceso del autor, así lo hace saber una nota de prensa aparecida el 23 de septiembre de 2005 en el Periódico: *Un año para Manuel José Arce*. ¡Pero hasta allí!

El trabajo en el Centro Cultural de Albi, su ‘colaboración’ teatral con Armand Gatti, Jean-Jacques Fleury y Michel Séonnet y su matrimonio con Béatrice Mazel le dieron a Arce un respiro en su vida durante sus últimos tres años de exilio y de su existencia. Y le dieron la oportunidad de adentrarse de nuevo al teatro, ese mundo que lo había cautivado desde aquel día cuando Luz Méndez de la Vega lo llevó a ver los ensayos del grupo de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos.

Todos sus versos de *La hora de la siembra* formaron parte de *Guatemala, los poetas del genocidio*, presentado por el grupo L’Archéopteryx bajo la dirección de Armand Gatti en las ciudades de Montauban y Albi en julio de 1983. Espectáculo integrado por tres cuadros *La crucifixión mestiza*, *La sangre del quetzal* y *El camino de Zacapa* donde se dramatizaban poemas, además de los de Arce, de Otto René Castillo, Roberto Obregón, Marco Antonio Flores, Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón.

En 1983, año de la presentación del programa anterior, Armand Gatti filma *Corresponsal de guerra* que traza la vida y el exilio de Manuel José Arce. Y a finales del mismo se estrena en su versión francesa sin sacrificio del animal *Delito, condena y ejecución de una gallina* bajo la dirección de Michel Séonnet, montaje que al año siguiente integrará las jornadas teatrales desarrolladas en Albi en el mes de julio *Indígenas guatemaltecos. Cuatro días para interrogar el incienso y las flores de la primera luna*, que además incluía los documentales *1000 años de civilización maya* de Jacques Soustelle y *La última guerra de los mayas* de Jean-Marie Simonet, y los textos *El camino de Nebaj* y *La ciudadela de los árboles de la palabra* de Michel Seónnet.

En 1984 la muerte de Julio Cortázar lo sorprende por lo que decide realizar un homenaje a este escritor el que incluye exposiciones fotográficas, de recortes de prensa, de las versiones en español y francés de los libros del escritor argentino, y la escenificación de *Historias de cronopios y de famas* que en palabras del propio Arce fue:

Un espectáculo teatral y musical a la vez en el que cada una de las breves narraciones era escenificada con una inmensa libertad creativa (respetando, eso sí, hasta la última coma del autor). (38:54)

### 5.15 Árbenz, el coronel de la primavera, *la síntesis total o del intento de configurar un héroe nacional*

Siempre en *Carta a Trigo*, Manuel José con respecto a esta su última pieza teatral escribe:

Me puse luego a escribir, reescribir, organizar ideas para mi próxima obra que debía estrenar al inicio del 85. Se me antojó hacer una especie de mural histórico que iba de 1930 a 1954. Fue un trabajo monstruoso. Teatro épico en el que el personaje central es un país, un pueblo, varias generaciones. Trabajo de documentación minuciosa, recoger testimonios, aclarar recuerdos, vivencias. Traducir todo eso a un código de unidades conflicto, cada escena era un proceso dialéctico de oposición de contrarios, que debía llegar a una síntesis y a una solución. Además, tenía que ser teatro. Además, historial fiel. Nada de buenos y malos, traiditos y bandidos, nada de maniqueísmos baratos.

Trabajé duramente; busqué documentos; entrevisté a viejos testigos que podía encontrar en Francia, para lo que tuve que viajar varios miles de kilómetros. Cuando llegué a la última escena me percaté de una cosa; era un espectáculo que duraría fácilmente seis horas de presentación... ¿Por qué no? La *Eneida* en la versión de l'Atroupeement de Martigues, duraba seis horas, se presentaba una parte cada día durante tres días consecutivos y finalmente, el sábado se hacía la versión íntegra (con dos intermedios) de seis de la tarde a una de la madrugada... Sí, pero eso los había obligado a un año de preparación con un grupo de actores profesionales experimentados y superpagados. Yo sólo contaba con un grupo organizado por mí mismo, amateur, y con un plazo relativamente corto. Empecé a recortar... Llegué a cuatro, a tres, a dos horas, ¡a una hora y media! Concentré todo el tema en las dos semanas finales del periodo histórico que había escogido y empezamos los ensayos. Guardé, por supuesto, la versión original –que por cierto ya está en Guatemala en buenas manos–; y mis actores recibieron muy bien el texto. Hicimos un trabajo muy hermoso y solidario. (38:54-55)

Según las palabras del propio autor, se puede, entonces, deducir fácilmente que de *Árbenz*... existen varias versiones. Por ejemplo, Luis Carlos Pineda indica, en la entrevista que se le realizará para este trabajo, que para su montaje de esta pieza realizado en el año 2006 se valió de hasta tres textos. Lo cierto del caso es que la versión estrenada en Albi, Francia, en 1985 por el propio Manuel José fue la

que publicó *Alero* en 1991 por primera vez en Guatemala, texto proporcionado a esta revista por Julia Vela quien junto con Roberto Díaz Gomar son esas ‘buenas manos’ que tienen la ‘versión original’ de *El coronel de la primavera*. En fin, la versión publicada por la revista universitaria es la que servirá de base para el presente análisis.

### 5.15.1 Dimensión sintáctica

El argumento de *Árbenz, el coronel de la primavera* se reduce a “las dos semanas finales” del período histórico de la Revolución de Octubre. ¡Así de simple! Desde los primeros ataques del mal llamado Movimiento de Liberación Nacional, pasando por la guerra diplomática emprendida desde el seno de la ONU contra Guatemala, la traición del ejército guatemalteco, la renuncia de Árbenz hasta la llegada al poder de Castillo Armas. Sin embargo, a pesar de la brevedad histórica que presenta este hecho no salva a esta pieza de la densidad en cuanto a la cantidad de hechos que se presentan. “Si es bastante discursiva”, dirá María Mercedes Arce. La enumeración de secuencias hace patente tal razonamiento.

1. Aparecen los ajaus, los tesheles y el coro de masehuales quienes explican los katunes por los que ha pasado Guatemala.
2. Entra el manipulador acompañado de una marioneta gigante que representa a Jorge Ubico, tirano al que derrocan las masas populares representadas por pequeñas marionetas.
3. De nuevo aparecen los ajaus, los tesheles y el coro de masehuales declarando que el katún de la vida inicia a partir de 1944.
4. En ese momento entra a escena Árbenz quien declara que ha iniciado el katún de la reforma agraria.
5. El manipulador representante del poder imperialista regresa con otra marioneta: un gorila inmenso símbolo de la fuerza militar con la que este sistema se ha afianzado en América Latina.
6. Sólo queda iluminado el escritorio de Árbenz quien lee ante los micrófonos un discurso sobre la invasión que amenaza a Guatemala.

7. Custodiado por un ujier, en un pequeño teatrino, el cual representa el Consejo de Seguridad de la Organización de las Naciones Unidas, aparece un grupo de marionetas: Mr. Cabot Lodge, presidente, los delegados de Honduras y Nicaragua y otros del bloque de votantes pro-yankee a quienes se dirige el delegado guatemalteco para denunciar la agresión hacia Guatemala.
8. Aparece por primera vez 'el abominable personaje' (amorfo y polivalente durante toda la obra) que representará a todo aquel ciudadano (guatemalteco o estadounidense) que durante la Contrarrevolución trabajó para la CIA. En este caso es un profesor de filología.
9. Ante tres periodistas aparece John Foster Dulles declarando sobre la 'invasión soviética' en América amparada por Guatemala.
10. El abominable personaje: un turista.
11. En el despacho de Árbenz, su secretario acusa a un coronel sobre la infiltración de un secreto de estado a la prensa internacional.
12. El abominable personaje: un antropólogo social.
13. Un grupo de obreros dispuesto a integrarse al ejército celebra la compra de armamentos para la defensa de la Revolución.
14. El abominable personaje: un médico nutricionista.
15. En el Consejo de Seguridad de la ONU se anuncia que la deliberación en torno al caso de Guatemala continuará el siguiente día.
16. El abominable personaje: un exaltado líder obrero.
17. Un campesino narra a Árbenz la traición de la guarnición de Esquipulas que se unió a los invasores.

18. Un oficial engaña al presidente a quien informa que el ejército en el oriente del país está luchando contra las fuerzas invasoras.
19. El oficial y un sargento echan a un grupo de campesinos que deseaban alistarse al ejército.
20. El abominable personaje: un arqueólogo de la Universidad de Pensilvania.
21. Un obrero ferroviario ante Árbenz y el secretario notifica que el ejército desprotegió Puerto Barrios, sin embargo, los proletarios repelieron la invasión de los mercenarios.
22. El abominable personaje: un director y propietario de un gran periódico independiente.
23. En el Consejo de Seguridad de la ONU, en el tercer día de deliberaciones, Cabot Lodge decide que la denuncia presentada por Guatemala debe ser tratada por la Organización de Estados Americanos.
24. El abominable personaje: un coronel del ejército guatemalteco.
25. En una escuela una maestra les pide a sus estudiantes que nunca olviden que el sistema de gobierno guatemalteco es democrático representativo.
26. Una mujer vestida de negro le cuenta a Árbenz otra traición del ejército perpetrada en Chiquimula.
27. El abominable personaje: un pastor fundamentalista.
28. En un cuartel capitalino tres coroneles traidores a la Revolución aseguran que la invasión triunfará gracias a la 'ayuda' del ejército.
29. El abominable personaje: la 'secretrada' de un ministro.
30. Árbenz le comenta a su secretario la necesidad urgente de armar al pueblo.

31. El abominable personaje: el representante de una importante compañía norteamericana de seguros.
32. Cabot Lodge explica que se decidió trasladar la denuncia de Guatemala a la OEA dado que existía un caso anterior de controversia entre este país y las repúblicas de Honduras y Nicaragua.
33. Simultáneamente en el área del proscenio se muestran las torturas por parte de los mercenarios gringos contra Alaric Bennett y otros sindicalistas de la United Fruit Company.
34. El abominable personaje: el gerente de una casa importadora de automóviles.
35. Dos coroneles del Estado Mayor quienes se niegan a apoyar al gobierno de Árbenz son destituidos por el Presidente.
36. El abominable personaje: un escritor aventurero.
37. Dos altos funcionarios guatemaltecos comentan sobre el ‘silencio’ del Consejo de Seguridad de la ONU ante la agresión contra Guatemala.
38. El abominable personaje: un reconocido dirigente anticomunista.
39. Desde un atrincheramiento de guerra en Gualán, el teniente Silva Girón pide refuerzos a la base militar de Zacapa, sin embargo, le son negados.
40. El abominable personaje: Monseñor Mariano Rossell y Arellano, Arzobispo de Guatemala.
41. En la oficina del Estado Mayor en la base de Zacapa, varios coroneles explican a un grupo de mercenarios el porqué no aniquilaron antes a Silva Girón.
42. El abominable personaje: el propietario de dos radiodifusoras.
43. Árbenz le explica a su esposa María Vilanova que no ha nombrado nuevos mandos en el ejército para evitar el asesinato de todos los oficiales leales a la Revolución.

44. El abominable personaje: un perito agrónomo experto en algodón y café.
45. En un taller, un grupo de mujeres y obreros manifiestan su apoyo a la hipotética lucha que emprendería el pueblo en la defensa del gobierno de Árbenz.
46. El abominable personaje: uno de los mayores cafetaleros de Guatemala.
47. En el campo, un grupo de campesinos se lamenta el haber entregado al ejército las armas que le arrebataron a los invasores. Inmediatamente se representa el fusilamiento de estos campesinos.
48. Ante el Consejo de Seguridad el delegado guatemalteco defiende la razón por la que la denuncia presentada por Guatemala debe pasar directamente a la ONU, sin ser considerada previamente por la OEA.
49. En junta de gabinete, Árbenz informa de su renuncia a la Presidencia a todos sus ministros y a los altos jefes militares pensando que esta acción le permitirá luchar junto con el pueblo en defensa de la Revolución.
50. El abominable personaje: el coronel Elfego H. Monzón, Ministro sin Cartera en el Gobierno de Árbenz.
51. Los tesheles, los ajaus y el coro de masehuales representando a los estudiantes, maestros, obreros y campesinos angustiados comentan la renuncia de Árbenz, hecho que los obliga a huir.
52. En el Consejo de Seguridad de la ONU se vota ante dos propuestas: la de Guatemala que exige el envío inmediato de una delegación de ese alto organismo al país y la de Estados Unidos que propone que antes se conozca el informe del Consejo Interamericano de Paz de la OEA. El resultado de la votación favorece a la propuesta norteamericana.
53. El delegado guatemalteco informa de las acciones de la ONU y la OEA tras esta resolución hasta que el tema 'Agresión contra Guatemala' fue suprimido de la agenda del Consejo de Seguridad.

54. Cuando Árbenz está libre de todas las trabas presidenciales el pueblo ha declinado en la lucha lo que le hace reflexionar que incluso él no tiene un arma para defender la Revolución.
55. El abominable personaje: el Presidente de Guatemala.
56. Los ajaus, los tesheles y el coro de masehuales narran lo sucedido tras la renuncia de Árbenz hasta su muerte. ¿Suicidio o asesinato? Y profetizan que tras años de genocidio en Guatemala junto a la guerrilla se está gestando un nuevo Katún del hombre y la vida: “La sangre del genocidio no podrá nunca ahogar la lucha del pueblo por el retorno de la libertad. Las armas ya no sólo están en manos de los traidores y de los asesinos. Las armas también están en las manos de los obreros, de los campesinos, de los estudiantes... ¡La profecía de Jacobo Árbenz, el soldado del Katún de la Libertad, se está cumpliendo!” (4:120)

Ahora bien, al momento de llevar esta segmentación argumental al instrumento de medición, ya que Arce no indica una lista de personajes y más bien en el desarrollo de la acción va presentando a los actantes que le son necesarios, se ha decidido, para su mejor comprensión, agruparlos en categorías según su actuación: militares, civiles, el abominable personaje y otros personajes; en la casilla de la escena correspondiente, entonces, se indica el nombre del personaje que el actor representa. Con respecto a los personajes cuya presencia es más constante y definida, sus nombres si son indicados en la casilla de ‘personajes’ y en la de ‘escenas’ su actuación se grafica, como siempre, con un asterisco.

Personajes		Escenas																		
		01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
Guatemala / últimas dos semanas del periodo de la Revolución	Actores	Ajaus, teshesles, coro masehuales	*		*															
		Jacobo Árbenz				*		*				*						*		
		Secretario										*								
		Delegado Guatemalteco							*							*				
		Civiles												Obreros					Campesino	
		Militares										Coronel								Oficial
		El abominable Personaje								Filólogo		Turista		Antropólogo		Médico			Líder obrero	
		El manipulador		*			*													
		Ujier							*								*			
	Otros personajes									Foster Dulles Periodistas										
Marionetas	Consejo de Seguridad ONU							*							*					
	Otros personajes		Ubico Pueblo			Gorila														

Personajes		Escenas	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
		Actores	Ajaus, tesheles, coro masehuales												
Jacobo Árbenz				*						*				*	
Secretario				*										*	
Delegado guatemalteco							*								
Civiles	Campesinos				Obrero ferroviario				Maestra Alumnos	Mujer					
Militares	Oficial Sargento											Coroneles			
El abominable personaje			Arqueólogo gringo			Director de Periódico		Coronel guatemalteco			Pastor		Secretraida		Asegurador
El manipulador															
Ujier							*								
Otros personajes															
Marionetas	Consejo de Seguridad ONU						*								
	Otros personajes														

Personajes		Escenas	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43		
		Guatemala / últimas dos semanas del período de la Revolución		Actores	Ajaus, tesheles, coro masehuales											
Jacobo Árbenz							*								*	
Secretario																
Delegado guatemalteco	*															
Civiles																
Militares							Coroneles del Estado Mayor					Coronel Comandante Silva Girón Soldados		Coronel Comandante		
El abominable personaje						Gerente		Escritor aventurero			Dirigente anticomunista		Arzobispo de Guatemala		Propietario de radios	
El manipulador																
Ujier	*															
Otros personajes					Mercenarios					Funcionarios guatemaltecos		Mercenarios		Mercenarios		Esposa de Árbenz
Marionetas	Consejo de Seguridad ONU			*												
	Otros personajes				Bennett Sindicalistas											

Escenas		44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56
Personajes									Civiles					*
Actores	Ajaus, tesheles, coro masculales													*
	Jacobo Árbenz						*					*		
	Secretario						*							
	Delegado guatemalteco					*				*	*			
	Civiles		Obreros		Campesinos									
	Militares						Altos Jefes							
	El abominable personaje agrónomo			Cafetalero					Elfego Monzón					Presidente de Guatemala
	El manipulador													
	Ujjer					*				*				
	Otros personajes						Ministros							
Marionetas	Consejo de Seguridad ONU					*				*				
	Otros personajes													
Guatemala / últimas dos semanas del período de la Revolución														

En este punto hay que afirmar que si un concepto define esta última creación dramática de Arce, indudablemente es la ‘síntesis’. En primer lugar el argumento es una sinopsis histórica como se acaba de ver: reducir la historia nacional de 1930 a 1954 a las dos últimas semanas de este último año. Pero también el plano teatral resulta una síntesis de las principales concepciones dramáticas que determinarían la producción de Manuel José a lo largo de tres décadas. De la misma forma como lo hace en lo histórico, en lo teatral se da a la tarea de aclarar recuerdos y recordar vivencias para con esos elementos crear, sin saberlo, su postrera obra de teatro.

En primer lugar en *Árbenz...* se puede identificar, gracias a la segmentación argumental y a la tabla de medición de los aspectos formalizables, una refundición de la estructura dramática de *¡Viva Sandino!* aunque sin la complejidad de ésta (para este fin resulta útil comparar las tablas de medición de ambas obras). Al igual que la pieza de 1975 donde la protagonista es la nación de Nicaragua, en *El coronel de la primavera* de igual forma “el personaje central es un país, un pueblo, varias generaciones”, en palabras de Manuel José, en fin, Guatemala y como un complemento actancial indisoluble de este país, como Sandino sería de Nicaragua, aparece la figura de Árbenz.

Por esa razón de *¡Viva Sandino!*, toma la aplicación del vestuario. Compruébese como en *Árbenz...* rememora lo que ya había puesto en práctica con respecto a este sistema sígnico en aquella pieza teatral: “Sugiero el uso de algún uniforme neutro en los actores, sobre el que se colocarán los elementos de identificación (una máscara, una corbata, un sombrero, un kepis, un poncho, un casco, etc.)” (4:85) Por el contrario, al igual como sugiriera la presentación de Sandino, Árbenz utiliza un vestuario muy completo que posibilita la fácil identificación emocional entre el personaje y el espectador. Pareciera que se está hablando de *Sandino debe nacer*, sólo Árbenz posee una caracterización total, y todos los otros personajes son entes ‘neutros’ caracterizados mínimamente por un actor que al mismo tiempo representa muchos otros papeles. También de la obra sobre el héroe de las Segovias viene el uso de símbolos geográficos en el decorado:

Al fondo una sucesión de barras rojas verticales, alternadas –de derecha a izquierda del espectador – con barras negras que progresivamente se vuelven blancas. Barrotes de prisión. Barras de alguna bandera. Se destacan, a la derecha, un mapa del continente americano; a la izquierda, la insignia de la ONU. (4:85)

Para lograr esa ambivalencia con el decorado del fondo, que representa al inicio la bandera de los Estados Unidos y luego los barrotes de una prisión, plantea el autor un buen uso del sistema sónico de la luz. Pero también, como en la pieza del héroe de las Segovias, acá la iluminación sirve para crear ambientes adecuados para cada segmento teatral: luces de distintos colores para representar el paso de los katunes, el cenital para resaltar la figura de Árbenz, la alternancia entre iluminación y oscuridad en las escenas simultáneas del Consejo de Seguridad de la ONU y la tortura de sindicalistas en la Bananera o ráfagas luminosas para presentar el fusilamientos de un grupo de campesinos, por cierto, esta última es una de las escenas mejor logradas de la pieza gracias al brillante uso de este sistema de signos teatral.

Juan Balam.        ¡Yo digo que no debíamos haber entregado las armas! (Se vuelve de espaldas al público.)

Pedro Pirir.        ¡No, no debíamos de haberlas entregado! (Se vuelve de espaldas.)

Tomasa Cagüek.    ¡No las debíamos de haber entregado! (Se vuelve de espaldas.)

(Cuando los tres campesinos se encuentran de espaldas al público, del fondo de la escena viene una luz intermitente y se oye el tableteo de una ametralladora mientras los tres cuerpos sacudidos por las balas caen por tierra.) (4:111)

Hay que resaltar, gracias a la cita precedente, que a diferencia de casi toda su producción, en esta pieza Arce destaca por el tratamiento del sonido con el cual crea el ambiente tenso, pero sobre todo el horror de la guerra, que se vivió durante la intervención militar en Guatemala en 1954 a pesar de que no se presenta ninguna escena cruda sobre este conflicto bélico. La enumeración de algunos sonidos permite determinar hasta qué punto en *El coronel de la primavera* Manuel José llega a dominar estos recursos y su intensa efectividad dramática: “se oyen lejanas voces de una manifestación que lanza vivas a Árbenz” (4:100), “de cuando en cuando, un grito de dolor, o los insultos y los gritos de los mercenarios” (4:104), “al fondo se oye el vuelo de los aviones” (4:113), “de cuando en cuando, la explosión de una bomba que cae o tableteos de ametralladoras.” (4:113)

Aunque la obra sobre el héroe de las Segovias resulta la principal reminiscencia teatral de *El coronel de la primavera*, se pueden identificar claramente otras influencias (es decir, en el plano escénico el teatro del propio Arce resulta su modelo operante, su elemento referencial más importante). Se podría afirmar que de *Torotumbo* y *La gallina...* deriva el uso de fantoches para representar a los

usufructuarios del poder. La desproporción de las marionetas de Ubico y el gorila, recuerdan lo grotesco de Carne Cruda y del Supremo Distribuidor General, aquellas manejadas a su antojo por un ‘manipulador’ representante del poder imperialista estadounidense. Y este personaje, al mismo tiempo, recuerda a los gordos que escoltaban al Supremo Distribuidor General y en nombre de quien hablaban. Ahora bien, original sí resulta el uso de pequeñas marionetas que además protagonizan una extensa parte del argumento.

También de *Delito, condena y ejecución de una gallina* resulta heredero el humor que aparece en *Árbenz, el coronel de la primavera*, en la cual en medio de la gran tragedia que se presenta destacan algunas escenas jocosas, aunque en *Árbenz...*, un humor más blando si se le compara con *La gallina...*, humor que, sin embargo, no deja de contrastar con el escenario de agresión militar hacia Guatemala. Véanse algunos ejemplos. En el Consejo de Seguridad de la ONU se da el siguiente acontecimiento.

- Delegado hondureño. (...) Pero sí les voy a decir, a lo macho y hablando claras las cosas, que hay una controversia que le dicen ahí, en el asunto ese de tal organismo de la OEA que se llama... que se llama...
- Sevilla-Sacasa. (Le sopla en voz baja.) Comisión... teramericana de Paz...
- Delegado hondureño. ¡Que se llama Comisión Norteamericana de Paz!
- Cabot Lodge. (Corrigiéndole de muy mal humor) ¡In-ter-a-me-ri-ca-na! (4:105)

Uno que se da en la calle, a la salida del palacio nacional.

- Funcionario dos. (En voz baja) ...Esto empieza a oler a golpe de Estado...
- Funcionario uno. (Idem) Pues... debes estar muy acatarrado... porque es un tufo que se siente a una legua de distancia y desde hace varios días... (4:107)

Y finalmente, aunque hay muchos más, otra escena humorística en el Consejo de Seguridad de la ONU.

- Sevilla-Sacasa.           ¿Y nuestro amigo, el otro delegado? ¿No vino hoy a la sesión? Estuvimos a punto de necesitar su voto. ¿Qué pasó este week-end?
- Delegado uno.           ¡Ah...! ¡Pequeños incidentes de la vida familiar! ...Estábamos celebrando una amenísima reunión de confianza en su apartamento durante el fin de semana cuando, sorpresivamente, el domingo por la mañana, su esposa y su suegra volvieron de un viaje de placer que habían programado por un mes... ¡¡Ahí fue Troya!!
- Sevilla-Sacasa.           ¿Y no piensa presentar una denuncia por agresión ante el Consejo de Seguridad...? (Ambos salen riendo.) (4:113)

Por cierto, en la caricaturización que realiza Manuel José de este personaje (Sevilla-Sacasa) hay un ataque al retoricismo, al uso del lenguaje de forma absurda, desligándolo de su función primordial: la comunicación; batalla que estuvo presente en toda la producción teatral de Arce desde *El gato murió de histeria*, pasando por *Sebastián sale de compras*, *Delito, condena y ejecución de una gallina* y, sobre todo, *Compermiso*, incluso llegando hasta *¡Viva Sandino!* Para Arce el idioma debía estar al servicio de la integración de los pueblos, para lograr un acercamiento aún mayor con la gente<sup>194</sup>: “Bueno, digamos, pues que si escribo es para dialogar con usted que tiene la paciencia de leerme.” (19:56) Escribiría en *Diario de un escribiente*. En conclusión, el lenguaje no debía ser un arma más de agresión política, como lo demuestra Sevilla-Sacasa, delegado de Nicaragua, quien conocedor y cómplice del intervencionismo militar y mercenario en Guatemala, en todas las deliberaciones del Consejo de Seguridad de la ONU, siempre habla en términos como:

- Sevilla-Sacasa.   En efecto, es un gran honor para este humilde pero sincero Canciller de la simpática y pintoresca Tierra de los Lagos, cuna del Inmortal Rubén Darío, “este indio chorotega con manos de marqués”, como dijera el no menos inmortal bardo de las barbas de chivo Don Ramón del Valle Inclán! Cuna inmarcesible – también – del General “Tacho” Somoza, como familiar y democráticamente llamamos sus amigos íntimos a este

---

<sup>194</sup> Dos ensayos de él mismo amplían estas ideas: *Participación del idioma en la integración o desintegración hispanoamericana* publicado en separata del Anuario Universidad de San Carlos, II época, No. 6, 1975. Y *Espiritualidad, materialidad, identidad: conflicto resuelto en un poema-cántiga de Gil Navarro Aviles (anotaciones patafísicas)*, inédito, 1984.

Adalid de la Libertad, la Democracia y la Hidalguía de América, cuyo gobierno me honro en representar! (4:103)

Finalmente, la composición plástica recuerda la estructura dramática de *La gallina...* la cual, al igual que *Árbenz...*, no resulta una cadena armónica de secuencias, por el contrario, presenta una disposición heterogénea; es más bien, un híbrido dramático, una suerte de aglomeración de cuadros cuya composición plástica e intención semántica varía radicalmente con respecto a sus iguales. Es como que se vieran pinturas no sólo de un artista sino de diversos y de tendencias distintas. ¿O no es lo que sucede cuando tras ver al coronel Árbenz en escena hablando de frente al público, entra un ser siniestro arrastrando un enorme fanteoche representación de un grotesco gorila? ¿O cuando tras ver el atrincheramiento de Gualán a continuación se presenta una de las reuniones del Consejo de Seguridad de la ONU?

Y la concatenación de escenas es heredera de esa agilidad cinematográfica que muchos años atrás le había conferido a otra de sus piezas: *Aurora*. En este punto Arce al parecer está pensando más en un cambio de tomas, como si de una película se tratara, que en un cambio de escenas teatrales. Esta última idea, por cierto, no resulta gratuita; María Mercedes Arce o Luis Carlos Pineda opinan que esta pieza tiene muchos rasgos cinematográficos más que teatrales lo que le da, según criterio de la primera, ese peligroso aspecto discursivo.

Esa obra tiene que ser guión de cine. Esa obra a mi parecer es difícil de montar porque es muy discursiva, denota muy poca acción dramática acaso porque fue la última obra de mi padre, acaso por la densidad de los personajes y de la historia que se está contando, acaso por lo doloroso que es este período en nuestra historia: el derrocamiento del presidente Árbenz. Entonces, le quedó discursiva esta pieza, no es por echarle tierra a mi papá pero sí es bastante discursiva. O sea, al leer *El coronel de la primavera* más bien visualizo los shots de cine; al leerla, pienso más bien en una película tipo *JFK* donde un tipo habla y habla, pero mientras está hablando se muestran diversas escenas. En fin, pienso que esta obra es más cinematográfica que teatral.

Ahora bien, lo discursivo es un aspecto que viene caracterizando la producción teatral de Manuel José Arce desde *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer* donde asume, como ya se explicó, una postura de izquierda, de forma radical a partir de su exilio, y que lo aorilla peligrosamente a lo panfletario.

### 5.15.2 Dimensión semántica

¿Lo panfletario? Sí. Ya que el deseo de mostrar en Europa a través de esta su última pieza teatral el genocidio que se estaba perpetrando en Guatemala, lleva a Manuel José a plantear argumentos sustentados más sobre el afecto o sus posturas ideológicas que sobre la fiabilidad histórica. Situación que se refleja a la perfección en la figura de Jacobo Árbenz Guzmán. Y es que a decir verdad Arce busca construir en la figura de Árbenz un héroe para Guatemala en el cual pudieran sustentarse ideológicamente los grupos guerrilleros del país que buscaban tomar el poder y establecer un sistema de tendencia socialista. Sí, Arce quiere ver en Árbenz la transfiguración para Guatemala de lo que representaba Sandino para el Frente Sandinista de Liberación Nacional o Ernesto ‘Che’ Guevara, para la Revolución Cubana. Tales intenciones, entre líneas, se pueden leer en estas sus palabras:

Quiero trabajar esa revolución [el período de 1944 a 1954] en la figura de Jacobo Árbenz, su líder, olvidado y hasta negado por generaciones posteriores y cuya obra, cuyo paso por la historia es una gran herencia, no sólo para Guatemala, sino para toda América Latina. (175:2)

En la pieza teatral, la caracterización que el autor hace de este personaje histórico a todas luces trata de remedar la que del héroe de las Segovias hicieron las personas que lo conocieron quienes resaltaban a un ser superior espiritualmente más que a un descomunal guerrero.

