

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

**ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LAS OBRAS *POQUITA FE* DE ADAM
GUEVARA Y *ACTO CULTURAL* DE JOSÉ IGNACIO CABRUJAS: UN
ENCUENTRO CON LA POÉTICA DE BERTOLT BRECHT**

TESIS

Que para obtener el Grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

Presenta:

BLANCA LILIA HERNÁNDEZ REYES

Asesora:

DRA. MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ

Toluca, México, mayo 2011.



Dedicatorias

A Dios:

*Porque siempre que digo: "no puedo más",
él me da un cachito más de todo.*

*A mis papás Mary Reyes y Sergio Hernández:
Por ustedes vivo y soy lo que soy. Gracias también
por darme un cachito más de todo.*

A Fler:

*A pesar la distancia territorial
percibo tu cercanía y fe en mí.
Déle por ti, apruebo la creencia de
que un hermano hace falta en la vida.*

A mi pequeña Arantza:

*En mis noches de cansancio y en los días no tan buenos,
una sonrisita y la frase: "tú puedes mami" han
sido miel en todo lo adverso. Ahíera es momento de
yo te diga "tú puedes Peque".
Te quiero.*

A Alejandro:

*Hemos caminado juntos desde hace un ratito,
a veces cerca, a veces lejos. Lo dulce es saber que estás.
También te quiero.*

*A la Dra. Martha Elia Arizmendi Domínguez:
"Gracias" no es suficiente para expresarle mi
reconocimiento por su labor pedagógica, paciencia y
afecto a lo largo de estos años en los que me vio nacer en
el estudio de la literatura.*

*A mis compañeros de Teatro de la Calle-Escénica Río Solar A. C.:
Alberto Salgado (+), Juan Carlos Embrioz; hermano en el teatro,
Adal Téllez; amigo y hombre único, Jaime García, Dalia Inés Contreras,
Edna Tevar, Sandra Martínez, Alonso Hernández, Edgar Huitrón
Indhira Infante y Gabriel Soriano, por compartir la escena.*

*A mí siempre maestro en el teatro Adam Guevara:
En 1993 usted modificó la idea que yo tenía sobre la
función del intérprete en el teatro. A casi veinte años
de ello, su manera de ver y hacer la escena sigue
inspirándome para mirar, en y desde el teatro una
posibilidad de cambio.*

*A Annesy del Rosario Pérez:
Amiga y solidaria compañera.
Gracias por tus ojos en este trabajo.*

*A amigos, familiares, compañeros de trabajo, alumnos
de la Normal No.3 y de la Facultad de Humanidades,
quienes originan mi superación.*

ÍNDICE

	Página
Introducción	7
Capítulo I. Aproximación con la Poética de Bertolt Brecht.	
1. Elementos estructurales en el teatro de Bertolt Brecht.	
A. Brecht y el teatro épico	13
B. Efecto de distanciamiento	18
C. Revelación de lo oculto/sustitución de lo figurado	24
2. Poética de Bertolt Brecht.	
A. Aproximación con el <i>Pequeño organon para teatro</i>	29
B. Universalidad de los temas en Brecht	36
3. Componentes del teatro.	
A. Cinco elementos constitutivos del arte teatral	40
a) Acción	41
b) Ficción	42
c) Personaje	44
d) Espacio	45
e) Tiempo	46
Capítulo II. Elementos estructurales en la dramaturgia de José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara.	
1. José Ignacio Cabrujas. Esencia de su teatro: la crítica al sistema político y social.	
A. Procesos identitarios en su dramaturgia	51
B. Distanciamiento en la obra	57
C. El discurso político del texto	62
2. Adam Guevara. El drama dentro del drama como estructura de su obra.	
A. Origen de la crítica a la realidad	70
B. Distanciamiento en la obra	78
C. Alusiones al acontecer político	82

Capítulo III. Análisis de las obras.

1. Una mirada a *Acto cultural* y *Poquita fe* desde la comparatística.

A. Enfoque del método temático	
a) Tema de las obras	88
b) Los autores	99
c) Modelo de supranacionalidad	108
B. Enfoque del método morfológico	
a) Cauce de presentación	117
b) Forma	124
c) Modalidad	130
d) Género de las obras	135
e) Intertextos	143
C. Punto de encuentro de las obras y la Poética de Bertolt Brecht.	145
Conclusiones	151
Fuentes	155
Anexo	162

INTRODUCCIÓN

El presente estudio tiene como motivación la creación dramática de dos autores hispanoamericanos en quienes se percibe la influencia de la Poética de Bertolt Brecht. Para verificar si efectivamente coexiste este fenómeno de correspondencia entre poéticas, se tomarán como muestra los textos *Acto cultural* del venezolano José Ignacio Cabrujas y *Poquita fe* del mexicano Adam Guevara, dramaturgos en los que se revisarán nexos con la Poética de Brecht, específicamente con los elementos constitutivos del teatro épico en donde el sentido de crítica y denuncia cumple un papel fundamental en la realidad representada. El método de verificación para enlazar las poéticas de los autores se sustenta en la disciplina comparatística, de la que se tomarán específicamente los métodos temático y morfológico. La parte metodológica se auxilia de la investigación aplicada, a fin de llegar a una conclusión sobre la influencia de Brecht y la asimilación de su Poética al grado de contribuir al surgimiento de una dramaturgia con identidad en el teatro latinoamericano.

El primer capítulo expondrá los componentes del modelo brechtiano, una manera de escribir y hacer la escena en sentido opuesto al modelo aristotélico, idea que Brecht consolidó en la disertación denominada *El pequeño organon para el teatro*, propuesta de la que se extraerán las ideas centrales para que en otro momento sean aplicadas al análisis de las obras y responder así, cómo esta manera de pensar y hacer la dramaturgia influyó en la transformación del discurso teatral en Latinoamérica desde la década de los sesenta. Unido a esto, con el objetivo de unificar la mirada con que se analiza el hecho escénico —pues aunque el estudio se ubica en la dramaturgia, ésta no es ajena al fenómeno de la representación—, se enunciarán cinco elementos constitutivos del teatro bajo la propuesta de Patrice Pavis.

Durante el desarrollo del segundo capítulo, el estudio determinará los componentes en la creación literaria de José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara, específicamente

en dos obras: *Acto cultural* y *Poquita fe*. En este apartado se expresarán las ideas centrales de sus poéticas, en las que se advierte la necesidad de escribir un teatro crítico que mueva a la reflexión, a través de la relación del acontecer cotidiano con hechos históricos, sociopolíticos que transformarían el devenir de Venezuela y México. Una de las finalidades será comprobar si en estas dramaturgias, permeadas por la crítica y la denuncia, están vigentes elementos de la poética brechtiana y, de ser así, cómo esta presencia pudo consolidarse en un fenómeno de apropiación más que de repetición, contribuyendo de este modo a la edificación de una escritura con carácter propio en Latinoamérica a partir de la segunda mitad del siglo XX. Esta investigación pretende descubrir cómo se expresan los rasgos y vínculos de las obras referidas con la Poética de Bertolt Brecht.

En *Acto cultural*, obra de José Ignacio Cabrujas escrita en 1976, se analizarán paralelismos irónicos y decisivos, en tanto la confrontación del pasado y el presente como medios para sugerir la crisis social, económica e identitaria de su patria. Por otra parte, el tiempo de estudio del texto de Guevara se sitúa entre 1993 y 1994, periodo durante el que escribió *Poquita fe*. En esta lógica se examinará cómo el argumento entreteje la vida cotidiana con algún suceso histórico o político como recurso revelador de las desigualdades sociales. Las anécdotas son transitorias, en cambio las temáticas se proponen como universales dado el tratamiento de asuntos que no sólo se reconocen en un tiempo y contexto determinados, sino que tienen la cualidad de compaginar situaciones análogas tanto de los autores como de la creación de los textos.

Esta investigación considera que quienes escriben se valen del material que el acontecer les proporciona; sin embargo, la intención no es ahondar en estos asuntos sino revisar a partir de ellos, la manera en que se expresa la literatura dramática de Cabrujas y Guevara. A través de los datos contextuales el poeta desarrolla un discurso específico; una visión del mundo y esa reinterpretación de la realidad con

sentido, o *literariedad*, hace que un escrito sea literatura a través del empleo de figuras y otros recursos; por ello, se pone a consideración que estos textos se nutren del acontecer social, y precisamente, en el acto de reinterpretar la realidad radica la importancia de su escritura.

El capítulo tres desarrollará las nociones fundamentales sobre el origen y objeto de estudio de la comparatística. El sustento epistémico considerará a autores como Claudio Guillén, Manfred Schmeling, Patrice Pavis, Fernando de Toro y Bertolt Brecht, quienes con su discurso han hecho significativas aportaciones para los estudios literarios, de tal manera que en este trabajo tendrán aplicación los métodos comparativos temático y morfológico en la visión de Claudio Guillén, Armando Gnisci y Pierre Brunel. Considerando las bases metodológicas anteriores, el capítulo expondrá la aplicación del método morfológico y temático para el estudio de *Acto cultural* y *Poquita fe*. Se acudirán a referencias sobre teoría dramática como las de Norma Román Calvo y Juan Tovar, quienes han diseñado sus particulares propuestas para el análisis dramático en México.

Mediante la comparación de los temas, el modelo de supranacionalidad, la determinación del género de las obras, la enunciación del cauce de presentación, así como el significado de los intertextos en las obras, explicarán qué aspectos en ellas refieren puntos de encuentro con los elementos distanciadores, o bien, expresan elementos de transmisión de la Poética de Bertolt Brecht. Bajo esta posibilidad se aclarará si tales mecanismos proporcionaron insumos para la transformación de un teatro fundado en el costumbrismo y la empatía emocional, para acceder a uno que supuso identidad y carácter crítico-analítico.

Se recurrirá a la noción de *Poética* como teoría de producción literaria, para focalizar las implicaciones del discurso social en la dramaturgia latinoamericana. Unido a esto, se asume que la comparatística es una estrategia de análisis innovadora y poco

explorada en el teatro, puesto que abre posibilidades de reflexión, de reinterpretación y sistematización de la obra literaria, así como la localización de puntos de encuentro o de discordancia entre dramaturgias.

Entre los objetivos que se propone esta investigación se encuentra la indagación sobre las generalidades de la Poética de Bertolt Brecht, enfatizando que la acepción distanciamiento o *Verfremdung* cobró especial dominio en la literatura dramática latinoamericana a partir de la segunda mitad del siglo XX. Por otra parte, se proyecta identificar los elementos estructurales de la dramaturgia de José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara; sobre estos componentes tendrá aplicación la comparatística, a fin de demostrar el punto de encuentro entre *Acto cultural* y *Poquita fe* y éstas, a su vez, con la Poética de Bertolt Brecht.

La hipótesis parte de la noción de que la Poética de Bertolt Brecht, además de generar una enorme influencia en los dramaturgos latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX, fue asimilada de tal manera que, más allá de la mera imitación del modelo, suscitó un fenómeno de apropiación que produjo en Latinoamérica una dramaturgia renovada y con identidad. En el entendido de tal suposición, se exponen como muestra momentos específicos de *Acto cultural* y *Poquita fe*, que confrontados a través la comparatística, pudiera justificarse por qué esta disciplina es una posibilidad de estudio que ofrece grandes beneficios en el análisis del texto dramático bajo el escrutinio de enlaces, analogías, correspondencias, influencias, préstamos y diversidades entre obra/autor. El resultado de la comparación invitaría a pensar en la convergencia con el modelo brechtiano para escribir el teatro desde la reflexión y las inquietudes ideológicas y expresivo-comunicativas de José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara.

Otro factor esencial del trabajo radica en promover la trascendencia de la comparatística en los estudios literarios en general, y en particular de la literatura

dramática. El comparatismo del presente demanda un enfoque diverso donde no sólo se estudien redes de interrelación dentro del ámbito literario, sino también en un marco interdisciplinario.

En esta idea, la literatura comparada se descubre como una valiosa posibilidad de investigación que contribuye al fortalecimiento del Programa de Estudios de la Maestría en Humanidades: Estudios Literarios de la Facultad de Humanidades, en tanto la utilidad de sus planteamientos teóricos y la aplicación de éstos en el trabajo práctico.

Con la presentación de este trabajo se culmina el ciclo formativo del posgrado, por lo que expreso mi agradecimiento a los catedráticos de la Maestría en Humanidades: Estudios Literarios, promoción 2007-2009. Un reconocimiento especial a la Dra. Guadalupe Carrillo Torea y el Mtro. Gerardo Meza García, por su invaluable labor como tutores en el desarrollo del presente trabajo. En esta encomiable tarea formativa, aprecio con todo lo que ahora puedo pensar y sentir sobre la literatura, a la Dra. Martha Elia Arizmendi Domínguez, asesora de tesis, por la orientación y seguimiento de este trabajo.

A través de la estancia en la Maestría pude reconocer las deficiencias de mi formación en Arte Dramático para aplicar procesos de análisis del texto y la capacidad para dimensionar la trascendencia de la crítica literaria pero, gracias a las contribuciones de los catedráticos y el enfoque del Posgrado, pude convertir esas debilidades en fortalezas que me motivan a desarrollar un propuesta profesional y renovada de la investigación en el arte teatral.

CAPÍTULO I

Aproximación con la Poética de Bertolt Brecht

1. Elementos estructurales en el teatro de Bertolt Brecht

A. Brecht y el teatro épico

Si queremos entregarnos a esta gran pasión de producir, ¿cómo deberán ofrecerse nuestras representaciones de la convivencia humana? ¿Cuáles es la actitud productiva frente a la naturaleza y frente a la sociedad, que nosotros hijos de una era científica, debemos adoptar placenteramente en nuestros teatros?

Bertolt Brecht en *El pequeño organon para teatro*.

Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta, nació en 1898 en Augsburgo, territorio de Alemania; es considerado uno de los más influyentes autores del siglo XX, junto a Erwin Piscator como director y Bertolt Brecht como dramaturgo se disputaron la primacía del nombre de *teatro épico* cuya idea central se aprecia “en el sentido narrativo, porque da cuenta del hecho de que los recursos de este tipo de drama no son exclusivamente literarios en cuanto textuales, sino se deben igualmente a las posibilidades de teatralización” (Spang, 1996:189). Así esta nueva forma de escribir la escena que incorpora en su estructura la épica, porque a través de ella establece una relación distinta con el auditorio, conjugando entretenimiento y aprendizaje.

El contacto que mantuvo con artistas socialistas intervino ampliamente en su ideología; en sus primeras obras se percibe la influencia del pensamiento hegeliano, al que se vinculó desde joven, así como con las obras del discípulo de Hegel: Karl Marx. Su primera colección de poemas se denominó *Devocionario doméstico* y un año más tarde logró un éxito teatral con *La ópera de dos centavos*¹. En obras como *Baal* (1918), *Tambores en la noche* (1922) critica al orden burgués representándolo como una sociedad decadente.

¹ Se empleará el título *Ópera de dos centavos* cuando éste sea referido por la autora de la investigación. El título se encuentra en el ejemplar editado por Nueva Visión, con traducción de Vicente Romano. En otro momento de la investigación se anota el título *Ópera de tres centavos*, denominación que hace José Ignacio Cabrujas para esta obra de Brecht.

Brecht padeció el gran dilema de la estética marxista que oscilaba entre el goce artístico puesto al servicio de la acción política y el adoctrinamiento declarado; finalmente, el autor logró una propuesta poética innovadora del teatro, cuya idea de mutación no obedecía a un capricho del artista, sino a “una total transformación espiritual de nuestro tiempo” (De Toro, 1987: 13). De ahí que la nueva dramaturgia considerara al teatro épico como el estilo teatral para el momento: una forma capaz de tratar sus asuntos y problemas. El razonamiento de Brecht señalaba que este perfil debía adoptarse porque vivimos en una época científica y los hombres somos hijos de ella, de tal manera que el teatro tenía que equipararse con la era de la ciencia.

La concepción de teatro épico se fundamenta en principios teóricos basados en una noción del arte que se vincula a postulados ideológicos sobre una interpretación y concepción de la realidad, una idea que habla sobre la función del arte y del artista. Se observa que las bases estéticas del teatro épico no se pueden separar de su relación epistémica o forma particular de conocer.

“Teatro nuevo” es una denominación para la nueva manera de escribir y hacer la escena, es decir, de representar el mundo exterior y el modo de acercarse al asunto representado. Fernando de Toro apunta, en sus escritos sobre semiología del teatro, que la propuesta de Brecht requiere, para esta transformación de la realidad, cambios en la manera de simbolizarla; no se trata de destruir un sistema teatral sino de efectuar una deconstrucción a partir de la cual un nuevo modelo será creado; Brecht la define como una mutación que al reemplazar el modelo lo supera y se distingue de él.

El teatro dialéctico o épico se diferencia del aristotélico en su función social y su tono político; se desarrolla y se transforma en un sub-género teatral a través de la obra dramática de Bertolt Brecht en el siglo XX. Su origen está influido

notablemente por la generación del segundo romanticismo alemán de finales del siglo XIX; Georg Büchner con *La muerte de Danton* (1835) y *Woyzeck* (1836) impactó a Bertolt Brecht para unir el ímpetu del romanticismo con la utopía política en la técnica teatral del teatro dialéctico. Se le denominó épico porque en su tratamiento no pretende la fusión entre psicología y acción, sino que busca la épica, es decir, la necesidad y la posibilidad de narrar la situación para así obtener un análisis tanto del hecho escénico como de asuntos relacionados con las condiciones que vive el ser humano, y de cómo éstas provocan una discordancia con su realidad.

Patrice Pavis afirma que el teatro épico de la década de los veinte del siglo pasado

Surge como reacción frente a la facilidad de la obra bien hecha y contra la fascinación catártica del público... Un teatro con elementos épicos existía ya en la Edad Media; los prólogos, las interrupciones, los epílogos, los relatos del mensajero no son otra cosa que restos de la épica en la forma dramática, recursos que permiten adivinar quién habla y con quien habla. (1998:162).

Por eso se trata de no recrear ilusoriamente el hecho, sino de demostrar mediante la representación un hecho, a manera de que el espectador pueda distanciarse, para no involucrarse con la situación pero sí con la problemática para que la juzgue, la piense y surja un espectador militante, participe de la dirección de su propia realidad.

Cuando una nueva estética aparece, la precedente y su método dejan de ser válidos. Brecht define como aristotélico a todo teatro que se vale de los efectos de la empatía y la mimesis. Por lo tanto, *teatro no-aristotélico* significa teatro épico, el cual se “diferencia del anterior en la forma de representar la realidad incorporando los procesos sociales y sus contradicciones y en el tipo de placer que le entrega” (De Toro, 1987: 18). En este sentido, *teatro aristotélico* es empleado para designar “toda obra dramática que sigue de una forma u otra los principios aristotélicos sobre el



drama, enunciados en la Poética, o en poéticas que sustancialmente se fundan en la del escritor griego” (De Toro, 1987:18).

La Poética aristotélica² sirvió de base para fundamentar toda la teoría literaria europea. La reflexión del pensador griego surge de la descripción del corpus textual de la tragedia griega para después intentar descubrir leyes en lo observado. Trata de reglas que el escritor de tragedias debe seguir, respetando ante todo las unidades de acción, de lugar y del tiempo.

Las bases de este tipo de teatro se remontan a la Grecia clásica y su consolidación sucede en el teatro de Shakespeare con *El rey Lear* (1605), por ejemplo. Hoy el teatro aristotélico se conoce como un teatro, donde la meta fundamental es conducir al espectador a una identificación emocional en tanto argumento y personajes; dicho encuentro emocional sucede en el acto liberador de la catarsis (llamado así por Aristóteles), el acto de purificación de los sentimientos.

La propuesta de Brecht es la contraparte del teatro aristotélico, porque esta teoría del arte integra criterios evaluativos para clasificar lo bello en relación con la obra de arte; tal concepción discrimina entre un arte “logrado” y uno “pobre”. Bajo estos juicios quedan desprotegidas aquellas creaciones que no se ajustan a esa noción de belleza y del arte; tal discusión lleva a clasificar obras consideradas como no artísticas.

Los héroes del teatro clásico están marcados por su carácter, factor determinante en su suerte; el teatro nacido de las concepciones aristotélicas propone la ilusión de

² Cuando se reescribió a Aristóteles en la Edad Media y el Renacimiento, la *Poética* tuvo la jerarquía de texto ejemplar, después sus intérpretes lo concibieron no sólo como una teoría sino “como un dogma científico-literario, un sistema imponente de reglas, lleno de incoherencias y conclusiones seudo-lógicas” (Schmeling, 1984: 136). En algún momento, la ciencia literaria encabezada por Benedetto Croce atacó la propuesta de Aristóteles, porque suponía que no había ni modelos ni imitadores, pues la expresión estética “es única e irrepetible y todo arte es una creación individual que debe ser interpretada sólo de sí misma y para sí misma” (Berger en Schmeling, 1984:137).



que lo visto en el escenario es un trozo de vida real, haciendo imperceptibles los artificios para el espectador. De manera contraria, en el teatro brechtiano la intención final no es el encuentro catártico, sino despertar en la audiencia una actitud crítico-racional frente a la obra.

El teatro épico elimina la *cuarta pared*, un elemento del teatro aristotélico donde el espectador es un observador oculto de algún acontecimiento que está sucediendo en realidad.

Otro componente que supone la ruptura con el modelo aristotélico es la eliminación de un tipo de emoción, pues la empatía se reemplaza por el saber/conocer. Por eso el teatro épico se reconoce como un modo de representar de la era científica con un nuevo modelo discursivo; su método es el materialismo dialéctico: corriente de pensamiento para el que la situación política, sociológica y económica determinaba la manera de entender la realidad.

Es entonces cuando “el teatro asume una posición estética para representar al hombre y a la sociedad desde un punto vista relacional” (De Toro, 1987:17). En consecuencia, el teatro reemplaza la estética aristotélica al no corresponder ésta a la realidad y al momento histórico.

Con la experiencia del marxismo, el arte tuvo un protagonismo político que ya no se limitó a la ironía o la crítica intelectual, sino que propuso elegir entre el sometimiento o la conciencia social; así, el teatro político creció a través del Romanticismo y el Realismo pero aún no encontraba su maduración. Este proceso se consolida con la obra de Bertolt Brecht, quien no sólo redacta junto a Piscator las bases del teatro político, épico o dialéctico, sino que divide al teatro en uno que plantea un análisis social y otro, el clásico, que no cumple un destino social porque aleja al auditorio de una actitud propositiva.



La intención de Brecht fue introducir una voz comentadora y organizadora de la fábula, donde su intervención pudiera existir dentro y fuera de ella. Fundó una teatralidad de relación intrínseca entre quien la realiza y el mundo que le rodea; es expresión escénica del acontecer y hacer cotidiano, por lo que se constituye como un pretexto para la dramatización escenificada de la propia existencia, cuya demostración se da a través de conductas, actitudes y relatos dramatizados, de las vivencias que permean el mundo social, donde la simulación se hace presente en la estructuración de un tiempo y espacio ficcional que adquiere corporalidad en la representación y los actores sociales, donde la adquisición y ejecución de roles son los encargados de hilar la trama.

B. Efecto de distanciamiento

La crisis moral que enfrentaba la sociedad al final de la Segunda Guerra Mundial despuntó en el cuestionamiento hacia el papel de las instituciones sociales y la irrupción del existencialismo. Esta conmoción mundial no eximió al teatro aristotélico de una crítica severa, ya que sus recursos ilusionistas y catárticos dejaron de ser eficaces y convincentes para un público que encontró en el teatro épico un espacio propicio para la crítica, la denuncia, el debate y la reflexión.

A fines del siglo XIX, y sobre todo a principios del XX, el arte y la sociedad ya no podían seguir desentendiéndose del efecto de politización que devenía de la misma lucha de clases. Karl Marx concientizó a la clase obrera y le mostró sus derechos y poder. El teatro épico no escapó de esta influencia, así que éste tomó el juicio marxista de no intentar explicar al mundo, sino de transformarlo.

En su discurso teatral Brecht formuló el concepto *Verfremdung*, término que se ha interpretado como distanciamiento y que comentaristas de la Poética de Brecht



como Osvaldo Pelletieri, Fernando de Toro y Raúl Castagnino consideran esencial; en cambio, para Patrice Pavis distancia/distanciación³ son los términos que mejor lo definen. El fundamento del *Verfremdung* o efecto de distanciamiento se manifiesta en la manera de tratar los temas que “deben corresponder a una transformación espiritual de nuestro tiempo mediante la exposición de las contradicciones sociales y la toma de partido por el cambio social.” (De Toro, 1987a: 9).