En ese momento entra a escena Árbenz. Un hombre joven, frente despejada; su rostro traduce voluntad y firmeza. Su cuerpo es fuerte y ágil. Todo él transmite juventud, vigor, pero es mesurado y reflexivo; viste traje militar sencillo: se diría un soldado a no ser por las insignias de su grado escalafonario. No lleva arma alguna, sino algunos libros bajo el brazo. Habla en forma concisa y directa. (4:90)

¿Pero Árbenz está a la altura de mitos como Sandino o el ‘Che’ Guevara? Definitivamente no. Sandino había logrado, a costa de una larga lucha donde en todo momento resaltó su figura de estrategia militar a pesar de su nula preparación y participación previa en fuerzas del ejército, expulsar a las tropas estadounidenses de su país; Guevara, por su parte, fue uno de los principales promotores del triunfo de la revolución cubana. Además, ambos personajes habían dejado para la posteridad un pensamiento organizado y trascendental. De todo ello carecía Árbenz; y, al parecer,

Arce desea obviar estos rasgos que la historia ineludiblemente no pasaría por alto y crear a toda costa el mito que su país requería. En ocasiones en la pieza, Manuel José cae en una representación romántica del personaje abatido por la soledad y la traición en lugar de mostrar el personaje histórico con sus triunfos y fracasos. Las últimas escenas son ejemplares al respecto: Árbenz ha renunciado a la presidencia con la esperanza de que al menos se salven los logros de la Revolución, pero también como una estrategia brillante: sin las ataduras presidenciales puede comandar de nuevo la defensa del proceso democrático iniciado a partir del año 1944. Sin embargo, el pueblo no ha comprendido su maniobra y lo abandona. Entonces, el autor incluso le da una justificación valedera a la renuncia de Árbenz, justificación que ni siquiera altos funcionarios de la CIA después de muchos años, cuando planeaban una invasión similar a Cuba, lograban dilucidar: “No creo que, cuando planeábamos Bahía de Cochinos, tuviéramos una idea clara de por qué Árbenz había renunciado.” (83:509), diría Richard Bissell.

Con lo apuntado anteriormente no se quiere dar a entender que Árbenz no es un personaje que mereciera un tratamiento heroico. Sin lugar a dudas fue un personaje cuya valentía, o quizás temeridad, de enfrentarse a las fuerzas imperialistas y sus programas de carácter social, económico y político encaminados a un desarrollo más ecuánime del país lo inscriben en las páginas más brillantes de la historia nacional. No obstante, no tuvo la suerte a su favor, y hubo varias razones que impidieron su aparición en el escenario nacional, no se diga internacional, como un mito de los procesos revolucionarios en América Latina: por un lado, el proceso revolucionario del que Árbenz, según Arce, es su líder, se desarrolló en las más adversas condiciones internacionales:

La guerra fría estaba en su punto álgido, la cacería de brujas macartista se enseñoreaba en los EEUU, los países socialistas eran la parte débil en la correlación de fuerzas internacionales, los movimientos de liberación de los pueblos del Tercer Mundo aún no habían triunfado, y en América el gobierno imperialista, presidido entonces por el General Eisenhower, empuñaba la férula de la dominación mundial, pero con más rigor en América Latina en donde no había un solo gobierno que osara contrariar los designios imperiales. (56:176-177)

Afirma Alfonso Bauer Paiz. Por otra parte ese mismo proceso democrático, nacionalista, popular, anti feudal y anti imperialista tuvo varios desaciertos los cuales deberían ser achacados a Árbenz, si él fuera su líder, como lo tilda Manuel José. Y uno de ellos y quizás el principal: la no depuración del

ejército. Por ejemplo, al ‘Che’ Guevara a quien el derrocamiento de Árbenz (se encontraba precisamente en el país en ese año), le causó una amargura profunda, al mismo tiempo le dio una lección valiosa; por esa razón le diría a Fidel Castro: “No podemos garantizar la revolución sin antes depurar las fuerzas armadas.” (83:509) Al respecto, son de nuevo valiosas las palabras de Bauer Paiz quien hace una recapitulación de este y otros desaciertos de la Revolución del 44:

Unas causas de origen interno muy importantes y decisivas para determinar la derrota del régimen democrático fueron la falta de un Partido de la Revolución debidamente estructurado, así como las fisuras que existían en el frente democrático revolucionario constituido por los cinco partidos políticos que apoyaban al gobierno y, en alguna medida, en las grandes organizaciones de masas, Confederación de Trabajadores de Guatemala y Unión Nacional Campesina. Para haber mantenido triunfante aquel proceso revolucionario era menester contar con un aparato político fuerte, coherente, eficaz, que fuera el órgano rector, la fuerza motriz de los cambios revolucionarios, el estado mayor político que manejara con habilidad y determinación la táctica y la estrategia de la Revolución.

Esa falla del proceso fue producto de la *inmadurez política de los cuadros medios y dirigentes, incluido el Presidente Árbenz, quienes no previeron las medidas populares necesarias para la defensa de la Revolución y confiaron en un ejército que por la composición de clase de su alta oficialidad (muchos de los jefes eran ya acaudalados algodoneros) no podía ser consecuente con la causa de la clase obrera y campesina, que en alianza incipiente, aspiraba a formas superiores de justicia y organización social.* (Resaltado mío) (56:173)

A la luz de toda esta información resulta válido el razonamiento propuesto, según el cual Arce por un exceso de entusiasmo político quiere crear a como dé lugar en Árbenz el héroe, el sustento ideológico, de los grupos guerrilleros que durante casi 36 años se enfrentarán contra el ejército guatemalteco. Recuérdense las palabras de Manuel José cuando dice: “Las armas también están en las manos de los obreros, de los campesinos, de los estudiantes... ¡La profecía de Jacobo Árbenz, el soldado del Katún de la Libertad, se está cumpliendo!” (4:120) esta misma intencionalidad se puede leer en un fragmento de la escena final:

- Ajau 1°. El Coronel Árbenz se asiló en la Embajada de México en donde permaneció junto con más de tres mil refugiados durante tres meses sin pronunciar palabra.
- Teshel 1<sup>a</sup>. Cuando salió hacia el exilio, él y su familia fueron objeto de las más innobles vejaciones en el aeropuerto por parte del nuevo gobierno de Guatemala.
- Ajau 2°. Por muchos años recorrió una gran cantidad de países con la obsesión permanente de volver a Guatemala.
- Teshel 2<sup>a</sup>. Un día supo que *su pensamiento comenzaba a volverse realidad:*
- Coro de Masehuales. En Guatemala, bajo las más sangrientas tiranías, bajo la presencia constante del poder norteamericano – aliado del ejército que traicionó a Árbenz y a la Revolución –, el pueblo había tomado las armas y estaba luchando en las montañas.
- Ajau 2°. Árbenz volvió al continente americano.
- Teshel 1<sup>a</sup>. Llegó a México para *integrarse como un combatiente más a las guerrillas.*
- Ajau 1°. Pocos días antes de la fecha fijada para su ingreso clandestino a la patria...
- Teshel 1<sup>a</sup>. Lo encontraron electrocutado en la bañera de su apartamento.
- Coro de Masehuales. Los apartamentos del piso superior e inferior al suyo, habían estado ocupados por enigmáticos ciudadanos norteamericanos... había cables de alta tensión conectados a las cañerías de agua...  
(Resaltado mío) (4:120)

Como se ve, a pesar de todo, Manuel José quiere encumbrar la figura de Árbenz en este final el cual, por cierto, fue cambiado en el montaje que de esta pieza hiciera Luis Carlos Pineda en 2006:

Sí, de hecho nosotros (no sé si nos va a perdonar el ‘compa’) le cambiamos el final. Recuerdo que el final de la versión que yo tuve era distinto, sí terminaba con la escena de los katunes profetizando la nueva revolución, incluso sí se hablaba sobre la muerte de Árbenz pero en otros términos: el coronel Árbenz murió de tal forma en tal lado, pero no importaba porque venía a trabajar en la próxima guerrilla, pero no importaba porque el

nuevo katún estaba muy cerca... En fin, todo eso a nosotros ya no nos pegaba ni con chicle, aunque no me pareció un planteamiento romántico desde el punto de vista de que en su momento estaba hablando de una lucha real, en cambio, visto ahora el panorama sí cambia. Entonces decidimos quitar esa versión y mostrar simplemente el hecho de que Árbenz murió, o más bien, fue asesinado.

Antes de continuar hay que detenerse un momento en el análisis del papel del ejército guatemalteco en el derrocamiento de 1954. La pieza se construye sobre la oposición binaria líder – traidor; Árbenz el primero, las fuerzas armadas del país el segundo. Un acierto del autor sin duda. Sin embargo, Arce no somete a un ‘proceso dialéctico’, como lo anunciara en *Carta a Trigo*, donde también anuncia que no será nada de “buenos y malos, nada de traiditos y bandidos...” al mismo Árbenz, proceso que permitiera ver a través de las propias palabras de este personaje los desaciertos del proceso revolucionario. Pero continuando con el tema de la traición del ejército, se decía que el tratamiento de éste resulta un acierto de Manuel José ya que, aquí sí basándose en información histórica irrefutable, plantea, a lo largo de todo el argumento, que si las fuerzas armadas del país hubiesen combatido a la milicia invasora, el rumbo histórico de la Revolución hubiese sido distinto; y este planteamiento Manuel José lo hace resaltando la figura de Silva Girón.

Coronel uno. (...) El enemigo nunca podrá triunfar con esa payasada de invasión. Sólo son buenos para masacrar campesinos desarmados, pero no para combatir; vean el caso de Gualán... ¡ahí está Gualán que no me deja mentir! ¡¡El loco de Silva Girón, con sólo treinta hombres, les desbarató una ofensiva de ochocientos...!! (4:99)

¿Qué hubiese pasado si el ejército defiende al país de la invasión? Es una respuesta que nunca se conocerá. Por otro lado, en esta pieza, resalta el uso de personajes y conceptos indígenas: los tesheles (mujeres mayores), los masehuales (el pueblo) y los ajaus (los cargadores del tiempo) quienes explican la historia nacional a partir del significado de los katunes. Con esta acción Arce, en palabras de Luis Carlos Pineda, “no intenta reinventar este mundo, más bien, toma la poesía de la cosmovisión maya.” Pero este punto es importante ya que el autor ve en la población indígena la única llamada a conseguir el cambio político en Guatemala, es la población indígena la que gestará, imitando la suscitada en 1944, la nueva revolución. Parecen arriesgadas estas consideraciones, pero si se revisa la segmentación argumental y su graficación en la tabla de medición, se comprobará que

los movimientos populares están protagonizados en esta pieza por los ajaus, los tesheles y el coro de masehuales, quienes por cierto la inauguran y la clausuran. A esta participación se suma el que la pieza inicie con una obertura indígena de Jesús Castillo. Esta concepción del autor está en consonancia con la ideología de los grupos guerrilleros guatemaltecos de ese momento quienes tomaron el elemento indígena como uno de sus puntos de lucha. Ahora bien si es cierto que ‘lo indígena’ fue uno de los configuradores del enfrentamiento armado, su aniquilación o reivindicación según el bando que lo considerara, éste no fue un elemento gestor del mismo: el hecho histórico a partir del cual arranca este período trágico en la historia de Guatemala, el trece de noviembre de 1960 exactamente, fue más bien el intento de un grupo de oficiales, que tiene presente aún el derrocamiento de Árbenz, de perpetrar un golpe de estado y establecer un gobierno de corte social<sup>195</sup>. Pues bien, con el paso del tiempo, y en la medida que el enfrentamiento armado se recrudeció, ‘lo indígena’ se sumó paulatinamente a la ideología de los grupos guerrilleros del país. Hasta qué punto la participación del sector indígena en este conflicto era para Manuel José Arce indispensable en la dinámica histórica que Guatemala enfrentaba en ese momento se puede literalmente ‘ver’ en su pintura *Un pueblo en lucha*, cuadro en tinta china y acuarela pintado hacia finales de 1982.

Sin duda al tener presente toda esta información las palabras de María Mercedes Arce cobran mayor fuerza: “Creo que la imagen de mi papá desde que se fue al exilio se polarizó. (...) Todos los exiliados guatemaltecos y latinoamericanos allá lo agarraron de banderita.” Y esta polarización sin duda se refleja en esta su obra teatral donde, como ya se indicó, roza peligrosamente el panfletismo por un exceso de entusiasmo político.

Pero si no se puede calificar abiertamente esta pieza como teatro panfletario, si se le puede categorizar en todo sentido como anti imperialista ya que su principal función de fondo está constituida por la condena y la denuncia de la explotación exagerada que los Estados Unidos realizan

---

<sup>195</sup>En *Guatemala nunca más* se lee: “En 1960 el Ejército experimentaba sentimientos contradictorios. Ciertos oficiales se habían involucrado en la corrupción a la que Ydígoras los atraía, al mismo tiempo que muchos militares de campo veían con desagrado e indignación el entrenamiento de la fuerza cubana anticastrista en la finca Helvetia (Retalhuleu), propiedad de Roberto Alejos Arzú. A éstos les recordaba la plataforma que los Estados Unidos montaron en Honduras y Nicaragua para derrocar a Árbenz. Además veían en los disturbios callejeros un indicador del deterioro y la impopularidad general del gobierno.” (51:25) Y más adelante se comenta el Manifiesto del 13 de Noviembre el cual “aludía al caos total tanto en lo político como en lo económico, y sostenía que sólo el Ejército puede cooperar efectivamente con el pueblo para desterrar a la reacción y a sus aliados, los militares que detentan el poder y se enriquecen a costas del pueblo... Se llamaba a instaurar un régimen de justicia social en que la riqueza sea de quienes trabajan y no de los explotadores, hambreadores del pueblo y de los gringos imperialistas.” (51:26)



*Un pueblo en lucha*, cuadro en tinta china y acuarela de Manuel José Arce,  
17 de noviembre de 1982.

en Guatemala y de las manipulaciones de que se vale –en complicidad con políticos domésticos o de la casa– para lograr sus propósitos de monopolio de mercados.

Esta actitud anti yankee ya se puso de manifiesto cuando se estudió el decorado donde resalta una serie de barras verticales rojas y blancas las cuales progresivamente se vuelven negras para significar tanto la bandera de los Estados Unidos como una prisión. Por cierto, en esa misma acotación ya citada en páginas previas el autor continúa con la descripción de la escena:

Hay dos áreas demarcadas con cierta precisión: fondo izquierdo en plano alto, el Consejo de Seguridad de la ONU. En diagonal, al foro derecha, plano bajo, el escritorio presidencial. El resto del espacio escénico será la calle, el campo, una escuela, un taller, un cuartel, una oficina militar, un sindicato, las trincheras de Gualán, todo. (4:85)

Al hablar del espacio escénico de nuevo el concepto de síntesis es determinante. Acá Arce aplica las nociones más relevantes en la construcción de la escena que le fueron útiles en sus producciones precedentes. Esta heterogeneidad de ideas espaciales sumadas a las significaciones que le da el decorado dan como resultado una de las conceptualizaciones escénicas mejor elaboradas de Manuel José en toda su producción teatral. Ya no es sólo el escenario despejado en el cual se van construyendo durante el desarrollo del argumento muchos ámbitos (como en *Delito, condena y ejecución de una gallina* o *¡Viva Sandino! Sandino debe nacer*), ni sólo el que demarca un lugar preciso (como en *Aurora* o *Compermiso*) sino que ambos; además la conjunción de la verticalidad y la horizontalidad es patente con la presencia de planos altos y bajos (como en *Torotumbo* o *La conquista*). ¡Sí! Esta es la concepción espacial más lograda de Manuel José Arce (superando incluso a *Sebastián sale de compras*) la que le permite, sumada a una adecuada condensación de entradas y salidas, crear una serie de significaciones y condensar en un área tan limitada como es la escena teatral todos los escenarios donde se gestó el fin del período de la Revolución de Octubre (1944 – 1954): el despacho presidencial, las calles de la ciudad, el Oriente de Guatemala, el Consejo de Seguridad de la Organización de las Naciones Unidas y todos los otros que el mismo Arce ya indicó. Finalmente, al hablar de las teorías dramáticas que configuran esta pieza, habría que repetir en gran medida lo que ya se indicó al estudiar este mismo tema en *¡Viva Sandino!* Ya que en este aspecto, *Árbenz, el coronel de la primavera* es deudora en gran medida de esta pieza teatral como ejemplo basta leer la acotación sobre la caracterización de los personajes:

A excepción del Coronel Jacobo Árbenz Guzmán, todos los demás personajes serán encarnados indistintamente por diferentes actores, y cada actor podrá desempeñar diferentes roles.

Sugiero que el personaje Árbenz y las escenas en las que él participe sean tratadas stanislavskianamente, con un proceso de creación vivencial de personaje profundo. En tanto que, en otros pasajes, podrá jugarse con caricaturas, clichés y con una frecuente ruptura del clima teatral por extrañamiento. (4:85)

La formula Brecht – Stanislavski ya aplicada en *Sandino debe nacer* es de nuevo puesta en marcha en esta ocasión. Resulta paradójico que si en su texto literario el autor ha radicalizado sus ideas, en lo espectacular ha permitido la variedad de conceptos, la unión de teorías al parecer imposible de aparejar. ¿El director alemán y el director ruso en un mismo producto teatral? Increíblemente, con Arce, sí. Y a esto le agrega recursos tomados de la tragedia griega, específicamente el coro protagonizado por los masehuales y dirigido por los ajaus y los tesheles quienes hacen el papel del corifeo, y al igual que en las piezas del teatro clásico, el coro es la voz y la conciencia del pueblo, pero con una diferencia en la pieza de Manuel José, del pueblo en lucha.

### **5.15.3 Dimensión pragmática**

Al parecer (recuérdese que el proceso de ‘recortar’ llevó a Manuel José a escribir varias versiones) el texto publicado por la revista *Alero* fue el que sirvió de base para la puesta en escena que de *Árbenz, el coronel de la primavera* (por cierto, según Arturo Taracena esta originalmente se iba a llamar *Diez años de primavera*) se estrenara en Francia, específicamente, en el centro cultural de Albi el 15 de abril de 1985, “con buen éxito” (38:55), según palabras del mismo autor.

Sería hasta el 2006, en una larga temporada entre el 29 de septiembre y el 22 de octubre (aunque se hicieron muchas presentaciones más en fechas posteriores), que se llevaría por fin a los escenarios guatemaltecos esta última obra de teatro de Manuel José Arce. Sin embargo, el montaje que se vio por esos días estaba muy lejano a la versión de *Alero* o la puesta en escena en Francia, en sí fue la síntesis de tres versiones que de este título obtuvo el director, Luis Carlos Pineda:



*Árbenz, el coronel de la primavera, Guatemala, 2006.*

Tuve en mis manos tres versiones: una que me dio Roberto Díaz Gomar que era la versión enorme, la inacabable, que es una película más bien; luego la publicada por *Alero* creo que es la misma que dirige Arce en Albi, me la dio Roberto además quien fue parte del proceso del montaje que duró más o menos una hora y media; también me llegó otra versión de un folleto incompleto que no sé a cual pertenece, creo que a otro trabajo igual de largo. En fin, digamos que la versión corta, la publicada por *Alero*, la que tiene un pequeño resumen de los katunes, la conquista, Ubico, Arévalo... es de la que hicimos nosotros el segundo acto desde Árbenz en adelante. El primer acto fue el resultado de sintetizar la versión inacabable. Lo cierto del caso es que le metí bastante mano.

En la adaptación de Luis Carlos actuaron Marisabel González, Mynor Barillas, Erwin Cox, Camila Camerlengo, Barry Goodwasser Paxtor, Marco Mancilla, Rubén Ávila y el mismo Luis Carlos Pineda quien encarnó al coronel Jacobo Árbenz Guzmán. Fue un montaje con muy buena acogida por parte del público y que además causó un gran revuelo por lo novedoso de algunos de sus planteamientos escénicos, especialmente por ¿su última escena?, así lo narra Marta Sandoval en su artículo periodístico publicado en *El Periódico* el 2 de octubre de 2006, *Primavera en el país de la eterna guerra*:

Con *El coronel de la primavera*, el grupo Andamio Teatro Raro ha conseguido, quizá por primera vez en la historia que sea el público el que, una vez abandonado el teatro, vuelva a sus butacas para saludar, meditar y seguir aplaudiendo para sus adentros, mudo.

Eso fue precisamente lo que sucedió en el estreno de la pieza, que dirige Luis Carlos Pineda, el viernes pasado. Al terminar la obra los actores se sentaron en el borde del escenario, mirando al patio de butacas, las luces se encendieron y el público quedó en silencio. Incertidumbre. Alguien murmuró que la obra había terminado, alguien inició un aplauso que se fue multiplicando.

Luego más silencio, silencio incómodo. Uno de los asistentes se paró de golpe: “Yo agradezco la obra pero creo que no hay que aplaudir”, dijo y salió del teatro veloz, enojado, con la trenza golpeándole la espalda como un flagelo. Después más voces emergieron: “Parece que nos vamos a quedar callados.” “Como siempre”, replicó otro. “¿Qué pasó con la revolución?”, se preguntaba una súbita revolucionaria. (185:31)

Con toda seguridad Manuel José Arce, quien siempre buscó la comunicación espontánea con el público, hubiese aplaudido este recurso teatral puesto en escena por Luis Carlos Pineda. Pero este montaje no se redujo a este único acierto, hubo otros más: la siempre existencia de dos escenas simultáneas (lo cual en el texto de *Alero* sólo se presenta durante la tortura de Alaric Bennett y los sindicalistas mientras el Consejo de Seguridad de la ONU ‘delibera’), el uso muy hábil de la iluminación y el sonido, la diversificación e injerencia dentro de la dinámica argumental (algo que no sucede en el texto de la revista universitaria) del abominable personaje, la presentación zoomórfica de las marionetas que integran el Consejo de Seguridad de la ONU (una serpiente estadounidense, una oveja negra hondureña o un ratón nicaragüense) así como el alternar en la acción dramática gracias al trabajo actoral entre la indignación y el entusiasmo, la pesadumbre y la carcajada.

Lo cierto del caso es que fue la última vez que una obra teatral de Manuel José Arce se llevaba a los escenarios guatemaltecos con un montaje profesional. ¡Ojalá no haya sido en realidad la última!

## CONCLUSIONES

Usted que lee esta columna, lector amigo, si no lee otra cosa, otros temas, otras columnas, está en el peligro de terminar pensando como piensa este escribiente y eso sería un absurdo, un crimen de mi parte. Lo saludable, me parece, sería que en algunas cosas estuviéramos de acuerdo, pero que en otras usted pueda decir “éste está equivocado hasta la pared de enfrente” y que sostenga o modifique su opinión mediante el juego constructivo de sus facultades críticas. ¿No le parece?

*Diario de un escribiente, Manuel José Arce*



## CONCLUSIONES

1. En un plano general, el teatro de Manuel José se caracteriza por su marcada intención vanguardista; por su incesante búsqueda de nuevos lenguajes teatrales; por sus originales mecanismos escénicos encaminados a romper la barrera entre el espectador y la escena; por su siempre deseo de crear un teatro de comunión más que de entretención; por su imperecedera actitud crítica...; en fin, por su deseo de renovar la dramaturgia y la escena guatemaltecas, paralelo, a la intención de hacer del teatro un instrumento de cambio social. Arce se rebela, paulatinamente, contra todos los preceptos que hasta ese momento han signado el movimiento teatral guatemalteco, y lo hace desde el convencimiento de que sus mensajes de cambio sólo se podían materializar en la escena con la aplicación de recursos teatrales revolucionarios para su época; y es que la carga ideológica, en el teatro de Manuel José, adquiere su dimensión total en su componente espectacular ya que en muchas de sus obras su texto literario está sustentado sobre un lenguaje de alusión.
2. Los sistemas de signos del teatro en las obras de Arce están sustentados sobre el concepto de la contradicción en todos los planos: argumental, escénico y actancial; es decir, materializan en la escena las oposiciones binarias de significado que el texto dramático presenta: a través de estos sistemas sígnicos, por ejemplo, se visualiza, en *El gato murió de histeria* la oposición vanguardia-traición; en *Delito, condena y ejecución de una gallina*, fábula-realidad; en *Torotumbo*, tiranía-libertad; o en *Árbenz, el coronel de la primavera*, traición-lealtad.
3. En cuanto a las configuraciones espaciales en las obras teatrales de Manuel José, éstas entroncan con las ideas más avanzadas que al respecto se estaban gestando en el teatro mundial. Arce rompe con la tradicional concepción del espacio teatral según la cual éste es la representación de un ámbito específico; por el contrario, considera la escena como un sitio de experimentación, polivalente, de complejidades escénicas inexploradas aún: a lo que contribuye sus innovadores recursos teatrales que aprovechan no sólo la horizontalidad del escenario, sino que además se sirven de la verticalidad y del establecimiento de varios planos de actuación, incluso entre el público.
4. indiscutiblemente, la variedad es un rasgo configurador del teatro de Manuel José Arce, característica que se hace patente cuando se consideran las teorías dramáticas de las que se vale

para estructurar sus piezas: Stanislavski, Brecht, Grotowski, Artaud... son teóricos teatrales de cuyas ideas se sirve; pero no se adhiere únicamente a una postura teórica, se vale de las que le sean necesarias según las intenciones de su teatro, sin importar que algunas ideas en la teoría resultan entre ellas excluyentes: el ejemplo claro se da en sus últimas piezas como *¡Viva Sandino!*, o *Árbenz, el coronel de la primavera* donde la configuración del protagonista es stanislavskiana, la estructura de la obra brechtiana y la concepción de los otros personajes, grotowskiana.

5. Sin duda, lo más representativo de la producción de Manuel José ya ha sido publicado, sin embargo, algunas piezas manuscritas por sus rasgos novedosos deberían haber corrido la misma suerte: en *Aurora*, la concepción cinematográfica al servicio del teatro merece atención; lo mismo se podría decir de *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola*, en la cual la repetición argumental se salva de la monotonía gracias a su polivalencia y dinamismo escénicos; también el lenguaje poético de *La última profecía* o la magistral versificación de *La Chabela en la historia* son argumentos válidos para publicar estas piezas.
6. Al estudiar a fondo la producción teatral de Arce, estableciendo de forma paralela una cronología más precisa para ésta, se descubre que el grado de influencia en los otros artistas teatrales de su época es muy grande. Aunque es deudor del costumbrismo de Galich, del teatro grotesco de Carrillo o del lenguaje poético de Asturias; también resulta pionero en el uso de concepciones absurdistas en el teatro guatemalteco, en la presentación de fantoches o marionetas con autonomía actancial, en la reconfiguración del espacio escénico, en los mecanismos encaminados a establecer la participación espontánea del público, por mencionar algunos.
7. A lo largo de todo este estudio académico, mientras se establecía una cronología más precisa para el teatro de Manuel José Arce del cual se analizaron sus obras más representativas, al mismo tiempo se trató de ordenar toda la producción dramática del autor en cuatro períodos, según sus características y años de creación, los cuales esquemáticamente se presentan a continuación:

<b>Teatro de Manuel José Arce</b>				
<b>No.</b>	<b>Período</b>	<b>Años</b>	<b>Características</b>	<b>Títulos</b>
1	Aprendizaje	1956 – 1964	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Teatro breve</li> <li>• Poca incidencia política</li> <li>• Dramatización de conflictos personales y artísticos más que colectivos</li> <li>• Recurrente referencialidad y uso de recursos retórico / poéticos</li> <li>• Tímida experimentación en el plano espectacular</li> <li>• Abundante adaptación a la escena de textos poéticos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cinco centavos (1956)</li> <li>• Balada del árbol y la música (1958)</li> <li>• Aurora (1958)</li> <li>• El apóstol (1959)</li> <li>• Orestes (1959)</li> <li>• El Anastasio (1960)</li> <li>• Poesía coreográfica (1960)</li> <li>• El gato murió de histeria (1960)</li> <li>• Poesía en la sombra (1964)</li> <li>• Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola (1964)</li> <li>• Aquiles y Quelonio (1964)</li> </ul>
2	Experimentación	1965 – 1967	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Experimentación teatral</li> <li>• Vanguardismo escénico</li> <li>• Rompimiento con el teatro convencional</li> <li>• Mediana extensión</li> <li>• Tono de denuncia</li> <li>• Ataque a la sociedad de consumo</li> <li>• Crítica a los medios de comunicación</li> <li>• Pérdida de individualidad humana</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sebastián sale de compras (1965)</li> <li>• Compermiso (1966)</li> <li>• Los alzados (1966)</li> <li>• Gripe (1966)</li> </ul>

<b>Teatro de Manuel José Arce</b>				
<b>No.</b>	<b>Período</b>	<b>Años</b>	<b>Características</b>	<b>Títulos</b>
3	Consolidación	1968 – 1979	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La denuncia como rasgo fundamental</li> <li>• Postura política de izquierda</li> <li>• Paulatina radicalización ideológica</li> <li>• Uso de diversos registros lingüístico: desde un lenguaje de alusión hasta uno “políticamente incorrecto”</li> <li>• Tono discursivo en las últimas producciones de este período</li> <li>• Adaptaciones teatrales de importantes autores guatemaltecos</li> <li>• Valoración de lo autóctono y el folclor local</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Torotumbo (1968)</li> <li>• Delito, condena y ejecución de una gallina (1969)</li> <li>• La conquista (1971)</li> <li>• Las falsas apariencias (1972)</li> <li>• La última profecía (1972)</li> <li>• Vamos a sembrar banderas (1974)</li> <li>• La Chabela en la historia (1974)</li> <li>• ¡Viva Sandino! Sandino debe nacer (1975)</li> <li>• La loa a la Virgen de Concepción (1977)</li> </ul>
4	Teatro en el exilio	1980 – 1985	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Radicalización total de su postura ideológica</li> <li>• Carácter discursivo</li> <li>• Sincretismo metodológico teatral</li> <li>• Refundición de ideas escénicas</li> <li>• Condicionamiento histórico</li> <li>• Antiimperialismo</li> <li>• Reivindicación de lo indígena</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rituales y testimonios (1983)</li> <li>• Historia de cronopios y de famas (1984)</li> <li>• Árbenz, el coronel de la primavera (1985)</li> </ul>

## REFERENCIAS

Lo invito a que forme filas entre los biblioadictos. Es un vicio, quizá. Pero es un buen vicio. De todo corazón se lo recomiendo. Lea. Lea de todo. Aun aquello con lo que no está de acuerdo. También los demás pueden tener razón. El mundo es tan grande y la verdad no es un poste clavado en una esquina. La razón es multitudinaria y tiene millones de facetas. Encuéntrelas y salgamos un poco fuera de nuestro agujero estrecho. No un buen libro, sino muchos libros. La libertad anda por allí.