La noción sirvió a Brecht para lograr sus propósitos distanciadores, encontrando así tres aplicaciones del *Verfremdung*:

1. Volver extraño o sorprendente todo lo que parece normal o familiar.
2. Historiar, presentar los acontecimientos y personajes como históricos, por lo tanto efímeros.
3. Presentar el mundo como transformable (Brecht, 1948:11).

Su conceptualización difiere de la de Marx, para quien representa un estado o situación mental en que se encuentra el hombre en la sociedad capitalista (De Toro, 1987). Brecht concibe *Verfremdung* como el distanciamiento entre la escena y el espectador a través de procedimientos como el decorado, la música y la actuación.

Sobre la misma acepción Patrice Pavis, en su *Diccionario del Teatro*, refiere que la distancia es concretamente la relación escena-sala donde influye la perspectiva del público y su grado de participación. Tiene que ver con la actitud que el receptor adopta frente al objeto estético. Para el semiólogo francés este efecto sucede cuando el receptor de una obra de arte crea una distancia cuando lo que contempla le parece externo, cuando no se siente implicado emocionalmente y tiene la certeza

³ *Verfremdung* es el concepto empleado por Brecht para señalar la cualidad épica en su teatro, por lo tanto de su Poética. Ha sido traducido como distanciamiento y que en opinión de Patrice Pavis (1998) es incorrecto, él propone denominar distancia/distanciación a este concepto. Para fines de esta investigación se ha decidido emplear el término distanciamiento, por utilizarse en estudios sobre la influencia de la obra de Brecht en el teatro hispanoamericano, como los de Fernando de Toro y Raúl Castagnino.



de que lo que ve es una ficción; por ello en el teatro de Brecht desde un principio se sabe por distintos medios y recursos que se está ante una representación.

La *distanciación*, para Pavis, consiste en alejar la realidad representada; el término deviene de la traducción del concepto de Chklovski *priem ostranenija*, procedimiento o efecto de extrañamiento que modifica la percepción de una imagen literaria, una forma de crear una percepción particular del objeto; en el teatro se manifiesta como una técnica que no causa la impresión de una realidad escénica, en tanto son evidentes los artificios en la construcción dramática o del personaje (Pavis, 1998).

Distanciación supone dos maneras de ver al hombre en una posición de causa y efecto, de este modo el individuo tiene la posibilidad de accionar como *yo* habría reaccionado en tal situación. *Yo* puede tener dos interpretaciones: *yo lector/espectador* que me apropio del asunto expuesto en la obra, de tal manera que tomo un punto de vista sobre ello; *Yo personaje/interprete*, que a través del lenguaje teatral soy partícipe activo del asunto manifestando un discurso en particular.

Sobre las consideraciones de Pavis hacia el *Verfremdung*, tal vez se pudiera señalar una sensible diferencia. Las acepciones que se desprenden de él están encaminadas a transformar la recepción del objeto, sólo que el primer concepto, *distanciación*, afecta a la aceptación que el espectador efectúa sobre algo con lo que no siente un enlace emocional, mientras que *distanciamiento* es un recurso que emplea el artista o el escritor con la finalidad de crear una percepción particular del asunto.

El efecto de distancia o de extrañamiento se degradaría al describirlo únicamente como un alto a la identificación emocional con la situación y los personajes. El extrañamiento debe entenderse como lo contrario del efecto de realidad puesto que muestra, cita y critica un elemento de la representación, lo coloca a distancia, así se



evidencia su carácter artificial y artístico; es, en resumen, un subrayado de los elementos teatrales. Brecht empleó el término *Verfremdungseffekt* para referirse a la nueva percepción producida por la interpretación y la puesta en escena.

El elemento *narrativo* en Brecht significa que la obra se muestre en cuadros o escenas independientes, de tal manera que cada una puede ser representada y entendida por sí sola. Otra forma de apreciar lo narrativo en la escena sucede cuando los elementos son activos pues cuentan paralelamente la actuación de los personajes:

Para contrarrestar el endurecimiento de los corazones humanos, el comerciante Peachum ha abierto un negocio en el cual los más miserables entre los miserables pueden procurarse un aspecto capaz de conmover los corazones más recalcitrantes.

Peachum: *(Al público)* Hay que encontrar algo nuevo. Mi negocio es demasiado difícil, pues consiste en excitar la compasión humana. Es verdad que hay algunas cosas que estremecen al hombre —unas pocas cosas—; pero lo malo es que, apenas se las aplica unas cuantas veces, ya no surten efecto... *(Desde lo alto del escenario baja un cartel que dice: "Dar es más hermoso que recibir"* (Brecht, 1981a:13).

Este ejemplo utiliza desde la acotación una forma narrativa para referir el ambiente de la escena; también es distante el parlamento del personaje porque lo dirige intencionalmente al público. Otro asunto que se agrega a la narración de la acción es la aparición del cartel. Todos ellos pretenden hacer un relato del suceso, más que contarlo en tiempo presente, en un aquí y ahora como sucedería en el teatro aristotélico.

El propósito de distanciar la escena se cumple cuando determinada reacción del personaje propone conclusiones y toma de decisiones; se desintegra el esquema aristotélico del desenlace y el cuadro en su totalidad cambia, el personaje tiene una nueva actitud para la resolución del conflicto, gracias a este momento alterno a la ficción:

Luz dorada. Se ilumina el organito. Desde lo alto bajan tres lámparas sostenidas por un varal, y un cartel que dice:

BALADA EN LA QUE MACHEÁT PIDE PERDON A TODOS

Macheàt:

Hermanos que nos sobreviviréis,
tratadnos con concebida pasión,
y cuando nos ahorquen no riáis,
pues nadie sabrá cual es su fin.
Ninguno de nosotros santo es,
Que cada uno piense en sus pecados.
¡Sirvamos a vosotros de lección,
Y quiera Dios brindarnos su perdón! (Brecht ,1981a: 90).

Para Brecht no hay disociación entre drama y épica porque reúne lo dramático y lo narrativo; la forma de representar la realidad es épica, hace uso de coros, carteles o canciones, mientras el contenido de esa narración son los procesos y relaciones sociales. En resumen, habla de la conciencia que se adquiere por medio de un movimiento dialéctico tras la enajenación. Es un alienarse para des-alienarse; en este sentido, “alienación significa extrañamiento; aislamiento y falta de conciencia de sí mismo y de su circunstancia histórica y finalmente su mutilación mental” (De Toro, 1987a: 28).

De allí el interés de Brecht por sacar al individuo de tal enajenación mediante el teatro; su objetivo se centró en hacer consciente al hombre de sus circunstancias y alienación para motivarlo a transformar su realidad. Brecht admitió un modo crítico/reflexivo de la escritura dramática en la que el espectador no pudiera identificarse con un personaje o con una situación y que esto fuera un impedimento para observar objetivamente, así el método narrativo es la dialéctica actual que muestra asuntos humanos de forma contradictoria; sólo así se hará un señalamiento a los diversos problemas sociales.

La propuesta teatral de Brecht expone una verdad mediante el tratamiento de un tema; le sucede la articulación de música, baile, cine, carteles, elementos

escenográficos y de utilería que hacen evidente al lector-espectador el hecho de estar leyendo o viendo una reconstrucción de hechos.

Bajo esta convención se planteaba, además de apostar por una propuesta estético-visual novedosa que alejara de todo contacto emocional al auditorio, la necesidad de recurrir a los métodos dialécticos en cuanto a situaciones y fenómenos sociales, es decir, a la naturaleza de la sociedad: “El pensamiento dialéctico corresponde a una sociedad diversificada con poderosas fuerzas productivas, que se desarrollan entre las leyes de la competencia, la libertad de explotación” (Vogt y Ardiles, 1990: 92).

Es indudable la intención de presentar al individuo como el centro de todo discurso social, a partir de este concepto conforma el carácter gestual del teatro épico. Tal forma descubre que el hombre tiene gestos sociales determinados por una moral que favorece a la clase dominante y que se expresa de manera distinta entre niveles sociales antagónicos como la burguesía y el proletariado.

El gesto ayuda a clarificar aspectos de la representación o de la actuación que revela particularidades de un comportamiento, sea de manera verbal, físicamente o de las dos formas; esto, a su vez, puede ser reforzado por la música, coros, con la insistencia de hacer visibles aspectos de comportamiento humano en sus relaciones, pues “Un actor del teatro épico actúa como un hombre que presencia algo en la calle y lo muestra, lo narra a otros, no se trata del acontecimiento mismo, sino de una mostración que no le permite una identificación con el personaje representado” (De Toro, 1987a: 29).

La máxima aspiración del teatro épico es atrapar el gesto social en la ficción, al grado de comunicar claramente al espectador que cuando está hablando un mendigo no habla un mendigo por sí solo, sino un gesto social que es la mendicidad, la pobreza. Este rasgo es fundamental para el distanciamiento, pues mediante él se hacen evidentes problemáticas de tipo social que superan el tiempo y el espacio,



tanto así, que el citado fenómeno de la mendicidad puede tener una recepción semejante aún en contextos diversos.

Brecht otorgaba un papel preponderante a la función de cada palabra, pues cada una tiene su sentido; su propuesta va más allá de crear un teatro para ser leído, para no ser visto con una actitud pasiva. Aspiraba a que la obra a interpretar despertara en el público un juicio propio y crítico; por esta razón los ejecutantes necesitarán de una flexibilidad interpretativa que los lleve a vivir todos los papeles: el del acusado, el de los jueces, el de los testigos.

Mediante este ejercicio Brecht planteaba un beneficio pragmático de la dialéctica; en ocasiones escribe en sus obras un prefacio explicando por qué o con qué objeto desarrolló determinado texto; con esta advertencia el lector no pretenderá buscar en ellas argumentos en pro o en contra de sus proposiciones. Esta característica de su teatro le da un grado de flexibilidad, donde el ejercicio no es para las emociones sino para el espíritu y la polémica social.

C. Revelación de lo oculto/ sustitución de lo figurado

Como consecuencia de los aspectos desarrollados en los anteriores apartados es importante recuperar que los postulados teóricos de Brecht se valen de técnicas que pretenden generar una ruptura profunda con la tradición teatral vigente hasta ese momento. Con el ánimo de desprender al público de su actitud pasiva, el efecto de distanciamiento tiende a provocar en el espectador una sensación de extrañamiento frente a lo representado.



Fernando de Toro, en su análisis sobre el teatro de Brecht, señala tres componentes de epicidad que se registran también en la dramaturgia hispanoamericana, en pos de favorecer el distanciamiento:

1. Elementos narrativos; el uso de un narrador, la música y/o canciones.
2. Elementos literalizantes; son los carteles, las proyecciones y los títulos de cuadros que operan como elementos narrativos .
3. Elementos de ficcionalización; se hace evidente el teatro ante el público y no como algo real que está sucediendo por primera vez, puede identificarse en los siguientes recursos o efectos: desenlace expresado, teatro en el teatro y ficción/teatro. (De Toro, 1987a: 31)

En el primer componente, la presencia del narrador, la música y las canciones tienen una función narrativa porque comentan acontecimientos que van sucediendo en la escena, induce al espectador a la crítica través de los comentarios de las canciones, también sirve para interrumpir acciones o escenas e impedir la identificación del espectador:

Galy Gay se lanza jadeante contra el bananero, cuyo pie cede bajo su tremendo choque.

Polly: *(Cayendo)* ¿Ven, ven?

Uria: Bien, ahora eres un asesino.

Polly: *(Gimiendo)* Y yo lo he demostrado.

Telón

Uria: ¡Rápido, la canción!

Los cuatro actores *(Se colocan rápidamente ante el telón y cantan)*

Ay, como nos divertíamos en Uganda

Siete centavos por una silla en la veranda.

Ay, el póker con ese viejo tigre

Ay, ni siquiera jugábamos bien... (Brecht, 1981b: 87).

Literarización quiere decir “lograr lo representado con lo formulado” (De Toro, 1987a:32). Este efecto se logra mediante carteles, filmes o títulos que comentan y señalan lo sucedido; todos estos elementos añaden datos a la representación. Brecht relaciona dicho término con la *literarización* de los procesos sociales y sus



relaciones, es decir, subrayan los acontecimientos representados en la escena. Un cartel puede tener información sustancial y situar históricamente los hechos, elemento de epicidad cuya presencia destaca en las dos obras motivo de este trabajo.

La ficcionalización y sus tres variantes (final expresado, teatro dentro del teatro y teatro/ficción) orientan al auditorio para la revelación del artificio teatral. El final expresado funciona como rompimiento de la ilusión escénica, así el lector-espectador está obligado a concentrarse en los acontecimientos de la obra y no en el desenlace; puede manifestarse mediante un narrador que informe de qué tratará la obra, o bien, resuma los acontecimientos esenciales.

El teatro en el teatro es un recurso en donde la obra introduce una representación dentro de otra representación; es frecuente que el argumento presente a un grupo de actores que van a representar una obra, en ocasiones la acción se detiene para recordarle al actor que debe actuar según el texto inicial. En este sentido la metateatralidad es fundamental para el cumplimiento de la conciencia de la enunciación porque

Es una propiedad fundamental de toda comunicación teatral. La operación meta del teatro consiste en tomar el escenario y todo lo que lo constituye —el actor, el decorado, el texto— como objetos dotados de un signo demostrativo y *denegativo* (no es un objeto sino la significación del objeto) (Pavis, 1998: 289).

El teatro épico se propone inducir a un distanciamiento del lector-espectador, haciendo énfasis en que lo representado no es una realidad que sucede por primera vez ante sus ojos pues, “sus procedimientos apelan a una postura antiilusionista, es decir, los medios utilizados en la creación del texto y en su escenificación tienden a romper la ilusión de realidad” (Spang, 1996:189). Otras particularidades se expresan en la escenografía, los coros, la iluminación en la sala de teatro, músicos a la vista del público para que éste identifique el origen de la música que escucha. Otros



componentes como el decorado, el vestuario y el maquillaje deben estar en unidad con la escenografía, todo con la intención de revelar al auditorio que se encuentra ante una representación (De Toro, 1987a).

Existen más recursos auxiliares que pueden ser útiles para distanciar las acciones, en el caso de la interpretación, radican en la verbalización en tercera persona, el traslado al pasado o bien la inclusión en voz alta de acotaciones y comentarios. Además de los anteriores elementos distanciadores, la escritura brechtiana puede integrar cualquiera de los siguientes:

- Escenas en las que se narra en forma de cuadros fragmentados que impiden un seguimiento lineal de la historia.
- Los actores representan al personaje empleando una gestualidad artificial y brusca, se valen de un vestuario que revele que se trata de una caracterización; Brecht equipara al actor con un testigo que “narra” cómo sucedió determinado incidente.
- La acción se interrumpe constantemente, no progresa, se fragmenta y está moderada por un intermediario: el narrador, quien toma distancia y la comenta.
- La música ilustra la situación a través de la letra de las canciones en las que se comentan, critican o parodian las circunstancias.
- Se utilizan carteles explicativos en los que se resume o indica lo que sucederá, así el espectador construirá sus propias expectativas de la acción.
- La escenografía es simple, nunca ocupa el primer plano, se trata de hacer evidente que se encuentra en una sala teatral (Brecht, 1979).

Estos recursos potencializan la creación de un teatro científico donde la representación revela una realidad oculta, una estética que mantiene al espectador en actitud crítica.

La propuesta de Brecht está diseñada para ser entendida por el espectador y por el lector; la trascendencia de este teatro puede irradiar no solamente al espectador



sino al lector. Distancia y toma de conciencia son efectos que tal vez se produzcan en la lectura, sin embargo, los puntos señalados están encaminados al acto de la representación, máxima finalidad del hecho escénico, actividad donde se pondrán en mutua correspondencia los elementos estructurales de la escena y su particular lenguaje, con la finalidad de expresar y comunicar asuntos que son significativos para el colectivo.

Lo anterior apoya en términos prácticos los principios del teatro épico, pues se identifica una ponderación temática en las obras de corte didáctico como *La excepción y la regla* (1930) y *La medida diligencial* (1929), en las que la acción se reduce a una corta fábula para ilustrar una lección política o de partido; observemos esto en *La medida diligencial*:

Coro de control: Quien lucha por el comunismo debe ser capaz de luchar y de no luchar, de decir la verdad y no decirla, de prestar servicios y negarlos, de cumplir sus promesas y no cumplirlas, de exponerse al peligro y evitarlo, de ser reconocible y ser irreconocible. (Brecht, 1981c:38)

Brecht llegó a una etapa en la que había madurado su Poética y los postulados del teatro épico. Concluyó que la noción de teatro dialéctico expresaba mejor los objetivos de su teatro, tipo de representación a la que él quería llegar. El teatro épico contiene en sí mismo la dialéctica; este nuevo nombre sería el resultado de la evolución de la teoría del teatro épico. Por esta razón, en 1956, cuando recopiló sus escritos teóricos, los denominó *dialéctica en el teatro*.

En otras de sus composiciones, como *Madre coraje* (1939), *Galileo Galilei* (1947), *El círculo de tiza caucásico* (1944) y *Her puntilla y su servidor Motti* (1951), Brecht se muestra con gran fuerza poética y humana para representar la realidad de la sociedad moderna, de tal manera que obligaba al público a reflexionar, pues en las representaciones teatrales nada se daba por sentado, ni un final ni una solución: el

espectador era motivado a sacar sus propias conclusiones. Hasta el fin de su vida sostuvo la tesis de que el teatro podía contribuir a modificar el mundo.

En su última etapa como escritor, sus obras conjugaron entretenimiento, doctrina y emoción, otorgando un lugar destacable a la estética marxista más allá de su fondo ideológico. Si ésta se fundamentaba en el devenir, la dialéctica de Brecht se proyectaba hacia lo inesperado, lo inacabado, lo simbólico, promoviendo con ello la libre interpretación del espectador.

El teatro épico nos instala en una reflexión humanista ineludible: la pregunta por lo social, como voluntad de transformación permanente y entusiasmo por expresar la injusticia. Después de la muerte de Brecht quedó un vacío creativo, pero destaca una generación de dramaturgos y creadores escénicos en América Latina, quienes animados por el legado de éste edificaron una dramaturgia y propuesta escénica que se inspiró en el tema social y la libertad.

2. Poética de Bertolt Brecht

A. Aproximación con el *Pequeño organon para teatro*

En 1948 Bertolt Brecht escribió *El pequeño organon para el teatro*, texto en el que recupera el sentido esencial del teatro: divertir, función más elemental del teatro y de las otras artes. El autor alemán reconoce en el teatro aristotélico este sentido fundamental de la diversión para la gente, de ahí que el teatro litúrgico no haya tenido mayor éxito en los misterios que representaba sino en el “placer que procuraban pura y simplemente” (Brecht, 1948:1). La polémica sobre si el arte se mueve hacia arriba y hacia abajo, para Brecht, resulta un asunto que puede ser irrelevante si cumple su cometido de recrear a la gente.



Su disertación refiere la existencia de diversiones simples y complejas, de tal manera que el teatro es amplio en entretenimiento, por ser una forma contradictoria y llena de consecuencias. Opina que las diversiones se fueron transformando conforme sucedieron las distintas épocas y evolucionaron las maneras de convivir entre los hombres; por esta razón el teatro tenía que ofrecer otras representaciones, construir nuevas situaciones y perspectivas de convivencia humana, así también los personajes se tenían que erigir en una renovada configuración.

En un principio la diversión no dependía totalmente del grado de semejanza de la realidad con lo representado, de allí que Brecht afirmara que la inexactitud o la evidente inverosimilitud no entorpecían la comunicación, mientras la primera poseyera consistencia y la segunda fuera coherente, posibilitando así la ilusión a través de todo tipo de medios poéticos y teatrales.

Todavía en su momento llegó a encontrar en las formas de representación pretéritas un sentido de diversión, posiblemente porque la humanidad contemporánea no había descubierto “las diversiones especiales y los divertimentos específicos de nuestra época” (Brecht, 1948:3). Sobre esto puede decirse que es la forma de convivencia la que hace que el teatro de los antiguos siga siendo de interés, ¿cómo?, pues por la apropiación mediante la identificación o *Einfühlung*.

Brecht observó la despreocupación del hombre hacia las representaciones de la convivencia humana tanto en las obras antiguas como en las actuales; el modo de gozar empieza a hacerse inusual. De manera objetiva esto se percibe en las representaciones incongruentes de los acontecimientos humanos, se produce entonces un desfase entre el lugar desde donde se miran las cosas representadas. El objetivo del teatro para Brecht consideraba la convivencia humana en una perspectiva de la era científica, propiciando así una dimensión completamente renovada.



Esta época tuvo su origen en la sistematización del trabajo artesanal, esta conquista favoreció que el hombre descubriera cómo ciertos elementos estaban a su servicio para proveerlos de comodidad; sin embargo, los éxitos se transformaron en explotación y potestad de la naturaleza: la clase dominante no permitió que las ciencias operaran de manera equitativa, razón por la cual los aumentos de producción provocaron incremento de la miseria donde sólo pocos salían ganando.

La nueva ciencia se ocupa del modo de ser de la sociedad humana; a principios del siglo XX se desató la lucha de oprimidos contra opresores, cuyo precepto se basó en que la ciencia y el arte existían para facilitar la vida de los hombres. En este sentido, el interés del teatro de Brecht radica en acercar a quienes llamó “revolucionarios de la sociedad” y en ellos “confiar el mundo a sus cerebros y a sus corazones para que lo transformen según su criterio” (Brecht, 1948:5). Se iniciaba la era de un teatro que estuviera al servicio de las masas, reflejando sus problemas y divirtiéndose provechosamente, un movimiento enriquecido a partir del dinamismo del espectador, así el “teatro tiene que comprometerse con la realidad con el fin de extraer representaciones realmente eficaces de la realidad” (Brecht, 1948:6).

Los materiales para la escena provienen de las experiencias vividas por la sociedad: conocimientos e impulsos producidos ante la solución de problemas, o de la ira que puede transformarse útilmente. Según las reflexiones de Bertolt Brecht, un método para lograr este tipo de teatro era la crítica entendida como sistema de producción; esto apoya el precepto de que la diversión puede encontrarse aun en lo asocial, si se realiza con vitalidad y grandeza.

Parte de su disertación se orienta a una fuerte crítica sobre el teatro que se limita a producir emociones y estados de ánimo en seres inmóviles que sólo contemplan con desapego y abandono, mirar y oír con escasos elementos como el cartón, un mínimo

de mímica y un poco de texto. Así, con el teatro de la ilusión sólo se ha desarrollado una manera de limitar la participación activa del espectador (Brecht, 1948).

En la mitad del siglo XX surgió un teatro que retrataba fielmente asuntos sobre la convivencia humana y personajes que se rebelaban contra males sociales, su objetivo se debilitaba al no tener como premisa la diversión y se seguían buscando las emociones en la audiencia mediante las que Brecht llama formas mágicas y antiguas. Para contrarrestar lo anterior, citaba el ejemplo de Edipo, personaje que era castigado por los dioses, pero a quienes no se podía criticar. Esta operación conducía inevitablemente al final feliz, y con ello, la instalación del orden sobre el desorden; de allí que fuera necesario un teatro que aplicara y produjera pensamientos y sentimientos que acometieran en la transformación del hecho (Brecht, 1948).

Hasta el momento se puede observar que en la propuesta brechtiana no existe separación de la escritura dramática y la representación, nótese que en todo momento el autor expone las problemáticas del hecho escénico al abordar el comportamiento humano en distintas épocas y de cómo sucede la relación con el objeto principal del fenómeno: el espectador.

El pequeño organon para teatro analiza también la estructura de los personajes, si éstos responden históricamente de acuerdo con su época, justamente esta movilidad en la respuesta hace del actante un hombre cualquiera, vivo, análogo a sus semejantes, opina Brecht. La esencia del teatro épico se manifiesta en el tipo de actuación basada en el efecto de distanciamiento, *Verfremdungseffekt* o *efecto V*, tipo de representación que permite “reconocer al objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante” (Brecht, 1948:11).

En el teatro épico el destino se aborda desde la perspectiva que marca la sociedad, dice Brecht “El teatro debe hacer que su público se extrañe, y esto ocurre gracias a la técnica de distanciar lo familiar” (1948:11). Se trata de una técnica que deviene del materialismo dialéctico, como una forma para entender a la sociedad en su pensamiento, ya que las condiciones sociales no son más que procesos. Este método cumple su objetivo en cuanto todo se transforma, cuando se está en contradicción, una opción del sujeto a fin de concebir las cosas como transformables, una invitación no sólo a mirar al hombre tal como es, sino también a cómo podría ser, Brecht creía así que el teatro debía distanciar todo lo que muestra (Brecht, 1948).

Sobre la técnica del actor, el texto refiere cómo en el modelo aristotélico el objetivo era conseguir la identificación del público con el personaje, pero cuando la premisa es evitar que el público quede extasiado, el intérprete tampoco lo estará; esto puede explicarse así: el actor debe estar con los músculos relajados, la dicción debe librarse de entonaciones que hacen perder el sentido de las palabras.

Esta nueva forma de acercamiento al personaje propone una técnica en la que el actor no se transforme totalmente en el otro; en este sentido, los sentimientos no deben ser nunca los de su personaje (Brecht, 1948). El público debe tener libertad al momento de externar su emotividad; es allí donde se manifiesta la actuación épica a partir del actor de doble figura: él mismo y el personaje, de tal modo que su personalidad no se elimina con el carácter representado, no se trata de ocultar, sino de mostrar cómo se imagina al personaje.

Para el actor brechtiano la expresión se enriquece con el gesto, pues la máxima de éste es comunicar lo que representa, un proceso que lo acerca a lo cotidiano, mas no en el sentido aristotélico del aquí y el ahora, sino en la perspectiva “del otro lugar y del ayer, a modo de hacer evidente la conexión de los acontecimientos” (Brecht,



1948: 13). En esta modalidad del teatro, elementos como la actitud corporal, el tono de voz y la expresión del rostro estarán determinados por un gesto social; es decir, exteriorizaciones gestuales que no se pueden representar con una palabra, pero que denotan actitudes de los hombres en determinadas circunstancias.

Hasta el momento ha sido evidente la indisolubilidad entre el material literario y su consumación en el acto representacional, rasgo que acompaña a la producción literaria de José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara, ya que ellos han escrito y dirigido sus textos. En sus obras hay indicios o señales que expresan una prefiguración de la representación, o bien las aportaciones de los actores son fundamentales en Guevara al momento de construir el personaje, dando así oportunidad al desarrollo del gesto social que distingue al teatro épico.

Cabrujas y Guevara cuestionan en sus obras la conducta del colectivo social en determinada situación, más que la conducta individual; de esta manera “el actor debe hacer suyo el saber de su tiempo sobre la convivencia humana, participando en la lucha de clases” (Brecht, 1948: 14). Este sentido combativo se vierte en el estilo de los autores analizados, en ellos las inclinaciones políticas son bien definidas; por lo tanto, sus productos refieren los avatares de esta coexistencia humana y su relación con la estructura político-social.

Otro aspecto analizado es el papel de la fábula; según Brecht, ella proveerá de elementos para unificar las argumentaciones, en tanto que es “el corazón de la obra teatral. Porque los hombres extraen todo lo que puede ser discutido, criticado y transformado precisamente de lo que ocurre entre ellos” (1948: 18). La propuesta del teatro épico no es introducir al público en un campo amplio donde se pierda, sino que se trata de mantener las partes de la fábula concentradas como obras pequeñas dentro de una estructura global. Esto se confirma en *Acto cultural* y *Poquita fe*, en donde cada tiempo o jornada se desarrolla y se cierra aportando a la gran estructura



de la obra. Brecht sugiere la organización de la obra mediante una crónica o una balada, a fin de narrar el acto como si se tratara de una costumbre, para presentar los hechos como si fuesen famosos o conocidos por todo el mundo.

¿Qué es lo que debe distanciarse y cómo? Según Brecht, todo asunto que exponga los avances en los procesos de producción y con ello la transformación de la sociedad. Es allí donde radica el valor de la literatura al expresar estos éxitos o fracasos y con ello el placer de mirar las posibilidades de cambio de las cosas (Brecht, 1948), porque “la tarea esencial del teatro consiste en divertir a los hombres de la era científica, y esto especialmente por los sentidos y con alegría” (1948:21). Labor que se consolida con el trabajo de escenógrafos, músicos, coreógrafos, especialistas en máscaras, vestuario, todos ellos con una tarea común sin perder su independencia.

Las representaciones deben dar lugar a la exposición de la convivencia de los hombres, a través del placer que causa su perfección, es una invitación a la transformación y al aprendizaje: “aquí podrá realizarse el espectador de la manera más sencilla; porque la manera más sencilla de existencia es la que se da dentro del arte” (1948:21). *El pequeño organon para teatro* justifica que el distanciamiento es la técnica que sustentará a este tipo de teatro motivado por el marxismo y que renovó la noción del teatro de la ilusión y la cuarta pared. Sus orientaciones llegaron a Latinoamérica hacia la década de los sesenta, adquiriendo rasgos particulares o de apropiación por parte de los dramaturgos de esa región. La tendencia del teatro aristotélico y el brechtiano tienen significado en el teatro actual siempre que esté presente la reflexión sobre temas fundamentales para la transformación de realidades.

B. Universalidad de los temas en Brecht

Bertolt Brecht ambicionó influir en el público a fin de concientizarlo y hacerlo pensar sobre asuntos relacionados con el abuso de la autoridad, el estado y la sociedad, para lo cual fue configurando una teoría dramática que procurara distanciar al espectador del elemento anecdótico; se fijó en los medios de comunicación de masas: la radio, el teatro e incluso el cine, a través de los cuales podía llegar al público. Su meta fue alcanzar un cambio social mediante la liberación de los medios de producción, premisa que repercutió en el ámbito intelectual y estético de la primera mitad del siglo XX.

Para Brecht la función del arte en la sociedad se fundamentaba en el Realismo Socialista, movimiento que decretó que todos los grupos artísticos independientes se disolvieran en favor de las nuevas formaciones controladas por el Estado. El Realismo Socialista fue un estilo en la Unión Soviética que se difundió a todos los países socialistas después de la Segunda Guerra Mundial, con fines propagandísticos; así, en 1934 Andrei Zhdánov pronunció un discurso en el cual se afirmaba que este estilo era la única forma de arte aprobada en aquella nación. El arte debía ser accesible a las masas y tener un propósito social (Michel, 1983).

Los hacedores artísticos defendían que el arte asumía una función concreta dentro de ella, su producto tenía que ser algo usable y aplicable. Sobre esta forma de concebir la función del arte se establece que:

- El arte debe elevar y afinar la sensibilidad y el nivel espiritual de las clases necesitadas, debe aumentar su conciencia social y también desarrollar los sentidos de apreciación del arte que mejorarán el desarrollo del ser humano.
- El arte debe mostrar a las masas una mejor posibilidad de vivir en el futuro, para un mejoramiento general del mundo (De Toro, 1987a:14).

Estos postulados definen a Brecht como un escritor realista-socialista, a pesar de su negativa para disminuir la calidad artística en la obra y llevarla al proletariado; pensaba en representaciones de la realidad fieles a ella de manera clara y transparente, porque consideraba que proporcionando arte de calidad era posible elevar la clase. Brecht quería un teatro popular; es decir, deseaba

Representar la parte progresista del pueblo de una forma clara; adoptar y enriquecer su forma de expresión; adoptar su punto de vista consolidarlo y corregirlo; representar la parte más progresista del pueblo de tal forma que se pueda acceder al poder... renovar y continuar las tradiciones; transmitir a la parte del pueblo que aspira a la dirección, las conquistas de aquella que asume esta dirección en la actualidad (De Toro, 1987a: 21).

Una etapa significativa para la aplicación de su poética sobrevino con la fundación del *Berliner Ensemble*, agrupación teatral mediante la cual pudo expresar su propuesta ideológica y estética de una manera comprometida, en la que se hacía patente ese carácter popular, pues él señala:

El lema *carácter popular* para la literatura adquiere de esta forma una nota singular. El escritor debe escribir para un pueblo con el cual no vive... La estética dominante, el precio de los libros y la policía han puesto siempre una distancia considerable entre el escritor y pueblo (Vogt y Ardiles, 1990: 62).

Al artista le incumbe el nivel de cultura del público para quien destina su obra; esta tarea se debe desarrollar desde el punto de vista del proletariado o del pueblo, aunque esto no significa que la calidad de la obra artística sea disminuida. Por ese motivo Brecht se negó a crear imágenes falsas de la sociedad, para él era fundamental presentar al hombre en sus relaciones y procesos sociales, en su momento histórico concreto, de tal manera que se denunciaran las ideas del grupo dominante en una escritura hecha desde la perspectiva de la clase trabajadora, pues el estilo socialista-realista solicita ser formado, reformado y reformulado, entendiéndose con ello una actitud combativa al desarrollarlo, un pensamiento que se aleja de la idea de “el arte por el arte”.

Brecht no escribió historias complacientes que envolvieran emocionalmente al espectador, buscaba el distanciamiento del público y del actor en relación con el personaje. La mirada en su teatro es dura, profundamente pesimista, concibe el teatro como un instrumento para transformar el mundo; por esta razón se reconoce un carácter social y de denuncia en sus obras.

El presente apartado tiene como uno de sus propósitos abordar el tratamiento que Brecht aplica a temas universales, idea que tiene origen en la proposición “El valor de escribir la verdad”, frase que apoya el sentido de la poética brechtiana empeñada siempre en contar la existencia a los débiles:

Las épocas de represión más extremada son generalmente épocas en que se habla de cosas grandes y sublimes. Hace falta valor, en estas épocas, para hablar de cosas tan vulgares y pequeñas como la comida y la vivienda de los obreros, en medio de un gran vocerío que proclama que lo principal es el espíritu de sacrificio (Vogt y Ardiles, 1990:33).

Brecht destina parte de sus reflexiones en torno al sentido de verdad del escritor, de cómo el poeta la descubre y la expone a pesar de las dificultades sociales y artísticas. Brecht encuentra fuentes de creación en:

- Asuntos relacionados con la historia de la humanidad donde han sucedido barbaries y atropellos al género humano.
- Tareas encaminadas a la resolución de problemáticas urgentes como la pobreza.
- Cuestiones sobre la humanidad; la confusión que causan las supersticiones y prejuicios presentes desde la antigüedad.

De esta manera se aprecian tres líneas argumentales que aprovecha para estructurar su dramaturgia, porque “el pensamiento del artista debe ser consciente de su función de manera útil y práctica en la sociedad, mediante la representación



de imágenes verídicas de la realidad; de las relaciones y procesos sociales de los hombres en su cotidianidad” (De Toro, 1987a: 23).

La organización de un tema, según Brecht, parte de la exhortación para desarrollar una obra combativa que luche contra todo encubrimiento de la verdad de temas como la explotación y la opresión, a fin de denunciar dichas etapas de poder. De esta manera es perceptible el interés por comprometer al escritor en su labor literaria para que otros aprendan. Brecht critica la postura de los escritores que anteponen el hecho inconsciente en la composición de sus obras. “Hay que animar a acometer, junto con sus obras inconscientes, otros trabajos cuya composición admita conciencia, es decir, obras marcadamente instructivas” (Vogt y Ardiles, 1990: 60).

Brecht veía en el teatro un instrumento que tenía el poder de trasladar a situaciones de ilusión y de maravillas, con tal eficacia que se podía aumentar la ignorancia o bien aumentar la sabiduría. Decía que los intereses eran los móviles espirituales en los hombres y esto debía transformarse para que el arte fuera el por qué de los intereses para cualquier sociedad.

El autor concebía como inaceptable la idea de que el individuo es víctima de sus circunstancias y de su medio ambiente; por esa razón, su teatro buscaba mediante la investigación productiva y militante de la escena, la incidencia en el hombre y su entorno. Muchos son los asuntos tocados en la obra de Brecht, su tratamiento es la distanciamiento, su afán de mostrar relaciones y procesos sociales de forma contradictoria es tal vez su preferencia temática.

3. Componentes del teatro

A. Cinco elementos constitutivos del arte teatral

Una vez examinados los aspectos primordiales del teatro de Bertolt Brecht es importante definir aquellos componentes que estructuran el arte teatral. Sobre este aspecto existen diversas posturas incluso para definirlo; en tal sentido, el enfoque de esta investigación tiene una perspectiva centralizada en el individuo como figura creadora y transformadora de su práctica mediante la escritura teatral. Los postulados de especialistas como Jean Divignaud y Patrice Pavis sientan las bases para fundar juicios sobre cinco aspectos que constituyen el arte teatral: acción, ficción, personaje, tiempo y espacio, y que en otro momento se evocarán a fin de analizar el funcionamiento de éstos en el teatro de José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara.

El teatro es un evento que comunica a un auditorio un hecho o espectáculo vivo, tiene vínculos directos con la trama de la experiencia colectiva, el cual se constituye en el acto representacional. Es una forma de expresar, significar y simbolizar la praxis del colectivo y de cómo ésta actúa y modifica la realidad; por tal motivo, según Jean Duvignaud (1981), el teatro es una manifestación sociocultural, ya que el hombre se representa a sí mismo, en interacción permanentemente con los ámbitos natural y sociocultural.

El drama enuncia a la obra teatral, es decir, “el texto escrito para papeles diferentes y según una acción conflictiva” (Pavis, 1998: 143); de este modo la representación está relacionada, según Pavis, en hacer presente aquello que antes existió en un texto o en una práctica social, pues sólo “existe en el presente común al actor, al lugar escénico y al espectador” (1998:397), son estas cualidades las que hacen la diferencia del teatro con artes figurativas. Estas nociones constituyen la base del hecho teatral junto con otros componentes como la acción, la ficción, el tiempo, el

espacio y el personaje⁴. Desde la noción primigenia, el teatro se ha definido como un proceso creativo permanente a través del cual el hombre recrea la esencia de la tradición y de lo vivo para escribir su realidad; mediante este acto, el individuo es capaz de reinterpretar su vida a través del drama; situación en la que se ponen en juego la acción que ejecuta un individuo que se enfrenta a circunstancias histórico-sociales, este encuentro denominado conflicto, no es más que la colisión de estas fuerzas: acción y circunstancias.

a) Acción

La acción hace referencia a la serie de acontecimientos escénicos producidos en función de los personajes; en opinión de Patrice Pavis poseen una serie de actitudes y comportamientos referenciales que los orientan a conducirse de tal o cual manera. Es un conjunto de procesos de transformación, tangibles e intangibles en escena que afectan las modificaciones psicológicas o morales en los personajes así como en realidades y lenguajes corporales y verbales planteados. A través de la situación dramática o del conjunto de datos textuales y escénicos, puede facilitarse la comprensión del texto y de la acción, y sólo así esta última cobra vida en un momento dado de las relaciones entre los personajes, como si se tratara de “congelar” el desarrollo eje de los acontecimientos.

Analizar al sujeto-actor-personaje respecto al objeto-realidad tiene la finalidad de observar cómo se circunscriben los niveles de interacción, para demostrar que la acción es un elemento transformador y dinámico, factible de pasar lógica y temporalmente de una situación a otra. Así la acción permite entender el cúmulo de relaciones psicológicas, sociales, culturales que aparecen en escena, como también

⁴ Se determinó considerar a estos componentes como fundamentales para definir al universo teatral, y con ello analizar la manera de cómo estos elementos son desarrollados en la obra literaria de José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara.



todo elemento que indique la motivación para actuar de determinada manera (Pavis, 1998). El modelo actancial, entonces, accede a la comprensión de estructuras inmersas en la acción, como la discursiva, la narrativa y la representada (Pavis, 1998: 21-35).

La acción adquiere diversos matices y formas para hacerse presente, logra traspasar la frontera espacio-temporal de la escena, para impactar de forma directa en la realidad en la que se circunscribe. Pero la acción por sí sola pierde su dimensión si no se vincula con la ficción, con la estructuración de discursos que se refieren a personas, cosas o situaciones, que sólo consiguen cuerpo y forma en la imaginación de quien escribe y, por supuesto, del lector.

Desde esta perspectiva la ficción puede entenderse como una serie de actos que simulan la realidad con carácter de verdadero, pero que en sentido estricto no se vinculan a criterio alguno de verdad o de lógica; no es la verdad real, sino que se crea de forma alterna y paralela, en la idea de pasar como verdadera.

b) Ficción

La ficción actúa desde el territorio de la similitud, para ello requiere abrir un proceso de resignificación que deje las puertas abiertas para entrar y salir cuando se requiera; refiere un encuentro con el dialogismo que deja al descubierto múltiples voces, de textos, discursos alternos a la realidad que se estructuran como interpretaciones o explicaciones de ésta, por lo que deben tomarse en cuenta los procedimientos para desentrañar, no una realidad, sino múltiples realidades que se intercalan, condensan y manifiestan indistintamente, de acuerdo con las situaciones por las que atraviesan los personajes.

La ficción es una simulación que no requiere de intermediarios, se presenta como algo directo y real generando un efecto de ilusión, una posibilidad de multiplicar a la realidad, entrar en la constitución no de una diversidad dialéctica y heterogénea de realidades; explica Pavis cómo su objetivo hace parecer real algo que se sabe no lo es, pero cargado de elementos simbólicos y materiales que lo estructuran, dimensionan e interpretan.

Por esta razón la ficción y la acción son un binomio indisoluble que forma parte de los elementos estructurales de la teatralidad; su entendimiento y comprensión resultan fundamentales, pues junto con el tiempo y el espacio redimensionan y reestructuran de manera objetiva y lógica al sujeto y objeto escénico-representacional, constituyendo complejidades, mundos contradictorios, realidades libres que rompen el cerco para dar paso a la diversidad, la heterogeneidad e hibridación organizadas en la cotidianidad inmanente a los sujetos.

El teatro ofrece la posibilidad a los actores sociales de atreverse a parafrasear sus realidades a través de la teatralidad, despertando el inconsciente y abriendo posibilidades a la imaginación, a la ensoñación. Sin embargo, la conjunción de estos elementos no es suficiente para llegar al marco de comprensión de la teatralidad, es necesario abrir el umbral para dejar entrar al personaje, a ese sujeto que encarna y hace posible su constitución, que la vive y representa al mismo tiempo, que la materializa e imagina, y para ello echa mano de todo tipo de artificio que le ayude a edificarla. Ficción y realidad refieren a la aproximación del drama con el tiempo histórico del lector/espectador, creando un estado permanente de construcción y deconstrucción.

c) Personaje

Sólo a través del uso gramatical para designar a las personas (yo-tú-él) se adquiere la significación de ser animado, de persona, por eso cuando se habla de personaje se hace alusión a los roles y funciones que puede desempeñar el sujeto-actor y con ello visualizar cómo se desarrollan las interacciones que entablan éstos con el público-receptor; es decir, el personaje actúa y reacciona según lo que hacen los demás, situándose de antemano en un mundo ficcional.

Desde el teatro griego la persona es la máscara, el papel desempeñado por el actor y no una referencia del personaje diseñado por el autor; para el teatro occidental sucede lo contrario pues “el personaje se identificará más con el actor que lo encarna y se transformará en la entidad psicológica y moral similar a otros hombres, destinada a producir en el espectador un efecto de *identificación*” (Pavis, 1998:334). De ahí que los personajes sean quienes realizan la acción o a la inversa: toda acción necesita de personajes. Por lo tanto, la teatralidad manifiesta una dialéctica entre acción y carácter. Pavis menciona, al respecto, que los caracteres se presentan como ese conjunto de rasgos característicos del personaje acorde con su temperamento y las cualidades que éste puede tener se adoptan a través del disfraz, de ahí que un personaje pueda cambiar de identidad al momento que muda de ropaje o de máscara; esta transformación puede ser individual, social, política o sexual, entre otras.

Entonces el personaje es un ser animado que confronta mundos y realidades a través de la simulación, del desempeño de papeles o roles que si bien devienen de la realidad, no son la realidad como tal. Por medio del gesto y la palabra, el juego de situaciones y conflictos, de los caracteres y el disfraz adquiere cuerpo, se hace evidente a la mirada del otro, del espectador, por la realización de acciones ostensibles en él, por lo que se convierte en un agente activo que estructura las

etapas del relato, construye la historia, guía la narración de los hechos, confrontando signos opuestos cuando interactúa con otros.

Por eso el personaje o el carácter son característicos de la teatralidad, de la representación, pues fundamentan una reflexión sobre el paralelismo entre el hombre común y el representado.

Existe un complemento que revela la categoría del personaje respecto a lo representado mediante usos habituales, objetos y aquello que viste a la representación, que da colorido, luz. La música y el canto, la vestimenta, el uso de máscaras, ambientación del espacio, simbolizan algunos elementos, pero el punto clave para la comprensión y estructuración de la representación es el personaje, pues a través de él se perfila, toma cuerpo y forma el hecho teatral.

d) Espacio

En materia teatral, espacio remite a lo representacional, a esa dimensión reconstruida donde se expresan voluntades, caracteres y acciones que tornadas en ficción estructuran el acto escénico. Como principio fundamental el hecho dramático reúne dos tipos de espacios: el escénico⁵ y el dramático.

El espacio escénico alude a lo perceptible en escena, al espacio representante, en el que tienen lugar la evolución de los personajes y las acciones; se construye por agentes externos, llámense espectadores o escenario.

⁵ Hablar de lo escénico hace referencia a varios hechos, de los cuales dos son importantes de resaltar: el drama o serie de acciones que se desarrollan en un espacio en sí y el escenario, por otra parte el espacio y su transformación tangible a la vista de quien contempla.



Así el espacio escénico-dramático, propone Patrice Pavis, representa la esfera de las relaciones, de la interacción, del intercambio de ideas, conceptos, imaginarios, cosmovisiones, lo que desestructura la cotidianidad y da paso a la constitución de un ámbito alterno, festivo, ritual, simbolizado y ficcional: un acto que se vislumbra a través de la representación. En esta lógica apunta Pavis que el espacio se verifica en el “tiempo vivido por el espectador confrontando al hecho teatral, tiempo del acontecimiento ligado a la enunciación, al desarrollo del espectáculo” (1998:477).

Lo anterior pudiera entenderse como una metáfora del momento, una visión en la que tiene lugar el conflicto o el choque de fuerzas contrarias y que de manera consiente quien lee o contempla lo representado, otorga su aprobación para resignificar ideas y voluntades.

e) Tiempo

La configuración de la teatralidad hace necesaria la referencia al tiempo escénico; éste se descubre a través de tres niveles estrechamente relacionados. Para interpretar esto, se consideraran tres estratificaciones:

1. El tiempo de la enunciación escénica
2. El tiempo de la fábula
3. El tiempo de la creación

Estos sistemas, a su vez, tienen otros niveles en los que se puede analizar la función del tiempo, como aquél en donde la historia-acción relata el momento, época o periodo al que se hace referencia y se dan las acciones, que pueden transcurrir en un tiempo establecido, meses o años, o puede ser sólo un fragmento, un día, unas horas.



El tiempo de los discursos se refiere a los diálogos y adquiere cuerpo a través de los personajes, por lo que es complejo, cambiante y diverso; éste puede reflexionarse desde el análisis del texto dramático, sin pasar al terreno de la puesta en escena donde puede rebasar las barreras del lenguaje escrito, de tal modo que el espectro se amplía a otros lenguajes.

El tiempo de la representación se refiere a la duración real en el que transcurren las escenas, la lectura de éste que puede hacerse a través de la decodificación de los signos verbales y no verbales circunscritos durante la representación (Pavis, 1998).

Por otra parte, el tiempo dramático alude a lo actancial, a las relaciones que entablan los participantes-personajes entre sí y la acciones que devienen de este vínculo, significando los lugares ficticios donde se desarrollan las acciones.

Las relaciones que entablan estos niveles son mutables: en momentos pueden coincidir o cruzarse, y en otros no, de ahí que el tiempo escénico reúne lo fugaz, lo cíclico, donde los significantes se reconstruyen a través de la materialidad corporal, de lo visual; en él los niveles de temporalidad se diversifican en una complejidad narrativa que le dan cuerpo y forma, a través de la sucesión de acontecimientos que se estructuran durante el transcurso del acto representacional.

Pero a más del tiempo escénico, aquél donde convergen la representación que se está desarrollando y el tiempo del espectador que asiste a ella, se integran los signos de la representación tanto temporales como espaciales: escenografía, objetos, juegos de luces, entradas, salidas, desplazamientos, los cuales hacen que cada sistema tenga su propio ritmo, del tal manera, explica Pavis, que su estructuración se realiza de modo específico según él la materialidad del significante. Por ello deben considerarse otros dos tiempos junto con el anterior: el dramático y el de ficción.

El primero, de acuerdo con Pavis, refiere lo vivido y acontecido, entendiéndolo como el conjunto de acciones que suceden en un presente continuo, que se mueve de forma sucesiva para dar paso a otro presente renovado, se interpreta a través de las acciones de los actores y de los personajes, por lo que sus medios de expresión escénica se simbolizan en el espacio a través de la progresión dialéctica de la acción, de los diálogos, de la historia que da coherencia a lo que acontece; una ilusión referencial de otro mundo pero lógicamente estructurada.