*Diario de un escribiente, Manuel José Arce*



## 7.1 De Manuel José Arce

1. \_\_\_\_\_ -- **A propósito de mis despropósitos. De tertulia con mis amigos.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (09 de marzo de 1963). -- p. 13 y 17.
2. \_\_\_\_\_ -- **Anclado en esta tierra. Antología.** -- Guatemala: Editorial Cultura, 2007.
3. \_\_\_\_\_ -- **Aquiles y Quelonio.** -- Inédita. -- s.f.
4. \_\_\_\_\_ -- **Árbenz, el coronel de la primavera.** -- p. 83 – 120. -- En: USAC Revista de la Universidad de San Carlos. -- No. 13 (marzo de 1991).
5. \_\_\_\_\_ -- **Aurora.** -- Inédita. -- 1967.
6. \_\_\_\_\_ -- **Canciones para tu sueño.** -- Guatemala: Editorial Cultura, 2008.
7. \_\_\_\_\_ -- **Cantos en vida.** -- Guatemala: Centro Editorial “José de Pineda Ibarra”, 1962.
8. \_\_\_\_\_ -- **Cinco centavos.** -- Inédita. -- 1956.
9. \_\_\_\_\_ -- **Cómo y por qué escribí *Delito, condena y ejecución de una gallina*.** -- [En línea]. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <http://www.literaturaguatemalteca.org/Arce.html>
10. \_\_\_\_\_ -- **Crónicas del café de los fantasmas.** -- Guatemala: Editorial Universitaria, 2003.
11. \_\_\_\_\_ -- **De la posible aurora / Sonetos a mi esposa.** -- Guatemala: Centro Editorial “José de Pineda Ibarra”, 1962.
12. \_\_\_\_\_ -- **De una ciudad y otros asuntos. Crónica fidedigna.** -- Guatemala: Editorial Cultura, 1992.
13. \_\_\_\_\_ -- **De una ciudad y otros asuntos. Crónica fidedigna.** -- Guatemala: Piedra Santa, 2007.
14. \_\_\_\_\_ -- **Delito, condena y ejecución de una gallina y otras obras de teatro grotesco.** -- Costa Rica: EDUCA, 1971.
15. \_\_\_\_\_ -- **Delito, condena y ejecución de una gallina y otras obras de teatro grotesco.** -- Guatemala: Editorial Cultura, 2004.

16. \_\_\_\_\_ -- **Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola.** -- Inédita. -- s.f.
17. \_\_\_\_\_ -- **Diario de un escribiente.** -- Guatemala: Piedra Santa, 2006.
18. \_\_\_\_\_ -- **Diario de un escribiente 1.** -- Guatemala: Piedra Santa, 1979.
19. \_\_\_\_\_ -- **Diario de un escribiente 2.** -- Guatemala: Piedra Santa, 1993.
20. \_\_\_\_\_ -- **Discurso de ingreso en la Academia Guatemalteca Correspondiente de la Española de la Lengua (I).** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (03 de abril de 1975).
21. \_\_\_\_\_ -- **Discurso de ingreso en la Academia Guatemalteca Correspondiente de la Española de la Lengua (II).** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (04 de abril de 1975).
22. \_\_\_\_\_ -- **Discurso del director de la Editorial Universitaria, Manuel José Arce.** -- P. 118 – 121. -- En: Revista Alero. -- No. 12, tercera época (mayo – junio, 1975).
23. \_\_\_\_\_ -- **Dos poemas.** -- P. 177 – 184. -- En: Revista Universidad de San Carlos (Separata). -- No. XXXIV, (1955).
24. \_\_\_\_\_ -- **En el nombre del padre.** -- Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1955.
25. \_\_\_\_\_ -- **Espiritualidad, materialidad... identidad: conflicto resuelto en un poema-cántiga de Gil Navarro Aviles.** -- Inédita. -- 1984.
26. \_\_\_\_\_ -- **Estas páginas, estas voces. Lanzas y letras.** -- Inédita. -- 1984.
27. \_\_\_\_\_ -- **Eternauta. Cantos de un mar.** -- P. 189 – 208. -- En: Revista Universidad de San Carlos (Separata). -- (1962)
28. \_\_\_\_\_ -- **Hablo con algunos amigos. A propósito de *Extravaganza*.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (25 de febrero de 1960). -- p. 13 y 21.
29. \_\_\_\_\_ -- **La Chabela en la historia.** -- Inédita. -- 1974.
30. \_\_\_\_\_ -- **La conquista.** -- Inédita. -- 1963.
31. \_\_\_\_\_ -- **La hora de la siembra.** -- Edición policopiada. -- 1982.

32. \_\_\_\_\_ -- **La loa a la Virgen de Concepción.** -- Inédita. -- 1977.
33. \_\_\_\_\_ -- **La última profecía.** -- Inédita. -- s.f.
34. \_\_\_\_\_ -- **Los episodios del vagón de carga. Anti-pop-emas.** -- Guatemala: Piedra Santa, 2008.
35. \_\_\_\_\_ -- **Los intelectuales y el exilio.** -- P. 74 – 84. -- En: USAC Revista de la Universidad de San Carlos -- No. 1 (marzo, 1987)
36. \_\_\_\_\_ -- **Palabras alusivas al acto.** -- Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1978.
37. \_\_\_\_\_ -- **Participación del idioma en la integración o desintegración hispanoamericana.** -- p. 241 – 250. -- En: Anuario Universidad de San Carlos (Separata). -- No. 6, II época (1975).
38. \_\_\_\_\_ -- **Piedras amargas. Escritos de Manuel José Arce / Comp. José Mejía.** -- Guatemala: Editorial Cultura, 2002.
39. \_\_\_\_\_ -- **Poemas lentos.** -- En: Revista del Maestro. -- Año XIV, Vol. XXXVI, No. 2, Época III (octubre – diciembre, 1958).
40. \_\_\_\_\_ -- **Siete poemas muy lentos.** -- Inédita. -- 1958.
41. \_\_\_\_\_ -- **Sobre Tito Monterroso. Fábulas, nahualismo.** -- Inédita. -- s.f.
42. \_\_\_\_\_ -- **Torotumbo.** -- Inédita. -- 1976.
43. \_\_\_\_\_ -- **¡Viva Sandino! Sandino debe nacer.** -- P. 25 – 61. -- En: Revista Alero. -- No. 12, tercera época (mayo – junio, 1975).
44. \_\_\_\_\_ -- **Yo, un criollo.** -- Inédita. -- s.f.
45. \_\_\_\_\_ -- **10 décimas.** -- Inédita. -- 1962.
46. \_\_\_\_\_ -- **XXXVII epigramas eróticos en homenaje a Marcial.** -- En: Revista Guatemala Comercial. -- No. 2, Año XI, II época (diciembre, 1975).

## 7.2 Bibliográficas

47. ABAD NEBOT, Francisco. -- **Crítica literaria (curso de adaptación)**. -- Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1997.
48. ALBIZÚREZ PALMA, Francisco. -- **Historia de la literatura guatemalteca**. / Francisco Albizúrez Palma, Catalina Barrios y Barrios. -- Guatemala: Editorial Universitaria, 1987. -- 3 tomos.
49. ALDANA RAMÍREZ, Francisco René. -- **El Teatro de Arte Universitario. Patrimonio de la Universidad de San Carlos de Guatemala**. -- Guatemala: Editorial Universitaria, 2008.
50. ARTAUD, Antonin. -- **El teatro y su doble**. -- Barcelona: edhasa, 2006.
51. ARZOBISPADO DE GUATEMALA, Oficina de Derechos Humanos de Guatemala. -- **Guatemala nunca más: El entorno histórico**. -- Guatemala: ODHAG, 1998.
52. ASTURIAS, Miguel Ángel. -- **Teatro**. / edición crítica, Lucrecia Méndez de Penedo. -- Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX (Colección Archivos), 2003.
53. \_\_\_\_\_. -- **París 1924 – 1933: periodismo y creación literaria**. / edición crítica, Amos Sagala. -- México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección Archivos), 1989.
54. \_\_\_\_\_. -- **Week-end en Guatemala**. -- Guatemala: Piedra Santa, 2006.
55. AVITIA, Antonio. -- **Teatro para principiantes**. -- México: Pax, 2003.
56. BAUER PAIZ, Alfonso. -- **Escritos de un militante de la Revolución del 20 de Octubre de 1944**. -- Guatemala: Editorial Universitaria, 1990.
57. BOBES NAVES, María del Carmen. -- **La semiología**. -- Madrid: Síntesis, 1998.
58. \_\_\_\_\_. -- **La semiología como teoría lingüística**. -- Madrid: Gredos, 1973.
59. BOAL, Augusto. -- **El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia**. / Jorge Cabezas Moreno, trad. -- España: Artes Escénicas, 2004.
60. BRECHT, Bertolt. -- **Escritos sobre teatro**. -- Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1976.
61. BRUSTEIN, Robert. -- **De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro**. -- Argentina: Troquel: 1970.

62. CARRILLO, Hugo. -- **El Señor Presidente. Ritual bufo en dos jornadas.** -- 2ª ed. -- Guatemala: Dirección General de Difusión del Ministerio de Cultura y Deportes, 1989.
63. \_\_\_\_\_ -- **Teatro escogido.** -- Guatemala: Editorial Cultura, 2003.
64. CASTAGNINO, Raúl. -- **Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano.** -- Buenos Aires: Nova, 1974.
65. CID, Liuba. -- **Técnica y representación teatrales.** / Liuba Cid, Ramón Nieto. -- 2ª ed. -- Madrid: Acento, 1999.
66. CORLETO, Manuel. -- **Cuatro piezas de teatro.** -- Guatemala: Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1974.
67. CORTÉS, María Lourdes. -- **La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica.** -- México: Santillana, 2005.
68. CROYDEN, Margaret. -- **Lunáticos, amantes y poetas. El teatro experimental contemporáneo.** -- Buenos Aires: Ediciones Las Paralelas, 1977.
69. CRUZ, Oscar René. -- **Biografía de un héroe. Sandino.** -- México: Publicaciones Cruz O S.A., 1979
70. CRUZ, Víctor Hugo. -- **Vicente Nario.** -- Guatemala: Editorial Universitaria, 1994.
71. DAUSTER, Frank. -- **Ensayos sobre teatro hispanoamericano.** -- México: SepSetentas, 1975.
72. DESUCHÉ, Jacques. -- **La técnica teatral de Bertolt Brecht.** -- Barcelona: Oikos-tau, 1963.
73. DIDEROT, Denis. -- **La paradoja del comediante.** -- Argentina: Longseller, 2003.
74. DIETERICH, Genoveva. -- **Pequeño diccionario del teatro mundial.** -- España: Ediciones Istmo, 1974.
75. DORT, Bernand. -- **Tendencias del teatro actual.** -- Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.
76. **El pensamiento vivo de Sandino.** / Comp. Sergio Ramírez. -- Costa Rica: EDUCA, 1980.
77. **Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine).** / Jenaro Talens... [et. al.]. -- España: Arco; Cátedra, 1999.

78. FLORES, Marco Antonio. -- **Teatro completo.** -- Guatemala: Editorial Cultura, 2006.
79. GALEANO, Eduardo. -- **Guatemala país ocupado.** -- México: Nuestro Tiempo, 1967.
80. GALICH, Manuel. -- **El tren amarillo** / La Habana: Letras Cubanas, 1979.
81. \_\_\_\_\_. -- **Obra dramática de Manuel Galich.** / Comp. Víctor Hugo Cruz. -- Guatemala: Editorial Universitaria, 1991. -- 2 tomos.
82. GARCÍA MEJÍA, René. -- **Raíces del teatro guatemalteco.** -- Guatemala: Tipografía Nacional, 1972.
83. GLEIJESES, Piero. -- **La esperanza rota. La revolución guatemalteca y los Estados Unidos, 1944 – 1954.** -- Guatemala: Editorial Universitaria, 2005.
84. GODOY LÓPEZ, Cristina. -- **Importancia de las citas textuales y la bibliografía en la investigación universitaria: Sistema Clásico Francés, Lancaster, APA y Harvard.** / Dora Cristina Godoy López, Jesús Guzmán Domínguez; coord. Amelia Yoc Smith. -- Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, 2007.
85. GÓMEZ REDONDO, Fernando. -- **El lenguaje literario. Teoría y práctica.** -- Madrid: EDAF, 1994.
86. \_\_\_\_\_. -- **La crítica literaria del siglo XX.** -- Madrid: EDAF, 1996.
87. GOUTMAN, Ana. -- **Teatro y liberación.** -- México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU), 1992.
88. GROTOWSKI, Jerzy. -- **Hacia un teatro pobre.** -- México: Siglo XXI Editores, 1979.
89. KOWZAN, Tadeusz. -- **El signo y el teatro.** -- España: Arco / Libros S.L., 1997.
90. LIANO, Dante. -- **La crítica literaria.** -- Guatemala: Editorial Universitaria. 1980.
91. \_\_\_\_\_. -- **Visión crítica de la literatura guatemalteca.** -- Guatemala: Editorial Universitaria. 1997.
92. MONTERROSO, Augusto. -- **La oveja negra y demás fábulas.** -- México: Alfaguara; Guatemala: Piedra Santa, 2001.

93. MONTOYA DE ARCE, Matilde. -- **Estudio sobre el baile de la conquista.** -- Guatemala: Editorial Universitaria, 1970.
94. MONTÚFAR, José Batres. -- **Obras completas.** / Comp. Mario Alberto Carrera. -- Guatemala: Piedra Santa, 1999.
95. PISCATOR, Erwin. -- **El teatro como profesión de fe.** -- En: Arte y sociedad. -- Buenos Aires: Editorial Calden, 1968.
96. \_\_\_\_\_ -- **El teatro político y otros materiales.** -- España: Gráficas Lizarra, 2001.
97. RAE. -- **Diccionario de la lengua española.** -- 22ª ed. -- España: Espasa Calpe, 2001. -- 10 tomos.
98. REYES, Alfonso. -- **Ifigenia cruel.** -- México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
99. RUIZ LUGO, Marcela. -- **Glosario de términos del arte teatral.** / Marcela Ruiz Lugo, Ariel Contreras. -- México: Trillas, 1983.
100. SCHLESINGER, Stephen. -- **Fruta amarga. La CIA en Guatemala.** -- 5ª ed. -- México: Siglo XXI editores, 1988.
101. SELDEN, Raman. -- **La teoría literaria contemporánea.** -- Barcelona: Ariel, 1996.
102. SOLORZANO, Carlos. -- **Teatro.** -- Costa Rica: EDUCA, 1972.
103. SOLORZANO, Carlos. -- **Teatro breve.** -- México: Joaquín Mortiz, 1986.
104. STANISLAVSKI, Constantin. -- **El arte escénico.** -- México: Siglo XXI Editores, 1968.
105. \_\_\_\_\_ -- **Un actor se prepara.** -- México: Diana, 2005.
106. **Teoría del teatro.** / María del Carmen Bobes Naves... [et. al.]. -- España: Arco / Libros S.L., 1997.
107. VARIOS. **El teatro. Enciclopedia del arte escénico.** España: Noguer, 1958.
108. \_\_\_\_\_ -- **MUNI, Guatemala: Palabras sobre el teatro.** -- Guatemala: Municipalidad de Guatemala, 1995.

109. \_\_\_\_\_ -- **Teatro popular y cambio social en América Latina.** / comp. Sonia Gutiérrez. -- Costa Rica: EDUCA, 1979.
110. VIÑAS PIQUER, David. -- **Historia de la crítica literaria.** -- España: Ariel, 2002.
111. WHITING, Frank. -- **Introducción al teatro.** -- México: Diana, 1972.
112. WRIGHT, Edward. -- **Para comprender el teatro actual.** -- México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
113. YLLERA, Alicia. -- **Estilística, poética y semiótica literaria.** -- 3ª ed. -- Madrid: Alianza Editorial, 1986.

### 7.3 De tesis

114. ALDANA RAMÍREZ, Francisco René. -- **Crónica de un grupo teatral guatemalteco: el Teatro de Arte Universitario.** -- Guatemala: el Autor, 1996. -- 95 p. -- Tesis (Licenciado en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.
115. ALVARADO MORALES DE YANTUCHE, Elvia Carmelina. -- **La gente del palomar en la dramaturgia femenina guatemalteca.** -- Guatemala: la Autora, 2003. -- 87 p. -- Tesis (Licenciada en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.
116. AMBROCIO DE BERNARDINO, Alejandrina. -- **Estudio semiológico de Soluna de Miguel Ángel Asturias con base en la propuesta de Wilfred Guerin.** -- Guatemala: la Autora, 2007. -- 62 p. -- Tesis (Licenciada en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.
117. CARRERA, Mario Alberto. -- **Ideas políticas en el teatro de Manuel Galich.** -- Guatemala: el Autor, 1982. -- 98 p. -- Tesis (Licenciado en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.
118. DARDÓN, Mario René. -- **Vida y obra de Manuel José Arce.** -- Guatemala: el Autor, 2008. -- 96 p. -- Monográfico (Maestría en Docencia Universitaria). Departamento de Posgrado, Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala.
119. ESPAÑA CHINCHILLA, Olga Patricia. -- **La tendencia hacia el teatro del jajajá en las representaciones y creaciones teatrales guatemaltecas de la década de los 90.** -- Guatemala: la Autora, 2005. -- 106 p. -- Tesis (Licenciada en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.
120. GUERRA MORA, Mabell Karina. -- **La crítica social del teatro de la Universidad Popular durante el conflicto armado interno en Guatemala.** -- Guatemala: la Autora, 2007. -- 70 p. -- Tesis (Licenciada en Ciencias de la Comunicación). Universidad de San Carlos de Guatemala.

121. LETONA FIGUEROA, Hilda Magalí. -- **Torotumbo: del relato al escenario.** -- Guatemala: la Autora, 2000. -- 70 p. -- Tesis (Licenciada en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.
122. LÓPEZ DE LEÓN, Amanda Judith. -- **Historia de las representaciones teatrales en Guatemala de la década de 1970 – 80.** -- Guatemala: la Autora, 1996. -- 64 p. -- Tesis (Licenciada en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.
123. MARTÍNEZ ALDANA, Óscar Ricardo. -- **Teatro para niños en Guatemala.** -- Guatemala: el Autor, 1997. -- 155 p. -- Tesis (Licenciado en Arte). Universidad de San Carlos de Guatemala.
124. ORANTES DE ÁVILA, Silvia Isabel. -- **La temática en *Poesía y subdesarrollo: poemas inéditos de Manuel José Arce.*** -- Guatemala: la Autora, 1988. -- 115 p. -- Tesis (Licenciada en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.
125. PADILLA GÁLVEZ, Norma. -- **Lo grotesco en el teatro de Hugo Carrillo.** -- Guatemala: la Autora, 1983. -- 124 p. -- Tesis (Licenciada en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.
126. RUIZ MENDIZÁBAL, Mario Augusto. -- **La importancia del grupo diez en el teatro guatemalteco contemporáneo.** -- Guatemala: el Autor, 1985. -- 116 p. -- Tesis (Licenciado en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.
127. SANTA CRUZ DE PARDO, Dora Reyes. -- **La crítica política en la obra *El corazón del espantapájaros de Hugo Carrillo.*** -- Guatemala: la Autora, 2004. -- 76 p. -- Tesis (Licenciada en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.
128. SCHELENSINGER, María Elena. -- **Lo tradicional y lo innovador en la obra de Manuel José Arce.** -- Guatemala: la Autora, 1985. -- Tesis (Licenciada en Letras). Universidad Rafael Landívar.
- 
129. VÁSQUEZ OLIVA DE PEDRAZA, Ofelia Mercedes. -- **La metáfora teatral de la gallina en la obra *Delito, condena y ejecución de una gallina* del autor Manuel José Arce.** -- Guatemala: la Autora, 1997. -- 107 p. -- Tesis (Licenciada en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.
130. VELÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Gloria Liliana. -- **La temática social en el *Diario de un escribiente de Manuel José Arce.*** -- Guatemala: la Autora, 1990. -- 109 p. -- Tesis (Licenciada en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.
131. VICENTE GÓMEZ, Ruth Noemí. -- **Recursos literarios y teatrales utilizados para presentar la denuncia política y social en la obra *Sebastián sale de compras*, del autor Manuel José Arce.** -- Guatemala: la Autora, 2003. -- 108 p. -- Tesis (Licenciada en Letras). Universidad de San Carlos de Guatemala.

#### 7.4 Hemerográficas

132. **Aceptada la renuncia del concejal 11. Escritor Manuel José Arce Leal.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (28 de marzo de 1980).
133. **Adiós a Billy Wilder.** -- En: El Acordeón, El Periódico. -- Guatemala (domingo 07 de abril de 2002). -- p. 4 - 5.
134. ALBIZÚREZ PALMA, Francisco. -- **Presencia poética de Manuel José Arce.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (29 de abril de 1972).
135. AULICINO, Jorge. -- **La vigencia de Brecht.** -- En: El Acordeón, El Periódico. -- Guatemala (domingo 20 de agosto de 2006). -- p. 1 - 3.
136. BERTI, Eduardo. -- **Todos los juegos, el juego.** -- En: El Acordeón, El Periódico. -- Guatemala (domingo 23 de septiembre de 2007). -- p. 2 - 3.
137. CABRERA, Roberto. -- **Las grabaciones literales de Manuel José Arce h.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (01 de abril de 1968). -- p. 3 y 16.
138. CARRERA DE WEVER, Margarita. -- **Carta abierta a Manuel José Arce h.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (08 de marzo de 1963). -- p. 09 y 13.
139. \_\_\_\_\_ -- **Recepción académica. De un gran poeta sobre un gran poeta.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (03 de abril de 1975).
140. **Carta para XX. Manuel José Arce.** -- p. 7 -- En: Tragaluz. -- Año 1, No. 8. (febrero de 1986).
141. CEREZO DARDÓN, Hugo. -- **Presentación de Manuel José Arce.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (10 de septiembre de 1978). -- p. 09 y 13.
142. **De los amigos de Manuel José Arce.** -- En: La Hora. -- Guatemala (20 de junio de 1985).
143. **Delito, condena y ejecución de una gallina.** -- En: XVII Festival de Cultura. -- Guatemala (12 de septiembre - 01 de octubre de 1985).
144. **Delito, condena y ejecución de una gallina, hoy en la noche en el GADEM.** -- En: El Gráfico. -- Guatemala (30 de septiembre de 1969). -- p. 16.
145. DÍAZ CASTILLO, Roberto. -- **Manuel José era un niño.** -- En: Nuevo Amanecer Cultural, Año VI, No. 277. -- Guatemala (sábado 05 de octubre de 1985).

146. ECHEVERRÍA, Maurice. -- **Gloria y olvido del escribiente.** -- En: El Acordeón, El Periódico. -- Guatemala (domingo 25 de junio de 2006). -- p. 06 – 07.
147. **En elogio de Manuel José Arce h. El oficio de escritor en el medio nacional.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (04 de junio de 1971). -- p. 3 y 9.
148. ESTRADA, Pepe. -- **Una breve crítica a Sebastián sale de compras.** -- En: El Gráfico. -- Guatemala (28 de octubre de 1986). -- p. 43.
149. \_\_\_\_\_ -- **Una breve crítica a Sebastián sale de compras. Parte II.** -- En: El Gráfico. -- Guatemala (29 de octubre de 1986). -- p. 57.
150. FLORES, Marco Antonio. -- **Una generación de poetas en el contexto de la violencia.** -- p. 05 – 12. -- En: Revista Alero. -- No. 2.3 (noviembre, 1970).
151. GUTIÉRREZ, Rafael. -- **Intruso en el vagón de carga.** -- En: El Acordeón, El Periódico. -- Guatemala (domingo 16 de noviembre de 2008). -- p. 6 - 7.
152. HALFON, Mercedes. -- **Lee Strasberg, un tipo metódico.** -- En: El Acordeón, El Periódico. -- Guatemala (domingo 06 de abril de 2008). -- p. 6.
153. **Homenaje a Manuel José Arce.** -- En: El Periódico. -- Guatemala (viernes 22 de septiembre de 2006). -- p. 26.
154. HOUSSE, Herbert Walter. **Delito, condena y ejecución de una gallina.** -- En: El Gráfico. -- Guatemala (01 de octubre de 1969).
155. **La balada del árbol y la música de Manuel José Arce hijo el 27.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (26 de agosto de 1961).
156. **La Chabela este fin de semana.** -- En: Prensa Libre. -- Guatemala (viernes 07 de abril de 2006). -- p. 62.
157. **La Chabela sigue cantando.** -- En: El Periódico. -- Guatemala (viernes 07 de abril de 2006).
158. LÓPEZ, José Felix. -- **Manuel José Arce, hijo, y el teatro en Guatemala.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (03 de diciembre de 1960). -- p. 17 y 25.
159. LUZURIAGA, Gerardo. -- **Rumbos del nuevo teatro latinoamericano.** -- P. 22 – 27. -- En: Alero. -- No. 16, tercera época (enero – febrero, 1976).
160. **Llegan a acuerdo AXIAL 9-70 y el escritor J. Arce.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (26 de julio de 1971).

161. MADRIGAL, Hugo. -- **Manuel José Arce**. -- En: La Hora. -- Guatemala (22 de diciembre de 2006). -- p. 22.
162. MALOSETTI COSTA, Laura. -- **Réquiem por Babilonia**. -- En: El Acordeón, El Periódico. -- Guatemala (domingo 27 de abril de 2003). -- p. 2.
163. **Manuel José Arce: dos textos de *El café de los fantasmas***. -- En: El Acordeón, El Periódico. -- Guatemala (domingo 18 de septiembre de 2005). -- p. 6.
164. **Manuel José Arce va a ser presentado. Como homenaje al escritor y dramaturgo**. -- En: El Imparcial. -- Guatemala (27 de agosto de 1979).
165. MARTÍNEZ PALAEZ, Severo. -- **La agroexportación**. -- P. 71 – 80. -- En: Revista Economía. -- No. 146 (octubre - diciembre 2000).
166. \_\_\_\_\_ -- **Reseña histórica de Guatemala**. -- P. 81 – 117. -- En: Revista Economía. -- No. 146 (octubre - diciembre 2000).
167. MELÉNDEZ DE ALONZO, María del Carmen. -- **La fundación del GADEM en Guatemala**. -- p. 75-95. -- En: Letras de Guatemala. -- Tomos 8 – 9 (1989 – 1990).
168. MELGAR, Luis. -- **A propósito de la obra *Sebastián sale de compras***. -- En: El Gráfico. -- Guatemala (23 de octubre de 1986). -- p. 72.
169. MÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia. -- **Las fantomimas barrocas y sombrías de Miguel Ángel Asturias**. -- p. 59-73. -- En: Letras de Guatemala. -- Tomos 8 – 9 (1989 – 1990).
170. \_\_\_\_\_ -- **Recorrido sentimental de Manuel José Arce**. -- En: El Imparcial. -- Guatemala (13 de julio de 1978). -- p. 03 y 13.
171. MÉNDEZ VIDES. -- **Diario de un escribiente**. -- En: El Periódico. -- Guatemala (martes 17 de octubre de 2006). -- p. 28.
172. MENDIZABAL, R. -- **A propósito de un estreno teatral: *Delito, condena y ejecución de una gallina***. -- En: El Gráfico. -- Guatemala (14 de octubre de 1969).
173. MENÉNDEZ, Leonel. -- **Proceso del trabajo en la creación colectiva**. -- En: Revista ABRA, Depto. Letras, UCA, El Salvador. -- No. 4.
174. MORENO, Enán. -- **Torotumbo, de la novela al teatro**. -- P. 45 – 46. -- En: Revista APG. -- No. 18, Año XXIX (mayo – junio, 1977).

175. OBREGÓN, Osvaldo. -- **Entrevista con Manuel José Arce Leal (realizada el 30/09/1984).** -- En: Suplemento Cultural, La Hora. -- Guatemala (sábado 28 de junio de 1997). -- p. 2 - 4.
176. OLIVA, Jorge. -- **De la vida simple. Manuel José Arce.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (27 de mayo de 1978). -- p. 09 y 14.
177. **Por la compañía nacional de teatro. Pieza dramática de Manuel José Arce hijo está en preparación.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (24 de septiembre de 1969).
178. **Próximo estreno de *La última profecía*, de Manuel José Arce.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (20 de abril de 1972).
179. RAMÍREZ, Quique. -- **En el olvido profundo...** -- p. 24 -- En: Revista D, Prensa Libre. -- (domingo 26 de junio de 2005).
180. **Réplicas... Al crítico de *Extravaganza*.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (28 de febrero de 1963).
181. REY ROSA, Rodrigo. -- **Discurso de aceptación del Premio Nacional de Literatura 2004.** -- En: El Acordeón, El Periódico. -- Guatemala (domingo 01 de agosto de 2004). -- p. 8.
182. SANDOVAL, Marta. -- **El hombre que habitaba en la calle del sexo verde.** -- En: El Acordeón, El Periódico. -- Guatemala (domingo 31 de octubre de 2004). -- p. 6 - 7.
183. \_\_\_\_\_ -- **Miguel Ángel Asturias, el dramaturgo.** -- En: El Acordeón, El Periódico. -- Guatemala (domingo 08 de mayo de 2005). -- p. 6 - 7.
184. \_\_\_\_\_ -- **Qué aburrido hubiera sido ser feliz.** -- En: El Acordeón, El Periódico. -- Guatemala (domingo 18 de septiembre de 2005). -- p. 2 - 4.
185. \_\_\_\_\_ -- **Primavera en el país de la eterna guerra.** -- En: El Periódico. -- Guatemala (lunes 2 de octubre de 2006). -- p. 31.
186. **Torotumbo, Compañía de Teatro de la UP (Guatemala).** -- p. 28 -- En: V Festival Internacional de Cultura Paiz. -- La Antigua Guatemala (01 al 21 de febrero de 1999).
187. TOWNSEND, Tamzin. -- **El trabajo del actor.** -- En: El Acordeón, El Periódico. -- Guatemala (domingo 27 de julio de 2003). -- p. 4.
188. UMAÑA, Helen. **Muerte en el exilio de Manuel José Arce.** -- p. 9 - 12 -- En: Tragaluz. -- Año 1, No. 8. (febrero de 1986).

189. **Un año para Manuel José Arce.** -- En: El Periódico. -- Guatemala (jueves 22 de septiembre de 2005). -- p. 21.
190. **Un siglo con Billy Wilder.** -- En: El Periódico. -- Guatemala (viernes 23 de junio de 2006). -- p. 27.
191. **Una nueva floración poética.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (09 de diciembre de 1955).
192. **Una semana en el escenario.** -- En: El Periódico. -- Guatemala (lunes 13 de noviembre de 2006). -- p. 31.
193. VALENZUELA, Ileana. -- **Teatro y realidad. Compermiso de Manuel José Arce.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (29 de mayo de 1970). -- p. 11 y 17.
194. VASQUEZ, Miguel Ángel. -- **El teatro en la década de los 60.** -- P. 39 - 47. -- En: Alero. -- No. 2.1, (octubre, 1970)
195. WYLD, Enrike. **Delito, condena y ejecución de una gallina.** -- En: El Gráfico. -- Guatemala (13 de octubre de 1969). -- p. 03.
196. **I Festival de Teatro Guatemalteco emperezarán a desarrollar el martes.** -- En: El Imparcial. -- Guatemala (03 de septiembre de 1962).
197. **I Festival de Teatro Guatemalteco.** -- septiembre – octubre 1962.
198. **II Festival de Teatro Guatemalteco.** -- septiembre 1963.
199. **III Festival de Teatro Guatemalteco.** -- septiembre – octubre 1964.
200. **IV Festival de Teatro Guatemalteco.** -- septiembre – octubre 1965.
201. **V Festival de Teatro Guatemalteco.** -- septiembre – octubre 1966.
202. **VI Festival de Teatro Guatemalteco.** -- septiembre – octubre 1967.
203. **VII Festival de Teatro Guatemalteco.** -- septiembre – octubre 1969.
204. **VIII Festival de Teatro Guatemalteco.** -- septiembre – octubre 1970.
205. **IX Festival de Teatro Guatemalteco.** -- septiembre – octubre 1971.

206. **X Festival de Teatro Guatemalteco.** -- octubre – diciembre 1972.
207. **XI Festival de Teatro Guatemalteco.** -- octubre – noviembre 1973.
208. **XII Festival de Teatro Guatemalteco.** -- octubre – diciembre 1974.
209. **XIII Festival de Teatro Guatemalteco.** -- diciembre 1975.
210. **XIV Festival de Teatro Guatemalteco.** -- septiembre – noviembre 1976.
211. **XV Festival de Teatro Guatemalteco.** -- septiembre – noviembre 1977.
212. **XVI Festival de Teatro Guatemalteco.** -- septiembre – noviembre 1978.
213. **XVII Festival de Teatro Guatemalteco.** -- octubre – noviembre 1979.

#### 7.5 Electrónicas

214. ACUÑA, René. -- **Una década de teatro guatemalteco, 1962 – 1973.** -- [En línea]. -- p. 59 – 73. Latin American Theatre Review, 1975. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/212/187>
215. ARANA GRAJALES, Thamer. -- **El concepto de teatralidad.** -- [En línea]. -- p. 79 – 85. Artes, La Revista, No. 13, volumen 7, enero – junio, 2007. -- [Consultado el 06 de febrero de 2009]. -- Disponible en: [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=2365713&orden=88613](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2365713&orden=88613)
216. BOBES NAVES, María del Carmen. -- **Abstracción y símbolo en *El gran teatro del mundo. Precedentes medievales del auto sacramental.*** -- [En línea]. -- [Consultado el 06 de febrero de 2009]. -- Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/obref/calderon\\_europa/bobes.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/calderon_europa/bobes.htm)
217. \_\_\_\_\_ -- **El proceso de transducción escénica.** -- [En línea]. -- P. 35 – 53. Dialogía. -- [Consultado el 06 de febrero de 2009]. -- Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=39891>
218. **Book Review Esay.** -- [En línea]. -- P. 81 – 103. Latin American Theatre Review, 1977. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/566/541>

219. BRAVO-ELIZONDO, Pedro. -- **Guatemala: VII Temporada de Teatro Departamental, Mayo 19 al 21, 1989.** -- [En línea]. -- P. 111 – 114. Latin American Theatre Review, 1990. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/828/803>
220. \_\_\_\_\_ -- **Manuel Galich (1913 – 1984).** -- [En línea]. -- P. 4. Latin American Theatre Review, 1984. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/106/81>
221. BROOK, Peter. -- **Lo sagrado teatral en Grotowski.** -- [En línea]. -- [Consultado el 13 de marzo de 2009]. -- Disponible en: [http://www.geomundos.com/cultura/ceremonia\\_sin\\_telon/lo-sagrado-teatral-en-grotowskipor-peter-brook\\_doc\\_11022.html](http://www.geomundos.com/cultura/ceremonia_sin_telon/lo-sagrado-teatral-en-grotowskipor-peter-brook_doc_11022.html)
222. CARRILLO, Hugo. -- **El teatro de los ochenta en Guatemala.** -- [En línea]. -- p. 93 – 106. Latin American Theatre Review, 1992. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/926/901>
223. \_\_\_\_\_ -- **Orígenes y desarrollo del teatro guatemalteco.** -- [En línea]. -- p. 39 – 48. Latin American Theatre Review, 1971. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/123/98>
224. CASTILLO, Susana de. -- **V Festival Latinoamericano de Teatro y I Muestra Internacional.** / Susana de Castillo, María Elena Sandoz Montalvo -- [En línea]. -- p. 49 – 70. Latin American Theatre Review, 1973. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <http://susanadcastillo.blogspot.com/2009/07/v-festival-latinoamericano-de-teatro-y.html>
225. CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, Ignacio Javier. -- **El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine.** -- [En línea]. -- [Consultado el 15 de mayo de 2009]. -- Disponible en: <http://www.tesisexarxa.net/TDX-0525106-131854/index.html>
226. CHESNEY LAWRENCE, Luis. -- **El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina.** -- [En línea]. -- 129 p. Cuadernos de Postgrado, Universidad Central de Venezuela, 1994. -- [Consultado el 23 de junio de 2009]. -- Disponible en: <http://luischesney.150m.com/OBRASLCHL/absurdo7.pdf>
227. DAUSTER, Frank. -- **Hacia la historia del teatro hispanoamericano.** -- [En línea]. -- p. 9 – 16. Latin American Theatre Review, 1993. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/960/935>
228. DÍEZ, Luys. -- **Entrevista con Enrique Buenaventura.** -- [En línea]. -- p. 49 – 55. Latin American Theatre Review, 1981. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/446/421>

229. FERNÁNDEZ MOLINA, Manuel. -- **Historia del teatro en Guatemala, en el siglo XX. Breve reseña. Los años de gestación de un teatro propio, 1900 - 1944.** -- [En línea]. -- [Consultado el 13 de marzo de 2009]. -- Disponible en: [http://www.geomundos.com/cultura/ceremonia\\_sin\\_telon/historia-del-teatro-en-guatemalaen-el-siglo-xx\\_doc\\_13174.html](http://www.geomundos.com/cultura/ceremonia_sin_telon/historia-del-teatro-en-guatemalaen-el-siglo-xx_doc_13174.html)
230. \_\_\_\_\_ -- **La actividad teatral en Guatemala en la primera mitad del siglo XX.** -- [En línea]. -- p. 131 – 145. Latin American Theatre Review, 1996. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1120/1095>
231. FERRO, Margarito. -- **El teatro de Bertolt Brecht (o el artificio de la realidad).** -- [En línea]. -- [Consultado el 08 de marzo de 2009]. -- Disponible en: <http://www.escaner.cl/especiales/teatro.html>
232. FRAGA, Gabriel. -- **Teatro del siglo XX. Eugène Ionesco y el teatro del absurdo.** [En línea]. -- [Consultado el 23 de junio de 2009]. -- Disponible en: <http://aulico.files.wordpress.com/2007/12/repartido-teatro-del-absurdo.pdf>
233. GARCÍA DEL CAMPO, Juan Pedro. -- **El conflicto y la escena: arte y política en Piscator.** -- [En línea]. -- p. 107 – 115. Revista Riff-Raff, 2004. -- [Consultado el 08 de marzo de 2009]. -- Disponible en: <http://tallerv.contrarios.org/wpcontent/uploads/2006/08/El%20conflicto%20y%20la%20escena,%20arte%20y%20pol%20C3%ADtica%20en%20Piscator.pdf>
234. \_\_\_\_\_ -- **Reseña de Erwin Piscator.** -- [En línea]. -- Quimera, 2001. -- [Consultado el 08 de marzo de 2009]. -- Disponible en: <http://tallerv.contrarios.org/wpcontent/uploads/2006/08/rese%20C3%B1a%20el%20teatro%20pol%20C3%ADtico%20de%20Piscator.pdf>
235. GARRIDO BUZETA, Alejandra. -- **El teatro sagrado.** -- [En línea]. -- [Consultado el 09 de marzo de 2009]. -- Disponible en: <http://www.revistateina.com/teina/web/teina7/tea1.htm>
236. HENRÍQUEZ PUENTES, Patricia. -- **Oralidad y teatralidad en el *Popol Vuh*.** -- [En línea]. -- [Consultado el 06 de febrero de 2009]. -- Disponible en: <http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n28/art05.pdf>
237. HOLDA, Gerlac. -- **Jerzy Grotowski: el teatro como vehículo de búsqueda espiritual.** -- [En línea]. -- [Consultado el 13 de marzo de 2009]. -- Disponible en: <http://es.geocities.com/paginatransversal/teatro/grotoswkyteatro.html>
238. LEVY-DANIEL, Héctor. -- **Teoría del teatro épico. Elementos para pensar una poética.** -- [En línea]. -- [Consultado el 02 de marzo de 2009]. -- Disponible en: [http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n\\_0013/teoria\\_epica.htm](http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0013/teoria_epica.htm)

239. MADRIGAL, Hugo. -- **Manuel José Arce Leal**. -- [En línea]. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <http://www.lahora.com.gt/notas.php?key=4756&fch=2007-03-17>
240. MÁRCELES DACONTE, Eduardo. -- **El método de creación colectiva en el teatro colombiano**. -- [En línea]. -- p. 91 – 97. Latin American Theatre Review, 1977. -- [Consultado el 16 de marzo de 2009]. -- Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/303/278>
241. \_\_\_\_\_ -- **Manuel Galich: La identidad del teatro latinoamericano**. -- [En línea]. -- p. 55 – 63. Latin American Theatre Review, 1984. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/557/532>
242. MÉNDEZ, Felix. -- **Breve historia del infinito**. -- [En línea]. -- [Consultado el 22 de febrero de 2009]. -- Disponible en: <http://www.iesmurgi.org/filosofia/HFILOSOFIA/paradojaszenon.rft>
243. MÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia. -- **Panorama del teatro guatemalteco de los noventa**. -- [En línea]. -- p. 113 – 131. Latin American Theatre Review, 2000. -- [Consultado el 11 de diciembre de 2008]. -- Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1320/1295>
244. MONLEÓN, José. -- **Utopía y realidad en el teatro latinoamericano**. -- [En línea]. -- p. 23 – 29. Latin American Theatre Review, 1980. -- [Consultado el 16 de marzo de 2009]. -- Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/197/172>
245. NUÑEZ RAMOS, Rafael. -- **El teatro del absurdo como subgénero dramático**. -- [En línea]. -- [Consultado el 23 de junio de 2009]. -- Disponible en: <http://www.uniovi.es/rafanura/Separatas/absurdo.pdf>
246. PARIENTE, José Luis. -- **Te ven o no te ven; esa es la cuestión. Breve ensayo sobre la evolución de los espacios teatrales en Occidente**. [En línea]. -- [Consultado el 15 de mayo de 2009]. -- Disponible en: <http://www.excelencia.uat.edu.mx/pariente/Articulos/Educacion%20a%20distancia/Te%20ven%20o%20no%20te%20ven.pdf>
247. PASCUAL RODRÍGUEZ, Roberto. -- **Aproximación a la cuestión de la semántica del signo musical en el teatro contemporáneo**. -- [En línea]. -- p. 205 – 213. Revista de Filología Románica, Vol. 23, Universidad de Santiago de Compostela, 2006. -- [Consultado el 21 de febrero de 2009]. -- Disponible en: <http://revistas.ucm.es/flil/0212999x/articulos/RFRM0606110205A.PDF>
248. **¿Qué papel le asigna al método de creación colectiva en la historia del teatro colombiano?** -- [En línea]. -- p. 101 – 103. Revista de Estudios Sociales, No. 17, 2004. -- [Consultado el 16 de marzo de 2009]. -- Disponible en: [res.uniandes.edu.co/pdf/descargar.php?f=../data/Revista\\_No\\_17/11\\_Debate1.pdf](res.uniandes.edu.co/pdf/descargar.php?f=../data/Revista_No_17/11_Debate1.pdf) –

249. RENDÓN, Felipe. -- **La improvisación como herramienta de la creación colectiva en el teatro La Candelaria.** -- [En línea]. -- p. 84 – 98. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, Vol. 2, No. 1, enero – junio 2008. -- [Consultado el 27 de junio de 2008]. -- Disponible en: [http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass2\(1\)\\_11.pdf](http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass2(1)_11.pdf)
250. TAVIRA, Luis. -- **Jerzy Grotowski, hacia la esencia del teatro.** -- [En línea]. -- [Consultado el 13 de marzo de 2009]. -- Disponible en: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-58436669.html>
251. TORRES MONREAL, Francisco. -- **Los límites del teatro: códigos y signos teatrales.** -- [En línea]. -- p. 333 – 342. Anales de Filología Francesa, No. 9, Universidad de Murcia, 1998. -- [Consultado el 24 de abril de 2009]. -- Disponible en: [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=208305](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=208305)
252. **Una cronología de Grotowski.** -- [En línea]. -- [Consultado el 13 de marzo de 2009]. -- Disponible en: <http://poiesischilensis.blogspot.com/2009/02/una-cronologia-de-grotowski.html>
253. VILVANDRE DE SOUSA, Cécile. -- **De la comedia del disparate al teatro del absurdo.** -- [En línea]. -- [Consultado el 23 de junio de 2009]. -- Disponible en: <http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3vilvandre.pdf>



# ENTREVISTAS

Pocos amigos me quedan.  
Los de verdad apenas.  
Son pocos, digo, pocos.  
Conocen mis defectos y mis cualidades. Así los conozco yo también. No hay mentiras entre nosotros. Nos aceptamos como somos: mutuamente distintos.

*Diario de un escritor, Manuel José Arce*



Guatemala, 26 de marzo de 2009

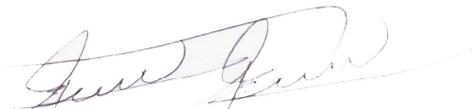
Arquitecta Julia Vela  
Presente.

Saludos cordiales.

Permítame informarle que estoy trabajando, como requisito último de graduación para optar al título de Licenciado en Letras otorgado por la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, mi tesis ad gradum sobre la dramaturgia de Manuel José Arce según los postulados de la semiología del teatro, metodología que exige analizar además del material textual, la dramaturgia del escritor, su faceta pragmática; es decir, además de estudiar los guiones teatrales necesito conocer las puestas en escena de cada pieza, especialmente, sus estrenos para comprender de esta forma con más fidelidad el pensamiento escénico de este dramaturgo.

Sabedor, por lo tanto, de su relación directa con Arce, no sólo personal sino también artística, le solicito atentamente concederme una entrevista en la fecha y la hora para usted más conveniente; ya que, como comprenderá, su información es valiosísima y será de gran utilidad en la elaboración de mi investigación académica.

En espera de una respuesta favorable y agradeciendo de antemano su fina atención e invaluable colaboración, atentamente;



PEM Jorge Gerardo García González  
Tel. 6630 – 2608 / Cel. 5286 – 2637  
Email: jchanfalta@hotmail.com



Adjunto: Copia de dictamen de aprobación para el protocolo de esta investigación firmado por los integrantes de la Comisión de Tesis



## ENTREVISTA A JULIA VELA

26 DE MARZO DE 2009

*Bailarina, arquitecta, coreógrafa, escritora, investigadora social, actriz, directora del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias y de la Dirección de Cultura y Bellas Artes, fundadora del Ballet Folclórico Nacional y del Ballet del INGUAT, son algunas de las muchas profesiones que definen a Julia Vela, hermana de Manuel José Arce; quien además de formar parte de los elencos de “Delito, condena y ejecución de una gallina” o “Sebastián sale de compras”, fue pieza importante en la puesta en escena de otras obras fundamentales de su hermano como “La última profecía”, “Torotumbo” o “La conquista”. Está demás, entonces, indicar que la información proporcionada por Julia Vela para esta investigación resulta muy valiosa.*

**En alguna ocasión, usted me comentó que cuando a Manuel José le pedían que elaborara su hoja de vida él simplemente contestaba “nacé en 1935 y aún sigo vivo”; que le parece si iniciamos esta entrevista hablando sobre el Arce hombre, el Arce hermano.**

Manuel José tenía un corazón muy grande, en su casa tenían cabida todos al igual que en su corazón, era una persona que perdonaba, nada vengativa, creativo como él solo, no sólo era ingenio sino genio. Una vez teníamos que representar una obra en los Llanos de Urbina, en Quetzaltenango, donde había un frío tan fuerte que a él se le ocurrió que hiciéramos hogueras en distintos partes para calentar el ambiente y para iluminar el lugar; es decir, tenía soluciones para cualquier problemática, cuando tal vez otro director de teatro hubiera dicho “no es posible, no se puede”. Además, él, artesanalmente, encontraba la manera de representar de la mejor forma posible en cualquier espacio cualquier obra. Otra que nos pasó fue en un festival de arte que estaba programado en Antigua; una persona vino a destruir todo el festival: Juan Carlos Oviedo, el “Che” Oviedo, de un carisma enorme, pero un verdadero sinvergüenza; nosotros estábamos montando *La última profecía*, con música de Joaquín Orellana, además estaba Roberto Díaz Gomar, Yoel Moba y Marta Elsitá. La cosa es que el festival se fue al traste. Sin embargo, Manuel José, Roberto y yo necios con que teníamos que montar y estrenar, adaptamos las máquinas y toda la escenografía de *La última profecía* al Conservatorio de Música y se estrenó allí, fuera del festival, lo nuestro ya estaba demasiado encaminado, ¡otros tiraron la toalla pero nosotros seguimos hasta el final! Me recuerdo que el día del estreno amanecimos, yo sirviendo café mientras los otros le hacían al martillo y a la pintada para reducir el tamaño de las máquinas que se usaron para ese montaje. Ese era Arce, chispudo, optimista, lleno de vida, eso fue lo

que más cólera me dio cuando se murió, yo decía “no tiene derecho que se muera alguien tan lleno de vida, tan lleno de ilusiones, con tantas cosas hacer, con tantas cosas por decir”. Muchas de sus obras son muy fidedignas, pero como que primero las veía: tenía una visión y después iba a los libros a constatar, el caso por ejemplo del tríptico de Nicaragua, *¡Sandino debe nacer!*, el cual es muy fidedigno; muchas otras son con datos exactos de qué fue lo que sucedió, en fin, él tenía primero la visión y después constataba en los libros y periódicos lo que había sucedido.

### **Pero hablemos antes de los inicios de Arce en el teatro.**

Yo estuve fuera de Guatemala dos años y pico, estuve en Cuba, justo durante el inicio de Arce en el teatro. Arce estaba en Humanidades con Matilde Montoya, Carlos Mencos, Luz Méndez de la Vega, etc., y este movimiento lo envolvió...

### **¿Con la Moira?, verdad...**

¡Sí! Lo envolvió y allí terminó dando a flor sus primeras obras de arte. Ese movimiento en la Facultad de Humanidades fue muy lindo y allí fue donde se desarrolló Arce. Además, yo no tengo los libretos de esos primeros montajes y, por lo tanto, no te podría hablar mucho de lo realizado entre los años de 1958 y 1961.

**Que es cuando usted está fuera del país. Entonces hablamos de una obra que me imagino si vio: *El gato murió de histeria*. A su parecer ¿qué rasgos destacan en esta obra?**

Presentaba, para su época, una actitud agresiva en cuanto a la forma de presentarse no sólo en el contenido; y definitivamente se da en el momento en que nacía un movimiento teatral distinto, muy original y que gustó desde el principio. Yo te puedo hablar más de las obras donde trabajé directamente: *Sebastián sale de compras*, *La conquista*, *La última profecía*, obras que montamos juntos, e incluso te podría hablar de obras que no se conocen en Guatemala: *Historias de cronopios y de famas* que la montó allá en el sur de Francia, en Toulouse, con Armand Gatti, allá también, por cierto, montó *La gallina*...

**Pues, ¿qué le parece si hablamos de *La conquista*?**

Matilde Montoya hace su tesis sobre una investigación de la danza de la conquista, recuerdo que íbamos a los pueblos a ver, buscar libretos y a investigar sobre la conquista; después Arce la toma y le da forma teatral.

### **Es decir, ¿el libreto, la teatralización, es de Arce?**

Es de él, la investigación y tesis es de Matilde Montoya, pero el libreto para teatro es de Arce. Recuerdo que venía el Festival de Cultura y casi podríamos decir un poco retorcido el brazo le dijimos “Arce hagamos la obra, yo ya platique con Eunice quien está de acuerdo, ella nos va a patrocinar, ¡va hacer una gran obra!” Yo, que estaba en el Ballet Moderno y Folclórico, armé la coreografía de todo: de la danza, de los actores y de los coros; Roberto Cabrera diseñó el vestuario; el ‘Che’ Velasco, la escenografía. En el libreto, Arce quiso es darle un realce a lo nuestro, a pesar de que no podía decir que Tecún Umán mató a Alvarado porque estaba muy jalado de los pelos...

### **¡Aunque eso hubiese querido!**

Aunque eso hubiera querido, definitivamente, si pinta muchas veces que el ganador fue Tecún Umán; trata de salvarlo sobre todo en los parlamentos que son muy lindos. En sí, los parlamentos que pone en boca de todos sus caciques son bastante lindos, muy sabios. En definitiva, si retuerce un poquito el contenido de los libretos encontrados en los pueblos.

### **Es decir, para usted a los personajes del bando de los vencidos, Arce trata de magnificarlos.**

¡Así es! Les da un carácter bravío, por ejemplo, en algún momento uno de estos personajes dice: “Aquí está mi hacha / y a ninguna gente teme / y si el español viene / verá a lo que se atiene”, parlamentos que presenta a los indígenas muy valientes, muy aguerridos, muy fieles.

### **Ahora platíquenos un poco de la parte coreográfica en las obras de Arce, ya que usted participó en la coreografía de *Torotumbo* y *La última profecía* además de *La conquista* ¿Cuál era la funcionalidad de este elemento en el montaje escénico?**

Bueno, muchas veces el montaje escénico era mío, me acuerdo, para seguir con *La conquista*, que allí mismo hacíamos los movimientos: “salen por acá los españoles, ahora un movimiento circular,

ustedes van a entrar de esta forma con ese paso, esta otra...”, y los parlamentos venían unidos, entonces allí íbamos haciendo el movimiento coreográfico; luego ya con la música, porque tenía música *La conquista*, para los actores también no sólo para los bailarines, entonces, los actores aprendieron un variedad de pasos.

**Cuéntenos ahora algo sobre la puesta en escena de *La última profecía*.**

Es muy poética. Arce es poeta, él habla y le sale poesía de la boca, por ejemplo, en esa parte donde dice: “Sigue brillando, Cirio. No cierres aún tu ojo rutilante: aún te falta algo por ver: ¡Estamos construyendo! la paz”, demuestra que muchas veces se le mete la poesía en todas lados. Ahora bien, yo diría que *La última profecía* es un canto a la libertad y un llamado a la raza humana de no seguir destruyéndose.

**Por consiguiente, es un alegato contra la tecnificación, contra la maquinización...**

¡Definitivamente! Las máquinas que sacábamos lo demostraban: había unos tanques que parecían, él lo decía no lo digo yo, falos agresivos y, en realidad, eso son los tanques, si tú miras la punta de un tanque, es un falo agresivo. En el montaje, entonces, las máquinas deshacían todo, entraban en el conservatorio por el público, lanzando cosas. Arce presentaba un planteamiento muy a lo Mishima quien abogaba por la nitidez, por un pleito limpio, por una disputa equilibrada entre fuerzas intelectuales y físicas, distinto a una pelea contra un Rambo cargado de ochocientas vainas que no se puede ni mover, te tira un montón de cosas y agarra una cuestión y te deshace.

**Por cierto, ¿se había presentado algo parecido en Guatemala a esta particular puesta en escena de *La última profecía*?**

¡Sinceramente no! Esta pieza es un canto a la paz, un desprecio a la guerra, un, ¡no sigamos en esta barbarie!

**Y para todas las obras de las cuales hasta acá hemos hablado, ¿cómo fue la recepción del público?**

A mi parecer, Arce lograba llegar a donde él quería, es decir, él no quería complacerte sino, al contrario, golpearte y lo lograba. Su idea era despertar en la gente otros valores, valores auténticos; por ejemplo, en *La gallina*, después que Luz Méndez le dio riata a Manuel aunque lo adoraba, porque ella en esas épocas se vestía toda elegante y la gallina la zangoloteó de sangre por todos lados, después, te decía, fue cuando Manuel dijo: “A ustedes les duele que haya matado esa gallina y no les duele que hayan matado a Rogelia Cruz, piensen por qué tenemos tan encaecido el cuerpo...”; entonces, es una obra sobre Rogelia, sobre como la acorralan, como la torturan, como la matan.

**Antes de pasar a *La gallina...*, quisiera que habláramos un poquito de *Sebastián sale de compras*, a su parecer, ¿qué rasgos han favorecido para que esta sea la pieza de Manuel José, más adaptada, más representada y más traducida?**

Hay males en las sociedades que hay que atacar de frente, que hay que ridiculizar de frente, en ese momento cuando Arce la escribió definitivamente fue una ridiculización, una mofa a la sociedad de consumo y como la gente vacía con la cabeza pierde sus valores verdaderos, pierde su verdadera forma de vivir, por ilusionarse por pendejadas. Pero también es un ataque a las transnacionales, como las potencias se van apoderando de nuestra ingenuidad para hacernos creer cualquier cosa hasta llevarnos a la destrucción, porque en realidad terminan matando al hombre, al carpintero, a Sebastián... Es que está representado todo: las transnacionales, la presidencia, los militares, el pueblo ladino y el pueblo indígena. Entonces muestra la intromisión de las potencias; la presidencia totalmente vendida; los militares también haciendo reverencia como si fuera Mahoma el que está viniendo; el ladino acorralado, que es el que muere, el que tiene ansias de llegar a ser como aquel, aunque ya no pueda trabajar más para pagar el vestuario, sus lujos, sus trajes y hasta una boda que le venden con todo y luna de miel...

**Además de los hijos...**

¡Ay sí!, le venden todo pero él se queda vacío, para mí ese es el mensaje principal de la pieza, ¡vaciarle!, y naturalmente cuando se muere Sebastián ya no hay que hacer, pero les queda aquí un 50 por ciento de la población: el indígena, un buen trabajador, que es cuando se acerca al final que era muy lindo, y Raymundo Coy que le dieron su libreto, un pedacito de papel que además de “¡A la mierda!” no tenía nada más que decir.

**Por cierto, ¿en el montaje de qué forma se trabajaba el marcaje de *El Aprendiz*, interpretado por Raymundo Coy?**

Yo aprendí a admirar mucho a Coy. Ese elenco fue muy lindo con Manuel Lisandro y Raymundo Coy, uno como ladino y el otro como indígena estuvieron magníficos. El trabajo de Coy era trascendental, infundía respeto aunque no hablara, cuando ingresaba uno sentía que entraba alguien importante, un personaje completo, es un gran actor. Caracterizaba a una persona íntegra en el escenario aunque no hablara, a diferencia del personaje que yo caracterizaba. Yo era Miss, entonces, tenía que llamar la atención porque era linda, venía del país del primer mundo; Coy era la persona que caminaba y nos miraba así de reojo como quien dice ‘quien no te conoce que te compre’, él transmitía una personalidad muy especial.

**En un artículo Hugo Carrillo afirma que en el teatro guatemalteco hay un antes y un después de la presentación de *El señor presidente*, yo creo, no obstante, que su éxito se debe a que en ese momento ya existe en Guatemala un público ‘entrenado’ para ese tipo de montajes, y en gran parte esto se le debe a *La gallina...* de Arce. ¿Qué le parece esta idea?**

Bien, yo trabajé con Hugo y tengo una carta de él donde me pide disculpas porque no me dio mi crédito en el programa por la coreografía de *El señor presidente*. Pero lo que tú dices es cierto.

**Es decir, ¿el teatro de Arce sí fue creando un público apto para montajes como el de *El señor presidente*?**

Rompió con mucho, indudablemente. Los otros dramaturgos y directores se mantuvieron en una línea muy clásica. Carlos Mencos, por ejemplo, su teatro era más clásico; Galich, por otra parte, estaba un poquito encerrado, aunque conocía no tocaba..., no quiero desmerecer a Galich en nada que lo admiro horrores, pero no tocaba exactamente la llaga. Arce, en cambio, presentaba las cosas puntuales que veía, veíamos más allá de donde debíamos de ver; por ejemplo, en su última obra de teatro que se llamaba algo así como *Tío Sam vamos a hacer las cuentas...*

**¿Esa ya no se presentó?**

Dejó unos borradores, era una obra fidedigna de gran impacto en toda Latinoamérica la cual mostraba como se derrumbaba la potencia del Tío Sam, era desenmascarar un poco todo ese juego sucio, según el cual nosotros creemos que les debemos en lugar de que ellos nos deban a nosotros; nosotros estamos rindiendo tributo, pagando todo el tiempo.

**Regresemos a *La gallina...*, hablemos de la dimensión su impacto ante el público guatemalteco... ¿fue realmente tan grande como se habla o no?**

Sí, dio mucho de qué hablar y mucho de qué criticar; se levantó hasta la sociedad protectora de animales, ¡cómo era eso de que mataran animales en el escenario! Aunque esa reacción era la que Arce esperaba. Porque si tú me vas a reclamar que yo maté una gallina, yo te voy a reclamar a ti porque callas ante la muerte de una persona; entonces, decía: “Señora, usted cuando me viene a reclamar que mato una gallina en cada espectáculo, porque no fue a reclamar cuando mataron a Rogelia, ¿por qué?, explíqueme porque no entiendo, ¿por qué reclama por una gallina y no por una persona?” Entonces, era un golpear a la conciencia para decir: “Si verdad, no hago nada.”