El tiempo de ficción es propio de todo discurso narrativo, descrito por la palabra, el gesto, el movimiento; “remite a una extra-escena y apela a nuestra imaginación para ser simbolizado en un sistema de referencia” (Pavis, 1998: 477); orienta a creer que lo representado es la realidad, ya que se estructura lógicamente e históricamente como un tiempo real, utiliza todos los artificios necesarios para hacer creer real todo lo que acontece; los sucesos narrados a través de las acciones deben ser creíbles a los ojos de los participantes, en primera instancia, y después a los ojos de los espectadores.

La conjunción de estos tres tiempos (el escénico, el dramático y el de ficción) concreta el entendimiento de la teatralidad, construye sus cualidades, crea un mundo de ilusiones, de simulaciones, recreaciones de la realidad que se materializa en la acción-ficción, produciéndose a través de los personajes, de las máscaras, el juego, los roles, mediante los cuales se manifiestan y se instituyen las situaciones, las formas de resolución y los mecanismos que activan el movimiento de los personajes.

Así que la reunión del espacio escénico-dramático y el tiempo escénico-dramático-ficcional admiten la construcción de realidades alternas, de momentos y situaciones recreadas en un devenir continuo, constituyendo encadenamientos de la cotidianidad con caracteres y situaciones pretéritos.



Pero el tiempo y el espacio por sí solos no permiten comprender en su totalidad a la teatralidad, es preciso dinamizarlos con los elementos examinados: acción, ficción, personajes. Sólo a través de la reunión de éstos se prepara el terreno para hacer palpables los actos representacionales en los que se condensa un conjunto de imaginarios sociales que da cuenta de la historicidad y las voluntades humanas.

Se puede decir que la articulación entre acción, ficción, personaje, tiempo y espacio conciben y redimensionan la función del teatro. Cuando estos elementos se activan, pueden constituir un medio idóneo para resolver conflictos históricos y políticos, así como adquirir un conocimiento profundo de contextos y sectores sociales. Desde el teatro griego era notable el vínculo entre los hombres y el universo, constituyendo así el acto afectivo que conduce a la creación.

En consecuencia, el teatro organiza una cosmovisión del hombre en torno a su vida, de modo tal que las escenificaciones o las representaciones estructuran prácticas tanto materiales como simbólicas que al momento de ser compartidas en grupo, recrean a la realidad, formando realidades alternas. La vigencia del teatro radica en su calidad expresiva que, mediante diversos tratamientos, analiza los procesos sociales que vive la humanidad.

CAPÍTULO II

Elementos estructurales en la dramaturgia de José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara

1. José Ignacio Cabrujas. Esencia de su teatro: la crítica al sistema político y social

A. Procesos identitarios en su dramaturgia

...por encima de todo Brecht continúa siendo una mano abierta hacia el hombre, un papel blanco donde puede escribir toda la historia "

José Ignacio Cabrujas

El discurso identitario ofrece una serie de prácticas simbólicas del pasado justificadas para igualar valores, pero resulta insuficiente para representar una nacionalidad inspirada en héroes, estatuas y medallas; hoy los países latinoamericanos viven el deterioro de esta identidad ante procesos como la transculturación y la globalización, de tal manera que las generaciones venezolanas que crecieron durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez⁶ desarrollaron un sentido de pertenencia ante la idea de un prometedor impulso petrolero. Fue el antecedente sociocultural para que Cabrujas desarrollara con suma sagacidad el análisis de los efectos antitéticos del esplendor ilusorio de un estado totalitario que favorecía intereses de las altas esferas.

Ibsen Martínez,⁷ uno de los principales críticos de su obra, señala que “la nuestra es una sociedad fracasada. Una sociedad postcolonial que se precipitó en el fracaso sin haber alcanzado cabalmente esplendor alguno [...] una sociedad que gesticula destinos y grandezas” (Martínez en Cabrujas, 2009: 12), comentario que testifica en

⁶ Marcos Evangelista Pérez Jiménez fue un militar y político venezolano, presidente número 40 de Venezuela entre 1952 y 1958. Durante su gobierno un gran número de sus detractores fueron perseguidos, torturados, asesinados, enviados al exilio o encarcelados sin cargo alguno, por su oposición al gobierno. En enero de 1958 fue sacado del poder por las Fuerzas Armadas Nacionales. Cabaleiro, María. “Dictadores del siglo XX” en [www.magazine.com.ve] (10/05/08).

⁷ En lo subsecuente se tomarán datos de *El mundo según Cabrujas* en su edición de 2009, por representar una publicación reciente que reúne tanto la obra periodística del venezolano, a través de *El país según Cabrujas* (1988 a1994), así como notas de los críticos de su obra.

dónde radica el gran tema de su escritura. Existen propuestas que intentan explicar la complejidad identitaria desde la noción del mestizaje, como resultado de la fusión amerindia, europea y africana, mostrándose como un asunto que repercutiría en la noción de identidad. Dentro de esta línea de pensamiento se propone trabajar la textualidad teatral, para aproximarnos a la clasificación de los imaginarios culturales en la literatura dramática de José Ignacio Cabrujas y analizar cómo expresa su concepto de identidad nacional.

Exponente de la modernidad del teatro venezolano, José Ignacio Cabrujas fue un autor que no empleó la forma para evadir el fondo, fue enteramente racional al momento de criticar la realidad, tiene su referente directo en la cultura venezolana. Su conciencia parte de la confrontación de asuntos de tipo regional y de carácter universal; esta combinación ha dado como resultado su trascendencia como actor, director, dramaturgo y guionista.

Para este autor el acontecer diario significó un motivo para estructurar su obra, ya fuera como texto dramático o como guión televisivo. Consideraba que los venezolanos habían generado muchos mitos en relación con ellos mismos; admiradores de los mitos porque no entienden su historia, de tal manera que el desconocimiento sustituye a la realidad por elementos ficticios (Chesney, 2009).

En su opinión, el pueblo venezolano tendría que volver los ojos a sus orígenes y reconsiderar el rumbo, pues su realidad de nación saqueada, golpeada por las dictaduras a la que se agrega la corrupción, mal que invade a los países latinoamericanos, define los orígenes que estructuran a la nación venezolana y cómo tal situación se convierte en un motivo para comprender los intereses temáticos de su obra.

Cabrujas consideró que la cimentación de su país se dio sobre hombres de tres orígenes; el español que llegó en calidad de exiliado, lo que significa castigo; el individuo aventurero que llegó a hacerse rico en un país de paso; pero antes del español existía el indio, quien fuera expulsado de su territorio, de sus creencias, de su vida. Para los pueblos indígenas la noción de trabajo difiere mucho de la europea: el nativo no necesitaba hacer un huerto porque toda su tierra era un huerto. Hasta el arribo del hombre negro, desarraigado de su tierra y de lo que pudiera generarle un sentimiento, llegó engañado a una tierra desconocida para trabajar. Lo anterior hace pensar en el tipo de cultura que nace de tres orígenes donde el trabajo no tiene pasión (Cabrujas, 1992).

El teatro de Cabrujas se presenta como un modo de representación de los valores de la nacionalidad que culmina en la construcción de una serie de imaginarios sociales, culturales, donde el dramaturgo en su función de autor, tal como señala Jean Duvignaud, anima por medio de la palabra a personajes cuya expresión revela un contexto visible; el arte del teatro es diálogo, se trata de hacer hablar a un sujeto de ficción que se ha proyectado previamente en ese privilegiado lugar; de esta manera, una civilización asigna a la representación del hombre que cada uno lleva dentro (1981).

El autor describe los rasgos distintivos de la sociedad venezolana en cuatro piezas representativas escritas entre 1970 y 1986: *Profundo* (1971), *Acto cultural* (1976), *El día que me quieras* (1979) y *El americano ilustrado* (1986); pertenecen a una etapa de producción que algunos estudiosos han llamado teatro idiosincrásico, donde se prefiguran los elementos y valores que permitirán conformar un acuerdo acerca de la venezolanidad. Es interesante el comentario que emitió el autor hacia 1987⁸ acerca de su concepto de país como lugar de paso:

⁸ En octubre de 1987 el equipo del editor de *Estado y Reforma* realizó una entrevista a José Ignacio Cabrujas, en la que el autor expresó sus ideas sobre el estado y proceso de modernización en su natal Venezuela. En la publicación *El mundo según Cabrujas* de 2009, aparece un extracto de esa



Venezuela toda es un campamento y además tiene una cultura de campamento. Aquí hemos afrontado siempre el dilema de que lo que somos, lo que nos ocurre, nuestro comportamiento, nuestro ser histórico no se corresponde con nuestros libros, con nuestro verbo, con nuestra palabra, con nuestras instituciones, con nuestras leyes y códigos. Hay una enorme diferencia entre la realidad y la fijación de un marco cultural en el país (Cabrujas, 2009: 47).

Como en muchas naciones de Latinoamérica, el teatro en Venezuela carece de tradición crítica, a diferencia de otras formas literarias como la novela costumbrista e histórica que poseen mayores investigaciones dedicadas a su análisis. De allí la intención de examinar los parámetros significativos desde donde se yerguen los asuntos en los que Cabrujas reconoce o identifica “lo venezolano”:

Algún político del siglo XIX en Venezuela, dijo que el venezolano podía perder la libertad pero jamás la igualdad. Nosotros entendemos por igualdad ese formidable rasero donde a todos nos hace el traje el mismo sastre, donde lo importante es que no me vengas con cuentos, no te la des “de”, porque si te la das “de”, yo te desmantelo, yo acabo contigo, yo digo la verdad, yo revelo quién eres tú en el fondo, qué clase de pillín o de sinvergüenzón eres tú, para que no te me vayas demasiado alto, para que no te me vuelvas predominante y espectacular (Manrique, 1987: 4).

Lo anterior afirma la constante interpretación crítica de Cabrujas para expresar su idea de país. Su literatura comprendió formas como la dramaturgia, el guión de cine y televisión y el artículo periodístico pero, particularmente en su labor escénica, desarrolló un enfoque donde los asuntos locales y universales conviven armónicamente; al mismo tiempo, captó inquietudes de la ecléctica cultura venezolana.

conversación, la cual ha sido citada en algún momento en este trabajo; sin embargo, se decidió acudir también a la fuente original intitulada “El estado del disimulo” realizada por Héctor Manrique en 1987.

Las interrogantes en torno a su creación dramática hacen pensar desde qué perspectiva José Ignacio Cabrujas aborda los temas históricos, o bien quiénes hablan en realidad a través de los personajes en sus obras, puesto que es notoria la recurrencia al tratamiento de asuntos relacionados con la identidad como nación. Estos cuestionamientos tendrán respuesta en el capítulo tercero, donde se aplicarán los métodos de la comparatística a fin de exponer los elementos que justifican las afirmaciones resultantes de esta investigación.

A lo largo de su producción, Cabrujas empleó como referente la realidad nacional en diversas formas literarias como la crónica, el artículo periodístico, el guión televisivo y la dramaturgia; tales fueron los medios para que el autor definiera una noción de país a través de su devenir histórico:

La verdadera filosofía del Estado venezolano descansa sobre un axioma preciso y diáfano, esto es: el Estado en Venezuela sirve para impedir una catástrofe. El Estado desconfía absolutamente de los ciudadanos. El Estado venezolano parte de la idea de que somos unos pillos y de que es necesario impedir que seamos tan pillos (Manrique, 1987: 5).

Susana Castillo, investigadora del teatro venezolano y analista de la obra cabrujiana, señala que “la búsqueda de la nacionalidad por el teatro, intenta restaurar la tradición interrumpida, asimilar urgentemente los rasgos universales que pertenecen a un medio que se industrializa aceleradamente, para forjar una nueva identidad acorde a la realidad actual” (1980:88), de allí que a Cabrujas se le identifique con el grupo de autores que recuperan valores de la identidad para cuestionar y desmitificar, en el afán de responderse qué es Venezuela como país y cuál imaginario la ha constituido como nación.

La constante alusión al país como proyecto inacabado se insinúa tras el velo paródico en el que sus personajes se sitúan “teatralmente” en la representación y en el tiempo real, es decir, en un teatro dentro del teatro. Tal afirmación se puede

comprobar en *Acto Cultural* por el enfoque simbólico de la obra: los protagonistas representan una obra teatral que se convierte en medio para desmitificar la imagen excelsa del descubridor de América que, su vez, es el pretexto para evidenciar los vicios de carácter y debilidades de pobladores de San Rafael de Ejido; sobre esta pieza teatral el autor expone:

Hace unos años escribí una comedia llamada *Acto Cultural*. Los personajes de esa comedia eran miembros de la Junta Directiva de una Sociedad Cultural en una pequeña ciudad provinciana. Vivían para la cultura y representaban la cultura, quiero decir, “la gran cultura”...Creo que la sociedad venezolana, y me refiero a la sociedad en el sentido de grupo humano está basada en una mentira general, en un vivir postizo. Lo que me gusta no es legal. Lo que me gusta no es moral. Lo que me gusta no es conveniente. Lo que me gusta es un error. Entonces, obligatoriamente tengo que mentir...Voy a aparentar esto o lo otro, para así poder esconderme, porque vivo en un país donde mis deseos no forman parte de la poesía, es decir, en términos “sublimes” pertenece a ese edificio casi teologal que es el “deber ser” (Manrique, 1987:6).

Desde sus inicios, a finales de la década de los sesenta, la obra dramática de Cabrujas reveló su discurso como autor: una constante crítica acerca de la idea de nación venezolana donde convergen la historia y la identidad. En las obras de Cabrujas existe la posibilidad de problematizar el discurso, donde la parodia y el empleo del absurdo en las situaciones forman parte de una estética particular.

Para Cabrujas el actor tiene que parecerse a su cultura, porque lo que él interpreta es justamente ese espíritu colectivo, de allí la apropiación del precepto brechtiano del actor que capta un gesto social; indudablemente esta idea resulta válida para el análisis de la puesta en escena, pero en Cabrujas forma parte del idiolecto dramático, pues en él converge la dimensión psicosocial, el empleo del lenguaje figurado, la ironía-parodia y el humor como efectos distanciadores.

La obra de José Ignacio Cabrujas supera el discurso panfletario o de inconformidad, antes bien, el autor desarrolla una literatura que critica, señala y se mofa de la realidad.

Con el creciente fenómeno del teatro latinoamericano en la década de los setenta su obra tuvo una importante proyección internacional; este movimiento propició que varios autores emigraran a otras naciones del continente, intercambiando así las propuestas literarias y teatrales a otras latitudes.

El imaginario cultural es una forma de concebir y organizar el pensamiento que opera en los grupos sociales, pues determina las formas en las que un colectivo piensa y se piensa a sí mismo; así concebimos que nuestro objeto de estudio, la dramaturgia de este venezolano, resulta de la observación de la dinámica social, en tanto su producto es una propuesta literaria representativa de un proyecto que da voz consciente a una colectividad.

B. Distanciamiento en la obra

La noción del *Verfremdung* es un término que alude al elemento indispensable y distintivo del teatro épico de Bertolt Brecht: el distanciamiento, hecho que aleja al espectador de la empatía emocional, a modo de incidir en la toma de conciencia del destinatario sobre lo escrito y representado. Como ya se ha descrito, en esta investigación se empleará el término *distanciamiento*, expresión que emplean los estudiosos del teatro latinoamericano para referir reflexiones acerca de la poética de Bertolt Brecht y las contribuciones que esta vertiente del teatro logró en la producción teatral en América Latina.



El distanciamiento se expresa en la obra cuando se trata de volver extraño lo que parece familiar, por lo tanto acontecimientos y personajes se representan como fugaces; interviene para representar la posible transformación del mundo. Será justamente en el capítulo III cuando se desarrollen los juicios para determinar la presencia o no de este rasgo. Dentro del teatro latinoamericano destacan los títulos *El atentado* (1963) de Jorge Ibargüengoitia, *La denuncia* (1973) de Enrique Buenaventura y *Guadalupe años sin cuenta* (1976) del grupo *La candelaria*, por citar ejemplos donde se expresa el sello del teatro épico.

Ante este alegato sobre la traducción del *Verfremdung* se percibe que de una u otra manera se refieren al empleo con determinada intencionalidad de los componentes del teatro encaminados a representar la realidad fuera de los efectos de la empatía y la mimesis aristotélicos.

La dramaturgia de José Ignacio Cabrujas presenta múltiples elementos que funcionan como distanciadores entre el actor/personaje y el espectador. Sirven para enfatizar que lo representado no es una realidad, que sí sucede ante los ojos del público pero de manera totalmente razonada y elaborada. En *Acto cultural* son los personajes/actores quienes manifiestan su función actoral comentando acerca del personaje que representan. Sucede también la repetición de un mismo acontecimiento pero con otra perspectiva:

Francisco Xavier: Hay rumores.

Cosme: ¿Cuáles rumores? (*Breve pausa. Cosme recuerda*) ¿Cómo va ese Cristóbal Colón?

Francisco Xavier: (*Mira hacia afuera*) Ya están dispuestos. (*Por los invitados*) y ellos esperan. De aquí a un minuto, comenzarán las toses.

Cosme: ¿Y por qué tiene que ser un éxito? ¿Por qué no puede ser un fracaso? Después de todo, es mi tiempo, también.
(*Se escucha una campanilla. Purificación asoma la cabeza*)

Purificación: De parte del señor Amadeo, si puede usted, Cosme, recitar el prólogo.

Cosme: (*Presuroso*) Enseguida.
(*Purificación se esconde*)

Francisco Xavier: (*Anuncia*) ¡Señoras y señores! ¡El acto cultural va a comenzar!

(*Francisco Xavier sale muy preocupado por la actitud de Cosme Paraima*)

Cosme: (*Sonríe*) Apelo a la caballerosidad de los ciudadanos aquí presentes. La representación del drama histórico, *Colón, Cristóbal, el genovés alucinado*, a cargo de la Honorable Junta directiva de la Sociedad Louis Pasteur, para el fomento de las Bellas Artes, las Ciencias y las Industrias de San Rafael de Ejido, va a tener lugar (Cabrujas, 1990: 9).

En la escritura de *Cabrujas* los protagonistas revelan con gran sentido del humor la pérdida de un pasado ingenuo y provisional, diría el autor, pero que no dejan de comunicar los intereses de una dramaturgia comprometida, ya que el hecho de construirlos con rasgos cómicos, satíricos y humorísticos no los excluye de revelar un discurso analítico sobre su entorno.

Con cierta repetición los personajes muestran un grado de fatalidad que los traslada a un plano de la farsa y el absurdo. Así, el comportamiento trivial de la pequeña burguesía venezolana se acompaña de ansiedad por atrapar una realidad que no permita el cambio, de allí que, por ejemplo, en el argumento de la obra los protagonistas se despedacen unos a otros para mantener la estabilidad en su pequeño universo.

Isaac Chocrón, en el prólogo de *Acto cultural*, reconoce la trascendencia de esta obra en la carrera del autor, porque logra recrear

la vida de pueblo apabullada por la resonancia de las ciudades que le quedan lejos, y cuyos personajes son seres angustiados por seguir viviendo, obedeciendo normas y comportamientos [...] subrayando el drama, inherente en pertenecer a una sociedad obsoleta pero que sigue existiendo por simple abulia (en Cabrujas, 1990:2).

Lo anterior demuestra una solidez literaria caracterizada por el tratamiento de asuntos cotidianos de la sociedad venezolana de clase media, desde la óptica de la



ironía y el acento en los vicios de carácter de los personajes, o bien el conjunto de rasgos físicos, psicológicos y morales que permiten precisar sus cualidades.

A más de una década de la desaparición del autor, la poética cabrujiana fructifica en reflexiones sobre la esencia de su teatro; como lo expresa Ibsen Martínez, “Cabrujas discurre así sobre uno de los rasgos más mortificantes de nuestra condición latinoamericana: la convicción, para muchos intolerable [...]” (en Cabrujas, 2009:12). En ocasiones los caracteres se apoyan en un léxico criollo de palabras altisonantes; sin embargo, también existe un lenguaje pulido cuando la intención es subrayar el contenido crítico-social. El hecho de incorporar diálogos artificialmente incoherentes o fuera de una ordenación y progresividad hace pensar en la posible influencia del teatro del absurdo en *Acto cultural*.

El absurdo es una forma de la escena que se desarrolló en Europa, principalmente entre las décadas de los cuarenta y sesenta; la dramaturgia del absurdo creó “obras sin personajes e intriga claramente definidos: el azar y la invención despliegan en ella toda su soberanía” (Pavis, 1998: 20). Aparentemente carecían de significado, con diálogos repetitivos y falta de continuidad dramática que creaban una atmósfera onírica o alucinadora. El teatro del absurdo tiene fuertes rasgos existencialistas en los que se cuestiona a la sociedad y al hombre. El humor puede estar presente en este tipo de creaciones; autores como Jean Genet (1910), Eugene Ionesco (1909) y Samuel Beckett (1906) son representantes de esta vertiente teatral.

En Latinoamérica algunos dramaturgos colombianos, ecuatorianos y cubanos como José Triana y su obra *La noche de los asesinos* (1965) o Virgilio Piñera con *Electra Garrigó* (1948) desarrollaron su producción dramática bajo esta forma. Se tienen datos de que un considerable número de obras teatrales hacia mediados de la década de los sesenta y de los setenta combinó en su estructura elementos del teatro del absurdo, por significar una modalidad que favorecía la exposición de

asuntos de tipo político o social bajo el velo de la incongruencia, la repetición y la no progresión de la acción.

Augusto Boal señaló hacia 1960, en su disertación del teatro popular latinoamericano, a un tipo de dramaturgia con contenido implícito: un teatro que subjetivamente tiene un mensaje transformador para el auditorio, aun cuando su destinatario no sea el pueblo. Es popular desde el momento que asume el análisis de un comportamiento social, aspira a infiltrarse en el pensamiento de sectores pequeño burgueses que por alienación han aceptado la ideología dominante, motivo por el cual se apeló a esta manera de estructurar la dramaturgia.

La connotación popular se debe a que los temas se abordan según la perspectiva del pueblo y no de los grupos de poder, aseveración que Boal formuló en *Teatro del oprimido* donde establece que lo popular es cuestión de enfoque y no de temas. Este teatro de contenido implícito aspira a influir en el pensamiento del público para acercarlo a una toma de conciencia de su devenir bajo una inclinación popular, y con ello revelar asuntos sobre desigualdad u opresión (Menéndez, 1977).

Los temas en *Cabrujas* se amplían conforme se desarrolla la obra: de un asunto particular refleja lo universal, o aplica el efecto en sentido inverso. *Acto cultural* visualiza la problemática de un grupo específico de habitantes de una comunidad pequeña, en la que poco a poco vamos percibiendo que esos asuntos no sólo afectan a esa población sino a la nación entera y hasta a los países latinoamericanos; de esta manera, su teatro suscitó que

Los nuevos temas del país se abrieron, siendo uno de estos la historia y los aspectos sociales, así como las influencias de renovadores europeos. Lo importante en la propuesta dramática de *Cabrujas*, especialmente durante su primer período, es que él será el primer autor que adopta el estilo de Brecht para tratar asuntos históricos y sociales nacionales, intentando decir que si se conoce la historia, se entienden los acontecimientos del pasado y se puede actuar mejor y producir cambios (Chesney, 2009:7).

El hecho de presentar la obra en una estructura por cuadros tiene la finalidad de no mover a la identificación emotiva; en el teatro aristotélico se promueve la expectación por lo que sucederá a futuro; en el épico, por el contrario, se anuncia o se anticipa lo que sucederá mediante los recursos distanciadores.

Uno de estos modos de distanciar se verifica mediante las constantes rupturas donde los personajes salen de su papel para retomar el argumento capital de la obra y con ello promueven un estado de extrañamiento, un paréntesis que vive el lector y le permite visualizarse en el cómo yo respondería o accionaría: “el dispositivo principal del lenguaje es la parodia irónica, en una atmósfera de circo. Junto con esto se presenta el uso de canciones, imágenes crueles, y la reflexión pública sobre los problemas de la sociedad” (Chesney, 2009:8).

Mediante sus obras Cabrujas tuvo la intención de presentar el pasado como un ejemplo o explicación del presente, asunto que aportó a su dramaturgia un sello comprensible a fin de expresar un propósito político, es decir, una escritura que va de lo particular a lo general, de lo local a lo universal, con el objetivo de producir un teatro nacional mediante contenidos universales.

C. El discurso político en el texto

El devenir del teatro latinoamericano empezó a documentarse después del encuentro con el mundo europeo, mediante estudios, análisis y escritos en los que se ha rendido cuenta de la literatura dramática en América. Un aspecto que constantemente aparece en estos escritos es la tendencia a separar el teatro de la literatura, así como a dar un mayor énfasis al producto escénico o puesta en escena, sobre el texto dramático, hecho que ha incidido para que la teoría teatral no tenga aún el nivel alcanzado por la teoría y la crítica literarias latinoamericanas; a pesar de

ello, existen estudiosos y teóricos que, aunque no comparten una base común en la metodología y terminología en sus trabajos, sí aportan con sus disertaciones en la concepción y desarrollo de un teatro que legitima la realidad social de la América hispana.

Este fenómeno de la crítica y la teoría dramática se apoya en metodologías como el existencialismo, el estructuralismo y el marxismo. Los estudios también descansan en ciencias del lenguaje como la lingüística y la semántica; por esta razón ha sido necesario referir modelos teóricos como los desarrollados por Fernando de Toro, Beatriz Rizk y Enrique Buenaventura, los cuales reúnen a la diversidad y especificidad del discurso teatral en Latinoamérica.

Para Raúl Castagnino, en la década de los cincuenta se visualizan dos líneas de realización en el teatro latinoamericano: la primera se ubica aproximadamente en los últimos años de esa época, un periodo del teatro donde se invoca a la denuncia, a la rebeldía y que se sustentó en las cualidades del pensamiento científico, pues se respaldaba en la realidad, aspiraba a ir más allá de los sucesos descomponiendo y organizando el hecho analizado. De esta manera, el teatro latinoamericano constituyó y comunicó sus postulados.

La otra vertiente se sitúa en los sesenta; se caracteriza por una exploración ansiosa de medios, caminos, formas para realizar el teatro rayando, a veces, en la irracionalidad y el absurdo. En este modo de producción la figura del autor pasa a segundo plano: surgen las creaciones colectivas en donde el público es partícipe activo en el desarrollo de la obra.

La transformación hizo necesaria una nueva nomenclatura para la escena, de tal manera que la crítica y los teóricos del teatro empezaron a denominar como Nuevo



Teatro Latinoamericano⁹, tópico que explica Fernando de Toro en sus argumentaciones para señalar a las formas de creación dramática que surgen desde finales de la década de los cincuenta.

En esta dramaturgia se circunscribe la intervención del teatro en procesos sociales como la eliminación del colonialismo, las revoluciones, movimientos de liberación y la conciencia antiimperialista. Estos aspectos han favorecido su equiparación con el teatro internacional y la reorientación del movimiento teatral. Tiene un particular rasgo comunicacional que funciona para la representación de situaciones, conflictos y acontecimientos históricos o de la vida cotidiana recreados con el propósito de influir en la conciencia del destinatario, llámese espectador o lector.

Esta nueva tendencia del teatro latinoamericano hace uso de técnicas dramatúrgicas y nuevas formulaciones estéticas que devienen de artistas y teóricos teatrales europeos como Constantin Stanislavski (1863), Vsevolod Meyerhold (1874), Erwin Piscator (1893), Bertolt Brecht (1898) y Peter Weiss (1916).

Sus enunciaciones defendían que el teatro podía ser un instrumento ideológico sin olvidar la búsqueda y la mejora de aspectos técnicos y formales para la realización artística del mensaje. Al finalizar la década de los cincuenta, actores, dramaturgos y directores latinoamericanos emigraban a Europa a fin realizar estudios o cumplir con el forzado exilio; de esta manera sucedió el contacto con estas nuevas tendencias artísticas; consecutivamente las enseñaron o transmitieron en sus respectivas naciones.

⁹ El concepto de “Nuevo Teatro Latinoamericano” tuvo en su origen una considerable influencia de los postulados de Bertolt Brecht, para quien era destacable la función política del teatro en la época científica, se empezó a hablar entonces, de “nuevo teatro”. El “Nuevo Teatro Latinoamericano” designa a las tendencias en la creación y producción escénica que surgieron en América Latina desde fines de los años 50. Tiene tres características básicas; el teatro funge como instrumento crítico de transformación de la realidad social, incorpora teorías, técnicas, escuelas, estilos del teatro internacional, finalmente recupera elementos autóctonos de las culturas tradicionales.

Este modo de escribir y realizar el teatro provocó la expansión de propuestas escénicas en las que se retrata la realidad social latinoamericana. Otro factor que contribuyó a su internacionalización fue la realización de festivales y encuentros internacionales¹⁰ de teatro desde las décadas de los sesenta y setenta.

Fenómenos como los anteriores favorecieron el proceso evolutivo hacia la identidad del teatro latinoamericano, porque ha sido la manera en que las técnicas y formas de producción se han difundido por el continente. En estos festivales se ha expuesto la diversidad de temas, estilos y técnicas del teatro en América a modo de transformar una realidad de la que se tiene gran inconformidad.

El Nuevo Teatro Latinoamericano funciona como instrumento ideológico, como un portavoz de los sectores marginados; algunos de los puntos en contra se hallan en el descuido de la función estética y la calidad artística que en ocasiones son superadas por el discurso político.

Franklin Rodríguez, en su disertación “Apuntes para una Poética del teatro Latinoamericano” (1990), expone que el Nuevo Teatro Latinoamericano es un movimiento donde es decisiva la influencia de Bertolt Brecht. De igual manera, los estudios semióticos de Fernando de Toro analizan la influencia del autor alemán en dramaturgos de América Hispana y cómo su propuesta fructifica enormemente ante la carencia de una dramaturgia que respondiera a la realidad de aquel momento.

¹⁰ Aunque con menor periodicidad, los festivales de teatro latinoamericano siguen realizándose, destacan: El Festival de Manizales (Colombia), el Festival Internacional de Caracas (Venezuela), el Festival Latino de Nueva York (Estados Unidos de América) y el Festival de los Teatros Chicanos (Estados Unidos de América).

El teatro de creación colectiva¹¹ ha significado el modo de expresión por excelencia del teatro latinoamericano; sin embargo, esto no quiere decir que sea la única manera de hacer un teatro que exponga combativamente necesidades e intereses populares.

La comprensión del teatro latinoamericano frecuentemente se hace desde modelos que no son compatibles con su naturaleza, ya que la peculiaridad de este teatro se encuentra justamente en el contexto social y en las relaciones de la obra con esa realidad; por tal motivo Franklin Rodríguez considera analizar el teatro latinoamericano desde la perspectiva de la Poética¹² como una vía para encontrar rasgos específicos y diferenciadores que favorezcan la integración de este teatro:

Tomando en cuenta no sólo las diferencias con el teatro de otros continentes, sino también las que existen dentro del propio conglomerado latinoamericano, es indispensable la construcción de modelos abiertos, flexibles, susceptibles de abarcar dialécticamente la multiplicidad de la producción teatral (De Toro, 1990:197).

Si la Poética de autor se basa en la clasificación de la producción literaria de un escritor para considerar tipo de temática, composición, estilo y formas, entre otras cosas, éste sería el modelo poético que se ajusta al estudio de la obra de José Ignacio Cabrujas.

¹¹ Nombre que indica que el espectáculo no se basa estrictamente en un texto dramático y en la labor artística de un director, sino que es el resultado del trabajo en equipo, de todos los componentes de un grupo. La metodología de la creación colectiva en el teatro latinoamericano comienza a conformarse a fines de la década del 50. Los grupos que han hecho escuela bajo este modelo son: el Teatro Experimental de Cali (Colombia), La Candelaria (Colombia), Teatro Libre del Escambray (Cuba) y Rajatabla (Venezuela), entre otros.

¹² El término Poética se remonta a los griegos quienes nombraron *Poiesis* a la actividad humana productiva que destacaba el proceso creador antes que el producto acabado, con la intención de identificar los momentos o estados del proceso creador en general. *La Poética* de Aristóteles se convirtió en el fundamento teórico para la teoría dramática, pero a partir de la *Ars Poética* de Horacio se establece la controversia sobre lo útil y lo agradable. Estas dos poéticas han sido la base para la dramaturgia occidental y las teorías dramáticas.

El estudio de *Acto cultural* revela ciertos aspectos que constituyen la estructura de su producción literaria como el encuentro con la identidad nacional, primero a través de la Historia, evento al que le sobrevienen las tradiciones y supersticiones del hombre de clase media. Estos aspectos hablan de una noción de referencialidad o la manera en que la obra se vincula con la realidad sociopolítica.

La obra cabrujiana combina situaciones del presente pero la acción pretende instalarse en el pasado; recuérdese “el acto cultural” de representar la vida de Cristóbal Colón. La referencia con la actualidad se expresa en el tratamiento de una problemática en la que prevalece el ocultamiento de la voluntad e identidad. Cabrujas aceptó que en algún momento escribió bajo la influencia de Bertolt Brecht, tiempo después encontraría identidad en su dramaturgia, valiosa por la reunión de elementos del sistema Brecht y del teatro del absurdo, junto a una inquietante necesidad de impugnar la inmovilidad social.

Apoya a esta suposición primordialmente la exposición de asuntos políticos y sociales que afectan a Hispanoamérica. Ideológicamente Cabrujas se manifestó simpatizante de la izquierda venezolana como militante del MAS¹³; ideología que se vierte en el texto dramático, donde expresa una concepción del mundo y su interés por denunciar las contradicciones de la sociedad venezolana.

La obra tiene un tipo único en la estructura: está configurada en tiempos y no en actos, donde convergen elementos literalizantes como carteles, un final anunciado y teatro en el teatro. Los ambientes y personajes de un peculiar universo provinciano

¹³ Movimiento al Socialismo MAS fue un partido político venezolano, en sus orígenes de ideología socialista y en la actualidad socialdemócrata. El primer congreso del MAS se celebró el 14 de enero de 1971. Participa por primera vez en 1973 en las elecciones presidenciales y parlamentarias. El MAS tuvo cierta representatividad en materia política, pero que no logró superar el 5% de los votos. Fueron sus dirigentes Felipe Mujica y Leopoldo Puchi. Consejo Nacional Electoral en [<http://www.cne.gob.ve/>] (16/marzo/09).



hacen que la obra resulte entretenida, matizada de un humor negro, sin que esto demerite el sentido crítico/analítico que lo caracteriza.

Orlando Rodríguez, analista del teatro venezolano, expone en el capítulo dedicado a la historia del teatro en Venezuela en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (1988), que las primeras obras del venezolano sí tuvieron fuerte influencia brechtiana a pesar de la negación de José Ignacio Cabrujas al respecto: “Me creía brechtiano en 1959, pero en el fondo no lo era. Me he creído esto o lo otro, hasta entender que deseaba escribir un teatro real, parecido a las cosas que me importan” (Cabrujas, 2009: 19). Lo cierto es que el método brechtiano ayudó a construir ese teatro muy venezolano porque

[...] se ocuparía de librarnos del riesgo de caer en costumbrismos, falsos nacionalismos y falsos valores revolucionarios. Sin embargo, el éxito depende fundamentalmente del dominio que se tenga de ese método dialéctico de trabajo y de la claridad que exista sobre lo que se pudiera llamar objetivos brechtianos (Chesney, 2009:3).

El hecho de que el venezolano tuviera acercamiento profesional con el teatro desde finales de la década de los cincuenta y que en 1961 se trasladara a Italia para incorporarse al grupo Piccolo Teatro di Milano, donde actuó en las obras *Pozo Negro*, *El sombrero de paja de Italia* y *La ópera de tres centavos*, influyó ciertamente en la estructuración de una estética conformada por elementos del teatro europeo para desarrollar su producción dramática.

La obra de Cabrujas recrea una sensación de armonía social; en ella nada grave sucede, pareciera que no hubiera lugar para cuestionamientos, las inconformidades sociales se mitigan por razón de un desarrollo económico ficticio, o bien, se aniquilan con una dictadura. Considérense especialmente cómo estos dos últimos hechos pueden ser determinantes para emplazar a un estado identitario mediante la reflexión y la toma de conciencia, donde el teatro funciona como un agente generador de procesos a través de los cuales se expresa la cultura y se conforman

las identidades sociales; como señala Giménez (2007), de esta manera se puede suponer que mediante tales reflexiones Cabrujas trazó la escritura de *Acto cultural*:

Los años setenta serían más equilibrados, de una democracia más estable, que rechazó el teatro comercial y frívolo, y el teatro con discurso político convencional, buscando un drama más auténtico que reflejara la realidad humana en su propio contexto. De esta forma, la dramaturgia nacional buscó temas de mayor riqueza ideológica y un nuevo lenguaje dramático, más a tono en las nuevas condiciones sociales, más dinámicas, de mayor alcance y más integrado a una cultura universal. Por esto razón, El Nuevo Grupo pudo ser decisivo para la evolución dramática de Cabrujas y, de hecho, desde entonces sus dramas adquirirán mayor madurez y profundidad (Chesney, 2009: 10).

Como lenguaje artístico, la dramaturgia del venezolano se inclinó por reinterpretar el acontecer incorporando situaciones delineadas por un tono paródico. En la obra se ironiza al extremo de crear un apócrifo acto cultural que reviven a diario los pobladores de San Rafael de Ejido; se trata de la personificación de la voz consciente e inconsciente de una sociedad que cuestiona sobre la existencia de la tradición.

Como última consideración, destaca que los creadores latinoamericanos asimilaron el modelo brechtiano en un proceso de aculturación; sin embargo, como opina Yoyi Ana Ahumada, los elementos folklóricos y culturales de un pueblo no pueden tomarse y aplicarse automáticamente a otro, olvidando el proceso de análisis de fenómenos históricos, sociales, culturales y económicos.

Este razonamiento refuerza la idea de cómo la dramaturgia latinoamericana codificó los elementos sustanciales de la poética brechtiana, apropiándose de ellos, respetando sus principios estéticos e ideológicos, pero vinculando elementos sustanciales en las temáticas, los asuntos para aplicar aspectos del folclor, las tradiciones y las raíces de los pueblos latinoamericanos.

2. Adam Guevara. El drama dentro del drama como estructura de su obra

A. Origen de la crítica a la realidad

*¿Por qué el Teatro?
Simplmente porque no puedo dejar de hacerlo.
Está en mí como una condena que cumplo gustoso
Es mi forma de vida, el medio por el que
me comunico con el mundo y la mejor
manera que tengo para cumplir mi
compromiso con la sociedad.
Adam Guevara*

Dos acontecimientos han sido de vital importancia en la vida del México contemporáneo: la Revolución mexicana y el Movimiento estudiantil de 1968, eventos que afectaron en gran medida la vida artística y sociocultural de las generaciones venideras. Tras la revolución surgieron movimientos culturales que exaltaron el sentido de mexicanidad e identidad nacional, pensamiento que se manifestó en las artes plásticas con los muralistas David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera.

En el ámbito literario aparecieron escritores de un amplio sentido crítico sobre aquella sociedad naciente de la revolución; esta generación de literatos reflexionó sobre la razón de ser del mexicano en dos contextos: el rural, tema que apasionó a Juan Rulfo —*El llano en llamas* (1953)—; mientras que el asunto urbano cobró significación con *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. También fue primordial la presencia de José Revueltas, para que con su proposición *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962) inspirara el pensamiento crítico en la década de los sesenta.

Esta manera de analizar la realidad también se manifestó en el arte teatral con obras que por una parte enaltecían el hecho revolucionario, o bien criticaban su inoperatividad; baste como ejemplo la nutrida cartelera que el teatro de revista ofrecía tras cualquier episodio político con su habitual enfoque irónico/fársico.

En la década de los cuarenta se institucionaliza la enseñanza del teatro con la creación de la Escuela de Arte teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (1946) y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México (1948), hechos que significaron la autonomía para la formación académica, la creación y la producción teatral bajo los modelos europeos.

A partir de las décadas de los cincuenta y sesenta, cuando las inquietudes artísticas y espirituales de los nacientes dramaturgos estructuran una literatura dramática capaz de plantear asuntos y temas de manera juiciosa y crítica sobre el devenir de la sociedad, se dejaban en claro los atrasos y desigualdades sociales. Mientras que el sistema sociopolítico mostraba al mundo un aparente estado de calma social, el descontento arrojó, entre otras cosas, el movimiento primero estudiantil y después popular de 1968. El hecho dejó a la luz la ira y el repudio afincados en la nación a través de años de censura, limitaciones y desigualdades que no había combatido la Revolución mexicana. 1968 fue una fecha de gran significado a nivel mundial dados los acontecimientos de protesta en varias naciones del mundo.

El panorama anterior marca el antecedente sociocultural que envolvió a los dramaturgos y realizadores teatrales al finalizar la década de los sesenta, a la que pertenece Adam Guevara Ruiseñor. Mediante una entrevista realizada al dramaturgo en 2008 y por las reseñas y críticas a su trabajo dramático, se testifican datos sobre su labor y el discurso de su obra. Ante este cotejo de información se percibe el convencimiento del autor sobre la función social del teatro mediante la exposición de

afecciones, desigualdades e injusticias presentes en la sociedad existente y que vierte en sus obras porque el mismo

Toca el tema universitario, el papel de los medios, la visión de una izquierda escindida...y cuestiona un orden político en apariencia nuevo. Lo hace desde una metáfora teatral, en la que no va al pasado, construye un juego donde todos los personajes confluyen en el presente y los confronta; ellos dan constancias de posturas irreconocibles para hacer un teatro dentro del teatro (Jiménez, 2001:15).

Guevara nació en la Ciudad de México en agosto de 1941, proviene de una familia de 18 hermanos en la que sólo él tuvo inclinación por el arte teatral. Su formación escénica se remonta a la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes entre 1963 y 1968, específicamente en el área de actuación, donde descubre su inclinación por la dirección escénica. A su salida de la escuela alterna el trabajo como actor y director; dirige profesionalmente en la Casa del Lago una obra de Luigi Pirandello, posteriormente *Las novias de la Torre Eiffel* (1948), de Jean Cocteau.

1968 es una fecha significativa para el autor por los actos de represión del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz contra el movimiento de huelga estudiantil, del cual Guevara formaba parte. La situación se complicó con la toma por parte del ejército de las instalaciones de Ciudad Universitaria, así como de otras dependencias de la Universidad Nacional Autónoma de México; la Casa del Lago, pesar de eso, no interrumpió la temporada teatral.

En ese entonces el teatro se convirtió en un receptáculo donde se difundía información sobre el movimiento de manera escrita y con debates antes o después de la función. Expresa Guevara que a partir de ese momento se vincula abiertamente a la política:

Me interesa ver de qué manera nuestro sistema político nos despoja sistemáticamente de todo vestigio de identidad: de los libros, del pensamiento, de actitudes, de rebeldía y de voluntad de denuncia... Quisiera que el suceso escénico generara una mayor capacidad de pensamiento propio (Rosales, 1994: 27).

Este acontecimiento social y político determinará totalmente su tarea como director teatral, además de conducirlo a incursionar en la escritura dramática. Si bien la huelga estudiantil del 68 no pudo destruir las bases del sistema, sí fue capaz de dar un ejemplo de organización social contra el autoritarismo y la indiferencia. Comenta Bruce Swansey en su columna semanal del diario *La Jornada*: “La obra de Guevara tiene su origen en esta forma de proponer la función que debe tener el teatro [...] un trabajo guiado más por una preocupación ética que por un programa estético; la obsesión temática de Guevara es precisamente el conflicto del 68” (1994: 22).

Describe los años venideros al movimiento como una época de gran dispersión, su trabajo como actor lo lleva a participar en el cine en producciones independientes como *El águila descalza* (1971) y *Calzoncin inspector* (1973) de Alfonso Arau. Realiza una adaptación de obras basadas en la figura histórica del Cid, que según él fue un acomodo de los textos *El cantar de mío Cid* (1189-1207), *Mocedades de Rodrigo* (1360) y *Las Mocedades del Cid* (1605-1615), de modo que no se trata de una dramaturgia propia; con esta obra su trabajo tuvo por primera vez la formalidad de una producción que le abrió las puertas al teatro profesional, de manera que se fue creando un prestigio como un director propositivo y crítico.

Esta inclinación también se convirtió en un inconveniente porque rechazaba trabajos si el texto no ofrecía una propuesta que fuera de su interés:

Sí, y hasta la fecha a mí me hablan como director para montar una obra y me dicen “que mira esto así”, espérenme, primero quiero conocer la obra, si la obra me gusta hablamos de las condiciones, si no me gusta aunque me ofrezcan lo que me ofrezcan no la hago. Tengo muy claro mi compromiso, debo estar comprometido con el texto, con el autor, es decir, lo que dice el autor lo hago mío, participo de ello (Guevara, 2008:4).

Después de un desarrollo como actor y director ocurre su paso a la escritura dramática debido a un interés por comentar qué había sido, cómo se había transformado y qué significado tenía para la sociedad el movimiento estudiantil de 1968 veinte años después.

A decir del autor, para este proyecto conmemorativo fueron convocados varios escritores a quienes en un principio les entusiasmaba la idea, pero al poco tiempo por una u otra razón abandonaban el proyecto; sin embargo, Guevara continuó trabajando con sus actores aplicando técnicas como la improvisación mediante la que registraba los diálogos nacientes. Al no encontrar un escritor convencido de esta forma de trabajo, los actores sugirieron que él le diera orden al registro; en un principio dio su negativa porque no era dramaturgo; sin embargo, se aventuró a convertir en palabra escrita lo que en mente tenía prefigurado. Mediante este proceso nació su primera obra: *Me enseñaste a querer* (1988), estrenada en 1988 en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz del conjunto cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Guevara no se reconoce como un escritor que domina la normatividad o formalidad que exige un producto dramático, sólo puede definir qué técnicas o pasos lo han llevado a la escritura de sus obras; un punto de partida es visualizar el espacio escénico vacío y a partir de esta imagen surgen anécdota, tema y personajes (Guevara, 2008). Lo cierto es que la manera en que estructura sus obras no es algo nuevo, ya que el teatro latinoamericano de las décadas de los sesenta y setenta

desarrolló una dramaturgia a partir de la creación colectiva, forma escénica que rompe la convencionalidad de una escritura definida y acabada.

El hecho de iniciar textualmente en el vacío lo aplica en dos sentidos: como director y como dramaturgo; basta revisar sus obras en las que la acotación inicial señala “espacio vacío”, acepción vinculada a la disertación sobre el espacio y la escena del director y teórico teatral Peter Brook.¹⁴ Guevara tiene un modo frecuente para realizar su dramaturgia: se da en compañía del actor, las técnicas empleadas van desde el comentario-debate y la improvisación hasta la exploración sobre algún asunto sociopolítico. Se trata de una práctica que guarda semejanzas con el referido método de creación colectiva donde el texto y el montaje se arman en estrecha relación con los actores.

La metodología que asumió en 1988 con profesionales de la escena, posteriormente se convirtió en el sistema que aplicó en instituciones superiores de teatro como la Escuela de Arte Teatral y la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad Autónoma del Estado de México, para la cual escribió *Poquita fe*. Sobre el modo en que aborda el texto Guevara comenta: “las características físicas y emocionales de los actores ayudan a crear los personajes. Yo planteo una premisa, una estructura, una historia, y mucha de la configuración de los protagonistas está basada en la personalidad e inquietudes de los actores” (López, 1993: 16). Al igual que muchos escritores como José Ignacio Cabrujas, Enrique Buenaventura e Isaac Chocrón, por mencionar algunos de la corriente del Nuevo Teatro Latinoamericano, Guevara es autor y director de sus obras.

Un elemento constante en su obra dramática es la crítica a la dinámica sociocultural a la que él y el público pertenecen; “Adam Guevara es un autor y director que

¹⁴ Peter Brook director escénico inglés, desarrolló un postulado sobre el espacio a través de su texto *El espacio vacío* (1968) en él se plantea la recuperación de un teatro austero en el que se privilegie la totalidad expresiva del actor. Patrice Pavis expresa que a partir de que el intérprete toma posesión físicamente de su espacio, se convierte en “sagrado”, porque simboliza un lugar representado.



habitualmente vinculamos con temáticas de abierta preocupación social, relacionadas casi siempre a momentos clave de las luchas políticas de la historia de México” (Bert, 1993: 25). La crítica social en la obra de Guevara encuentra en la estructura del teatro épico de Brecht un camino mediante el cual “muestra las relaciones humanas para revelar las contradicciones sociales que se dan en esa sociedad [...] comparte una concepción del mundo y de las relaciones sociales” (De Toro, 1987: 56). Así, las obras desarrollan reflexiones desde perspectivas irónicas, mordaces, directas, pero también constructivas, con el objeto de orientar al destinatario a visualizar posibles soluciones a los problemas expuestos; su crítica social se centra en las desigualdades que afectan a sectores como mujeres, estudiantes, obreros y campesinos, quienes enfrentan problemas económicos y políticos; incluidos la marginación y la opresión.

Estos argumentos justifican que su teatro tenga evocaciones de la estructura épica y que según sus postulados lo escénico va más allá del entretenimiento, porque no pierde de vista imbuirse en “el imaginario social de manera que éste organice un movimiento crítico/analítico, a fin de incidir en esferas de la ciencia, la política y el arte, por tanto la sociedad podría consumir acciones revolucionarias, como las llamaría Brecht” (Vogth y Ardiles, 1990: 99-102).