**¿Antes de *La gallina...* no se había presentado nada parecido en Guatemala?**

No, así tan grotesco, no.

**Junto con *Delito, condena y ejecución de una gallina y Sebastián sale de compras*, en la edición que publica la Editorial Universitaria Centroamericana –EDUCA– en 1971, aparece *Compermiso*, una obra que al parecer no ha obtenido la misma atención que las anteriores, ¿qué me podría mencionar de esta pieza?**

Ay, ¡no mucho!

**¿Se llegó a montar en algún momento?**

No, que yo sepa, pueda que esté equivocada, nunca se hizo una presentación ‘serio’ como la de *La gallina...* y *Sebastián...*; se realizaron algunas lecturas, recuerdo que en el Belén se realizó una representación mínima, pero no pasó de una cuestión experimental; *Compermiso* no terminó de solidificarse, *Compermiso* no fue muy llamativa para ningún director el montarla.

**Hablemos ahora de la famosa trilogía de Sandino. Arce afirma que bajo el título general de *¡Viva Sandino!*, se incluyen tres títulos: *Sandino debe nacer*, *Sandino debe morir* y *Sandino debe vivir*, sin embargo, sólo he obtenido referencias del primer título, publicado por Alero. Mi duda al respecto es, ¿la trilogía fue un proyecto inconcluso? ¿Arce solo escribió una de las tres piezas?**

Fíjate que yo de Sandino vi solo ‘sketchs’, ni hablar de haber visto la trilogía. Te confieso mi ignorancia, no sé si escribió las dos últimas partes, nunca tuve en mis manos las otras dos. Lo que sí es cierto es que *Sandino debe nacer*, el texto que publicó la revista de la Universidad de San Carlos se lo proporcioné yo.

**Otras dudas que me han surgido sobre la producción teatral de Manuel José son sus piezas a las que he llamado “¡inéditas, inéditas, inéditas!” ante las pocas, casi inexistentes, referencias: *La balada del árbol y la música*, *Los alzados*, *Gripe* y *Vamos a sembrar banderas...***

¿¡*Gripe!*? De *La balada del árbol y la música* si me acuerdo, muy difícil darte referencias sobre esta pieza. De *Los alzados*, lo mismo; con respecto a *Gripe*, jamás, hasta ahorita estoy oyendo ese título, ¡qué horror!

**Entonces, pasemos a otro tema. Para Hugo Carrillo las décadas de los sesentas y setentas representan la ‘época de oro del teatro guatemalteco’, no obstante, en 1979 Manuel José se va al exilio; a su parecer, ¿qué resintió el teatro guatemalteco con el exilio de Arce?**

Cayó en una época totalmente oscurantista. Rubén Morales se ponía en escena cosas como *El café con mi suegra* o *Las mariposas vuelan de noche*, en fin, cualquier cosa, después que la UP había acogido un movimiento de vanguardia, de teatro profundo; y Rubén me decía: “¿Usted quiere que me maten o qué? Yo tengo que poner esas babosadas mientras pasa recia el agua.” Entonces, tras la ida de Arce quedaba muy poco que poder decirse ya. ¡No podía decirse nada! Quedaba escoger entre en el exilio o poner *La cenicienta* o *Blancanieves*.

**No obstante, resulta paradójico que durante los gobiernos militares en Guatemala el apoyo al teatro fue más consecuente, el movimiento teatral tuvo una garantía económica, a diferencia del período democrático cuando la situación cambió radicalmente...**

Creo que se dieron algunas coincidencias. Fue un período donde estuvimos algunas personas que balanceamos la situación. El ejemplo más sobresaliente es el de Eunice Lima hija de militar, pero con una gran sensibilidad; de forma increíble obtenía dinero no sólo de los militares sino también de la iniciativa privada; en fin, fue un carisma y una sensibilidad que arropó a Arce, a Mencos, a Joaquín. A Eunice lo que más le gustaba era el teatro; la danza, la plástica y la música iban despuesito. Fueron coincidencias, conmigo también, yo estuve en el tiempo de Clementino Castillo, Arredondo, Chupina, pero defendimos muchas cosas a favor del movimiento, del arte.

**Vayamos ahora al período ‘más cruel’ en la vida de Arce el cual se da durante su exilio, etapa en la que escribe *Rituales y testimonios*, adapta *Historias de cronopios y de famas* de Cortázar para finalizar con *Árbenz, el coronel de la primavera*. ¿Qué me puede indicar al respecto?**

En su exilio Arce sufrió mucho, se quedó en la calle de la amargura en Francia. Allá tenía una oferta de vivir con una familia, con la de Françoise directamente, pero allá se le volteó la situación. No era así nomás de encontrar trabajo, aquí está y ya; fue muy dura su situación. Aunque tampoco critico a Françoise por haberlo dejado...

**¿Su tercera esposa?**

No se casó con Françoise. Se casó con Matilde y se divorció, se casó con María Mercedes y se divorció; con Françoise no se casó. Ella primero se fue a Francia de donde me llamaba: “dile a Manuel que se venga, allá lo van a matar...” Y Manuel se fue sin arreglar muchas cosas, pero Françoise tenía cuatro hijos que alimentar, entonces lo abandonó y regresó con su marido. Arce, de repente, se vio en la calle, empezó a ver qué hacía, dónde trabajaba. En ese momento fue muy dura su vida porque trabajar durante el invierno para una persona que es del trópico es difícil. Trabajó en universidades, pero también sacando basura. Se inscribió, además, como estudiante de algo porque gozaba entonces de algunas granjerías. Esa situación, al final, minó su salud. En ese tiempo también encontró a su tercera esposa: Béatrice Mazel, (allí tengo todos sus papeles del matrimonio), y Béatrice de veras fue un ángel para él: además de ser enfermera de profesión era una campanita alegre que le ayudó mucho a recuperarse, pero él ya estaba muy enfermo cuando esto pasó. Su poesía relata mucho de estos días. Para lo de *Rituales y testimonio* se junto con Taracena, con Guayo..., en fin, a todos los que iban de aquí los juntó para escribir esta pieza. Todo con el objetivo de seguir luchando, él fue un guatemalteco patriota siempre, seguir luchando desde lejos, por su patria. Él

decía que por su patria podía hacer más fuera de ella que dentro. Entonces *Rituales y testimonios* es una obra fidedigna que intenta dar a conocer al mundo tantas atrocidades que pasaban en Guatemala. Con respecto a *Cronopios y famas* esta pieza representa una burla, un poco a lo *Sebastián...*, de cosas superfluas: qué es verdaderamente un conocedor, un investigador, un sabio en comparación con un simple famoso, una persona de este tipo generalmente, no siempre, es vacía. Se junto con Cortázar, platicaron y de esa entrevista hizo la adaptación de *Cronopios y famas*, la cual la presentó los ‘Chirivixcoy’ un grupo muy bonito, muy afable, presentación que cautivó al pueblo francés.

### **Y con respecto a *Árbenz, el coronel de la primavera que me podría mencionar...***

En esa pieza Roberto Díaz Gomar fue su asistente, Roberto se había ido también al exilio a España, entonces estaban cerca.

### **Hablemos ahora de las influencias recíprocas entre Arce y Carrillo.**

Yo diría que son autónomos, los dos son buenos, originales; aunque Carrillo hablaba, al principio, de Arce como un ‘escritorcito’, después lo admiró profundamente. Era un juego el que se tenían. Yo considero que son dos creativos distintos y que siempre hubo una admiración mutua. De la misma forma se molestaban: en el camino a su casa, Hugo pasaba por la de Arce, y siempre le golpeaba la ventana y le decía “¡Trabaja huevón!” Al principio, no le dio créditos a Arce como escritor, después, sin embargo, su idea cambió cuando Arce escribió *La gallina... y Sebastián...* No creo que se hayan copiado, *La calle del sexo verde*, *El corazón del espantapájaros* siguen dentro de nuestra idiosincrasia, retratando lo que es el pueblo, pero Arce va más allá, ve más profundo. Hugo se quedaba más en la superficie, Arce, a diferencia, te hacía ver cosas que tú normalmente no mirabas. Yo creo que Hugo de quien si tiene influencias es de Galich, en el aspecto costumbrista.

### **Finalmente, visto a la distancia, cuáles, considera usted, como los aportes más importantes de Arce para el teatro guatemalteco.**

Su espontaneidad, su frescura, su visión del mundo, su valentía para presentar problemas sin tapujos, sin miedos; porque captar la visión de un conglomerado es difícil, y él sabía presentar situaciones que no se ven fácilmente, el decía “el problema de Latinoamérica es este”, en cambio, uno se enreda entre 80 pitas. Una clara visión de que no le podían tomar el pelo, no le podían dar atol con el dedo,

como decimos en buen chapín. Entonces él agarraba la verdad, la fuerza, el fin último de las consecuencias y lo daba a conocer. Pero lo primordial de donde nace, porque las cosas nacen de una idea, después viene el concretarla, esa idea era netamente humanista, él toda la vida estuvo pensando en la humanidad.

**¿Usted considera, entonces, que el aporte de Arce más importante para el teatro guatemalteco es esa valentía, esa frescura, ese genio para mostrar los problemas?**

Primero de ver, de visualizar, después de visualizarlo presentarlo, pero presentarlo con esa maestría, ese impacto que sólo a través una buena dramaturgia puede alcanzarse.



Guatemala, 30 de marzo de 2009

Maestro Roberto Díaz Gomar

Presente:

Saludos cordiales.

Permítame informarle que estoy trabajando, como requisito último de graduación para optar al título de Licenciado en Letras otorgado por la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, mi tesis ad gradum sobre la dramaturgia de Manuel José Arce según los postulados de la semiología del teatro, metodología que exige analizar además del material textual, la dramaturgia del escritor, su faceta pragmática; es decir, además de estudiar los guiones teatrales necesito conocer las puestas en escena de cada pieza, especialmente, sus estrenos para comprender de esta forma con más fidelidad el pensamiento escénico de este dramaturgo.

Sabedor, por lo tanto, de su relación directa con Arce, no sólo personal sino también artística, le solicito atentamente concederme una entrevista en la fecha y la hora para usted más conveniente; ya que, como comprenderá, su información es valiosísima y será de gran utilidad en la elaboración de mi investigación académica.

En espera de una respuesta favorable y agradeciendo de antemano su fina atención e invaluable colaboración, atentamente;



**PEM Jorge Gerardo García González**  
Tel. 6630 – 2608 / Cel. 5286 – 2637  
Email: jchanfalla@hotmail.com

Adjunto: Copia de dictamen de aprobación para el protocolo de esta investigación firmado por los integrantes de la Comisión de Tesis



## ENTREVISTA A ROBERTO DÍAZ GOMAR

30 DE MARZO DE 2009

*Díaz Gomar es una referencia indiscutible al momento de estudiar y querer conocer nuevos datos sobre el teatro Arce. Y es que su entrañable relación fraterna así como su casi ininterrumpida relación artística con Manuel José la cual se dio tanto en sus montajes durante las décadas de los sesentas y setentas (participando en títulos emblemáticos como 'Delito, condena y ejecución de una gallina') como en los trabajos teatrales que emprenderá Arce durante su exilio en Francia le dan este privilegio. Además, los logros más sobresalientes de Roberto Díaz están asociados con el nombre de Manuel José: su primer trabajo como director fue con la pieza de éste 'Compermiso'; en 1972 vuelve a dirigir un título de Arce: 'La Chabela en la historia' para la velada estudiantil de la Huelga de Dolores, con cuyo trabajo obtuvo La Chabela de Oro; obra que tras su retorno de su exilio volverá a poner en escena en los primeros años del siglo XXI con un rotundo éxito. Situaciones que ponen de manifiesto el conocimiento de primera mano que Roberto Díaz Gomar tiene sobre la producción teatral de Manuel José Arce.*

### **Me gustaría saber, ¿cuándo y cómo inicio su relación artística con Manuel José Arce?**

Se dio con el montaje de *Delito, condena y ejecución de una gallina*. En Bellas Artes se hicieron unas pruebas, yo me presenté para actuar y fui seleccionado. Yo conocía a Manuel José ya antes, pero no había tenido relación directa con su quehacer teatral. Lo conocía por cuestión familiar: su madrastra era prima de mi mamá, entonces había una relación familiar muy lejana; pero nosotros nos conocimos de manera formal en el teatro cuando se hizo el montaje de *La gallina...* y donde yo actué como Gallina 2.

### **Antes de pasar a *La gallina...*, el epicentro en la producción teatral de Arce, que le parece si hablamos de las primeras piezas de teatro de Manuel José, desde *El apóstol* hasta *Aurora...***

Aurora es de lo último que conocí de él: me pareció muy extraño el desarrollo de su argumento. *El gato murió de histeria* me parece una obra brillante, con todo el sentido del humor, con todo el sentido del amor. Él estaba jugando con un estilo que en aquella época se llamaba esperpéntico el cual se usaba en España; allí defiende al poeta para toda la vida. En fin, la pieza es sensacional, muy divertida y defiende a la poesía de una manera muy fuerte.

### **¿Qué le parece si ahondamos un poco más en *Aurora*?**

A mí me llegó el guión por medio de la Academia Dramática Antigueña y de allí no conozco más nada. Pero me pareció rarísima y no la había oído mencionar. Ahora bien, las otras obra que antecedieron a esta pieza muestran un amplio sentido social, pero siempre el humor reinando. Por el contrario, en *Delito, condena y ejecución de una gallina* ya no hay humor, allí hay una tragedia como la copa de un pino. Pero retornando, en *Aquiles y Quelonio* juega con el tiempo que se nos ha perdido, que es el tiempo que tenemos ahora exactamente confuso. En *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola* que se ha montado muchas veces, ya entra de lleno el sentido social de Manuel José.

### **Y de sus primeras obras *El Apóstol* y *Orestes*, ¿tiene alguna referencia?**

No las conozco.

### **Ahora cambiando de tema, con respecto a las adaptaciones teatrales de Manuel José, especialmente de *La conquista* y *Torotumbo*, ¿qué me podría decir?**

*Torotumbo*, la adaptación es genial, maravillosa; situación que se deriva de un conocimiento profundo que tenía Manuel José de Miguel Ángel. Arce trabajó con Asturias como su secretario en París cuando éste era embajador de Guatemala en Francia. Fue maravilloso, se comunicaron mucho y en el momento en que a Miguel Ángel Asturias le entregan el Premio Nobel, Manuel José está con él; entonces, el conoce a fondo toda la musicalidad de la obra de Miguel Ángel; por esa razón llega un momento en *Torotumbo*, la pieza teatral, pareciera estar escrita por Asturias. A esto hay que agregar el trabajo de dirección genial que hizo Rubén Morales Monroy y el de Rodolfo Mejía que fue el trabajo actoral de su vida. Fue una maravilla. Porque fue una adaptación exacta de lo que quería decir Miguel Ángel Asturias dada la comunicación que existió entre ellos. Con respecto a *La conquista*, su primera esposa Matilde Montoya realiza un trabajo de recopilación de los textos de *El baile de la conquista*, entonces, Manuel José en su adaptación entre sus muchas variantes, la más importante según mi parecer, fue dividir al personaje cómico del bando indígena. Entonces hay un Ajis y un Ajisito que era un enanito que no hablaba y que andaba molestando a los personajes del bando español.

**Ahora bien, con respecto a *La conquista* en esta obra la intención del autor a todas luces es magnificar al indígena...**

Sí, al final de la obra lo más importante fue el momento cuando se hizo estallar el volcán que coincidía con el entierro de Tecún Umán, que mientras los españoles se habían quedado en la iglesia, en la parte inferior, Tecún Umán iba subiendo. Por cierto, fue la primera vez que se utilizaron fuegos artificiales en el escenario. Aunque ahora se usan en cada Festival Paiz, pero en aquel tiempo no se habían usado; me acuerdo porque yo estaba de asistente de dirección y me tocó dar el aviso para que se encendieran los fuegos artificiales.

**¿Y en *Torotumbo* hubo algunas innovaciones escénicas propuestas por Arce?**

Tal vez hacer aparecer por primera vez las máscaras mayas como máscaras de teatro así como los gigantes y los cabezudos del teatro popular; entonces, fue una innovación en el sentido visual.

**Y cambiando de pieza en *Sebastián sale de compras*, ¿a su parecer cuáles fueron los rasgos escénicos más innovadores de esta pieza en su época?**

Sebastián... es la primera pieza que refleja esa cultura de consumo ahora de lo más común del mundo. A Sebastián, un tipo de clase media, carpintero, lo alucinan con la publicidad. Además pone en escena por primera vez a un indígena. Eso fue sensacional y convulsionó el teatro guatemalteco del momento (como lo convulsionó *La gallina...*) pero no sólo el teatro guatemalteco sino que modificó el teatro en el mundo porque *Sebastián sale de compras* se presentó hasta en hebreo.

**Precisamente, de las obras de Arce *Sebastián...* es la obra que ha sido más traducida y más montada. Resulta en un tipo de un teatro visionario.**

Y que es un teatro de comics porque como que contara la historia a través de dibujitos cómicos; y es que Manuel José contaba la historia de una manera tan elemental con el fin de que todos lo entendieran. Además, él incorporaba de una manera muy fuerte y muy disimulada al espectador.

**¿Con respecto a *Compermiso* tengo la incógnita si se montó?**

Sí, yo la monté. La llevé por El Salvador, incluso tengo los programas; lo que pasa es que se montó clandestinamente, es decir, no se pusieron los nombres de los actores, sino, los seudónimos. Yo estrené *Compermiso* en 1970 porque Manuel José me obligó a montarla y fue con esa obra que yo me inauguré en el Teatro de Arte Universitario, de allí es que entro yo a dirigir por primera vez teatro. Representa una burla al uso retórico del academicismo no sólo guatemalteco sino que universal. Representaba una ridiculización a la cursilería con que hablaba los maestros de aquella época; además, los personajes del Pastor y la Pastora son un adelanto de los pastores evangélicos y de su forma de hablar.

**Pasemos a la gallina. Usted afirma, según lo consigna Delia Quiñónez en su ensayo *Manuel José Arce: con la palabra y la bandera*: “Cuando cayó el hacha y el cuello de la gallina se desprendió y salió volando descontrolado, mientras el resto del ave aleteó por encima de los espectadores, llenándolos de sangre, descubrimos que algo había cambiado en el teatro en general, en el teatro latinoamericano en particular y, más aún, en el teatro guatemalteco.” ¿Podríamos hablar de esos cambios que suscitó *La gallina...*?**

Nosotros estábamos en la parte de atrás del escenario metidos en una jaula, delante del estrado donde había dejado Nurya Monge a la gallina. Cuando el hachazo degolló a la gallina ésta voló y manchó de sangre a Luz Méndez de la Vega, pero el cuello del animal nos cayó a nosotros que estábamos en nuestros personajes de gallinas, que a la vez representaba a los guerrilleros, pues bien, nos cayó la sangre de la gallina en la cara y se nos mezcló con el llanto. Paradójicamente en ese momento, en una obra con un montaje según el teatro brechtiano en el que la norma es no identificarse con el personaje más bien buscar el raciocinio en la escena, paradójicamente te decía nosotros perdimos la idea brechtiana, porque la gallina nos ensangrentó. Pasé dos años sin comer gallina, por supuesto. Por otro lado, el verdugo era un carnicero, entonces, como vio lo que pasó la primera vez, a partir de la siguiente presentación, lo primero que hacía al llegar antes de empezar la función era cortarle las alas a la gallina, ya de entrada sabíamos que la gallina no iba a salir volando otra vez, porque le habían cortado las alas. Por cierto, al verdugo no le hablábamos, sin darnos cuenta lo odiábamos. En fin, nos destrozó este suceso a nosotros que representábamos a las gallinas. Concha Deras que representaba a Gallinavada cuando se enteró de lo que le sucedió a la gallina verdadera por poco le dan tres ataques. Por otro lado, sin duda fuimos muy insolentes, muy atrevidos; y ese trabajo lo hicimos en el GADEM frente a la embajada de los Estados Unidos, en aquel tiempo estaba en la 12 calle, además la obra era patrocinada por el gobierno. Estuvimos 15 días y los 15 días se llenó,

incluso se interrumpía el tráfico por las grandes colas. Eso nunca había pasado en Guatemala. Pero cuando se terminó la cortaron, no la cancelaron antes porque estaba patrocinada por el gobierno y no podían. Sólo la Sociedad Protectora de Animales protestó.

**Maestro yo manejo una tesis la cual quiero compartir con usted: aunque Hugo Carrillo dice que hay un antes y un después en el teatro guatemalteco tras el estreno de *El Señor Presidente*, a mi parecer el punto de inflexión más bien está con la aparición de *Delito, condena y ejecución de una gallina*. ¿Qué opinión le merece este argumento?**

Podría ser, podría ser... yo creo que afortunadamente hubo otros autores que están a la altura de Manuel José los cuales también escribieron obras que impactaron de una manera bestial en la sociedad guatemalteca; para mí la primera obra que quizá impactó y trastocó todo en Guatemala fue *El tren amarillo* de Manuel Galich la cual presentaba la realidad social de la manera más cruda, luego también de Galich *El pescado indigesto*, y después Hugo Carrillo con *El corazón del espantapájaros*, (allí es, por cierto, cuando aparece Manuel José con *Orestes*) y de repente sale *La calle del sexo verde* otra obra que impactó... en fin, sin embargo una obra que le tocara los huevos al imperio como lo hizo *La gallina*... si no hubo. En síntesis, hay que reconocer que los demás también valieron la pena.

**Cambiando de tema, uno de los enigmas que tengo con respecto a la obra de Arce es la trilogía sobre Sandino, ¿escribe las tres partes o sólo una?**

Yo sólo sé decirte que la trilogía fue uno de los éxitos más grandes que hubo en el teatro mexicano lo cual leí en un periódico de ese país. Sí se llega a montar la trilogía en México, en Guatemala nunca. Yo no la conocí por eso, me llegó un artículo de prensa que mencionaba que era la obra que había tenido más público durante dos años seguidos en México y nosotros no la conocimos nunca, ni en Nicaragua la conocieron.

**¿Y sobre los otros títulos inéditos de Arce: *Balada del árbol y la música*, *Los alzados*, *Gripe y Vamos a sembrar banderas*, tiene alguna noticia?**

De *Los alzados* no tengo ni la menor idea, de *Gripe* tampoco; de *Vamos a sembrar banderas* sí, es el antecedente de la trilogía famosa la cual presenta el momento cuando Estados Unidos le roba Panamá a Colombia para poder hacer el canal.

**Podríamos hablar ahora de la génesis de *La Chabela en la historia*...**

Yo nunca había participado en la Huelga de Dolores, pero yo acababa de ganar en Costa Rica el premio por la mejor dirección teatral con una obra de Leonel Méndez Dávila, entonces en la Facultad de Derecho se sabía que yo estaba dirigiendo y como siempre nos ganaban los de Economía, entonces querían los de Derecho que ese año fuéramos nosotros los que ganáramos, entonces tuve que entrar a participar en la Velada de la Huelga a huevos. Entonces planteé hacer una crítica a la Huelga dentro de la Huelga, idea que le propuse a Manuel José la cual aceptó. Me dijo vos me ayudas con la investigación y bueno yo me puse a investigar y visité a toda la serie de personajes de aquel tiempo de la Huelga para que me fueran contando cómo había ido naciendo este movimiento. Entonces escribí un texto así burdo listo para montarse, pero el texto no les gustaba porque era horrible. Hasta que llegué como a las 11 de la mañana de un sábado con Arce, estaba aquel de goma con una su batita verde que tenía y le dije: “Manuel José te traje esto, no me muevo de aquí hasta que no me adaptés la obra.” Sólo agarró la máquina y empezó. Yo nunca había visto algo igual, sacó la primera página y yo empecé a leer... Todo estaba perfecto, las decimas exactas, no encontré ninguna falla ‘límica’. Era genial, te lo juro, yo me senté y no me moví de allí hasta que no leí todo el guión. Impresionante. La montamos en la velada de ese año y ganamos la Chabela de Oro; esa es la que volví a montar hace un par de años atrás.

**Donde usted hizo una serie de adaptaciones, ¿cuáles fueron las complicaciones a las que se enfrentó tanto en el plano dramático como escénico?**

En el nivel escénico no tuve problemas. Lo que resultó difícil fue escribir al estilo de Manuel José, eso no pude hacerlo verdad.

**Hablemos ahora del exilio de Manuel José, en el entendido que usted compartió esta amarga experiencia con Arce.**

El exilio para Manuel José representó primero su compromiso abierto con el cambio en Guatemala. Él no se comprometió con ninguno de los grupos, él perteneció a todos y apoyó a todos los movimientos de ese momento. Así de simple.

**En el exilio hay tres títulos importantes en la producción teatral de Manuel José, el primero *Rituales y Testimonios* corre bajo su dirección si no me equivoco.**

Sí, monté dos *Rituales*, en el intermedio aparecía Manuel José leyendo *El general*, pero bueno nunca terminé de montar los *Rituales*. Las cuales son piezas originales.

**En el exilio también monta *Historias de cronopios y de famas*.**

Que fue un montaje sensacional que hizo Manuel José en Madrid.

**Y por último *Árbenz, el coronel de la primavera*.**

Cuando a Manuel José ya el cáncer se le veía por todas partes, él no lo sabía, aún no era oficial, pero yo lo supe en ese momento. *El coronel de la primavera* fue un montaje sensacional, el parecido que conseguimos con Jacobo Árbenz era increíble. Un director de París se encargó de la dirección escénica y yo me hice cargo del trabajo actoral.

**Para terminar, una conclusión.**

A mí me apasionaba trabajar con Manuel José, él como director soltaba la imaginación, no sé que hacía para inventar cada espectáculo. Yo diría que sus aportes más importantes al teatro guatemalteco fue la poesía, el amor al país, la rebeldía y por supuesto la provocación. Siempre fue gran un provocador.



Guatemala, 31 de marzo de 2009

Maestro Alfredo Porras Smith

Presente:

Saludos cordiales.

Permítame informarle que estoy trabajando, como requisito último de graduación para optar al título de Licenciado en Letras otorgado por la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, mi tesis ad gradum sobre la dramaturgia de Manuel José Arce según los postulados de la semiología del teatro, metodología que exige analizar además del material textual, la dramaturgia del escritor, su faceta pragmática; es decir, además de estudiar los guiones teatrales necesito conocer las puestas en escena de cada pieza, especialmente, sus estrenos para comprender de esta forma con más fidelidad el pensamiento escénico de este dramaturgo.

Sabedor, por lo tanto, de su relación directa con Arce, no sólo personal sino también artística, le solicito atentamente concederme una entrevista en la fecha y la hora para usted más conveniente; ya que, como comprenderá, su información es valiosísima y será de gran utilidad en la elaboración de mi investigación académica.

En espera de una respuesta favorable y agradeciendo de antemano su fina atención e invaluable colaboración, atentamente;



PEM Jorge Gerardo García González

Tel. 6630 – 2608 / Cel. 5286 – 2637

Email: jchanfalla@hotmail.com



Adjunto: Copia de dictamen de aprobación para el protocolo de esta investigación firmado por los integrantes de la Comisión de Tesis



## ENTREVISTA A ALFREDO PORRAS SMITH

31 DE MARZO DE 2009

*En uno de los nombres indispensables en la consolidación del movimiento teatral guatemalteco en la década de los setentas desde cuyos inicios participó activamente en la organización y realización de los festivales de teatro guatemalteco de esos años gracias a su cargo en la Dirección General de Cultura y Bellas Artes. Fue asistente de importantes directores del medio nacional: Carlos Menkos, Carlos Obregón, Norma de Carrillo, Hugo Carrillo, Rubén Morales Monroy y Luis Domingo Valladares; así mismo formó parte de dos de los grupos teatrales más importantes en la historia de Guatemala: Axial 9-70 y la Compañía Nacional de Teatro. En el primero formó parte del elenco de “Sebastián sale de compras” en una de las puestas en escena más recordadas de esta pieza; en la Compañía Nacional de Teatro tuvo la fortuna de ser parte, como asistente de dirección, del estreno mundial de “Delito, condena y ejecución de una gallina”. Es decir, en la puesta en escena de las obras más trascendentales de Manuel José Arce, Porrás Smith fue un testigo de primera fila y de allí el interés en realizarle la presente entrevista.*

**Maestro Porrás Smith, ¿qué le parece si iniciamos hablando sobre los festivales de teatro guatemalteco? ¿Cómo se daban, cuál era su dinámica?**

Los festivales de teatro guatemalteco fueron organizados por Rubén Morales Monroy en la Universidad Popular (UP) para incentivar la dramaturgia nacional. Los primeros sí tuvieron ese efecto, puesto que hubo estrenos de obras guatemaltecas, en las que se incluyen obras de Manuel José; pero más tarde los festivales perdieron ese punto de vista y se convirtieron en otra cosa. Sin embargo, los que nos interesan son los primeros festivales, los de los años sesentas y setentas, los cuales fueron una fiesta teatral organizada por los guatemaltecos para los guatemaltecos y con textos guatemaltecos.

**Y dentro de ese contexto, ¿cómo evalúa el trabajo de Manuel José?**

Como el trabajo de un dramaturgo joven comparado con Asturias y Galich, por ejemplo, que eran ya dramaturgos establecidos para entonces, incluso Carrillo quien ya era un dramaturgo.

**Pero, ¿considera que el teatro de Arce si llega a madurar?**

Yo creo sí, aunque para mí el teatro de Manuel José no se desarrolló lo que debió haberse desarrollado.

### **¿Por qué?**

Porque siento que su obra no cuaja realmente en una presencia y en una ponencia, digamos, ni novedosa ni sumamente importante para la dramaturgia nacional. Muchas de sus obras se quedaron en ensayos de dramaturgia, incluso, la de Jacobo Árbenz, ¿cómo se llama?

### ***El coronel de la primavera...***

...*El coronel de la primavera*, así es, teniendo, ¡ese tema!, la obra es muy débil, no nos lleva a nada. Yo vi la puesta en escena de Luis Carlos, le digo: hubo que hacer maravillas para que funcionara de otra manera... O tal vez Manuel José, en especial, es un autor de obras cortas, en un acto...