Desde su primer texto *Me enseñaste a querer* (1997) son evidentes los cuestionamientos, la denuncia hacia la injusticia y la desigualdad social, asuntos que Guevara desarrolla en voz de los personajes de sus obras. Los objetivos para tales reclamos son el sistema sociopolítico, las instituciones como criadero de afecciones de la condición humana como la opresión, la corrupción, la injusticia:

Jacinto: Tal vez haya cosas más importantes que heredar a nuestros hijos.

Ramón: ¿Como qué?

Jacinto: (*Sin exaltarse, tranquilamente*) Un sindicato honesto, que les permita mejores condiciones de trabajo, y de vida; una sociedad donde la justicia sea para todos y no nada más para los poderosos.

Un país donde nuestro salario no sea determinado en función de los intereses extranjeros. Un país en donde no sea una vergüenza ser obrero (Guevara, 1997: 35).

Esta firme convicción hace pensar en las premisas artístico-ideológicas de Bertolt Brecht, quien sostenía que era responsabilidad del escritor, del artista, comunicar mediante su arte aquellos aspectos que afectaban a la humanidad o bien a grupos marginales o minoritarios, sobre todo, denunciar cualquier sistema opresor que ponga en conflicto a la humanidad.

Para los dramaturgos latinoamericanos de la década de los sesenta, la propuesta brechtiana coincidía con el espíritu rebelde, anti autoritario, que se extendía por toda América Latina. Acontecimientos como la revolución cubana, la revolución sandinista y la guerra de Vietnam, que tuvo un propósito opuesto al de las revoluciones, crearon un ambiente ferviente en el ánimo que encontró salida en las manifestaciones artísticas.

El arte plástico se manifestó fuera de la academia y se fusionó con otras artes. Surge el *Happening*¹⁵; término aplicado a la forma multidisciplinaria del arte que solicitaba la participación activa del colectivo, por tal razón resultó un medio ideal para declarar las inconformidades de aquel momento.

Este panorama social y artístico fue la antesala para el surgimiento del llamado Nuevo Teatro Latinoamericano porque los dramaturgos pusieron su atención en los

¹⁵ El *Happening* es una forma de expresión teatral que tiene implicaciones multidisciplinarias. No utiliza un texto fijo, sino que se apoya en la propuesta de los artistas y los participantes, recurre a lo imprevisto y a lo aleatorio, sin que con ello se elimine la posibilidad de reflexión. Surge en los Estados Unidos de América hacia 1950, pero su apogeo y divulgación en Europa y el resto de América se dio a partir de la década de los sesenta. Se caracteriza por la participación activa de los espectadores. El objetivo es producir una obra de arte que se focaliza en la participación de los espectadores, para que dejen de ser sujetos pasivos y alcanzar una liberación a través de la expresión emotiva y la representación colectiva. El espectáculo es efímero y se desarrolla en lugares públicos, sus precursores fueron Tadeusz Kantor, Joseph Beuys, George Brecht y Alejandro Jodorowsky en Chile y México, en Patrice Pavis, 1998, *Diccionario del teatro*, pp. 231-232.



componentes del teatro épico, ya que esta forma de concebir el teatro respondía a sus intereses artísticos e ideológicos. La dramaturgia obtuvo identidad cuando su producción dejó de ser una imitación del sistema Brecht y evolucionó en una apropiación que consolidó una dramaturgia original.

B. Distanciamiento en la obra

Sustancialmente el teatro de Adam Guevara refleja el acontecer del hombre de la segunda mitad del siglo XX; pudiera tratarse de cualquier latinoamericano, pues los temas desarrollados tienen que ver con la identidad, la marginación, la opresión, la guerra y el abandono que se padecen en cualquier latitud de América. La estructura se entreteje con una anécdota sencilla y comprensible, la complejidad se hace presente en cuanto un mismo asunto empieza a contarse desde varias perspectivas, provocando en el público una sensación de estar ante una representación y luego dentro de otra.

Brecht denominó a este elemento de ficcionalización *teatro en el teatro*; es decir, “todas aquellas obras que introducen una representación dentro de otra representación” (De Toro, 1987: 91); puede evidenciarse en el texto dramático cuando los personajes encarnan una obra dentro de la propia representación, o bien, se propone una ruptura que da lugar a otra dramatización:

Javier: (A Susana y Carmen) ¿Se dan cuenta de lo que han provocado?

Susana: ¿Nosotros qué? Estos personajes de todos modos aparecían al final de la obra.

Javier: Sí pero como una imagen, una referencia dramática de la ciudad, no iban a hablar. A ver ahora quién los controla.

Susana: No sé, Adam no está.

Javier: José Juan, (*En este caso, como en todos los que se han usado nombres propios, serán los de los actores que representen los personajes*) mira José Juan, tú siempre has sido muy disciplinado, no te espongas; yo sé que vas en el próximo reparto (Guevara, 1997: 81).

Este efecto es totalmente intencional, mediante él se promueve el estado de extrañamiento, hecho fundamental del teatro épico para la toma de conciencia y participación activa de la audiencia. Esta ruptura de la convención del tiempo-espacio se aprecia cuando:

En una escena los personajes tienen una salida pirandelliana, que se repetirá nuevamente en escenas subsiguientes dando una posible entrada al público, deseoso, de participar; aunque personalmente nos inclinamos por considerar la actuación y estos *pases* como una inclinación brechtiana de tensión dramática en un acto político (Barrera, 1989: 29).

Los argumentos en la dramaturgia de Adam Guevara se caracterizan por ser una interpretación actual de asuntos pretéritos, siempre ubicados en México, o bien sucesos que han afectado el acontecer nacional. El tiempo de la ficción es impreciso, pues suelen converger pasado y presente, como el movimiento estudiantil de 1968, el conflicto ferrocarrilero, la revolución mexicana o la guerrilla zapatista.

Para lograr la efectividad comunicativa de su teatro, los personajes no se construyen estrictamente con un perfil psicológico; Guevara les desarrolla un carácter donde el personaje es capaz de distanciarse y describirse. Esta acción tiene la finalidad de romper la empatía y favorecer el gesto social, “comportamiento expresivo-comunicativo de grupos sociales, de manera aprendida o inducida por factores sociales” (Benjamin, 1975:67). Así, el término desarrollado por Bertolt Brecht acude a la función social de éste, aunque “por gesto no se debe entender gesticular; no se trata de ademanes que subrayan o explican algo, se trata de una actitud general” (De Toro, 1987: 29).

Cuando Guevara inicia un proyecto escénico pregunta al equipo de trabajo de qué quieren hablar, ante las inquietudes del grupo y siempre tras una gran charla o de una discusión sobre el tema, es muy seguro que la obra vaya a contener las aristas, que él mismo califica como inevitables, sobre política y desigualdad; esto se lo comentó a Vicente Leñero cuando escribía *La mudanza*: “A uno se le sale lo que es, y a ti —Leñero— se te sale lo católico, le dije, sí y no me avergüenza, me contestó. Uno no debe avergonzarse de quién es, entonces a mí se me sale lo político, no lo busco” (Guevara, 2008:6).

En su obra *Y Lázaro Andó* (2007) parecería que se hizo fuera de esta metodología; surgió después de varias charlas con los actores y no de improvisaciones. En *¿Quién mató a Seki Sano?* (2003) se propuso cuidar la forma y el lenguaje, pero no abandonó su inconfundible sello reflexivo a través del juego de planos de la realidad:

Estamos ante un texto redondo, sin fisuras, conmovedor y brillante que rinde un homenaje al actor, pero también al teatro...Los personajes de *¿Quién mató a Seki Sano?* Se pierden en su propia historia, ante la imposibilidad de encontrar ubicación en estos tiempos. No saben si están vivos o muertos, porque sienten que hoy todo está perdido (Rascón, 1998:57).

Su creación dramática evalúa la problemática de los personajes a fin de defender una postura social, representa una fusión entre personajes complejos y estereotipos, porque a través de estas características es posible subrayar el defecto de carácter y el gesto social; un error o una decisión obligan a asumir las consecuencias. En el terreno de la interpretación esta propuesta dramatúrgica ofrece condiciones para la creación de personajes que, impulsados por un panorama de desigualdad o de injusticia, se tornan activos para denunciar contradicciones sociales.

El aspecto estructural de las obras se enriquece con la convivencia de personajes cotidianos, históricos y fantásticos; así, es posible que en *Ángel de mi guarda* (1997),

Sor Juana Inés de la Cruz aparezca gracias al conjuro de un hada para impedir el suicidio de una obrera.

Un suceso de tipo social frecuentemente es el pretexto para desarrollar el tratamiento de un tema del que se desprenden motivos, historias y anécdotas. Su punto de partida es opuesto al que acuden algunos escritores, como contar primero una anécdota; por el contrario, el método de Guevara parte de un tema y de una situación, posteriormente los personajes se insertan en circunstancias que les sean inevitables y extremas: la espera de una noticia, la llegada de un personaje...

Me enseñaste a querer (1988), por ejemplo, retrata a una familia que no quiere incluir la política en su cotidianidad; esa prohibición establece el conflicto de la obra. La postura ideológica es fundamental en el teatro latinoamericano, no se puede eliminar de la dinámica del hombre porque acompaña a toda actividad humana. En estas situaciones límite los personajes accionan:

Me enseñaste a querer, es un teatro que no solo concierne a los mexicanos por la descomposición social, moral y ética de los países latinoamericanos en constante búsqueda de nuevas alternativas y formas de crecimiento, dotan a esta propuesta de un carácter universal, de vigencia ineludible y nula evasión. Porque *Me enseñaste a querer* habla del espíritu, atrae la lucidez y convoca la recomposición histórica del individuo como parte de la colectividad y las individualidades...Lo que parecen ser rompimientos brechtianos en realidad son confrontaciones que reciclan la teatralidad dentro del teatro (Valdés, 1989: 12).

La ficción y el escenario son tribunas que posibilitan el cuestionamiento sobre una realidad con la que no se está conforme. Tanto el teatro épico como la dramaturgia latinoamericana no comparten las particularidades del psicodrama y el sociodrama, formas en las que es ponderable el fin en sí mismo del mensaje, o bien, se busca el resarcimiento individual.

Para Guevara el encuentro con el espacio representacional se convierte en un acto apasionante, sin olvidar que la articulación entre escritura y componentes teatrales son parte de la ficción escénica; no pierde el sentido del papel que desempeña como escritor, haciendo la reinterpretación y comunicación de un asunto a sus semejantes en la óptica de un sujeto que habla en determinado tiempo sociohistórico.

Como sujeto social, a Guevara le preocupa no saber la verdad sobre muertes y desapariciones que la historia oficial cuenta, pero que la realidad desmiente porque revela otras cosas; sin embargo, este esquema de ocultamiento se repite en el imaginario social.

Entonces, la verdad vuelve a ser encubierta para mostrarla de otra manera, así Guevara acude al humor negro como recurso a fin de agudizar el sentido crítico del espectador, un señalamiento punzante sobre una nación carente de derechos sumida en la desesperanza. Su escritura dramática acude a la teatralización de la vida para criticar y denunciar sin que con ello deje de lado un esbozo de esperanza.

C. Alusiones al acontecer político.

Una de las analogías entre la dramaturgia de Adam Guevara y la Poética de Bertolt Brecht se refiere al compromiso social que desempeña el teatro. Aquél retoma del dramaturgo alemán la obsesión por recordarle al lector (auditorio) que lo señalado en el texto es ficticio y, sin embargo, tiene que ver con su realidad: “esta conciencia la adquiere por medio de un movimiento dialéctico: el sujeto pasa a ser objeto (se enajena) para tomar conciencia de sí, por lo tanto es un alienarse para desalienarse” (De Toro1987: 28).



Cuando Brecht propuso que el teatro no debería ser un distractor para alejar a las masas de la conciencia sobre su realidad, tampoco trató de ofrecer una realidad maquillada, donde los conflictos se resolvían por casualidad o por orden divino como en el teatro aristotélico; en esta propuesta el espectador respondía con afectación sobre lo sucedido al personaje y perdía de vista su papel.

A través de la historia de la literatura dramática, pudiera considerarse que desde el teatro griego se tienen referencias de un “hacer teatral” que siglos después redescubriría Bertolt Brecht. Entre otras cosas, uno de los propósitos del teatro antiguo fue concientizar a las masas a través de este arte, el empleo de recursos y artificios escénicos demostraban que se trataba de una representación (máscaras, coturnos) y el coro participaba como un narrador o personaje *distanciado* de la trama, él relataba los hechos pretéritos y futuros de la acción.

El anterior puede ser un punto de vista conciliador del teatro porque frecuentemente se insiste en la separación de las formas de hacer la escena; sin embargo, Bertolt Brecht demostró lo contrario cuando retomó epítetos de la tragedia griega para replantearlos con los postulados del teatro épico. El propósito del teatro se transformó entonces en un mecanismo que promoviera la reflexión del auditorio, porque lo que sucedía en un escenario tenía que ver con él.

En Brecht, el distanciamiento se vierte en el empleo de recursos como música y carteles descriptivos, la intención es la misma, un diálogo en los dos escenarios: el ficticio y el real. El hecho de hacer evidente al lector-espectador que se encuentra ante una representación para afectar su recepción mediante este recurso es uno de los puntos de encuentro entre Brecht y Guevara.

En el Nuevo Teatro Latinoamericano, las influencias de otras tendencias, métodos y propuestas no quedaron en la repetición del modelo, sino que evolucionaron en una



apropiación que se aplicó conforme a las necesidades particulares de protesta, de reclamo ante el sistema. Brecht ha tenido una particular manera de influir o de ser apreciado por la dramaturgia latinoamericana; a partir de él lo substancial en el teatro fueron los hechos, no las historias personales. Se necesitaba otro lenguaje en el teatro para hacerlo y Brecht lo creó.

A diferencia de la civilización europea, en América todavía se tiene esperanza de transformar los paradigmas; este toque alentador se vierte en la obra de Guevara, por lo que es probable que dos escritores, sin conocerse, tengan las mismas inquietudes o lleguen a conclusiones similares por diferentes caminos. La estructura de su dramaturgia primero traza el qué y después el cómo, a pesar de que en la actualidad no hay nada nuevo, todo parece haberse explorado: los temas, las formas, los motivos. Se trata de darle autenticidad a los asuntos, procurándoles un sentido, una utilidad; entonces “cualquier recurso es válido si se tiene un propósito” (Guevara, 2008: 12).

Las alusiones al acontecer social pueden ser el móvil de otra tendencia teatral como la de Eugenio Barba¹⁶ y su *Antropología del teatro*; sin embargo, en él resulta más significativa la trascendencia de la obra que el reclamo y la denuncia social.

Todas las propuestas son favorables para el desarrollo del teatro, mientras consideren el drama como una tesis que plantee un punto de vista crítico y comprometido del mundo, incluso variantes de resolución escénica que se oponen a Brecht, como la de Konstantin Stanislavski (1863), quien a principios del siglo XX aportó las bases de una técnica actoral y de dirección basada en la vivencia emotiva. El director ruso expuso en sus postulados la necesidad de transformación

¹⁶ Director y estudioso del teatro. Creó el concepto de antropología teatral, junto con Nicola Savarese. Ha desarrollado toda su carrera en Dinamarca y otros países nórdicos, donde fundó el *Odin Teatret*, una de las compañías representativas de la evolución del teatro europeo de finales del siglo XX. A partir de sus viajes por Latinoamérica estructura el concepto de Tercer Teatro. Es fundador del ISTA (*International School of Theatre Anthropology* o la Escuela Internacional de Antropología Teatral).



del entorno a partir de una revolución al interior del individuo y que, por consecuencia, modificaría la actitud de la sociedad.

A pesar de la trascendencia de los postulados de Stanislavski y Barba¹⁷, definitivamente fue Bertolt Brecht quien estableció la reorientación del propósito social del teatro. Después de él los demás discursos han sido modificaciones, antítesis o paradojas de su Poética.

En México el frenesí por las ideas de Brecht y la nueva manera de escribir la escena fueron aprovechados por la actriz Rosaura Revueltas, quien colaboró junto a Bertolt Brecht en el *Berliner Ensemble*. Hacia la década de los sesenta los directores Juan José Gurrola y Luis de Tavira emplearon recursos como el uso de pancartas o letreros, diapositivas, canciones y todo aquello que hace del efecto V, o *Verfremdung*, uno de las aportaciones más interesantes a la dramaturgia contemporánea, al ser una pretensión estilística que rompe con el paradigma aristotélico fundado sobre la empatía y la catarsis.

La función social del teatro que nos acerca a una “nueva forma de conocer y de representar al mundo exterior, a la manera de acercarse y *saisir* el objeto, y al modo de entregarlo y expresarlo” (De Toro, 1987a:15), porque todo asunto dramático está determinado por fuerzas encontradas, por voluntades que luchan por superponerse; ésa es la esencia del teatro, ése es el principio de la acción dramática.

¹⁷ Fundador del primer sistema de actuación y cofundador del Teatro de Arte de Moscú en 1897. Su método de actuación tenía como meta que el artista viviera emociones veraces bajo circunstancias dadas. Stanislavski no podía separar el teatro de su contexto social, vio en él un medio de gran significación social y educativa. En 1918 estableció el primer estudio como escuela, posteriormente escribió *Mi vida en arte* y *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Trevor Jones. “Constantin Stanislavski. (1863-1938)” en [www.kryingsky.com/Stan/Biography/bot.html] (15/03/09).



Adam Guevara desarrolla una propuesta dramática que expresa una nueva manera de escribir teatro: literatura dramática que habla de las cosas de hoy, que toca puntos inherentes a las inquietudes de los habitantes de este país de una época determinada, que confía en que el teatro ha sido y es un testimonio de su época.



CAPÍTULO III

Análisis de las obras

1. Una mirada a *Acto cultural* y *Poquita fe* desde la comparatística

A. Enfoque del método temático

a) Tema de de las obras

*Me creía brechtiano en 1959, pero en el fondo no lo era.
Me he creído este y lo otro, hasta entender que deseaba escribir
un teatro real, parecido a las cosas que me importan.
Este es lo que hago. No sé si lo que soy*
José Ignacio Cabrujas

*Mi deambular de perro callejero, mi nostalgia infinita, mi miedo a la muerte, mis ganas de amar,
mis desmedidas ganas de amar, todo lo traigo en una bolsa bajo el brazo, por eso me ven que siempre
la llevo junto a mí. Mis obsesiones son todas: quisiera la verdad, la justicia, el amor. . .*
Adam Guevara

La literatura comparada es una disciplina especializada en estudiar y explicar los intercambios entre literaturas que pueden compartir una identidad cultural, a través de conexiones y de diferencias; tiene, entre otras finalidades, justificar que las fronteras políticas no limiten a los fenómenos literarios, puesto que no son ajenos al acontecer internacional. Por esta razón es una disciplina que busca exponer el común de interacciones que se dan entre las literaturas; focaliza al objeto de estudio en distintos idiomas y culturas; en este sentido, tiene una perspectiva *supranacional*¹⁸ porque analiza temas que trascienden lo particular (Schmeling, 1984).

¹⁸ *Supranacional* es un término utilizado por Claudio Guillén y otros estudiosos; la idea refiere que la base del comparativismo es la existencia de tensiones entre lo local y lo universal, entre lo uno y lo diverso que supera los límites de lo nacional. Para él esto es la esencia de la literatura comparada; pues los problemas que aborda la disciplina derivan de esa supranacionalidad, llámense influencias o relaciones supranacionales, formación de géneros supranacionales (Guillén, 2005).

Esta ciencia no sólo se interesa por la comparación dentro del universo literario, sino que también se dedica al estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas del conocimiento como las artes: pintura, escultura, arquitectura, música, o las ciencias sociales: filosofía, historia, sociología, ciencia política y economía. El nacimiento de la literatura comparada como disciplina sucede entre 1820 y 1830, aunque muy dependiente todavía de la Historia de la literatura; reposa sobre cuatro principios culturales: el nacionalismo literario, la perspectiva comparatista en distintos ámbitos del conocimiento, el positivismo de Hippolyte Taine y el modelo racionalista de explicación de la historia literaria de Ferdinando Brunetière.

La metodología comparatista se concentra en la descripción y explicación mediante una teoría y una terminología específicas de las relaciones ordenadas a partir de textos literarios, usando un modelo hipotético-deductivo (Dubatti, 2008). Esas relaciones se establecen entre sistemas y subsistemas dominados por normas y tendencias; concretamente se refiere a la confrontación analítica de los conocimientos y comprensión de la obra o poesía con los de la Poética. Sobre esta última, el *Diccionario de la Lengua Española* (2001) refiere al conjunto de principios o de reglas, explícito o no, aplicado a un género literario o artístico, una escuela o un autor. Por otra parte, Patrice Pavis define como el postulado más célebre en esta materia a la *Poética* de Aristóteles, por desarrollar la definición de la tragedia así como las causas y consecuencias de la catarsis. Poética, entonces, especifica el estilo o el modo que define al autor y a su obra.

Claudio Guillén planteó en *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, una proposición metodológica efectiva para el estudio de la obra literaria y sobre la cual se apoya este trabajo; inclinó sus investigaciones¹⁹ al estudio de la

¹⁹ Claudio Guillén propone como ámbitos de interés de la literatura comparada el análisis comparativo de las estructuras y los problemas de la traducción, también considera el estudio de la influencia y de la imitación, de la recepción y el efecto. Otro aspecto fundamental para él es el estudio de las interrelaciones entre las distintas literaturas y de éstas con las demás artes y con el ámbito socio-

teoría de los géneros y la historia literaria, donde expresó que debían considerarse las circunstancias de producción y recepción de la obra.

El campo de los métodos de la comparatística se expresa al menos en cinco categorías, entre las que figuran el estudio de los géneros o genología; las formas: morfología, los temas: tematología; las relaciones literarias: internacionalidad y por último las configuraciones históricas: historiología; sin embargo, otras proposiciones sobre esta ciencia suman el método estético-receptivo, por lo que se hablaría de seis procedimientos para un análisis comparatístico.

Siegbert. S. Praver buscó el establecimiento de un sistema que diera cabida a los conceptos esenciales²⁰ de la tematología, para con ello unificar criterios teórico-metodológicos sobre el tema. La expresión *tematología* se introdujo para designar a las investigaciones que se ocupan del estudio comparado de los temas y de los mitos literarios, pero aún no existe un acuerdo terminológico para el uso de las palabras *thematics* y *thematology*, por eso *tematología*²¹ parece más conveniente para expresar este método. Frecuentemente rodean a este concepto nociones como materia, fábula, motivo, figura, mito y también metáfora, alegoría, topos, parábola, símbolo e imagen. Dado el atavismo que representan, es pertinente hacer una reflexión sobre ellos.

cultural, de allí que otro campo del estudio comparado aplique en obras, o bien, otros productos culturales de acuerdo con el pensamiento de la época en que la obra fue producida (Guillén, 2005).

²⁰ La escuela romanística también aportó elementos para la consolidación del estudio de los temas, mediante el tratado *La inocencia seducida-observaciones sobre un tema literario* de 1953 de H. Petriconi, el cual habla de las combinaciones de los motivos que ayudan a entender el *Fausto* de Goethe partiendo de un motivo general. Su contribución radica en la unión de materias con temas para la interpretación de las obras poéticas, sistema que preservaron los comparatistas norteamericanos (Guillén, 2005).

²¹ A pesar de que en los años sesenta se dio una resistencia crítica para la investigación tematológica, también se comenzó a exponer una nueva metodología comparatista documentario-genealógica. Esta época de renovación dio origen a la mitocrítica, una tendencia teórica de modelo estructuralista que orientó el interés crítico hacia la literariedad, hacia el encuentro del carácter específico de la obra literaria. Este postulado concentraba el interés crítico en el análisis de las formas de estructuración.

Materia, según el *Diccionario Real de la Lengua Española* es aquél “asunto de que se compone una obra literaria, científica, etc.” (2001: 1467), definición concreta para especificar el universo sustancial que compone a la obra literaria y que por añadidura se considera un elemento fundamental. Para Patrice Pavis, *materia* explica la función de la fábula en las obras teatrales y pone de manifiesto dos concepciones: como “material anterior a la composición de la obra y como estructura narrativa de la historia” (1998:97), en este sentido, se concibe una estrecha relación con la fábula o historia, la cual se cimienta en un tiempo/espacio abstracto a partir del comportamiento de los hombres, pero la fábula entendida como intriga depende de la ordenación de acciones y el resultado es un relato que pone énfasis en la causalidad.

Ahora bien, en la conceptualización del teórico francés, *motivo* es la “unidad indivisible íntegra que constituye una unidad autónoma de la acción, una unidad funcional del relato, un tema recurrente” (1998:302). Sobre la misma noción, Helena Beristáin parafrasea a Tomachevski para explicar que motivo es “la partícula más pequeña de material temático” (2006: 350). Esto quiere decir la obra y cada una de sus partes tiene un tema, es decir “aquello de lo que se habla” (2006:350).