### **Es decir, ¿usted considera que el teatro en un acto de Arce es más...?**

...es más exitoso, digamos, como teatro. Obviamente, esta es mi posición, el dramaturgo por algo escribe una obra de teatro, no puede ser sólo porque 'no tengo nada que hacer', eso hace que mucha de la producción dramática sea una cuestión, hasta cierto punto, autobiográfica; con esto no quiero decir que Manuel José sea autobiográfico como lo es Eugene O'Neill quien estaba orgulloso de sus obras de teatro. Pero de alguna manera lo que uno está pasando, la vida personal, lo que pasa en Guatemala, en este caso sí se reflejaba en las obras de Manuel José y, como le digo, siento que se reflejaba mejor en sus obras más pequeñas... Bueno, allí está *Sebastián...*, por ejemplo, *Sebastián...* no es una obra pequeña precisamente...

### **Es mediana diríamos...**

...digámosle mediana, y *La gallina...* que para mí son dos obras que plantean a Manuel José desde una posición y una ideología determinada en la Guatemala del momento.

**Aprovechando la coyuntura, Maurice Echeverría dice con respecto a *Diario de un escribiente* que a Manuel José le ‘pesó’ la ideología en sus crónicas de prensa, situación que anquilosó su prosa periodística ¿Considera que podríamos hablar de lo mismo en su teatro?**

Yo no sé, porque para empezar no hay tantas obras de Manuel José.

**Pues, su dramaturgia es bastante extensa, el problema es que es poco conocida; hay muchos textos manuscritos...**

...tal vez eso es, para mí es un dramaturgo con poca producción y, es cierto yo sí sabía de la existencia de manuscritos, pero si se quedaron en manuscritos por algo ha de ser. Retornado a lo anterior, según mi opinión Manuel José posaba de revolucionario, pero, ¡era pose!

**¿Entonces según usted no lo era en realidad?**

No lo sé, pero para mí era pose, y por allí va lo de Maurice Echeverría. A fuerza se tenía que ser revolucionario y *antistablishment* durante toda la década de los setentas para que se notara uno, para que el trabajo fuera tomado en cuenta, tenía uno que seguir esos lineamientos. Más tarde Manuel José se va de Guatemala, pero también uno puede posar de exiliado político en otros lugares. Pero en cuanto a las obras de teatro yo no encuentro que haya una línea, una coherencia que va a través de las obras de teatro, son cosas distintas.

**Ahora bien, usted trabajó como asistente de dirección en el primer montaje de *Delito, condena y ejecución de una gallina*. ¿Podría hablarnos un poco de esa experiencia?**

Es tan lejana, casi como si fuera otra vida.

**En el 69...**

Sí, yo fui nombrado por la Dirección de Bellas Artes, como asistente de Manuel José para “poner orden en la producción”.

**¿...Porque no lo había...?**

...porque seguramente no confiaban mucho en Manuel José, no como dramaturgo, sino como productor. Decían: “¿Saber que va a hacer Manuel José con este cuento?, mira Alfredo hay que ir a ver y a poner orden en esto, porque el estreno es tal fecha y esa agua tiene que estar”. Desde esta distancia, mi impresión es que fue un trabajo sabrosísimo, me gustó muchísimo, era la primera vez en la vida que entraba en contacto con un montaje, llamémosle, huelguero, era la primera vez que hacía algo así. Reconocí que así era y dije: “Esto parece la Huelga de Dolores.” Y me contestaron: “¿Es que eso tiene que ser!, tiene que reconocerse al abrirse el escenario la Huelga de Dolores, en los colores, en las canciones, en fin, en todo lo que esté pasando”. Como le digo fue mi primera experiencia con un teatro de ese tipo, me gustó muchísimo, y eso provocó en mí que cuando vino la oferta de *Sebastián sale de compras*, yo dije: “Sí, yo quiero trabajar allí”. Yo estaba muy entusiasmado con el teatro de Manuel José.

**¿Arce, entonces, busca incluir los rasgos del movimiento huelguero al trabajo escénico en *Delito, condena y ejecución de una gallina*, porque en dramaturgia no se encuentran este tipo de referencias?**

Ah no, es en la puesta en escena, donde el mal gusto campeaba por todo el escenario, todo era de mal gusto, desde el vestuario hasta la utilería. En fin, yo siento que esa característica fue parte del éxito que tuvo esa obra.

**¿Era provocativa?**

¡Mucho, mucho! Y el hecho de que matáramos una gallina en cada función aún más. Porque había sangre de verdad en el escenario, además la sangre salpicaba la primera fila de espectadores en el GADDEM, que era un teatro muy chiquito claro. Por otra parte, el afiche que tenía la obra para mí superaba a la obra misma, era una cosa maravillosa que Manuel José dibujó: una tira cómica de una gallina que pone un huevo, se queda viendo al huevo, y del huevo sale un soldado y mata a la gallina; para mí esa cuestión gráfica era ya superior a la obra de teatro; impactó muchísimo, todo mundo quería el afiche, estaba por todos lados. Por otra parte, el color que se le dio al montaje fue según la velada de los estudiantes de la Huelga de Dolores donde sucede de todo según una cierta estética. El éxito que tuvo esa obra fue impresionante porque eran llenos, tras llenos, tras llenos; causó impacto el tema de la obra, el afiche tan bueno, y como todo, la mejor propaganda es la que la gente cuenta. La gente estaba muy complacida, un poco shoqueada tal vez al final con el espectáculo teatral.

**Maestro, ese atrevimiento de Arce de matar una gallina en el escenario creo que nunca se había dado en el teatro guatemalteco...**

¡No, jamás! Eso era un hit y una novedad increíble con la que le habíamos ganado a cualquier país de América Latina al presentar semejante cosa.

**Pero no a los montajes del teatro del absurdo o la crueldad en Francia...**

...yo no estaba muy al tanto de lo que pasaba allá. Después me hablaron de una puesta en escena de *Calígula* de Camus que acababa de presentarse donde algo así se presentaba: el sacrificio de un animal.

**Pero a nivel latinoamericano, en ese sentido Arce, sí es uno de los pioneros de la provocación.**

Ah, yo digo que sí. Impactó muchísimo.

**Luego, según tengo entendido, la cancelaron.**

Sí, tenía un contrato para 25 funciones, 25 funciones que, como le digo, se dieron a teatro lleno; y se pudieron haber hecho 100 funciones más, pero Bellas Artes ya no quiso por temor a repercusiones políticas obviamente.

**En *La gallina...* el hecho de tener que matar un animal en el escenario, me parece, complica su remontaje; ¿llevaría esta circunstancia a pensar que es una obra ‘de su momento’?**

Yo siento que es una obra muy comprometida con el momento de Guatemala en el que se presentó. Vimos otro montaje de *La gallina...* el que trajo una de las compañías más importantes del teatro latinoamericano: el Teatro Popular de Bogotá. En el montaje del TPB no había muerte de la gallina, no había gallina en vivo pues, o más bien nunca sucedía la ejecución, en su lugar había un show de slides.

**Me llamó la atención que a usted lo manda Bellas Artes a ‘poner orden’ en un montaje de Arce, ¿había antecedentes que ameritaban tal decisión?**

No, porque Bellas Artes, hasta donde estoy enterado, no había producido ninguna obra de Manuel José anteriormente, habían sido producciones de otras personas.

**¿O sería un poco de desconfianza por desconocimiento?**

Yo digo que por conocimiento, porque eran amigos todos, los de Bellas Artes, Manuel José, los dueños del GADEM...

**Usted mencionaba precisamente que trabajó en *Sebastián Sale de Compras* con Axial 9-70. ¿Por qué, según su experiencia, esta es la obra de Arce más representada, más montada, más adaptada y más traducida de su producción?**

Creo que es una obra de fácil comprensión y que al público le divierte mucho, cosa que no pasa con *La gallina...* la cual empieza divirtiendo pero hay un momento cuando ya no es divertida sino muy seria; *Sebastián...*, en cambio, es una comedia que va de un chiste a otro, prácticamente.

**Y escénicamente, ¿qué rasgos son relevantes?**

En lo escénico, la mano del director es sumamente importante. Para mí el montaje que hizo Axial 9-70 de *Sebastián...* fue precursor de lo que hacen después Douglas González con *Nalga y pantorrilla* y los directores inspirados en el teatro huelguero, que termina con *La epopeya de las indias españolas*. Es años antes de que a Douglas se le ocurra formar su grupo de teatro, incorporar al montaje cosas que vienen directamente de las bufonadas de la San Carlos.

**Según usted, en este montaje lo huelguero determina mucho lo escénico en el teatro de Arce.**

Ah, sí, y especialmente en una obra como *Sebastián...* Me acuerdo de las primeras sesiones con los directores quienes decían: “Queremos hacer una obra como la de la velada.” O sea, esto va a llevar de todo, y en efecto, llevaba de todo; teníamos hasta una banda de doce patojos de música en vivo y sonando a cada rato.

**Bueno, yo he leído *Sebastián...* y he encontrado referencias poco relevantes con respecto a la música, ¿cómo se trabajaba este elemento en el montaje, cuál era la función?**

Alegrar, la obra se iniciaba con la entrada de la banda...

### **¿Y el tipo de música?**

Lo más popular que se les ocurriera, cosas del momento. Había una canción que se llamaba *La perra* con la cual se iniciaba esta obra de teatro, y el público pegaba de gritos y aún no se había ni abierto el telón.

### **Según tengo entendido, el montaje que realiza Axial 9-70, Arce no lo dirige, pero, ¿tuvo alguna incidencia en el trabajo?**

Muy poca, a él se le invitó a ver uno o dos ensayos de la obra ya armada. El sabía lo que estábamos haciendo pero no era de los dramaturgos que se iban a sentar para ver los ensayos.

### **Podríamos hablar ahora de la recepción que tuvo ante el público el trabajo de Axial 9-70.**

El montaje se presentó en la Universidad Popular UP dentro de un festival de teatro. Tuvimos tal éxito que en el festival íbamos a estar, por decirle, 5 días corridos, pero como no se dio abasto (era tanto el público en la UP) que se le concedió a la obra otra semana; ya en la segunda semana las funciones eran dobles, es decir, en vez de hacer 5 funciones a la semana hacíamos 10, y aún así, se quedó muchísima gente sin ver la obra.

### **Antes de continuar me gustaría saber si usted participó en el montaje de otras obras de Arce, y sí fue así que me compartiera sus experiencias.**

No, iba a trabajar en *Tres en un solo patín*, ensayamos pero ya no se dio.

### **Ya que mencionó este título podría aclarar de qué se trata *Tres en un solo patín*.**

Son 3 obras en un acto: Manuel José presentaba una: *Dialogo entre el gordo, el flaco y una rockola*, había una obra de un nicaragüense, de eso me acuerdo porque la empecé a ensayar, que se llamaba la *Chinfonía burguesa*, una obra muy cortita, y la tercera obra en cuestión no me acuerdo cuál era, sí, *Las falsas apariencias*.

**Hablemos de las obras de Manuel José que también tuvieron gran impacto ante el público nacional: *Torotumbo* y *La conquista*.**

*Torotumbo* tuvo un montaje muy detallista y espectacular que lo hicieron en la UP y tuvo mucho éxito. En cuanto a *La conquista* ese no es un texto de Manuel José porque hasta donde yo me acuerdo viene de la recopilación que Matilde Montoya hizo del texto de Cantel; bueno, como haya sido, el montaje que se le hizo fue espectacular porque allí trabajaba el Ballet Guatemala, el Ballet Folclórico y Moderno con Julia, los actores y la Sinfónica Nacional; había música específica para el montaje.

**Es decir, fue un súper montaje.**

Así es, la música era de Joaquín Orellana: allí estaba toda la orquesta y todo el chunchero ese que usa Joaquín para hacer sus sonidos, fue un evento súper espectacular en las Ruinas de Santa Cruz en la Antigua. Quizá el texto no era lo más importante del espectáculo, porque había tantas cosas: en un momento fácilmente habían 110 personas en escena. Creo que lo más espectacular se lo llevaban los bailarines.

**Manuel Corleto tiene una obra titulada *La profecía* en cuyo montaje participa Joaquín Orellana, el Ballet Folclórico, etc. ¿No estamos hablando del mismo espectáculo?**

No, pero comparándolos es más auténtico el trabajo de Manuel José. ¡En todo! A mí me impactó muchísimo. Lo otro era un poco como teatro plástico.

**¿Y a qué le llama usted teatro plástico?**

Muy superficial, muy arreglado para que se vea bien.

**Usted decía hace un momento que había tantas cosas en escena que el texto desaparecía...**

Pasa a no ser lo más importante, yo creo que en el teatro el texto no es tan importante como los dramaturgos creen, ese ha sido mi lío con todos los dramaturgos vivos. A mí me encanta trabajar con

dramaturgos muertos, Sófocles, Moliere o Shakespeare porque ya no pueden venir a alegarme. A la hora del espectáculo teatral el texto pesa menos, a eso voy.

**Quizá esa sea una situación por la cual es una de las obras poco conocidas de Arce, además de ser la que menos se acopla a su corpus temático: la visión del vencedor no se apegaba a un escritor revolucionario. ¿Estaría de acuerdo con esta idea?**

Tal vez sí, yo lo veo también desde el punto de vista del rescate de esa obra, que se estaba dando en Guatemala. Aquí se rescata, se pone en un ambiente distinto, en un marco de teatro profesional, en otro tipo de espectáculo, una cosa mucho más moderna alejada del folclor, ya que *La conquista* es parte del folclor nacional signifique lo que signifique. Las máscaras, el tun, la chirimía y los vestidos de espejitos no tenían nada que ver, era una concepción totalmente moderna, muy contemporánea en la música, la danza y en los parlamentos de los personajes.

**Ahora quisiera saber si tiene alguna información de las primeras obras de Manuel José, en especial, *El apóstol* y *Orestes*.**

No, para nada.

**Por consiguiente, demos el gran salto al último período en la producción dramática de Arce, el teatro del exilio, tiene alguna referencia.**

Fíjese que lastimosamente tampoco tengo referencias de ese período.

**Entonces hablemos del montaje de *El coronel de la primavera*, bajo la dirección de Luis Carlos Pineda. Usted decía que es una pieza débil, ¿podríamos ahondar un poco en ese tema?**

Yo siento que es una obra débil y que no llego a lo que todos esperaban.

**¿Y qué era lo que todos esperaban?**

Teniendo ese tema, él vivió ese momento crucial en la historia de Guatemala lo cual no se refleja en la obra de teatro. Usted lea el texto y de lo que le he dicho no hay nada, para mí son como los

apuntes de Manuel José para una obra de teatro que quiso hacer más adelante. Me resulta muy superficial, muy corta, en el sentido de que no nos cuenta la historia de lo que sucedió en el 54. Aunque yo no sé, pero a la hora que la dirigió Luis Carlos, ¿qué tanto hay mano de Luis Carlos allí?

**Creo que sí hubo mucha. Ahora bien, lo que usted resalta es que el hilo histórico es débil.**

Es un poco débil, porque en ese momento sucedieron muchas cosas en Guatemala que si se hubieran incluido en la obra de teatro hubiera sido más fuerte y más coherente.

**Para el Arce atrevido de *La gallina...* ¿considera usted que se queda corto?**

Ah, sí. Por eso siempre tuve la idea de que estas eran las notas de Manuel José para otra cosa.

**Hace algunos minutos usted apuntaba que *La gallina...* y *Sebastián...* tuvieron gran acogida del público y que si se hubiesen dado las condiciones incluso estaríamos hablando en este momento de estas piezas como de las obras más vistas del teatro guatemalteco, pero también mencionaba que estas obras de Arce son débiles en su dramaturgia. ¿Parecen contradictorias estas ideas, no cree?**

Lo que sucede es que en estos casos, también tiene que ver la coyuntura del momento, yo creo que estas dos obras fueron puestas en el momento justo.

**¿Es un teatro de coyuntura, entonces?**

Sí, a todo mundo le llegó, todo mundo encontró una respuesta personal al ver estas obras de teatro.

**¿No le parece que el teatro guatemalteco en sí está signado por ese hecho: ser un teatro de coyuntura? Los ejemplos abundan: *El tren amarillo...***

*El tren amarillo*, me encanta que lo mencione, esa es la obra más caduca que existe en la dramaturgia nacional, tuvo su momento, fue magnífico, terminó la United Fruit Company y terminó la obra de teatro, ¿por qué? Porque van de la mano. Habría que reestructurar *El tren amarillo* de tal forma para darle actualidad que mejor resultaría escribir otra obra.

**¿Qué le parece si hablamos ahora de la relación entre Manuel José Arce con los otros dramaturgo de su época: Ligia Bernal y Hugo Carrillo especialmente?**

Hasta donde yo sé todos eran amigos, en el sentido que todo mundo se llevaba bien. Pero en su producción teatral, sí son distintos. Pero al que encuentro más original es a Manuel José.

**Sin embargo, hay mucha gente que pondría a Carrillo en el podio. ¿Para usted que elementos que no tiene Carrillo hacen a Manuel José más original?**

Ante todo la variedad que presenta Manuel José. Una variedad de obras, temas y puntos de vista que Carrillo no lo tiene.

**Maestro ya para terminar hablemos un poco de las técnicas teatrales, ¿podría ser que una de las características que hacen tan impactante el teatro de Arce es que introduce las vanguardias teatrales a Guatemala con bastante celeridad?**

Las técnicas teatrales las maneja el actor y el director más que el dramaturgo, cómo voy actuar tal o cual obra o tal o cual papel es una decisión puramente de dirección y después veremos si a la obra le queda bien lo que hemos decidido con los actores; pero Manuel José sí estaba en contacto con la novedades que venían de Europa especialmente de Francia. Como le digo, yo creo que Manuel José conocía de primera mano a todos estos europeos como Artaud, y conocía los escritos de ellos y eso ponía a Manuel José en una vanguardia nacional de teatro, comparado con otros dramaturgos que van por otro camino.

**Quienes en su mayoría se que quedaron en el costumbrismo...**

Si, desde ese punto de vista yo creo que el teatro de Arce es sofisticado, sofisticado desde el punto de vista que salimos de lo que estamos acostumbrados a ver y ahora lo vemos de otra manera, a lo mejor son las mismas cosas pero desde otro punto de vista.

**Ahora bien, el rumbo que traía el teatro guatemalteco con Arce, Carrillo, Bernal, ¿se estancó o se acabó?**

Yo digo que eso, se terminó, se terminó porque nadie ha seguido su desarrollo.

**Finalmente visto desde la distancia, ¿cuáles considera como los aportes más significativos de Arce para el teatro guatemalteco?**

Obviamente en la línea del teatro político. Las dos obras que mencionamos, *La gallina...* y *Sebastián...* no solo le dieron fama al autor sino también al teatro políticamente comprometido en Guatemala; y buena fama.

Guatemala, 01 de abril de 2009

Señor Luis Carlos Pineda

Presente:

Saludos cordiales.

Permítame informarle que estoy trabajando, como requisito último de graduación para optar al título de Licenciado en Letras otorgado por la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, mi tesis ad gradum sobre la producción teatral de Manuel José Arce según los postulados de la semiología del teatro, metodología que exige analizar además del material textual, la dramaturgia del escritor, su faceta pragmática; es decir, además de estudiar los guiones teatrales necesito conocer las puestas en escena de cada pieza, especialmente, sus estrenos para comprender de esta forma con más fidelidad el pensamiento escénico de este dramaturgo.

Sabedor, por lo tanto, de sus exitosos trabajos teatrales sustentados en la dramaturgia de Manuel José Arce le solicito atentamente concederme una entrevista en la fecha y la hora para usted más conveniente; ya que, como comprenderá, su información es valiosísima y será de gran utilidad en la elaboración de mi investigación académica.

En espera de una respuesta favorable y agradeciendo de antemano su fina atención e invaluable colaboración, atentamente;



**PEM Jorge Gerardo García González**

Tel. 6630 – 2608 / Cel. 5286 – 2637

Email: jchanfalla@hotmail.com



Adjunto: Copia de dictamen de aprobación para el protocolo de esta investigación firmado por los integrantes de la Comisión de Tesis



## ENTREVISTA A LUIS CARLOS PINEDA

01 DE ABRIL DE 2009

*Uno de los nombres más importantes en el movimiento teatral guatemalteco de los últimos años. Hijo de dos importantes actores guatemaltecos, Rafael Pineda y Magnolia Morales, inició en el mundo teatral desde la edad de 8 años. “De los 15 a los 20 me dediqué a actuar de lleno, en donde pudiera. Tuve hasta cuatro temporadas simultáneas. Mi objetivo era estar en el escenario la mayor cantidad de tiempo disponible y vivir de eso.” Dirá el mismo Luis Carlos en una entrevista que le concediera a la revista “Magacín”. Su experiencia como director está muy aparejada con la obra de Manuel José Arce. A los 20 años dirigió su primer montaje sobre el texto de “Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola”, pero la obra que le cambiaría la vida y lo afianzaría en el movimiento teatral contemporáneo fue “El coronel de la primavera” la cual puso en escena con el grupo Andamio Teatro Raro. De allí en adelante el éxito del grupo y del mismo Luis Carlos se consolidará con otros montajes de autoría colectiva como “El motín” o “El furgón”.*

**Se podría pensar que la relación entre Luis Carlos Pineda y Manuel José Arce se reduce al montaje que hicieras hace un par de años atrás de *El coronel de la primavera*, sin embargo, me atrevo a pensar que tus lecturas o el ser uno de los actores (en sentido figurado y literal) del movimiento teatral de los últimos años en Guatemala amplían tu panorama de conocimiento sobre el teatro de Manuel José. Por lo tanto, me podrías poner en antecedentes al respecto; es decir, además de *El coronel...* en que otros trabajos de Arce has participado.**

Precisamente la primera obra que dirigí fue una de Manuel José: *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola*; más adelante, con el grupo Andamio Teatro Raro participe en el montaje de *El gato murió de histeria* dirigida por Daneri Gudiel; con el mismo grupo luego montamos *El coronel...* A pesar de estas experiencias mi relación con Arce ha sido más cercana a través de la poesía porque en lo particular yo soy un mal lector de obras de teatro o sencillamente leo más poesía; entonces, mi relación con este escritor ha sido más a nivel de la poesía, obviamente, y a través de *Diario de un escribiente*. En cuanto a lectura de las obras de teatro de Manuel José leí *La gallina...*, y además la tengo presente por mis compañeros, por mi familia...

**Aprovechando la coyuntura, podríamos hablar de esa relación que has tenido con la poesía y el periodismo de Arce, ¿qué opinión tenés de Manuel José en estos dos géneros?**

Me parece genial. Es un escritor completo; lo que toca lo vuelve poesía; tiene esa creatividad de convertirlo todo en poesía. Su periodismo me parece, aparte de mucha calidad, altamente poético. Recuerdo que mi papá me pasó *Diario de un escribiente* del cual me impresionó tanto la forma como el fondo y los huevos del maestro de hablar durante esa época así de claro. Esa actitud me pareció realmente admirable y muy honesta.

**Sí, Arce siempre fue muy honesto en su escritura, de esa cuenta al hablar de su teatro afirma que él no escribía piezas para entretener sino para educar, para llegar a las masas, actitud que lo llevó a que muchas de sus obras “se quedaran en ensayos de dramaturgia”, según Alfredo Porras Smith. ¿Qué opinás al respecto sobre las palabras del maestro Porras?**

Yo diría que depende de la obra, además no lo consideraría de esta forma porque él también era director y de allí tal vez ese aparente descuido. Yo, por ejemplo, cuando escribo mis textos normalmente tampoco busco la literatura sino la practicidad de llevarlo a escena; además, muchas veces (no sé cómo trabajaba Arce) uno va haciendo la obra a la par de la escena y, por supuesto, el resultado es distinto; aunque tal vez, por ejemplo, *El gato murió de histeria*, un juguete cómico, la haya hecho un domingo cuando tenía ganas de escribir. Por cierto, *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola* me parece una muy buena “obra de diálogo”.

**La primera obra que dirigiste, según lo que acabás de señalar. Por cierto, ¿cuáles fueron las razones por las que decidís debutar como director precisamente con esta pieza?**

Yo empecé a dirigir porque no me sentía cómodo con el teatro que hacía con mis maestros, no es que no estuviera conforme, sino que estaba buscando algo más y la primera vez que me atreví a dirigir empecé a buscar guiones; leí un montón y cuando me encontré con esta pieza de Arce me pareció, en primer lugar, un discurso aplicable para ese momento (creo que todavía es muy aplicable en esta época), además, me pareció una buena pieza del absurdo. Tiene la característica de que es una historia que se repite, sino estoy mal, cinco veces con cinco variantes y que denota diferentes tipos sociales, dándose en la última historia el llamado a la rebelión. Ese elemento final me llamó fuertemente la atención. Además, el diálogo me parece muy bien hecho porque es muy profundo, incluso el personaje que varía tiene un idiolecto bien definido, personaje que me parece muy irónico, mordaz, cómico.

**Por cierto, Luis Carlos, ¿de qué año estamos hablando?**

1999.

**¿Cómo trabajaste a los personajes de *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola*?**

En cuanto a la rockola, busque una actriz que cantara y bailara, además, traté de ajustar su papel según una actitud servil, un personaje servil que es parte del pueblo pero que está apegado al poder: que por una moneda canta lo que quiere el gordo, si él le dice tal cosa ella lo hace, aunque hay momentos donde se quiebra y se pone del lado del flaco, del pueblo, pero por un poco de comida ella canta lo que el amo quiera.

**Hablemos ahora de *El gato...* en el cual, según me decías, participaste en el montaje...**

Sí, con el mismo grupo que montó *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola* donde actuaba Daneri Gudiel, Iván Martínez y Mayra. El montaje de *El gato...* lo dirige Daneri y actúo yo en el papel de el Poeta junto con los nuevos integrantes del grupo.

**¿Y cómo evalúas esta obra de Arce dentro del contexto del teatro guatemalteco?**

Como técnica dramática me parece genial, pero creo que no es de los textos que mueven a Guatemala; Arce ha movido a este país con muchas obras y ésta para mí no es una de ellas.

**Hablemos entonces de uno de esos textos teatrales que han movido a Guatemala: *La gallina...***

**¿Cuál es la percepción que tiene un director joven guatemalteco sobre esta pieza?**

En un país como Guatemala donde la dramaturgia que se produce es costumbrista o cómica y poco contemporánea, me parece que *Delito, condena y ejecución de una gallina* sigue siendo un texto que retaría a cualquier director porque hay universo dado atrás del texto que exige un trabajo simbólico. Ahora bien, uno de los valores fundamentales que encuentro en la pieza es que no hay que tocar el texto sino que solamente habría que hacer un análisis de contexto para identificar quiénes son esos personajes ahora, como se mueven, donde están. Porque la problemática planteada es eterna.

**Me llamó mucho la atención cuando dijiste que es un texto que retaría a cualquier director, ¿podrías ampliar esta idea?**

He imaginado esos personajes grotescos, enormes, he imaginado también a las gallinas, y luego he reflexionado sobre cómo esos personajes pueden llegar a cobrar el mismo valor que los seres humanos, y de qué forma en lo teatral se deberían crear esas relaciones tan fuertes para ir más allá de la simple forma. Además, creo que hay un clima de terror en toda la obra muy fuerte que no es nada fácil de conseguir en la escena según la intuición que me da el texto.

**Si se te planteara el reto de montar *La gallina...* ¿te atreverías y si así fuera dentro de qué términos harías el montaje de esta pieza?**

En Andamio Teatro Raro cada vez que hablamos sobre un nuevo montaje *La gallina...* es una de las obras que nos da vueltas en la cabeza, lo que pasa es que estamos por la línea de hacer nuestras propias obras. Ahora bien, ¿en qué términos montaría yo *La gallina...*?

**Es decir, ¿habría o no ejecución real de una gallina?**

Ah, definitivamente yo creo que *La gallina...* se hace con ejecución real de una gallina o no se hace, no sólo por el escándalo y el morbo que para el teatro siempre es bueno, sino porque para mí es llevar al extremo el rompimiento brechtiano, el texto de la actriz cuando detiene la obra y dice “bueno yo soy esta gallina”, sino le vuelan el cuello eso no funciona, creo que es el golpe más grande que se le puede hacer al espectador, es hacerlo sentir intensamente algo...; de hecho he visto como realmente matan a las gallinas...

**...pero nunca en teatro.**

Sí, pero nunca en teatro. De hecho a mí me ha impresionado cuando matan a una gallina porque no tengo la costumbre de verlo, pero en un escenario sé que será mil veces más impresionante verlo e incluso puede impresionar a alguien que está acostumbrado a hacerlo ya que en la pieza se ha dado una semantización, digamos, del animal. Y eso me parece un hallazgo enorme de la obra.

**Ya hemos hablamos de algunas obras de Manuel José, ¿no sé si tenés referencias de otra obra de Arce?**

Sí, de *La conquista*, que escribe, junto con Matilde Montoya.

**¿Y de esa pieza que me podrías hablar?**

Yo tenía como referencia *La profecía* de Manuel Corleto, aunque ésta es posterior a la obra de Arce, pero yo vi y leí la pieza de Corleto; luego encuentro *La conquista* de Arce y Montoya. Para empezar pienso que Corleto se fusiló el prólogo, y me parece que la obra es más cruel...

**¿La de Arce o la de Corleto?**

La de Arce. En cambio *La Profecía* de Corleto me parece un poco más “políticamente correcta”, como nos muestran los libros de texto el proceso histórico de la conquista. Por el contrario, la obra de Manuel José es mucho más humana, más de carne y hueso; además, tuve la percepción cuando la leí de ser el resultado de una investigación histórica profunda.

**¿Aunque la certeza histórica es una característica en todas las obras de Arce?**

Sí claro, pero en esta pieza, en particular, hay mucho material fidedigno, además, no pinta las cosas poéticamente sino retrata realmente lo que es una invasión.

**Pasemos a hablar ahora de *El coronel...*, tema en el cual estás versado. ¿De la dramaturgia de Arce, que es bastante amplia, por qué te decidiste específicamente a montar *El coronel de la primavera*?**

Bueno ya estábamos trabajando con el grupo Andamio Teatro Raro. En esa ocasión mi mamá, Magnolia Morales, que a veces es productora del grupo, nos preguntó “¿este año qué van montar?”; mi respuesta fue “no sé”; entonces, nos dijo “lean esta pieza”. En fin, me impactó mucho esa obra, incluso hasta la fecha, ¿por qué?, porque el acontecimiento que narra para mí es importante, es un hecho que marcó aparte de mi familia a todo el país, y en mi familia era una de las historias preferidas que mencionaba todo el mundo. Fue saber la verdad y verlo ya no como una historia

familiar ni como los libros de texto te lo presentan, por ejemplo, a mí no me lo enseñaron con lujo de detalles en la escuela. Entonces, me abrió un montón los ojos, me tocó fuertemente. Luego ya con el grupo iniciamos un proceso interesante, aunque yo tomé el cargo de la adaptación, pero sobre todo con el grupo lo que hicimos fue un círculo de estudio lo que nos remitió a fuentes posteriores a la obra. La lectura nos impresionó y el montaje lo vimos como un reto y dijimos “esta obra se escribió en tal año y ahora hay otro material hay otras investigaciones: *La esperanza rota*, los documentos desclasificados de la CIA, etc.” Entonces, fue también como contarle las costillas a la pieza de Arce y descubrir en qué medida la versión era fiel o sesgada; en consecuencia, me impresionó mucho ver como las nuevas investigaciones no se alejaban de lo que planteaba la obra y ese proceso nos permitió constatar, además, que con respecto a este tema lo que ninguna investigación aborda es la muerte de Árbenz o la mencionan ligeramente. En el único documento donde se denuncia quién lo mato, por qué y cómo es precisamente en *El coronel de la primavera*. Por lo menos no encontramos otro y eso que nos planteamos seriamente investigar sobre la muerte de Árbenz. Algunos sí mencionan el hecho: que se murió en la bañera ahogado, según la mayoría de las versiones, alguien por allí decía que lo electrocutaron en la bañera, pero nadie dice que fue la CIA, que había gringos por todo el edificio y que Árbenz venía a Guatemala e iba a entrar por México para integrarse a la guerrilla; esa versión es la que nadie menciona; entonces, esa verdad nos hizo respetarlo mucho más, responsabilizarnos mucho más de lo que íbamos a hacer y nos cambió la vida.

**Según tengo entendido Arce escribió de *El coronel...* varias versiones. Primero hizo una como de cinco o seis horas, luego la va reduciendo a cuatro, a tres, a dos hasta llegar a un tiempo teatral promedio. ¿Cuál es el texto que determina tu montaje?**

Tuve en mis manos tres versiones: una que me dio Roberto Díaz Gomar que era la versión enorme, la inacabable, que es una película más bien; luego la publicada por *Alero* creo que es la misma que dirige Arce en Albi, me la dio Roberto también quien fue parte del proceso del montaje que duró más o menos una hora y media; también me llegó otra versión de un folleto incompleto que no sé a cual pertenece, creo que a otro trabajo también largo. En fin, digamos que la versión corta, la publicada por *Alero*, la que tiene un pequeño resumen de los katunes, la conquista, Ubico, Arévalo... es de la que hicimos nosotros el segundo acto desde Árbenz en adelante. El primer acto fue el resultado de sintetizar la versión inacabable. Lo cierto del caso es que le metí bastante mano.

**Es decir, el montaje de *El coronel de la primavera* hecho por Arce en Albi durante la primera mitad de la década de los ochenta, no es el mismo que hiciste hace un par de años atrás.**

No, definitivamente, es más bien, llamémoslo así, una adaptación.

**Es otro montaje, pero sustentado en los documentos de Arce.**

Ah sí, incluso tratamos de tocar lo menos posible muchas escenas. La que sí manoseamos mucho fue la versión grande, la base del primer acto. Pero a pesar de esta situación no alteramos la estructura, no alteramos datos; el texto integro es sacado de los guiones de él, no hay un texto de más allá, y el segundo acto es dos terceras partes de lo que Arce montó en Albi.

**Fijate que Méndez Vides indica en una entrevista dada tras la publicación de su novela *La lluvia*, que lo lleva a escribir esta obra el hecho de que en Guatemala en algunas casas tienen en un altar a Castillo Armas y en otras, a Árbenz, hecho que demuestra la polarización de nuestra nación. Te menciono las palabras de este escritor para saber sobre, ¿cómo fue la recepción de *El coronel...* en Guatemala?**

Pues fue muy buena. Estuvimos en el Teatro de Cámara, en el de Bellas Artes, hicimos una función en la USAC, la marcha del 20 de Octubre la intervenimos con la obra un par de veces. En todos lados fue muy bien recibida, quizás las personas que fueron son las que tienen a Árbenz en el altar. En fin, nunca nos encontramos con alguien que defendiera la postura contraria, no sé si porque el final de la obra era tan fuerte: el darle la palabra al público sin dársela y evidenciar que el silencio tiene al país así, por esa razón de repente ninguno se atrevió a objetar nada. Ahora bien, hubo dos públicos bien definidos: gente muy joven ávida de conocer la historia del país y gente de la tercera edad que estuvo incluso cercana de Árbenz. Los jóvenes a veces se enardecían, hubo gente con lágrimas en los ojos pidiendo algún tipo de revolución, de cambio, cuestionando. Una de las experiencias más fuertes nos la dio el ascensorista privado de Árbenz, papá de un amigo nuestro, se nos acercó, un hombre sumamente humilde, de unos noventa años, quien muy conmovido nos agradeció mucho que hubiéramos contado esa verdad; después nos contó su historia: cuando tuvo que salir del palacio, cuando estalló la contrarrevolución, etc. El único que nos corrigió la plana, ¡cómo debe de ser!, fue Alfonso Bauer Paiz; nos felicitó, nos dijo muchas cosas, pero después dijo “esa fecha está mal, eso no era así”, y dos o tres detalles puntuales. Pero en general la gente la recibió bien, aunque si hubo

algunos que se paraban y se iban molestos. Y como siempre cuando hacemos teatro para adultos siempre la presencia de bastantes militares.

**¿Has tenido ese tipo de ‘experiencias’ entonces...?**

Sí, con *El coronel* y *El motín*; fuertemente, mucha gente entraba, iban a ver, entraban un rato, miraban, salían, y yo que sé, presencias extrañas.

**Regresemos a *El coronel*... me podrías contar otras anécdotas interesantes sobre esta pieza en su primer montaje en Guatemala.**

En primer lugar, un mes antes no había Árbenz, no había un actor que quisiera trabajar con nosotros, entonces tuvimos que adaptar todo y tuve que salir yo de Árbenz; era como desdibujar la obra, sin embargo, fue lo mejor que nos pudo pasar porque nos obligó a transponer el problema. Por otro lado, la obra terminaba con todos los actores parados en el proscenio en silencio esperando que el público hablara, pero en el estreno estábamos tan nerviosos que nuestra actitud más que abrir el diálogo era de reto, el silencio fue eterno, un montón de gente se salió; en fin, fue duro el estreno porque no logramos entablar el diálogo como se debía y la gente se confundió o no sé. Sin embargo, al rato empezaron a hablar, una de las que habló fue María Mercedes Arce quien fue muy sincera en decir que estaba muy feliz de lo que habíamos hecho porque sinceramente no confiaba en nosotros (por cierto, ella fue una de las convocadas para integrar el elenco, pero no asistió), no confiaba que unos patojos fuéramos capaces de montar esa obra de su papá, pero al final sí, que siempre sí.

**De las muchas versiones de *El coronel*... yo leí la publicada por Alero de la cual lo que me impresionó mucho fue el uso de los elementos de la cosmogonía maya uso que difiere con otras propuestas del teatro guatemalteco donde prima lo pintoresco al presentar el mundo indígena...**

Sí, en la obra de Arce destaca un sentido poético propio de esta cultura; Manuel José no intenta reinventar este mundo, más bien, toma la poesía de la cosmovisión maya. Lo referido al cargador, el tiempo, el paso del tiempo; en fin, la relación de los katunes, es interesante al intentar profetizar el triunfo de la revolución: en 1964 debía ganarse la revolución, debía empezar un nuevo katún pero no se pudo.

**¿Pero no creés que es un tanto romántico ese planteamiento de Arce, claro ya evaluado a la distancia?**

Sí, de hecho nosotros (no sé si nos va a perdonar el ‘compa’) le cambiamos el final. Recuerdo que el final de la versión que yo tuve era distinto, sí terminaba con la escena de los katunes profetizando la nueva revolución, incluso sí se hablaba sobre la muerte de Árbenz pero en otros términos: el coronel Árbenz murió de tal forma en tal lado, pero no importaba porque venía a trabajar en la próxima guerrilla, pero no importaba porque el nuevo katún estaba muy cerca... En fin, todo eso a nosotros ya no nos pegaba ni con chicle, aunque no me pareció un planteamiento romántico desde el punto de vista de que en su momento estaba hablando de una lucha real, en cambio, visto ahora el panorama sí cambia. Entonces decidimos quitar esa versión y mostrar simplemente el hecho de que Árbenz murió, o más bien, fue asesinado.

**¿Es decir, uno de tus intereses en este montaje fue esclarecer la muerte de Árbenz?**

Sí, me interesó mucho esa denuncia particular la cual me movió un montón para poner en escena esta obra; y, además, el nivel del discurso del montaje era precisamente preguntarle a la gente, ¿y ahora qué?, porque sabemos que la siguiente revolución también se perdió, entonces, ¿a dónde vamos? Pero sobre todo decirle a los jóvenes: “miren mucha todo nuestro vergueo empieza aquí, viene por este lado.”

**Ahora bien, desde su contexto histórico y teatral, ¿cómo catalogás el trabajo de Manuel José Arce?**

En primer lugar, Arce me parece un ser que buscó toda su vida, que nunca se casó con una sola línea estética, es un artista siempre contemporáneo al estar al día no sólo a nivel de técnicas sino a nivel de discursos con el teatro que se está haciendo en su época, siempre estuvo en contacto con mucha gente y siempre estuvo trayendo muchas cosas al mundo teatral nacional. En fin, siempre estuvo buscando nuevas posibilidades estéticas toda su vida, tuvo un gran desarrollo artístico y como director conocía muchas técnicas. Una cosa es que yo como director conozca y aplique mis posibilidades técnicas, pero otra muy distinta es manejar la palabra y que por la palabra se evidencie la técnica: lo que evidencia un conocimiento muy profundo, no sé si me explico, pero uno lee una obra de Arce y aunque no esté acotada por donde se va es clarísimo.

**Por cierto, en una ocasión anterior hablando de Arce me referías que este es uno de tus autores predilectos ya que su teatro es muy plástico. ¿Podríamos hablar sobre este rasgo de la producción dramática de Manuel José?**

*El coronel...* lo ejemplifica muy bien con el manejo del espacio-tiempo, la simultaneidad, el uso de títeres, de monigotes, la iluminación es muy precisa, el paso del tiempo aunque no lo diga obliga a una iluminación muy precisa, *El coronel...* tiene una combinación maravillosa de lenguajes. Incluso en algunas obras hasta las acotaciones son poemas, recuerdo una especialmente de *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola* donde a un personaje se le cae algo, se agacha a recogerlo y para indicar el levantarse del personaje Arce escribe algo como que “emerge como un sol naciente por detrás del horizonte del mantel”; al principio uno dice, ¡ah, no chingue!, es una acotación que diga sólo que se levanta, pero si se leen con detenimiento, incluso, las acotaciones dan mucho plasticismo a la pieza.

**También en esa ocasión anterior, hablamos del humor en el teatro de Arce, ¿podríamos retomar este tema?**

Yo creo que en un primer nivel viene dado por la complejidad de los personajes, normalmente no representan al bueno o al malo, pueden ser malditos pero tienen humor, son cómicos. *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola* va del drama a la comedia continuamente, mientras éste se está muriendo de hambre, aquél está haciendo cualquier estupidez o la otra está cantando algo súper cursi; entonces, es un sentido del humor que no sólo te ocasiona la risa sino que también te toca, como dice Eugenio Barba: “el público sólo debe reír si siente una gran vergüenza por dentro”; pues bien, creo que Arce logra hacernos sentir eso continuamente.

**Te lo había preguntado sólo con respecto a *La gallina...*, pero ahora en general, ¿cómo evalúa un director joven guatemalteco el teatro de Manuel José Arce?**

La dramaturgia de Arce me sigue pareciendo muy buena, muchas de sus obras han trascendido distintas épocas, creo que sus piezas de teatro son de esas obras que se van a leer de forma distinta en cada período pero que van a seguir tocando lo humano y por eso van a prevalecer. Tiene también un sello personal en su escritura que es muy profunda, siempre tuvo la habilidad de ser polisémico: decir muchas cosas con muy pocas palabras, y en teatro aplicarlo en el contexto de maneras muy

precisas, muy reales, pero que esa realidad la puede llevar a la poesía. Creo que un teatro como el de Manuel José Arce, es un teatro que seguimos necesitando, seguimos necesitando un teatro que nos mueva, que nos despierte, que no salgamos de una sala de teatro como que si acabáramos de ver una película de Hollywood.

**Me imagino que conoces el teatro de los otros dramaturgos guatemaltecos contemporáneos de Arce: Carrillo, Asturias, Galich... ¿A tu parecer, qué rasgos originales tiene Manuel José en comparación con estos otros artistas?**

Galich es de un período anterior, viene de la escuela costumbrista, está más sobre la línea, no sé si existe tal conceptualización, social costumbrista la cual me parece una gran escuela sobre todo por su sentido político. Carrillo parte de esa escuela y luego se mete a hacer otro tipo de teatro. Pero bueno, desde un nivel académico, Arce además de dramaturgo es un gran estudioso de muchos campos de la literatura, entonces desarrolla un abanico más amplio de estilos que los otros dramaturgos. Asturias para mí escribe un teatro para leer, pero no me llama la atención en sus obras lo escénico porque es la obra de un dramaturgo no de una gente de teatro, y eso para mí los diferencia fuertemente, porque el teatro de Arce a todas luces está hecho para ser montado, es teatro puro, teatro que salta. En fin, para mí Manuel José se diferencia de los demás en esa amplitud de posibilidades y el de ser el menos romántico.

**Maurice Echeverría dice con respecto a *Diario de un escribiente* que a Manuel José Arce en algún momento le pesa la ideología, ¿crees que le pasa lo mismo con su teatro?**

¿Qué quiere decir con que le pesa la ideología?

**Que en algún momento su anti-stablishment radical llega a anquilosar su periodismo. Regularmente cuando se habla del teatro de Arce se le cataloga como panfletario, aunque en mi opinión lo que menos tiene el teatro de Manuel José es el de ser panfletario, es bastante directo pero no en cuanto a decir nombres o fechas sino en cuanto a llegar a la profundidad del problema.**

Yo creo que esa crítica viene de personas que están en el stablishment, definitivamente, porque nadie critica a los autores de derecha, siempre se critica a los autores de izquierda, ¡¡¿por qué?!!, porque es

de izquierda, así de sencillo. El teatro es postura política, expresarse ya es una postura, pararse en un escenario es una postura y creo que lo más responsable, lo más coherente que puede hacer una persona que tiene su propia ideología y que hace teatro es mostrarse. Cabal, para mí no es un teatro panfletario porque aunque es una postura de izquierda, es humana, incluso autocrítica; *El coronel de la primavera* es muy autocrítica con el movimiento de izquierda, en fin, tiene mucha crítica y eso para mí lo separa del panfleto, lo aleja definitivamente.

**Para finalizar, si yo te preguntara, ¿qué es lo que añoraría el Luis Carlos actor, director y dramaturgo del teatro de Arce? ¿Cuál sería tu respuesta?**

Especialmente esa visión de que ir al teatro no es una sesión de entretenimiento, que ir al teatro es enfrentarse a uno mismo, a la realidad, a la vida y a la muerte; en general, todo eso lo perdimos, no sólo con Arce, con toda esa gente de teatro de los sesentas y setentas. Esa sería la respuesta, esa sería mi añoranza: que la gente volviera a ir al teatro por la convicción de que necesita verse.

Guatemala, 06 de abril de 2009

Señora María Mercedes Arce

Presente:

Saludos cordiales.

Permítame informarle que estoy trabajando, como requisito último de graduación para optar al título de Licenciado en Letras otorgado por la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, mi tesis ad gradum sobre la obra teatral de Manuel José Arce según los postulados de la semiología del teatro, metodología que exige analizar además del material textual, la dramaturgia del escritor, su faceta pragmática; es decir, además de estudiar los guiones teatrales necesito conocer las puestas en escena de cada pieza, especialmente, sus estrenos para comprender de esta forma con más fidelidad el pensamiento escénico de este dramaturgo.

Sabedor, por lo tanto, de su relación directa con Arce, no sólo personal sino también artística, le solicito atentamente concederme una entrevista en la fecha y la hora para usted más conveniente; ya que, como comprenderá, su información es valiosísima y será de gran utilidad en la elaboración de mi investigación académica.

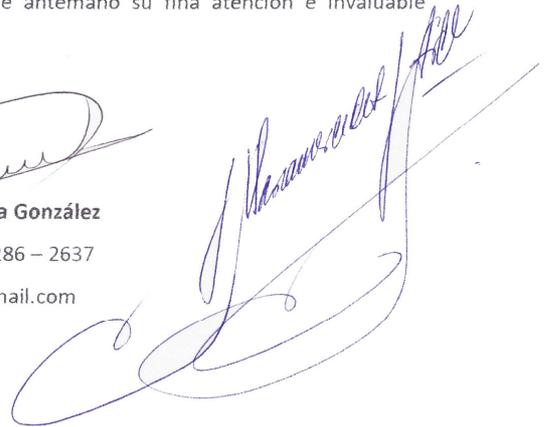
En espera de una respuesta favorable y agradeciendo de antemano su fina atención e invaluable colaboración, atentamente;



**PEM Jorge Gerardo García González**

Tel. 6630 – 2608 / Cel. 5286 – 2637

Email: jchanfalla@hotmail.com



Adjunto: Copia de dictamen de aprobación para el protocolo de esta investigación firmado por los integrantes de la Comisión de Tesis



## ENTREVISTA A MARÍA MERCEDES ARCE

06 DE ABRIL DE 2009

*Nacida en el seno de una familia de tradición artística, María Mercedes Arce debutó en el teatro el 1 de junio de 1984; desde esa fecha hasta la actualidad ha participado en más de 30 obras de teatro, 15 cortometrajes cinematográficos y otros proyectos televisivos y radiales. El hecho de ser hija de la actriz María Mercedes Arrivillaga, y del polifacético artista Manuel José Arce influyó para que con 14 años de edad se estrenara en la actuación con la obra “La noche de la Iguana”, de Tennessee Williams, bajo la dirección de Hugo Carrillo. A partir de ese momento no ha descansado en su carrera artística la cual fue formando al trabajar con los mejores directores teatrales guatemaltecos del siglo XX: Felipe Valenzuela, Hugo Carrillo, Luis Tuchán, Douglas González Dubón, Xavier Pacheco, Joam Solo, Claudia Feldmar, Julio Miranda y Rodolfo Mejía Morales; por mencionar algunos. Cabe resaltar que en la actualidad es la administradora legal de los derechos de autor de la producción artística de su padre Manuel José Arce, hecho que sumado a sus experiencias familiares explican la importancia de esta entrevista realizada para los fines de este estudio académico.*

**¿Qué le parece si iniciamos esta entrevista con algunas anécdotas sobre la vida junto con su padre que pudiera contarme?**

Ay Dios, allí se arrimó a mal palo porque de los tres hijos de mi papá el que menos convivió con él fui yo. Esta situación es un poquito..., no enredada, pero si larga. La familia de mi mamá era de extrema derecha; la de mi papá, una familia digamos ‘tradicional’, aunque mis abuelos paternos (escritores los dos, por cierto) fueron de las primeras persona en divorciarse en Guatemala hecho que fue un escándalo. Pues bien, socialmente eran familias que se equivalían muy bien, pero mi papá era un poco comunista y eso a mi abuelo materno no le gustó. Al final, se casaron, nacimos nosotros, pero cuando mis papás se separaron, cuando yo tenía cuatro años, nos fuimos a vivir a la casa de mis abuelos maternos y mi abuelo dijo que el hombre ese no ponía un pie en la casa: “¡el hombre que se divorció de mi hija y que además es comunista aquí no lo quiero!” Fue hasta después de la muerte de mi abuelo, dos años después, que yo empecé a ver a mi papá una vez cada quince días, a veces. Dos años más adelante, cuando yo tenía ocho de edad, se fue mi papá del país definitivamente. Lo volví a

ver un mes antes de que falleciera cuando nos juntamos en México. En fin, toda nuestra relación fue a través de cartas así que grandes anécdotas con mi papá no tengo.

### **Entonces, hablemos, si es posible, de los procesos creativos en teatro de Manuel José.**

Le voy a contar de oídas porque como le acabo de decir casi no viví con él. Según tengo entendido, por ejemplo, *Árbenz, el coronel de la primavera* originalmente no iba hacer una obra de teatro sino la biografía o las memorias de Árbenz; de hecho mi papá se juntó en París con Jacobo para trabajar ese proyecto; las entrevistas fueron varias, pero luego se dio la muerte de Árbenz que fue muy oscura (todavía no sabemos si se suicidó o lo suicidaron, yo más creo la segunda versión); finalmente después de muchos años mi papá se decidió por escribir la pieza teatral y no las memorias. En el caso de *Sebastián sale de compras* fue escrita por partes: en Colombia, otro pedazo en París y creo que la vino a terminar a Guatemala. La *Gallina...*, según cuenta mi mamá, se la disparó en una noche: se sentó y le salió. Lo que si tengo bastante claro con respecto a sus procesos creativos teatrales es que no era un hombre metódico para trabajar, por el contrario, de repente se iba a jugar todo el día billar, por ejemplo, porque no tenía nada en la cabeza, pero de repente cuando tenía algo en la cabeza se sentaba y le salía casi vomitado el texto. Definitivamente no fue un escritor metódico de sentarse concienzudamente todos los días con horarios rígidos, a mi papá no le funcionaba así hasta donde yo sé.

### **Ahora bien, ¿cómo concebía Manuel José Arce el teatro, para él qué era, qué representaba hacer teatro?**

Para mi padre, según lo que puedo interpretar a partir de su obra, ser poeta no lo hace menos dramaturgo, como ser dramaturgo no lo hace menos poeta. Creo que para él el teatro es una forma de llegar de forma más directa al público. En algún momento mi padre topó, su alcance comunicacional fue muy limitado, aún con la gran audiencia que tenía a través de *El Grafico* con el *Diario de un escribiente*, columna que lo mantenía en contacto con ‘las grandes masas’, aunque las grandes masas que leían *El Grafico*, ¿cuántas serían?, diez mil gentes, si es que menos; ¿en aquel entonces cuántos periódicos tiraría *El Grafico*?, supongamos que de la población de los años setenta en Guatemala de cuatro o cinco millones, diez mil compraban *El Grafico* de los cuales cuatro mil leían la columna de *Diario de un escribiente*; entonces, por eso mi papá se quejaba de que el problema de la literatura es que no puede llegar a un público mayor, no puede llegar a la gente por el

mismo sistema de falta de oportunidad para tener acceso a la información debido al analfabetismo. En cambio, el teatro tiene esa facilidad. Antes del surgimiento de la televisión y el cine, el teatro era el medio audiovisual por excelencia; entonces, descubrió que con el teatro podía llegar a la gente sin importar si la gente sabía leer o no y que podía crear un vínculo de empatía con el público. Y le funcionó y le gustó. Obviamente el aspecto político es muy importante en su obra, no se puede negar, aun con el aspecto político muy enraizado una obra de mi papá como obra de arte en sí se defiende bastante bien. Es un cuate encaramado en las tablas, pero (sé que está mal que lo diga yo) se subió y se manejó bastante bien. El éxito, por ejemplo, de *Sebastián sale de compras*, éxito en lo que de éxito se puede tener en el teatro en Guatemala, porque tampoco hay que sobredimensionarlo (esto no es París, esto no es Broadway, somos un país chiquito con un movimiento cultural más chiquito todavía), el éxito de *Sebastián sale de compras* decía se refleja en ser una obra que está traducida a varios idiomas, además fue estrenada en Guatemala, en San Francisco, en Honduras, en Colombia... en fin, fue estrenada en cuarenta mil lugares sin haber sufrido grandes alteraciones en su texto original, es una obra que se puede llevar a escena hoy en día sin tener que meterle mano ni tijera ni cuchillo; lo mismo en el caso de *Aquiles* y *Quelonio* que aborda directamente el conflicto existencial del hombre: ¿qué voy hacer con mi vida? Pero retornando a *Sebastián*... esta es una obra que se pudo montar en los años sesenta y setenta, como se podría montar ahorita y llegaría muy bien a una audiencia sin ningún problema.

**Se me olvidaba mencionarle que el fin de mi tesis de licenciatura es valorar el teatro de Arce desde la visión escénica. Específicamente quiero resaltar los rasgos innovadores de su producción teatral. Por esa razón, como no conozco su trabajo artístico en las obras de su padre. ¿Qué le parece si realizamos un recorrido cronológico por la obra dramática de Manuel José, siempre desde la valoración escénica?**

Hijuela y de paso yo con alzheimer. Pero probemos.

**Empecemos con la primera obra teatral de Manuel José Arce, según su datación, *Cinco Centavos*.**

Obra que yo no conozco.

**¿Y de *El apóstol* tiene alguna referencia?**

*El apóstol* es una pieza de hace chorrocientos millones de años, del Festival de Autores Jóvenes de 1958 donde participaron, además de mi papá, Ligia Bernal y Hugo Carrillo; fue cuando, precisamente, surgieron los tres. Después Ligia fue, entre ellos, la que menos destacó. Pero bueno, yo creo que *El apóstol* marca el inicio de una carrera dramática dentro de la carrera literaria de mi papá.

**Es decir, ¿con esta pieza Arce abre la brecha y se da a conocer?**

Sí, además, hasta donde tengo entendido recibió muy buenas críticas.

**Hablemos ahora de *Orestes*.**

No la tengo y tampoco referencias de ella.

**¿Y de *Balada del árbol y la música*?**

Tampoco la tengo.

**¿De *El gato murió de histeria* me imaginó que sí me puede dar referencias?**

¡Ah, de *El gato*... sí; me encanta! Creo que es una de las primeras obras 'tipo psicodrama' en Guatemala: entrar en la relación conflictiva de la dependencia y la codependencia: la niña está enamorada del personaje siempre y cuando éste sea una piltrafa y un desgraciado, pero cuando ella descubre que el personaje está rebién, que ni siquiera es drogadicto, no toma, no fuma, ¡ni tabaco!, ya no le gusta. Creo que en ese sentido es una obra, siendo tan breve, redondita; además, es una obra muy rara porque a pesar de tener presentación, nudo y desenlace, muy aristotélica en su estructura, a la vez recurre un poco a la farsa cuando escudriña en el interior de los personajes. Ya no es el malo que siempre será el malo, ya no es la niña buena que parece buena y que siempre será buena, por el contrario, es la niña que parece buena pero que al final de cuenta no es tan buena, sino que está loca.

**De esa cuenta, ¿si con *El apóstol* Manuel José se da a conocer, con *El gato...* adquiere una mayor fama como dramaturgo?**

Sí, se le empieza a reconocer como dramaturgo, lo que pasa es que también le pesaba mucho la sombra de la poesía. Para cuando aparece *El gato...* ya había obtenido varios premios de poesía. Él tuvo la suerte o la desgracia de haber obtenido reconocimiento por su trabajo literario muy temprano, entonces, ya a los veinte o veintidós años el hombre ya tenía cuatro libros publicados, claro ediciones de quinientos ejemplares, pero en ese momento una edición de best seller en Guatemala era de mil. Fíjese, hace más o menos tres años yo firmé contrato con Piedra Santa para *Diario de un escribiente*, que esa vaina es mágica, ya es tercera o cuarta edición que se hace de este título, textos que, por cierto, ya fueron publicados en prensa (eso en Guatemala es un hit literario); pero bueno la edición que le cuento es de cinco mil ejemplares para una ciudad que tiene tres millones de habitantes y no se ha agotado todavía aunque salió al mercado hace tres años, pero eso es un éxito. Entonces, un hombre que a los veinte o veintidós años ya contaba con dos o tres publicaciones ya tenía un reconocimiento como creador lírico. Pero no significa esa situación en consecuencia que fuera sólo poeta, aunque para un hombre al estilo del Renacimiento (porque pintaba, construía casas, hacía fontanería, escribía poesía, teatro, novela, crónica, y hasta le tocó maquillar muertos porque no tenía chamba de otra cosa para darnos de comer) que le pongan una sola etiqueta resulta un poco inadecuado, aunque sí llevó mucha poesía al teatro.

**Ahora bien, ya que de la poesía de Arce estamos hablando, hay que destacar que éste en sus inicios fue muy respetuoso de las formas clásicas...**

...Porque él es hijo de dos poetas de métrica que además era 'doña poesía' en ese momento, mis abuelos nacieron a principio del siglo XX y mi papá nació en el treinta y cinco, es decir, por esos años, la poesía que no fuera con métrica no existía simplemente, punto y se cabo.

**Le hacía esta referencia porque a diferencia de la poesía, en el teatro, desde su primera producción, *Cinco centavos*, Arce se muestra muy interesado en romper esquemas. Es un rasgo que define otra de sus producciones inéditas *Aurora...***

Pero lamentablemente esa pieza no la tengo ni la conozco.

## ¿Y Aquiles y Quelonio?

Es una de mis favoritas. *Aquiles...* es una obra a mi juicio perfecta. Los personajes completamente antagónicos y que eventualmente se encuentran, Aquiles y su alter ego Quelonio me fascinan; los dos personajes están claramente definidos: la angustia de uno que a su vez quiere provocar angustia en el otro sin conseguirlo, entonces, es aquella lucha de tratar de persuadir a un personaje que no se deja persuadir porque es completamente libre, y después la angustia de Aquiles pidiéndole auxilio al otro. Entonces, en la trama, en la configuración de los personajes, incluso en su duración, la obra no necesita nada. En alguna ocasión, alguien me dijo: “yo le quisiera agregar algo a la obra para hacer un espectáculo de una hora”, a lo que le respondí: “¿qué le vas a agregar?, cualquier cosa que le metas será ripio, basura.” Tiene lo que necesita, nada más.