Otro elemento que se asocia al tema es la noción de *figura*, la cual, según Beristáin, es la parte del signo que por sí no representa un signo, pues el signo es analizable a través de las figuras; es decir, segmentos pequeños que conducen a las unidades que ya no son signo, sino figuras (Beristáin, 2006). En el ámbito dramático, la figura “agrupa a rasgos distintivos más bien generales” (Pavis, 1998: 207); ambas concepciones enfatizan el análisis de fragmentos o partes mínimas que aportan indicios de significados en la obra literaria.

La metáfora es un recurso que emplea la comparación abreviada y elíptica; es decir, se involucra en una “relación de semejanza con los *significados* de las palabras que

en ella participan” (Beristáin, 2008: 311). En este sentido, la metáfora trastoca la palabra mas no el significado, promueve una abstracción simbólica que culmina en una representación corpórea de una idea o concepto. Se trata entonces, “de la personificación de un principio o de una idea abstracta” (Pavis, 1998:36).

El símbolo tiene la capacidad de articular los caracteres de representaciones figurativas o íconos, las formas indicativas y los rasgos alegóricos; pero según Umberto Eco, dependen del contexto para ser reconocidos por una cultura. Para Pavis “remite al objeto denotado, en virtud de una ley, normalmente en una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo. El símbolo es un signo *arbitrariamente* elegido para evocar su referente” (1998: 422). Así, el término relaciona a “aquel signo que, en relación al signo/objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención [...]” (Beristáin, 2006: 468).

Otro componente refiere a la imagen, entendiendo a ésta como una abstracción simbólica porque “quiere ser un encadenamiento de imágenes escénicas tratando los materiales lingüísticos y actanciales como meras imágenes o cuadros” (Pavis, 1998: 245). Esto refiere la “representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje” (*Diccionario de la Lengua Española*, 2001:1250). En esta línea de concepto, la imagen es la materialización sobre la visión de la obra literaria mediante la palabra.

Una vez hecho el análisis sobre nociones adjuntas al estudio de los temas, se puede concluir que si bien el tema es el universo sustancial de la obra literaria, éste no surge como un hecho aislado, sino que se constituye a través de las acciones que integran la obra; unido a ello, los motivos o partes mínimas que por sí solas organizan el tema. En la medida que se amplían sus componentes tienen cabida aquellos segmentos pequeños de un signo, también llamados figuras; si la metáfora determina la relación con el tema por la semejanza entre los significados, la alegoría

establece un paralelismo con los objetos imaginarios, a fin de construir un vínculo entre la obra, el autor y el destinatario. En este momento converge la totalidad vital de la obra al que se denomina *tema*.

Un estudioso de la comparación desarrolla sistemáticamente los instrumentos relacionados con características de los géneros, las tendencias de la época y problemas científico-literarios, como en su momento Siegbert Salomon Praver nombró cinco categorías o grupos para dividir los temas:

1. La representación literaria de fenómenos naturales; el mar y condiciones del existir humano; los sueños o problemas perpetuos de la conducta humana.
2. Los motivos recurrentes de la literatura y el folclor; los tres deseos y el anillo mágico.
3. Las situaciones recurrentes; el conflicto del hijo con el padre.
4. Los tipos sociales, profesionales y morales; el caballero, el criminal, el viajero.
5. Los personajes derivados de la mitología, las leyendas y la literatura misma; Prometeo, Hamlet (Guillén, 2005: 236).

La utilidad del tema o del elemento temático radica en que plantea cuestiones esenciales para la permanencia con el cambio y la unidad con la diversidad del tiempo; a lo largo de la historia éstos han tenido gran inclinación de tipo literaria y social; en este sentido, la reunión de dos cosas hacen posible el surgimiento de un tema nuevo: un hecho social y un proceso cultural. El tema puede también ser una “tematización históricamente situada y muchas veces renovada” (2005: 255). Un razonamiento que niega la desaparición u olvido de temas, antes bien, se trata de un fenómeno de renovación y resurgimiento de ellos.

Para una introducción a las nociones que integran el método tematológico se puede iniciar con una jerarquización de los problemas universales, el amor y la muerte. Ahora bien, la transformación y migración de los temas a través del tiempo es parte de una rama que analiza los elementos constitutivos del contenido de las obras

literarias denominada *Stoffgeschichte*²², es decir, la historia de los materiales y de los sujetos literarios (Gnisci, 2002). Ante este panorama, el estudio de los temas y los mitos literarios hacen patentes las discrepancias con la evolución crítica de la tematología dentro de la literatura comparada.

En conclusión, el estudio de los temas alude al conocimiento de una realidad que permite descubrir parentescos, influencias y préstamos en la obra literaria y que dan cuenta del potencial analítico de la tematología

Las obras que motivan esta investigación, *Acto cultural* y *Poquita fe*, se circunscriben en situaciones histórico-sociales bien definidos, aspectos que precisamente las hacen comunes; ahora bien, otro interés del estudio se encuentra en el reconocimiento de pluralidad en el tratamiento de los temas²³. Sobre este asunto conviene analizar cómo se genera una crisis en el acontecer cotidiano, cuando se cruza con un suceso histórico.

Este fenómeno de ordenación aplica en las obras de José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara; en ambos textos las efigies históricas de Colón y Zapata encierran un cúmulo de signos codificados particularmente en cada autor. Por ejemplo, para el escritor mexicano, la marginación, la pobreza y la desigualdad social confluyen en la imagen de Emiliano Zapata como símbolo de lucha; al final de la trama el acontecer socio-político dará motivo a un *show* con títeres. En cambio, en *Acto cultural*, a través de una representación teatral paródica sobre la vida de Cristóbal Colón, se desprende el tratamiento de una situación histórico-social.

²² Raymond Trousson fue un reorganizador de la *Stoffgeschichte*. La nueva versión aproxima a una visión histórico-crítica más compleja para reflexionar sobre las modalidades y las causas que afectan a los temas literarios. Según este autor, la finalidad de un estudio tematológico es “interpretar las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo, en relación con las orientaciones contextuales históricas, ideológicas, de retornos, y metamorfosis” (Gnisci, 2002:135).

²³ Existe también la línea de investigación temática de tipo histórico-genético; aquella que se basa “en la reconstrucción documental de la transmisión de los materiales temáticos a través de la tradición europea” (Gnisci, 2002:129). Se dio en dos disciplinas: los estudios de folklore y la literatura comparada.

Un estudio comparativo tiene como premisa destacar congruencias y divergencias en las literaturas, a través de la multiplicación de contenidos y fenómenos. Ahora bien, surgen las interrogantes sobre ¿Cómo elegir, extraer, citar formas y temas? ¿Cómo ordenar las situaciones recurrentes en las obras motivo del análisis? Bajo estos argumentos, el estudio de Edgar Ceballos (1998) sobre la existencia de situaciones dramáticas es una disertación que parafrasea a las 36 situaciones trágicas entre los seres humanos descubiertas por Carlo Gozzi (1720):

De acuerdo a la afirmación de Goethe, en estas treinta y seis emociones se condensa la humanidad entera la que, al presentársele cualquier conflicto se mueve invariablemente hacia cualquiera de esas facetas del prisma que poseía Gozzi; por esta razón son sencillas y claras y de estos nos convenceremos después de verlas repetidas como tipos, en todas las épocas y en todos los géneros (Ceballos, 1998:332).

Teóricos teatrales como Frederick Schiller (1759) y Georges Polti (1868) también fueron dramaturgos apasionados del tema, y tras de una serie de evoluciones en las que se analiza, se detracta y se vuelve a afirmar esta idea, Ceballos recupera la información para comparar cuáles son las situaciones dramáticas menos atendidas por la época actual o cuáles han caído en el olvido:

A estas treinta y seis situaciones dramáticas hemos intentado darle una mayor dimensión de manera que contribuyesen de algún modo a una información más extensa [...] De manera que a través de una información más clara se pudiese sacar una trama de nuevas situaciones y encadenamientos-tipo que se construirán con el punto de partida para la construcción de la historia (1988:332).

De esta nomenclatura destaca el número siete, identificado por el tratamiento de situaciones sobre “Rebelión, levantamiento” en las que “la mayoría de las veces, se combinan historias sentimentales y amorosas con historias sociales” (1998: 350). La situación dramática establece la rebelión que parte de un individuo que influencia y motiva a otros, o bien, puede referir a la rebelión de muchos. Ésta es una situación efectiva para el tratamiento directo de cuestiones sociales y políticas, por lo que se

puede aplicar nominativamente a la situación dramática en la que se circunscribe *Poquita fe*; según Ceballos, el arte dramático ha permanecido como medio para propagar el pensamiento sobre teología, política, religión, sociología, en el convencimiento de que el autor dramático cuando escribe debe ser ese vínculo entre el momento histórico y los anhelos del colectivo (1998).

Ligando lo antepuesto, el estudio de los temas reconoce que en una perspectiva histórico-literaria se denominaba tema al “compendio de los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura” (Guillén, 2005:230). Tema o motivo son dos nociones que frecuentemente se confunden porque se piensa que el motivo es menos extenso que el tema, o también hay opiniones de lo contrario. Señala Claudio Guillén que el hecho de la presencia de un color o de un pequeño objeto puede ser tan importante y reveladora en su simple función o bien en el argumento de la obra (2005), de allí que *Poquita fe* conecte tres historias a partir de los motivos noche, cambio, esperanza y rebelión.

El tema puede ayudar al escritor a enfrentarse con la abundancia y riqueza de lo vivido, marcando una línea entre la experiencia y la poesía. En opinión de Manfred Beller, el tema es un elemento que estructura sensitivamente la obra, pero también “el tema no es todo el contenido; no es lo que dice el poema sino aquello con lo cual o desde lo cual se dice” (Guillén, 2005: 231).

Cuando se aplica el concepto *estudio temático* o *crítica temática* indica que se empleará una metodología para el estudio, en este caso las obras de Cabrujas y Guevara, donde se pretenden identificar bajo este sistema los temas visibles en ellas. Si bien el universo sustancial de la obra literaria radica en el tema, éste no surge como un hecho aislado, sino que se constituye a través de diversos componentes de manera que se establezca un vínculo comunicativo entre la obra, el

poeta y el lector. Se trata de propiciar un nuevo acto interpretativo sobre la totalidad vital de la obra y que se expresa en el tema.

Una obra se constituye por un complejo entramado de elementos; el interés de la comparatística radica en analizar cómo estos proveen de marcas para su análisis y la manera en que inciden en el lector. Determinar el *ars poética* de un autor es un modo de mirar el punto donde se reúnen imágenes, datos e indicios que prioritariamente tienen la encomienda de comunicar, en este caso, mediante el discurso dramático.

Así, *Poquita fe* se desarrolla a partir del levantamiento guerrillero del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), acontecimiento de la obra que propiciará el tratamiento paralelo de historias que emergen tras la significación que tuvo en la sociedad mexicana hacia 1994. La realidad del hecho consistió en la prohibición a los medios informativos nacionales para comunicar acerca de las acciones del EZLN, o sobre cualquier conato de protesta civil.

Contrariamente a esto, *Poquita fe* fungió como un instrumento que documentó y opinó sobre los hechos, de modo que otros individuos ahora pueden reflexionarse como sujetos a través del texto, donde queda de manifiesto una clara postura que critica la política de estado y pondera como temas la marginación, la pobreza, el absolutismo priísta y el caos social que fomentó esta práctica.

Por otra parte, *Acto cultural* tiene características que la acercan a la situación dramática *autosacrificio por un ideal* en razón de que sus elementos citan un héroe, un ideal o cosa sacrificada pues, “todo por un ideal. El que sea, político, religioso, honor o piedad. Exige el sacrificio de todos los vínculos, de interés, pasión, la vida misma; sin embargo, tiene la marca del más leve, aunque más sublime egoísmo” (Ceballos, 1998: 414).

Bajo este argumento conviene situarse en el texto; allí, anécdota y planteamiento crítico del problema se mueven en razón de la *vida sacrificada* de los integrantes de la sociedad Luis Pasteur a cambio del éxito del propio pueblo, del bienestar de San Rafael de Ejido:

Cosme: ¿Y los invitados? Hay una cierta responsabilidad con los invitados. ¿Cómo vamos a continuar el martes?

Francisco Javier: (*Que ha comenzado a ponerse muy nervioso*) No sé. Tal vez podríamos recitar cada uno un poema y luego nos vamos. Quedará el gesto. Lo que importa en San Rafael es el gesto.

Cosme: ¿Qué va a pasar?

Francisco Javier: No sé qué va a pasar... ¡Quién sabe qué va a pasar!... ¡Es lo único que importa! Esa brutal fidelidad con nosotros mismos y con la materia que nos hizo de esta manera. ¿No tenía yo veinte años cuando llegué a la Sociedad Pasteur? ¿No era mi vida el martes y mi vida el viernes? ¿Qué pasó, entonces? ¿Qué está pasando ahora?

Amadeo: Nada. Excepto que somos la Honorable Junta Directiva (Cabrujas, 1990:20).

El fragmento refiere un asunto que se manifestará a lo largo de la obra: el sacrificio de los pobladores por mantener algo que ni ellos pueden explicar, tal vez éxito, sabiduría, defensa de prácticas socialmente aceptadas, hegemonía de grupo, en fin, numerosos conceptos encaminados a una buena causa. Parece interesante entonces, cuando Ceballos afirma que en esta situación surge de manera velada un sentimiento de egoísmo, rasgo presente en el carácter de los personajes de *Acto cultural*; a lo largo de la obra se exhibirán los verdaderos motivos que mantienen unida a esta sociedad benéfica: seres carcomidos por la decepción, por el engaño, el ocultamiento; luego, para resarcir el encuentro con sus debilidades y mezquindades, *se sacrifican* protegiendo y beneficiando a su sociedad mediante actos formativos. Así, el tema en esta obra refiere a la confusión de identidad como un determinante para la *copia* de imaginarios.

b) Los autores

Analizar la literatura dramática desde la dimensión morfológica y tematólogica posibilita un encuentro del lector con el universo conceptual y estructural inmerso en la obra literaria. El autor concentra en su creación una particular visión de la vida y del modo en que los hombres se relacionan con ella; en este aspecto se desprenden líneas y caminos que recorrer en compañía de la teoría, a fin de hallar inestimables aportaciones, enormes similitudes o netos desencuentros entre el autor, la obra y el lector. Sirva lo anterior para involucrar el teatro de dos latinoamericanos de mediados del siglo XX en naciones que comparten tanto la lengua, como una dinámica contextual sustentada en la desigualdad y la pérdida de la identidad como nación.

Cada autor tiene en su haber entre 19 y 20 obras, de las cuales es notorio un estilo que define un teatro analítico, sumamente inclinado hacia la crítica y la reflexión. *Acto cultural* fue escrita en 1976, mientras que *Poquita fe* nació en 1994. Los textos pertenecen a una etapa de solidez, considerando que Cabrujas escribió su primer texto al finalizar la década de los cincuenta y fue en 1995 cuando creó *Sonny*, su última obra. *Acto cultural* y *El día que me quieras* son tal vez las obras más difundidas en los países de habla hispana; los tintes costumbristas de la primera le dan la cualidad de insertarse en contextos reconocibles para los latinoamericanos del pasado y presente siglo, por eso

La excelencia de *Acto cultural* deriva de la acertada orquestación de tres niveles simultáneos en los cuales funciona la obra. Primeramente, el espectáculo teatral es el acto cultural del título, con el público como asistente a dicha manifestación; por consiguiente, tiempo real y tiempo escénico son idénticos (Chocrón en Cabrujas, 1990: II).

Considerando este factor, los textos en estudio refieren un momento cumbre de los autores; Cabrujas había encontrado un estilo de escritura vinculado al sentido de identidad del hombre; en ella exalta los vicios humanos, confronta a los mortales con



la idea e imagen de la divinidad. Se concentra en momentos únicos de la actividad humana: crisis, pasiones o perturbación de un orden establecido, exponiendo así el ejercicio del libre albedrío de los personajes. El autor pudo aplicar escénicamente estos preceptos con El Nuevo Grupo, colectivo teatral que fundó y fue uno de las compañías con mayor presencia en el teatro latinoamericano hacia la década del sesenta. Uno de los tantos talentos que definen a este autor es la capacidad de observación que lo llevó a analizar el estado de frustración e indecisión de su pueblo como un modo de representación de los valores y elementos de la nacionalidad.

Para Adam Guevara, *Poquita fe* fue la sexta de las 19 obras que hasta hace un par de años el autor contaba en su producción. Mediante su dramaturgia refuta la argucia con que el sistema político manipula hechos y la vida de los hombres. Guevara es un dramaturgo condicionado intensamente por un elemento recurrente en su obra: el movimiento del 68 en México; ha encontrado en la escritura un medio idóneo para pronunciarse socialmente.

Durante una estancia como profesor de actuación y dirección en la Universidad Autónoma del Estado de México, tuvo la encomienda de escribir y dirigir una obra para graduar a estudiantes de teatro; no obstante, su creación dramática nació más por necesidades artísticas y no tanto por solicitudes pedagógicas. En su obra está presente la crítica al sistema sociopolítico, que bien pudiera situarse en cualquier país de Latinoamérica. Los acontecimientos revelan constantes en el devenir socio-histórico de México: traición, opresión y pobreza, que se convierten en factores temáticos que sustentan su creación dramática.

Como se puede apreciar, en ambos escritores existe una fuerte necesidad por exponer las contradicciones sociales y, tal vez, mediante esta exposición aprender a enfrentar esas diferencias. Una apreciación de la función del dramaturgo como sujeto que escribe para sus semejantes la refiere Jean Duvignaud:

[...] anima por medio de la palabra a personajes cuya expresión exige la realidad visible. Si la novela se sumerge en la pulpa de una vida que impregna a la acción con su comentario, el arte del teatro es diálogo, diálogo del creador y de los personajes que ha creado previamente. Hay una especie de júbilo en hacer hablar un ente de ficción que se ha proyectado previamente en ese privilegiado lugar, que una civilización asigna a la representación del hombre social que cada uno lleva consigo (1970:49).

Otra idea que complementa la noción de ser escritor se encuentra en el teatro de Brecht, quien recomienda no perder de vista que en esa nueva manera de escribir el teatro no tiene lugar un aleccionamiento sin ser divertido. No habrá filosofía ni política sin entretenimiento y placer. Bertolt Brecht perfeccionó, en la década del cincuenta, la tesis sobre la importancia de interpretar el mundo que rodea al sujeto, de modificarlo, y lo hizo con las siguientes palabras: “No es suficiente con exigir del teatro conocimientos e imágenes instructivas del mundo. Nuestro teatro tiene que despertar el deseo de conocer, de organizar el placer de modificar la realidad” (Brecht, 1948: 6). Con la exposición de estas ideas, se vislumbran determinantes en la escritura de José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara, es decir, se reconoce un teatro para criticar y divertir lejos de subordinarse a la complacencia fácil.

José Ignacio Cabrujas, hijo de José Ramón Cabrujas, de origen catalán y de Matilde Lofiego, nació en Caracas en 1937; su muerte sucedió en Porlamar, Nueva Esparta, el 21 de octubre de 1995. Su niñez y parte de su juventud transcurrieron en un barrio de Caima, Caracas, donde vivió los primeros veinte años de su vida. Inició los estudios de Derecho en la Universidad Central de Venezuela, pero luego de participar en varias obras de teatro encontró su verdadera vocación en la actuación, por lo que decidió dedicarse a este arte.

En el campo de la dramaturgia escribió su primera obra en 1959, durante el Primer Festival de Teatro Venezolano, auspiciado por Pro-Venezuela y el Ateneo de Caracas. Los registros de aquel tiempo señalan quince obras que dieron cuenta de



las diversas tendencias en la dramaturgia venezolana, desde Ramón Díaz Sánchez con *La Virgen no tiene cara* (1946), *Mónica y el Florentino* (1956) de Isaac Chocrón, hasta *Juan Francisco de León* (1959) de José Ignacio Cabrujas, en la que se alude al poder del dictador Marcos Pérez Jiménez. Las circunstancias de la política determinaron una presencia importante de la labor social del teatro; no obstante, autores como César Rengifo, con su obra *Soga de Niebla* en 1952, y Román Chalbaud, con *Réquiem para un eclipse*, fueron objeto de la censura oficial (Chesney, 2009).

Cabrujas fue el primer autor en Venezuela que adoptó el carácter del teatro de Brecht para tratar asuntos históricos y sociales, convencidos de que si se conoce la historia, se entienden los acontecimientos del pasado a fin de generar un movimiento y provocar cambios. Las obras dramáticas y teóricas de Brecht sirvieron a los propósitos de un teatro de orientación política clara de la izquierda marxista, especialmente en el contexto político venezolano de transición entre una dictadura militar y una naciente democracia.

El autor se involucró en su juventud con la tendencia intelectual de la década de los sesenta²⁴; se manifestó simpatizante del fenómeno estético-ideológico de izquierda que motivó a una corriente de autores latinoamericanos a reinterpretar el pasado mediante nuevos modelos, como Brecht y su poética. En ella se afirmaba que el teatro es el lugar donde se revelan las contradicciones históricas y tienen expresión mediante los comportamientos humanos, sociales e individuales dentro de una ficción. En su teatro las conductas dejan de analizarse de modo psicológico o idealista para estudiarse con fundamento en la metodología del materialismo histórico; por ello, las diferencias en la conducta de personajes revelarán las imperfecciones de una sociedad (Brecht, 1947).

²⁴ Véase capítulo II, p. 67.

Entre las obras que escribió en un primer periodo destacan *Los insurgentes* (1956), *Juan Francisco de León* (1959), *Sopa de piedras* (1960), *El extraño viaje de Simón el malo* (1961), *Días de Poder* (1961); con la colaboración de Román Chalbaud, *Tradicional Hospitalidad* (1961) y *En nombre del Rey* (1966). En este lapso participó en la película *Los ángeles terribles* (1966) de Chalbaud, por la que obtuvo un premio como mejor actor.

Luis Chesney opina que la obra de Cabrujas está dividida en tres periodos; el primero registra cierta influencia brechtiana, así que con esta orientación, compartida con Román Chalbaud, formó la agrupación Arte Teatral de Caracas, para que en 1963 produjeran la obra *Triángulo*, texto escrito en colaboración con Isaac Chocrón. En un segundo período —identificado como de transición, según Chesney— creó *Fiésolle* (1967) y el monólogo *Testimonio* (1967); en ellas se percibe la separación de Brecht para desarrollar una literatura dramática que buscaba el contenido histórico y una preocupación por los problemas culturales y políticos de Venezuela. Su tercer periodo comprende de 1971 a 1986, en donde escribió cinco obras: *Profundo* (1971), versión libre de *Un hombre es un hombre* (1973) de Brecht; *Acto cultural* (1976); *El día que me quieras* (1979); *Una noche oriental* (1989), y *El americano ilustrado* (1986).

Siguió desarrollando sus inquietudes como actor en *Ricardo III* (1972-1976), *Alfabeto para analfabetos* (1973), *La máxima felicidad* (1974), y en su propia pieza *El día que me quieras* (1979), en donde interpretó el papel protagónico de Pío Miranda. Entre 1972 y 1973 produjo, dirigió, y narró programas de radio, uno de ellos dedicado a la ópera.

Otra faceta como escritor comprende el guionismo, tarea de la que obtuvo éxitos en la televisión venezolana; algunos títulos: *Los Insurgentes* (1961), *Triángulo* (1963) y



En nombre del Rey (1966). Su fructífera trayectoria le valió, en 1988, el Premio Nacional de Teatro.

La obra de José Ignacio Cabrujas está permeada de un alto sentido del humor, sus contribuciones se extendieron a los periódicos *El Nacional* y *El Diario de Caracas*, en los que trató temas sobre la corrupción, la identidad nacional y la libertad de expresión; en *El Diario de Caracas*, publicó semanalmente una columna titulada *El país según Cabrujas*. En el campo académico cabe recordar su estancia entre 1992 y 1993 en la Escuela de Arte de la Universidad Central de Venezuela, a cargo de la cátedra de escritura de guión para cine y televisión.

Este recuento de su carrera concluye en que Cabrujas fue poseedor de un estilo literario que procuró sacudir la conciencia de su país; así, su teatro sigue vigente para sus connacionales y para el público hispanoamericano porque se reconocen en él asuntos que hermanan a estas sociedades. Importa además el contexto en el cual el teatro venezolano se encontraba luego del largo período de dictadura que sufrió hasta 1935: comenzó otro despertar cultural, especialmente en el teatro, precisamente cuando Cabrujas se inició en la escena.