**Ahora bien, a pesar de esta fuerte carga de angustia existencial que la obra manifiesta, también tiene mucho humor. En general es un rasgo que define a los entremeses para rabiarse y a la producción de su padre en general.**

Sí, mi papá era un gran juguetón, le gustaba jugar con las cosas, con los significados, con los personajes, con la métrica, con la rima... Y sí el teatro de mi papá está lleno de humor, pero de un humor cruel en muchas ocasiones. Por ejemplo, en *Aquiles y Quelonio*, obviamente no hay que ser el gran erudito de la psicología para darse cuenta del simbolismo implícito en los diálogos, pero hay escenas crueles, como el momento de ternura entre Aquiles y Quelonio tras el accidente de aquél, hecho que le devuelve la humanidad a los dos personajes, pero de allí Aquiles vuelve a entrar a su libertad siempre con una actitud jocosa y Quelonio a ‘bajarlo de la moto’ pero de una forma cruel. En fin, cuando uno la lee es un ¡jajaja!, pero al visualizar a este personaje tan desesperanzador y castrante que es Quelonio y el absoluto irresponsable que es Aquiles, los sentimientos se confunden. A Aquiles la vida le ‘vale veinte’, y yo creo que un poco Aquiles era mi papá, él quería ser y hacer de todo.

**¿Qué le parece si hablamos de otro de los entremeses para rabiarse: *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola?***

Me parece una obra del teatro del absurdo. Me gusta y encuentro que es una pieza muy complicada de montar porque se necesitan excelentes actores; por el contrario, *Aquiles y Quelonio* es más

benévola con el elenco en cuanto que los diálogos fluyen fácilmente, los personajes están bien definidos y no hay que ser el súper mega actor para montarla de una forma decorosa; en cambio, en *Diálogo entre el gordo, el flaco y una rockola* se necesita una actriz que cante ópera, es decir, de entrada, técnicamente propone una dificultad; luego obviamente la fisonomía de los personajes si importa y mucho (en *Aquiles* y *Quelonio* no importa si aquél es gordo o éste, flaco): el gordo tiene que ser desagradable y el flaco debe provocar una tristeza espantosa. Por otra parte, en esta obra la historia se va repitiendo como un reflejo de nuestra sociedad y nunca aprendemos la lección. Creo que más que *El gato...* más que *Aquiles...* y más que cualquiera otra obra anterior, esta es la pieza que tiene más elementos del teatro del absurdo, hecho que en su momento en Guatemala fue absolutamente revolucionario. Además, recuérdese que éstas son prácticamente las primeras obras del movimiento teatral guatemalteco, en cuanto a movimiento teatral que implique una constancia en la producción; porque antes del cincuenta y cuatro se hacía un montaje cada dos años y de ese montaje había, si a caso, diez representaciones, eso creo que no es algo a lo que le podamos llamar movimiento teatral, en cambio, por estos años se están viendo montajes de Hugo, de mi papá, de Carlos Mencos, de la UP, incluso ya está sonando la Compañía Nacional de Teatro, y empezando a funcionar la Escuela Nacional de Teatro; por eso, me aventuro a decir que en este momento se da el nacimiento del movimiento teatral guatemalteco. El clavo está en que los artistas que fueron nuestros pioneros se volvieron nuestros clásicos muy rápido.

**¿Para usted, entonces, esa es una causa del problema del teatro guatemalteco contemporáneo?**

Sí, para mí ese es el problema, ¿dónde está la dramaturgia contemporánea guatemalteca de hoy?

**Luis Porras Smith al respecto me decía que el movimiento teatral de los sesentas y setentas sencillamente se terminó.**

Es que ese movimiento no tuvo continuidad en parte por la represión política. Pero de allí en adelante no hubo más nada, caímos en el teatro de comedia ligera 'dis' que como tabla de salvación para mantener vivo el interés entre las nuevas generaciones, pero el clavo es que nos quedamos allí y en lugar de buscar una voz propia en el teatro caímos en la chabacanería y la vulgaridad.

**Aprovechemos la coyuntura y hablemos de una de esas obras clásicas: *Sebastián sale de compras*.**

*Sebastián...* fue un ejercicio de catarsis: vino mi papá y se casó con mi mamá, mi papá había heredado una casa de su papá y se llevó a vivir a mi mamá a esa casa; entonces, él se fue a no sé qué almacén y sacó refrigeradora, estufa, tostador de pan, licuadora... en fin, ¡compre hoy y pague en tribunales!, y por supuesto no tuvo para pagar y le quitaron todo. Por otro lado, según cuenta mi mamá, escribía las escenas y en la noche los juntaba y se las leía y en la última noche, mi abuela materna casi que con lágrimas en los ojos le decía: “¡Ay, no Manuel no mate a Sebastián, pobrecito!” A lo que él contestaba: “¡Tiene que morir, tiene que morir!” Pero sí fue una catarsis esta pieza que, por cierto, es una de las obras más exitosas del país.

**Y según usted, ¿cuáles son los recursos teatrales que hacen de *Sebastián...* una de las obras más exitosa y taquilleras de Arce?**

Me parece una obra bien mestiza, mestiza en cuanto a que tiene elementos grotescos, absurdistas, brechtianos y hasta costumbristas. Además, la configuración de los personajes refleja prácticamente la sociedad completa del país. Entonces ese cóctel extraño, rarísimo que hizo mi papá, de forma consciente o inconsciente, de elementos de dramaturgia con tendencias teatrales diversas le funcionó. ¿Cómo? ¡No sé! Por esa razón, yo en el papel de director no montaba *Sebastián...*, no me animo.

**¿Por qué?**

No me animo, es muy complicado montar esta obra. Los personajes tienen quiebres muy marcados, hay que conseguirse un actor capaz de contener toda la energía de la vida, que aguante, pero que lo proyecte que es el caso del aprendiz que está allí y no habla una sola palabra hasta el final, pero está en escena toda la obra. Además, la frontera entre escenas está bien difuminadita, entonces, como que uno se puede perder a veces; pero funcionó y a la gente le encanta la obra.

**Indudablemente es una de las piezas más recordadas de Arce. Pero cambiando de tema, ¿qué me puede decir de *Compermiso*?**

Creo que allí mi papá ya se estaba volviendo un poquito loco. Ya tiene mucha influencia del teatro europeo...

**Parece más un ejercicio dramático que serio trabajo teatral en el sentido complejo del término.**

Escénicamente hay que tener un elenco muy bueno, ¡eso es lo malo de las obras de mi papá!, necesita de muy buenos actores, no es para que venga cualquier hijito de vecino, se aprenda el texto y salga a repetirlo como perico. Pero sí, es una obra compleja. En fin, *Compermiso* me parece que o fue un ensayo dramático o la pura gana de fastidiar porque es una obra bien rara que rompe completamente con el esquema aristotélico.

**Pasemos a *Los alzados*.**

Esa no la tengo.

**¿Y de la que en dado en llamar la súper inédita, *Gripe* tiene alguna referencia?**

Tampoco.

**Entonces vayamos con la súper clásica: *Delito, condena y ejecución de una gallina*.**

Esa obra le dio muchos problemas a mi papá. En algún momento le dijeron (eso me lo contó cuando nos juntamos en México) que dejara de hacer esas obras porque lo iban a matar, y él respondió: “no, los chafas no van al teatro”; años después cuando estaba en el aeropuerto custodiado hasta por el arzobispo porque si no salía del país lo mataban, le preguntó esa misma persona: “mirá y qué pasó con el teatro”, y él contestó: “¡Fíjate que los chafas si llegan al teatro vos!” Bueno pues obviamente es una obra casi totalmente brechtiana, eso es indiscutible, mi papá hizo buen clic con Brecht, le funcionó maravillosamente bien. Es una obra que golpea. En Guatemala, en esa época, aparte de los espectáculos meramente sanguinarios (como las peleas de gallos o las corridas de toros) nadie había matado un animal en escena. ¡Nunca! Antes de que terminara la función por lo general se repartía pan entre los asistentes con el propósito de que tuvieran las manos ocupadas y no pudieran aplaudir, porque la obra, obviamente, es un grito de protesta que fue escuchado por los oídos no deseados,

situación que le causó muchos problemas; sin embargo, también es una obra que le representó mucho reconocimiento internacional. Luego del estreno de *La gallina...* muy pocas voces se alzaron para decir que mi papá no era dramaturgo. Pero sí es una obra que impactó a casi toda la sociedad, la gente está acostumbrada a que le hablen de la violencia, pero no que se la muestren; creo que mi papá fue el primero en enseñar la violencia de verdad. Por cierto, hasta la sociedad protectora de animales alegó.

**Sí, todos los que he entrevistado me lo han comentado.**

Alegan porque matamos una gallina que después nos la comemos en caldo, pero no alegan porque los niños se están muriendo de hambre, porque los están matando como perros en las bananeras. Él sabía que iba a impactar y lo consiguió. Y esta situación se explica porque él estaba asqueado del momento político que estaba viviendo, estaba asqueado de ver cómo se asesinaban a las mujeres en Guatemala: esta obra está inspirada en Rogelia, por supuesto, asesinato que a mi papá le impactó mucho porque fueron muy amigos. Por esa razón él estaba dispuesto a cobrar venganza y cobró venganza por esa vía. Fue una manera de vengarse de la sociedad, del sistema, de restregarle a la sociedad guatemalteca la violencia que no queremos ver; de decirles: bueno ahora están en mi espacio, aquí no pueden voltear a ver a otro lado. En el momento cumbre: la ejecución de la gallina, me imagino que los primeros espectadores habrán creído que iba a ser sólo 'el mate' de que iban a matar la gallina y no se esperaban que iba a ser el sangrerío en el escenario.

**Por otra parte, pero siempre hablando de *La gallina...* me imagino que para su época resultaría novedoso el uso de fantoches como el Supremo Distribuidor General.**

El uso de esos recursos escénicos se da por la necesidad de hacer evidentemente desagradable a este personaje, más bien a este ente porque no llega a ser un personaje; es una cosa que ejerce poder, pero es abominable. El usufructuario del poder, por lo general, en las obras de mi papá es un ser abominable, independientemente de que tipo de poder ejerza.

**Ahora con respecto a *Torotumbo*, ¿qué de cierto hay en la leyenda de que esta pieza es el resultado de una apuesta entre Arce y Hugo Carrillo?**

¡Ah, esos dos apostaban por todo! Lo que pasa es que Hugo era uno de los que decían que mi papá no era dramaturgo y eso a mi papá lo ponía como la gran diabla. Pero bueno, por esos años, mis papás estaban viviendo en París (mi mamá trabajaba en la embajada de Francia donde estaba Miguel Ángel Asturias de embajador) y, ¡allí está que el pisto no les alcanzaba porque a mis papás no se les ocurrió algo más chilero que tener un hijo en París! Entonces, por un lado, según mi mamá, Miguel Ángel le pidió a mi papá la adaptación de este cuento; por otra parte, en algún momento Hugo Carrillo le había apostado que no iba a ser capaz de realizar una adaptación teatral de una obra de Asturias. Entonces, pensó: “aquí mato dos pájaros de un tiro, hago pisto por aquí, hago mi adaptación y le callo la boca a Carrillo”. Ahora bien, aunque ha sido una obra que se ha montado bastantes veces a mí no me entusiasma mucho porque es como el trabajo de un traductor por muy bueno que sea está a la sombra del mero autor.

**¿Entonces, usted considera que *Torotumbo*, la pieza teatral, está a la sombra de Miguel Ángel Asturias?**

Es que parte de Asturias, no es que esté a lo sombra es que parte de allí, no es una obra original. Es como *El Señor Presidente* de Hugo, la adaptación es de Carrillo, pero de no existir *El Señor Presidente* de Asturias no se tiene *El Señor Presidente* de Hugo. Por esa razón, quizás, *Torotumbo* no me entusiasma.

**Aunque es una de las obras ‘record’ en la Universidad Popular con más de cien representaciones, aunque considero que obras como *Sebastián...* y *La gallina...* hubieran sobrepasado esa cifra...**

Si ahorita hubiere un director, un productor y un elenco dispuesto, por supuesto, que *Sebastián...* se dispara más de las cien presentaciones.

**Lo mismo sucedería con *La gallina...*, a mi parecer, aunque con esta pieza está el famoso dilema de la ejecución real del animal.**

Pero allí no hay discusión, hay que matar a la gallina eso no se puede descartar, para mí un montaje de *La gallina...* donde no se mate a la gallina, se mata la esencia de la obra. Sí hay que matar a la

gallina definitivamente, pobrecita la gallina, pero que nos queda, para mí es la esencia de la obra, es esa bofetada de violencia en nuestra cara. ¡¡¡Reaccionen!!!

**Yo también creo que toda la obra está construida sobre ese elemento, es indiscutible el tener que matarla. Ahora con respecto a *La conquista* que me puede hablar.**

De *La conquista*, aunque no con toda certeza, sé que fue un montaje muy espectacular en el que participaron el Ballet Folclórico y Moderno, no sé cuantos músicos, un elenco grandísimo..., en fin, fue espectacular. Es una pieza basada en *El baile de la conquista*, y no le digo más porque si no le voy a estar diciendo mentiras.

**¿Me podría hablar algo del montaje de *Las falsas apariencias*?**

Esa no la conozco para nada.

**¿Y *La última profecía*?**

Esa fue otra locura. Fue el intento de hacer el megaespectáculo en Guatemala.

**Aunque es poco conocida a pesar de tener este antecedente.**

Sí poquísima gente en Guatemala la conoce, pero allí metió hasta al campeón nacional de lucha libre: José Azari, el campeón de moda, el campeón de los técnicos y que había sido campeón panamericano de lucha grecorromana, ¡un ropero cómo de este tamaño y cómo de este ancho! Pues bueno, este personaje estaba casado con una hermana de mi mamá, entonces eran con cuñíos con mi papá; En fin, hasta él salía en la obra. Bueno, es una obra bien rara, aunque el teatro de mi papá durante este período es un teatro bien raro, bien extraño, es un período de mucha búsqueda de un lenguaje teatral propio.

**¿Y lo consigue, según usted?**

No sé si lo consigue, yo al día de hoy no sé cuál es nuestro lenguaje teatral, a caso sea el mestizaje teatral consecuente con nuestro antecedente histórico. Porque de repente tenemos una obra que tiene

elementos brechtianos mezclados con elementos del absurdo y un poquito del grotesco dirigida por un fulano que más o menos estudio a Grotowski y actuado por un elenco stanislavskiano. Entonces, de repente, ese sea nuestro lenguaje.

**Hablemos de otra inédita: *Vamos a sembrar banderas*.**

Otra que no conozco.

**Y como me imagino que de *¡Viva Sandino!*, si tiene noticias, le voy a lanzar mi incógnita: ¿se completó la trilogía a la que hace referencia Arce? Porque la única que he leído es la primera parte: *Sandino debe nacer*.**

Fue la que se presentó en México, yo la fui a ver con mi papá algunos años antes de su muerte.

**Y las otras dos partes *Sandino debe morir* y *Sandino debe vivir*, ¿existen o no existen?**

En teoría sí. Mi papá sí las escribió. Escritas están. Una de las obras, la tercera parte, la tenía escrita pero vino un fulano de El Salvador y le huevió literalmente el manuscrito. Y en esa época quién hacía fotocopia del trabajo. La otra lamentablemente cuando mi papá se fue a Francia en 1979 se llevó lo que pudo y entre eso iba el manuscrito de la segunda parte; entonces, en teoría lo tiene su última mujer, Beatrice Mazel, que lo último que supe fue que lo había metido todo en una bodega y de allí, ¡a saber!

**Ahora bien, con respecto al montaje de *Sandino debe nacer* presentado en México, ¿cuáles fueron sus rasgos característicos?**

El montaje se realizó en el poliforum de Siqueiros que es un teatro arena, entonces, fue un espectáculo muy dinámico. Visualmente era como grotowskiano, un teatro pobre. Los actores iban todos con pantalón de lona, como uniformados y jugaban mucho en el espacio escénico: se bajaban del escenario, interactúan con el público, regresaban al escenario, volvían a retornar al público, en fin, los pobres terminaban agotados; pero hasta donde sé en el montaje les fue bastante bien, estuvo no sé cuantos años en escena. Es teatro de actor básicamente, el montaje estaba totalmente en los

hombros del elenco, sin utilería, sin escenografía... nada más que los actores, algo así fue, eso hace como veinticinco años.

**Y con respecto a *La Chabela en la historia*, ¿qué me podría decir?**

¡Ah, *La Chabela...*!, ésa se la pidieron los estudiantes, y el otro que poquito quería se puso a escribirla, ese si es puro teatro huelguero...

**Aunque ya antes ya había utilizado elementos huelguero en su teatro.**

Sí, y la huelga tenía elementos de mi papá también. Le decían: “mira necesitamos que nos ayudes a escribir el *Nonos tientes*”, y él se sentaba a escribirlo. Mi papá tuvo una relación muy estrecha con la Universidad de San Carlos a pesar de que él nunca fue un universitario, nunca estudio en la San Carlos.

**¿Pero si dio clases en esta universidad?**

Pero de pura maceta que era, porque él jamás sacó una carrera universitaria. Pero en Guatemala, un país tan pequeño el hombre tenía su prestigio y esa circunstancia le permitió dar clases; aunque creo que no le pagaban por el problema del título, por esa razón lo contrataron como director de la editorial; entonces, trabajaba en la editorial y las clases las daba por el simple gusto de darlas. Además, el tuvo una relación muy estrecha con gente de la universidad, obviamente con los huelgueros. Pues bien, *La Chabela...* está escrita en un formato muy huelguero, pero a la vez aprovecha la situación para meter todo su conocimiento sobre manejo de la métrica. Porque todos los parlamentos de *La Chabela...* están escritos en octava real, toditos, de esa forma se la pasa diciendo cualquier cantidad de groserías pero bien rimaditas.

**Por cierto, es la única obra teatral original de Arce escrita en verso. ¿A qué debe usted esta decisión?**

Porque para mi papá, yo me imagino, representaría un ejercicio bien divertido decir todas esas patanadas en verso. Porque son unas groserías bien groseras, entonces, era una manera de decir: “yo

puedo escribir bien y puedo escribir tan bien que les voy a mentar la madre en verso.” El resultado fue esta obra a la cual en el último montaje Roberto Díaz Gomar le agregó los últimos años que faltaban, porque obviamente los años y los presidentes siguieron pasando (por cierto, fue un buen montaje a mí me gusto un montón). Pero regresando a la obra original creo que fue un aporte interesante al teatro huelguero, está bien que digamos groserías pero digámoslas bien, no necesariamente en verso puede ser en prosa, pero busquemos la prosa inteligente, hay que ser más mordaz que patán.

### ***De La loa a la Virgen de Concepción, ¿me podría hablar algo?***

Esa no la conozco.

### ***¿Rituales y testimonios?***

De allí en adelante ya me voy en blanco.

### ***¿Historias de cronopios y de famas?***

Tampoco.

### ***¿Y El coronel de la primavera?***

Esa obra tiene que ser guión de cine. Esa obra a mi parecer es difícil de montar porque es muy discursiva, denota muy poca acción dramática acaso porque fue la última obra de mi padre, acaso por la densidad de los personajes y de la historia que se está contando, acaso por lo doloroso que es este período en nuestra historia: el derrocamiento del presidente Árbenz. Entonces, le quedó discursiva esta pieza, no es por echarle tierra a mi papá pero sí es bastante discursiva. O sea, al leer *El coronel del primavera* más bien visualizo los shots de cine; al leerla, pienso más bien en una película tipo *JFK* donde un tipo habla y habla, pero mientras está hablando se muestran diversas escenas. En fin, pienso que esta obra es más cinematográfica que teatral.

**Ya que menciona lo cinematográfico, ¿en qué medida cree usted que el cine determina en algún sentido el teatro de su papá?**

No sé si lo determine, pero sí lo influye. Era más fácil ver una película que una obra de teatro, indiscutiblemente. Yo creo que en esta constante búsqueda de llegar a la mayor cantidad de público posible, más bien, de llevar sus historias, sus mensajes, sus denuncias, sus burlas a la mayor cantidad de gente posible, pues obviamente el cine implica una posibilidad de acceder a un nivel masivo. Entonces, abordar un montaje teatral con elementos cinematográficos también ofrece otras posibilidades visuales que el teatro por sí solo no las tiene. En fin, pienso que si hubiese la posibilidad de llevar *El coronel de la primavera* al cine se podría hacer una película extraordinaria. Aunque la historia de Árbenz que presenta es triste, creo que a mi papá le habrá dolido escribirla, al recordar todo ese momento de la historia tan nefasto. Por otro lado, aun con lo discursiva que es esta pieza, hasta donde supe, tuvo una muy buena acogida en la puesta en escena de Luis Carlos. Incluso llegué un domingo por la tarde, que ya nadie presenta teatro en este día porque la gente no llega, pero estaba lleno. Entonces, esa situación demuestra dos cosas: una que sí hay público para obras serias (el montaje estuvo bastante acertado con excepción de haber presentado a Arévalo como un títere); otra que interesa nuestra historia a un público joven, el público que llegó no era sólo público de nostalgia, no era sólo aquel montón de viejitos revolucionarios, había mucha gente joven. Además, me llamó la atención poderosamente que un autor que se murió hace veintitantos años que está contando una historia de hace sesenta años todavía atraiga público. Por consiguiente, si las cosas están bien hechas la gente sí llega al teatro, por esa razón, creo que es una obra que valdría mucho la pena montarla en una temporada para estudiantes.

**Acaba de mencionar que el teatro de su papá sigue gustando, ¿a qué considera usted que se deba esa situación?**

Porque el teatro de mi papá en general es de una eterna búsqueda. Además, creo que mi papá es un literato, al igual que su obra, digamos, bien raro en Guatemala. Hay gente de extrema derecha que le fascina la obra de mi papá y de igual forma a gente de extrema izquierda, de extremo centro o a los ‘neo-nada’, como yo (como ahora la onda es que hay que ser algo ‘neo’, pues soy ‘neo-nada’). También pienso que influye su calidad literaria la cual está fuera de discusión. La riqueza y el manejo del idioma resalta en su obra independientemente del género que esté trabajando: poesía

teatro o crónica, incluso en la misma novela que para mí es un bombón. Presenta entonces un buen manejo del idioma, ¡muy de él!, textos muy ricos de leer, muy agradables, sin ser decimonónico, acartonado y con uso de palabra rimbombantes que nadie entiende. Creo que mi papá no escribía para que lo entendieran sino para que no dejaran de entenderlo, porque si usted agarra un texto de mi papá no encuentra una palabra que no entienda, pero tampoco es una redacción llana, plana de notario. ¡No! Para él era muy importante hacerse entender por cualquiera porque sus lectores eran todos: tanto la doñita de las tortillas como la empleada doméstica. Entonces, esa preocupación por comunicarse con todos más la formación literaria adquirida con sus padres obviamente le dieron un estilo que a la gente le gustó, como que sabía llegar al alma de la gente.

**Pues bien, después de una larga plática gracias al recorrido que hemos dado por el teatro de su papá, me gustaría que habláramos de la relación de Arce con los otros artistas teatrales contemporáneos a él.**

En general se dio una relación bastante buena aunque tormentosa de vez en cuando sobre todo con Hugo: se querían y se odiaban al mismo tiempo, ¡siempre rivalizaron! De entrada porque Raúl, el hermano de Hugo, decía que mi papá era su verdadero hermano, entonces a Hugo le daban celos; allí de entrada ya había conflicto. Además, había una competencia franca y abierta entre los dos, pero a la vez había un sentido de solidaridad entre ambos, eran muy buenos cuates aunque a cada rato se detestaban, se sacaban los ojos entre los dos y en cuanto podían tirarse un venenazo se lo tiraban a quemarropa; pero después andaban muertos de la risa y seguían muertos de la risa creando. En general, había una suerte de complicidad, solidaridad, apoyo entre los dramaturgos de ese momento porque se sabían vulnerables. Pero sobre todo para mí lo más importante es que sí estaban creando con libertad, no estaban supeditados a cuánta taquilla vamos a tener hoy, a que si al público le va a gustar, a que si aquí se van a reír o aquí no se van a reír. Por el contrario, le daban al público lo que ellos querían darle.

**¿Qué le parece si ahora hablamos de Arce durante el exilio?**

Creo que la imagen de mi papá desde que se fue al exilio se polarizó. Porque mi papá en Guatemala no es que fuera comunista sino era más humanista e idealista. Él quería una sociedad justa y punto.

### **¿Y se polarizó en qué sentido?**

En que allá si se volvió comunista. Todos los exiliados guatemaltecos y latinoamericanos allá lo agarraron de banderita. Entonces, siento que la imagen de mi papá se polarizó y él también se polarizó bastante y se tiró más a la izquierda.

### **¿Y en el extranjero qué percepción se tuvo del teatro de Arce?**

De la obra de mi papá lo que más pegó fuera de Guatemala fue el teatro. *Diario de un escribiente* no es que sea necesariamente localista, pero refleja otra historia, nuestra vida cotidiana, obviamente la cosa que en el extranjero es más difícil que peguen; la poesía tuvo pegue a nivel centroamericano, sobre todo. Pero si hubo algo que lo catapultó como escritor fue el teatro: *Sebastián...* está traducido como a siete idiomas y se estrenó no sé en qué montón de países; en México se montó *Sandino...*; en Honduras, Rafa Murillo puso en escena obras de mi papá un montón de veces; también el difunto Francisco Salvador; Jorge Ali montó *La gallina...* en Colombia. En consecuencia, la imagen internacional de mi papá como hombre de letras es gracias al teatro.

### **Ahora bien, usted es la administradora de los derechos de autor de su papá, podríamos hablar entonces de los últimos montajes de sus piezas realizados en estos últimos años.**

De mi papá lo último que se montó fue *El coronel...*, antes se presentó *Torotumbo*, Víctor Barrillas hizo un montaje de *Sebastián...* del que hicieron poquísimas funciones. En realidad en estos últimos años se ha editado más de lo que se ha montado, por fortuna hemos editado bastante. Por cierto, con respecto a los derechos de autor, en los primeros años fue bien complicado este asunto: un hijo vivía en Francia; el otro, en México; yo viviendo aquí, y la mujer dando vueltas por el mundo: ¡a qué hora nos poníamos de acuerdo! Finalmente veinte años después de la muerte de mi papá salió mi nombramiento como administradora legal de los derechos de autor de mi papá. Antes la gente me alegaba, incluso había gente que me paraba y que ya me cachimbeaba y me decía: “es una barbaridad porque no editan la obra de tu papá”, y yo les decía: “¿y qué quieren, qué mis hermanos se enteren y me metan presa?” Y lo que paso fue que mi papá nunca hizo testamento, creo que nunca aceptó que se iba a morir y por eso no lo hizo.

**Incluso en sus últimos años, al parecer, Arce mantuvo siempre esa vitalidad y ese humor que lo caracterizaron.**

A lo del humor siempre. Por ejemplo, un mes antes de morirnos encontramos en México y habló con mi abuela por teléfono a quien le dijo: “no, no tengás pena Margarita a mí ya me dijeron que sos inmortal, sí, sos inmortal y porque no podés estirar la pata.” Y qué, resulta que mi abuela era lisiada. Fue en un accidente cuando ella estaba esperando bus, vino un carro la paso aventando y la dejó prensada en una pared o un poste. “¡Eres inmortal madre no puedes estirar la pata!” Y cosas así por el estilo: un humor muy negro que era también como un mecanismo de defensa. Pero lo cierto es que esos últimos años fueron muy duros muy difíciles. Su exilio no fue fácil, Francia no le hizo fácil el exilio a mi papá, por el sistema legal. Y el otro que también para qué se fue tan lejos, por qué no se fue a Costa Rica, en México le hubiera ido de perla. No, a Francia. Le gustaba Francia que le vamos a hacer. Pero si se polarizó su posición política en el exilio. Fue complicada su vida, tuvo que trabajar hasta de basurero y cosas así. Pero finalmente es acaso uno de los escritores más importantes del siglo XX en Guatemala, es un punto innegable. Con justa razón, es un punto de quiebre entre la poesía de métrica y la poesía libre; es un punto de quiebre entre un teatro costumbrista y un teatro de búsqueda; incluso es un punto de quiebre en la forma de hacer periodismo. En fin, mi padre representa un caso paradigmático en las letras guatemaltecas.

**Por otra parte, la crítica que se ha escrito sobre el teatro de su papá, ¿qué opinión le merece?**

Creo que la gente hubiera querido leer más poesía. De repente en este afán de poner etiquetas, si fulano es narrador es sólo narrador, si es poeta es sólo poeta, les cuesta entender un poco a mi papá, un personaje raro que en el siglo veinte todavía se creía hombre del Renacimiento. Por otro lado, creo que hay un poquito de incapacidad de contextualizar la obra; aunque considero que la mayoría de las obras de mi papá se defienden igual ahora que en su momento, no nos podemos abstraer del momento histórico en que fueron escritas. Luego, si de repente no encuentran el estilo de mi papá en su teatro es porque no tenía un estilo definido. Qué tiene que ver *Aquiles...* con *Compermiso*, o *Compermiso* con *La gallina...*, o *La gallina...* con *El coronel...*, aparte de reflejar una situación política puntual y una actitud de denuncia, estructuralmente son obras disímiles; es parte de esta búsqueda en el teatro que mi papá realizará siempre. Como él mismo lo decía: “la verdadera felicidad está en la búsqueda no en la estabilidad.”

**Ahora finalmente la pregunta que obligatoriamente le debo realizar, ¿visto a la distancia cuáles considera los contribuciones más importantes de Arce para el teatro guatemalteco?**

La búsqueda creo que es lo más fundamental, acaso arriesgada a veces, fallida o acertada en otras tantas. Pero sí hay una búsqueda honesta de un lenguaje propio aunque mestizado, aderezado y condimentado de cuarenta mil cosas. Creo que mi papá en el teatro es como el fiambre en la comida guatemalteca: tiene de todo, pero nada más chapín que el fiambre. Al teatro de mi papá le encuentra a Brecht, a Grotowski, hasta a Boal, y de perdida a Stanislavski, y vaya a saber usted cuántas cuestiones están allí metidas; pero es un teatro muy guatemalteco al final de cuentas, sin ser costumbrista. Entonces sí creo que su mayor aporte es la búsqueda, la búsqueda que espero que los escritores jóvenes y los nuevos dramaturgos pongan en práctica.