La trayectoria escénica de Adam Guevara inició en la actuación; posteriormente, como director escénico, hasta incursionar en la creación literaria como otra posibilidad de comunicación. Guevara empezó a escribir por la inquietud de expresar sus ideas sobre la trascendencia del movimiento estudiantil de 1968 en los anales del siglo XX, pero que la dramaturgia de ese momento no había mirado. Decidió entonces materializar esos intereses artísticos mediante un particular modo de vivir el arte escénico: escribir y escenificar lo propio.

Compartió estas interrogantes con José Luis Cruz, encargado del área de teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México, quien le propuso escenificar una obra



que respondiera a tales inquietudes. Comenta Esther Seligson, en su nota sobre el teatro de Guevara: “No es casual que Adam Guevara (México 1941) sea el único director-dramaturgo que insista en recordarnos que todos los años son 1968 y, en consecuencia, la necesidad de gritarlo a diario para que no nos vuelvan a engañar” (1991:18).

Guevara gusta de integrar dos elementos: el material que le proveen los actores mediante improvisaciones y el registro de esos ejercicios, de tal manera que son indispensables en sus obras; por esta razón guarda cercanías con la modalidad del teatro de creación colectiva que busca “elaborar un producto artístico que resulte útil y necesario para el público... un medio de cuestionar nuestra visión de la realidad social, un medio de cuestionar nuestra relación con los espectadores” (Menéndez, 1977:454).

En la obra de Guevara las reflexiones tienen un sentido constructivo con el objeto de orientar al destinatario a visualizar posibles soluciones a los problemas expuestos; su crítica social se centra en las desigualdades que afectan a sectores minoritarios obreros y campesinos, quienes enfrentan problemas socioeconómicos que van de la marginación a la opresión. De allí que también su dramaturgia tenga reminiscencias de la estructura épica, aquella que promueve mediante la escena la transformación del modo pensar del destinatario, en el entendido de realizar acciones transformadoras (Vogth, 1990).

Su producción dramática comprende alrededor de 19 obras, de las cuales siete fueron publicadas por la Universidad Autónoma del Estado de México en 1997. Títulos como *Me enseñaste a querer* han sido publicados en *Tablado Iberoamericano* (2002), *Yo en pleno uso de mis facultades o ¿de qué manera te olvido?* en la misma casa editorial; *Me enseñaste a querer*, *Ángel de mi guarda* y

¿Quién mató a Seki Sano? dentro de la antología *Cien años de Teatro Mexicano* (CD, 2002), y *¿Quién mató a Seki Sano?* por Ediciones *El milagro* (2004).

En su teatro expone un asunto de tipo social, político y humano. Hasta una de las más recientes escenificaciones que llevó por título *Y Lázaro andó* (2007), texto sobre las personas desaparecidas por la guerra o por el desamparo, desarrolla una crítica a la violencia oficial, la represión, la exclusión y el silencio impuesto a quien piensa de manera distinta al poder político. Esta obra caracteriza a seres humanos con su propia forma de pensar, de sentir y de sufrir.

A más de ser una constante, la crítica es un rasgo espontáneo: “Un autor interesado especialmente en un teatro comprometido de manera abierta con los movimientos obreros, el recuerdo crítico de las grandes represiones y los vaivenes de la izquierda en México [...] Guevara tiene esa identidad artística” (Bert, 2001: 23). Adam Guevara continúa trabajando en la Escuela Nacional de Arte Teatral, institución para la que regularmente escribe y dirige, además de compartir esta labor con organismos educativos en materia teatral en la República mexicana. Su producción dramática sigue en crecimiento a la espera de la edición y de teatristas interesados en escenificar un teatro crítico. Su trayectoria fue reconocida por el Sistema Nacional de Creadores en dos ocasiones.

En la obra del venezolano es palpable la función del sujeto Cabrujas-individuo, vinculado con Cabrujas-autor, en el sentido de que la vida personal del creador está ligada a su acto escritural. Cabrujas-autor expresa una visión desesperanzada de la realidad en que ha vivido, al tiempo que incorpora los preceptos brechtianos del teatro épico como “la utilización del soliloquio como reflexión en voz alta de sus personajes, la aplicación aguda de un humor punzante y crítico, la desmitificación de creencias y seudovalores, han definido parte de su teatro” (Pérez, 1991:45).



Por su parte, Guevara desarrolla su obra a partir del contexto que vio nacer un movimiento de rebelión, específicamente, la guerrilla zapatista de 1994; la perspectiva con la que miró el acontecimiento propició en él una reflexión sobre la función social del escritor, pensamiento que plasmó en *Poquita fe*.

Un rasgo común entre los autores es situarse como sujetos en el centro de una sociedad confusa, desesperanzada, sin orientación; de esta manera, sin el afán de dar solución a tan compleja problemática, sus obras acometen a la movilización mediante la crítica y la denuncia. Los ámbitos de los autores son las universidades como espacios en los que encontraron apertura para desarrollar su actividad, en el interés de ofrecer un teatro que reuniera la diversión y la toma de conciencia. Cabrujas y Guevara conocían los fundamentos del teatro brechtiano ya fuera por sus escritos teóricos o por haber participado en una obra con ese enfoque.

Si bien Cabrujas y Guevara son originarios de distintas naciones, Venezuela y México, les es común la pertenencia al mismo continente y a la lengua española. El lapso que separa la escritura de *Acto cultural* y *Poquita fe* se aproxima a los 18 años, tiempo suficiente para mirar de un modo distinto al mundo. Los temas en *Acto cultural* y *Poquita fe* se ocupan de la injusticia, la desigualdad, la confusión identitaria y el autoritarismo del sistema político, guardan semejanzas en la medida que éstos son resultado de las disposiciones sociopolíticas que gobiernan el devenir en Latinoamérica; lo nuevo en ellos es quizá la manera de representarlos:

Acto cultural emerge un cuadro particular de acontecimientos trascendentes, desde el punto de vista de la gente que vive lejos de los centros hegemónicos, porque el contexto teatral de la obra es una aldea marginal. Es decir, el análisis de Cabrujas va de lo particular a lo general, de lo local a lo universal, con el fin de producir un teatro nacional con objetivos universales (Chesney, 2009:15).

Cabrujas sitúa la obra en un pequeño pueblo en la región andina de Venezuela, alrededor del año 1929, donde un grupo de pobladores que conforman una sociedad



cultural deciden presentar una obra de teatro bajo el título de *Colón, Cristóbal, el genovés alucinado*, es decir, un desafío a la historia continental desde una perspectiva rural, “por ser un instrumento del cambio social e individual. Los personajes de la obra a representar por esta gente son todos miembros de la sociedad, incluyendo al Rey de España, y el público es la gente del pueblo” (Chesney, 2009: 15).

Guevara, por su parte, ubica la obra en la noche del 31 de diciembre de 1993, en un paraje de la montaña chiapaneca, donde convergen a partir de los motivos búsqueda/encuentro personajes que por distintas razones han fracasado en el intento de encontrar el anhelado deseo de felicidad y bonanza, tanto de manera espiritual, como ideológica y material. El contexto real de México a principios de 1994 demostraba el desvío de información que los medios informativos mexicanos daban sobre las acciones del EZLN, de las muertes de periodistas y de cualquier conato de protesta civil; el teatro entonces se concibió como una evidencia que documentó y formó opinión sobre los hechos, a fin de que el auditorio se sintiera inclinado a modificarse.

c) Modelo de supranacionalidad

A pesar de la diferencia de nacionalidades entre José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara, el proceso histórico en el cual se insertan las obras motivo de la comparación conlleva analogías, en esta idea, los elementos contextuales y extraliterarios son definitivos para la producción dramática de estos autores.

Con la intención de situar los motivos de la comparación, Claudio Guillén propone tres esquemas que determinan tanto el origen como el tipo de relación entre autores, los cuales denomina *modelos de supranacionalidad*. Para alcanzar esto, el autor ha clasificado al primer modelo con la nomenclatura A: se refiere al estudio recurrente de los fenómenos y conjuntos supranacionales que implican internacionalidad, es

decir, los contactos genéticos y otras relaciones entre autores y procesos que pertenecen a diferentes ámbitos nacionales pero con premisas culturales comunes.

Retomando esta idea, el modelo A pudiera aplicarse al estudio de *Acto cultural* y *Poquita fe*, ya que existe el contacto genético de ambas obras con la Poética de Bertolt Brecht. Otro aspecto que las vincula a este modelo de supranacionalidad son las premisas culturales comunes pues las obras están escritas en la misma lengua, pertenecen a dos autores del siglo XX, los textos refieren el sentir de dos sociedades acerca de la desigualdad y la injusticia; sin embargo, el modelo A expresa que si bien no quedan excluidas las interacciones entre historia, economía y política, sí concentra sus observaciones en asuntos netamente intraliterarios, el estudio se dirige al texto y no tanto a los elementos que circundaron su creación.

En esta lógica *Acto cultural* y *Poquita fe*, emergen precisamente de las condiciones socioculturales que ocasionaron el surgimiento de una dramaturgia en Latinoamérica con características únicas y que se han descrito como categóricas en la producción dramática de Cabrujas y Guevara, por esta razón el modelo A no tiene aplicación para este estudio.

En el modelo B Guillén destaca que los fenómenos y procesos a estudiar se reúnen o agrupan de tal manera que sean genéticamente independientes o pertenecientes a civilizaciones diferentes. En este criterio es fundamental la justificación para el estudio de las condiciones socio-históricas comunes de estos procesos; pues a pesar de que el modelo A conlleva un estudio histórico social, sólo en el modelo B la existencia de causas socioeconómicas es la base para el enlace y cotejo de sucesos políticos pertenecientes a pueblos y civilizaciones distintas.

Consecuencia de lo anterior, el modelo B de supranacionalidad es aplicable para el estudio de las obras, ya que éstas se desarrollaron en situaciones sociales,



económicas y políticas con cierta equivalencia. Estos factores fijarían la creación dramática del venezolano y unos años después la de Guevara. Complementando este argumento, la Poética de Bertolt Brecht representa el contacto genético en las obras perteneciente a una civilización distinta y que se manifiesta como un punto de conexión determinante para la dramaturgia en Latinoamérica. En este sentido, el análisis permite destacar qué aspectos de la Poética de Brecht prevalecen en la creación dramática de *Cabrujas* y *Guevara*.

Es cierto que la cultura y civilización en las que se inscriben *Acto cultural* y *Poquita fe* no son absolutamente distintas; Venezuela y México son países que comparten la lengua, se sitúan en el mismo continente y la temporalidad de creación de los textos oscila entre 1976 y 1994; no obstante, la idea de ubicar las obras en el modelo de supranacionalidad B se sustenta en que los motivos de la comparación parten de una situación real, donde los aspectos extraliterarios son determinantes para el encuentro de analogías y diversidades en ellos. Sin la presencia de los elementos contextuales que rodean a los productos motivo de la comparación, tal vez no habría sido posible la escritura de ellos, por lo tanto la nomenclatura B es el modelo de supranacionalidad para *Acto cultural* y *Poquita fe*.

La última proposición, concerniente al modelo C, refiere aquellos fenómenos que son independientes en su origen, pero que componen conjuntos supranacionales según principios de la teoría de la literatura. Explica Guillén que el grado de teoricidad es mayor en éste, la refiere como “confrontación de conjuntos teóricos procedentes de distintas civilizaciones” (2005: 97). Esta afirmación hace pensar en la posibilidad de incorporar este modelo al estudio de las obras, en buena medida se debe a la idea de confrontación entre la teoría del teatro épico de Brecht y los postulados del teatro latinoamericano; sin embargo, esta investigación aspira más al encuentro de divergencias y coincidencias entre la escritura de José Ignacio

Cabrujas y Adam Guevara y sus vínculos con la Poética brechtiana, a fin de justificar la trascendencia e identidad de estas dramaturgias.

Ahora bien, con la idea de establecer el tipo de comparatística en la que se circunscriben las obras, Manfred Schmeling distingue cinco estrategias metodológicas para la aplicación de la literatura comparada:

1. Establecimiento de la relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación. Comparación monocausal.
2. Conocimiento de la dimensión extraliteraria de una relación entre dos obras de diferentes literaturas o de otra nacionalidad, el proceso histórico en el que se insertan los miembros de la comparación, se analizan problemas poetológicos, hermenéuticos y de historia de la recepción. Comparación causal entre dos o varias obras.
3. Descripción de la analogía de contextos desde el punto de vista de los autores de las obras puestas en relación. Predominan intereses políticos, sociológicos, histórico-culturales o generales de visión del mundo. El trasfondo extraliterario común a los diversos miembros de la comparación.
4. Confrontación de los textos para percibir en su estilo, composición y otros aspectos discursivos semejanzas y diferencias significativas. Punto de vista ahistórico. En él domina un interés estructuralista. La comparatística se pone al servicio de una metodología. Entre otros métodos estético-formales, estructuralistas, lingüísticos, semióticos y psicológicos.
5. Ubicación de un paralelo entre los diversos métodos de análisis y estudio de la obra literaria a través de la crítica literaria comparada. La comparación de métodos de crítica sobre una base internacional. Confrontación de diversas actitudes críticas (Schmeling, 1984: 20-27).

Los criterios anteriores focalizan el estudio comparativo en el cotejo de la relación de dos obras que pertenezcan a diferentes literaturas o a otra nacionalidad. Una tercera modalidad aplica para un estudio en el que esté implícita una analogía de contextos en perspectiva de sus autores. Los últimos aspectos propuestos por Manfred Schmeling tienen que ver con la percepción del estilo y discurso de la obra y su relación con la teoría; en esta lógica se plantea el estudio del paralelo entre métodos de análisis mediante la crítica literaria comparada.

Una vez expuestas las particularidades del método, se ha determinado emplear en este estudio la comparación causal. Este método identifica la relación entre dos obras de diferentes literaturas o de otra nacionalidad; se indaga sobre el proceso histórico en el que se insertan los miembros de la comparación para analizar problemas poetológicos, es decir, de poéticas y se ubica en el terreno del autor; hermenéuticos o de interpretación que se sitúan en la obra y de historia de la recepción que inciden en el lector (Schmeling, 1984). Este modelo se caracteriza por mostrar intereses políticos, sociológicos, histórico-culturales o de visión del mundo, a través de la relación entre la producción literaria y la construcción social.

Acto Cultural y *Poquita fe* pertenecen a diferentes literaturas, porque rebasan los límites de lo nacional: dramaturgias que surgen y se desarrollan en sociedades híbridas en las que se reúnen visiones de un imaginario particular; sin embargo, las circunstancias contextuales de los textos guardan aproximaciones que los conciben como únicos pero conectados al macro sistema literario a través de asuntos como crisis económica, falta de identidad, nulidad de sentido en la vida y que justifican un nivel de conectividad. Lo anterior se expresa en la suplantación de un presente armónico, bello, altamente *cultural*, como sucederá en la obra de Cabrujas, pero en realidad simbolizan la enorme necesidad de denunciar la injusticia, la desigualdad y la quimera social.

Considerando lo anterior, el punto de partida se integra por dos piezas teatrales escritas por dramaturgos de distintas nacionalidades, en épocas disímiles, pero unidas por el proceso histórico cultural de Venezuela y México entre la década de los setenta y noventa. Por otra parte, los autores nunca tuvieron contacto o conocieron la poética del otro; en este sentido la argumentación se hace más compleja al insertar un tercer miembro de la comparación: Bertolt Brecht y su Poética.

Para la temporalidad en que Cabrujas desarrollaba su escritura inspirado en el sistema Brecht, Guevara aún no había escrito su primera obra. Por lo tanto, se tiene una muestra de poética, que influye en los planos de interpretación y recepción de las obras. ¿Cómo encontrar puntos de encuentro o de divergencia entre los miembros de la comparación? Primero; las ideas de Bertolt Brecht tuvieron repercusión en el teatro que se realizaba en Latinoamérica debido a la movilidad de los escritores del continente americano a causa de las dictaduras y los conflictos políticos acontecidos desde la década de los treinta; algunos fueron los venezolanos Herman Lejter, Nicolás Curiel, Eduardo Gil y Humberto Orsini, quienes regresaron empapados de las corrientes estético-ideológicas que circulaban en aquél continente (Ahumada, 2006).

Aunque en Europa el pensamiento de Brecht ya se había consolidado, llegó a América tiempo después, coincidiendo con la decadencia del modelo aristotélico en el que se inscribían obras cargadas de costumbrismo a fin de ser un mero entretenimiento. Refiere Yoyi Ana Ahumada (2006) que en Venezuela el poder político se proyectó en el imaginario a través prácticas simbólicas como las celebraciones de tipo cívico y religioso.

El propósito de conmemorar estos actos era recordar al colectivo su pertenencia a la tradición, así el Estado buscaba la estructuración de un ideal nacional desplegando una gran infraestructura en edificaciones monumentales, como lo hiciera el

presidente Antonio Guzmán Blanco con la figura de los héroes de la Independencia, imagen que se empleó con el objeto de reconstruir la idea de tradición en el imaginario social. De la misma manera que en México, la televisión fue un medio de comunicación y entretenimiento que desplazó a la radio al grado de circundar el espacio social. Estos antecedentes propiciaron que con la llegada de la televisión se produjera una serie de cambios en los hábitos, costumbres y valores en estas naciones que se integraban a una economía globalizadora.

A pesar de estas condiciones, las necesidades artísticas y expresivas en Latinoamérica solicitaban una nueva manera de teatralizar la realidad. Según Yoyi Ana Ahumada, el referente teórico de Brecht progresó en el contexto latinoamericano donde imperaba la incertidumbre social y política. Las ideas del autor alemán se mostraban como una opción de hacer un teatro renovado que liberara la escena de formas caducas y permitiera abordar con mayor profundidad nuevas temáticas.

En esta lógica, la dramaturgia de Adam Guevara se vincula al efecto V o *Verfremdung* por dos vías: en la primera el manejo del humor a través de la ironía y la parodia producen empatía, lo que se traduce en reflexión del espectador; la otra sucede con la elaboración del monólogo donde los personajes reflexionan, un acto en donde el protagonista se extrae o, en términos brechtianos, se extraña de la historia para aproximarse al espectador, se aleja de la línea argumental a modo de ser un sujeto que expresa un discurso cargado de significaciones:

Al abrirse el telón, vemos a contraluz una silueta femenina que baila cadenciosamente al ritmo de la música, a la manera de las mujeres que se dedican al strip-tease. Estamos en el interior de un departamento en la ciudad de México. Tocan a la puerta. La figura se detiene y se escucha la voz de:

Alex: ¿Quién?

Voz: Soy yo, Soledad.

Alex: Voy... (Duda un momento. De pronto como si descubriera la presencia del público se detiene, mira hacia la sala y dice:) uno



piensa que no, que no te alcanza, que la política es asunto de profesionales. Uno cree que puede escaparse, vivimos escapando, tratando de pasar inadvertidos, cobijados bajo la sombra de la indiferencia, y un día te asalta; tumba las puertas de tu casa y te descubre, te enfrenta a ti mismo y a una responsabilidad que creías haber evitado. (*Se mira al espejo*) Puedes estar escondido, camuflajeado, travestido, tratando de escapar de una realidad que no soportas y que te sientes incapaz de transformar. Un día alguien dice ¡Basta!, rompe la pecera que guardaba al pez dorado, al intocable, le declara la guerra y los vidrios hechos mil pedazos nos alcanzan.

Soledad: Alex... ¿estás ahí?

Alex: Sí, ya voy. (*Al público*) Ya no hay tiempo de esconderse, cambiar de traje. Así como estábamos, fuimos sorprendidos. (*Al abrir la puerta el departamento se ilumina*) Hola (Guevara, 1997: 412-413).

El fragmento corresponde a la primera parte de la segunda jornada de *Poquita fe*; la acción desarrolla la recreación de atmósferas mediante música, luz y acción del personaje, hasta que intempestivamente la situación se modifica (suspensión de música, encendido de luz, parlamento del personaje). La intencionalidad de estos elementos hace percibir otro plano de la realidad; es decir, está sucediendo el efecto de distancia o extrañamiento pues emerge el discurso de Alex-personaje y el del actor que lo interpreta. Cuando éste reflexiona sobre el estado de indiferencia y ocultamiento social se expresa como histrión en el tiempo-espacio del lector, pero con esa acción también hace referencia a la personalidad de Alex: la significación del acto travesti como una metáfora del ocultamiento. Sobre este aspecto Adam Guevara dice:

Ese usar el teatro como herramienta para que el público reflexione que lo que acaba de ver tiene que ver consigo mismo, es otra de las constantes en mi obra y es una obsesión que tiene este fundamento en Brecht y que también es un recurso muy querido, se ha convertido un reto para mí, volver desde el escenario a decirle al espectador “ya sé que ustedes están ahí, y yo actor sé que no hay una cuarta pared” (Guevara, 2008: 8).

Cabrujas, en algún momento, expuso una serie de ideas sobre *El pequeño organon para el teatro*: refería que el teatro contemporáneo tenía como base la ideología; en su idea el teatro del absurdo subrayaba la ruptura de la palabra, por ello, esta forma del drama representa los conflictos de la comunicación humana. Una manera de reconocer en Cabrujas la influencia de esta forma del teatro ocurre entre la relación dialéctica autor-obra-receptor, una estructura que cuestiona el ser-para-la nada, asunto que se comprueba en el carácter de Amadeo Mier:

Amadeo: Mi voz, Cosme. Sentí mi voz. Comencé a escucharme y era un milagro, una elocuencia increíble, aquella certeza, aquella precisión casi gramatical que había en mi rabia. ¡La gramática, Cosme! ¡No había nada por dentro! ¡Había sintaxis! ¡Adjetivos, adverbios, sustantivos, participios, concordancia del plural y una desesperada necesidad de evitar los malditos *ques* galicados! ¡Me oía! ¡La pistola en mano y yo oyéndome...! (Cabrujas, 1990:18).

El segmento anterior cuestiona debilidades y el lado oscuro de una conducta social; no obstante, posee cualidades didácticas porque muestra en sentido antagónico la justicia/injusticia, reflexión/insensatez, fragilidad/dureza, el comportamiento ético no como resultado de un acto de conciencia, sino con el objeto de obtener una recompensa; datos que significan identidad en la obra de Cabrujas, pues expresan el juicio de un imaginario particular.

B. Enfoque del método morfológico

a) Cauce de presentación

Desde su noción primigenia, *morfología* proviene el término griego *μορφή*, *morph* (forma) y *λογία* *logía* (tratado, ciencia); significa literalmente ciencia o estudio de la forma, así que el vocablo delimita, define y clasifica sus unidades. Para Claudio Guillén, la relación comparatística con las formas tiene como referencia a los géneros o modelos que requieren para su estudio la observación de rasgos perdurables. Las formas se descubren en el momento en que se aíslan, se identifican y se aprecian. Dice el autor que no hay formas puras; por eso las resoluciones tienen variados desenlaces o una continua mutación, así el estudio de las formas desde los diferentes niveles (métrico, retórico, léxico, sintáctico, semántico y enunciativo) se cristaliza en la configuración de diversos modelos de análisis.

Hay tantas formas como existen géneros y temas. En el sentido aristotélico se decía que no hay forma sin materia; las formas no tratan de dividir sino de unir. Una de las finalidades en el estudio de las formas es analizar la relación entre un sistema histórico diferente con la obra literaria, pues se trataba de que el hecho literario vigente rompiera con los paradigmas artísticos dominantes o que lo antecederan.

Ante la abundancia de paradigmas se ha hecho necesaria la aplicación de criterios ordenadores con la finalidad de objetivar qué dura, qué permanece en el terreno de los géneros, o bien, qué desaparece. De esta manera, la comparatística refiere cuatro conceptos básicos para su análisis:

-
1. Cauces de presentación/cauces de comunicación: Se aprecia en el discurso monologado carente de ritmo y canto: la oratoria. Otro cauce antiguo fue la canción acompañada por el ritmo o el instrumento musical, el relato comunitario, la imitación y la representación mimética.
 2. Los géneros: Tragedia, el poema épico, la égloga o el ensayo. Tienen un carácter científico formal y temáticamente. Es importante no dar un valor totalizador para enunciar que algo es una tragedia o un ensayo.
 3. Modalidades literarias: Una modalidad es la ironía o la actitud irónica, o el narrador irónico, también puede serlo una manera de contar y no contar. Otra manera es la escritura satírica, la grotesca, la alegórica o fantástica, la paródica, la realista. Las modalidades matizan, califican y orientan decisivamente a los géneros.
 4. Formas: Son los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división de capítulos, la disposición de la cronología, el uso de escenas o de sumarios en una narración, la intercalación, la repetición, las estructuras dinámicas y las circulares (Guillén, 2005: 156-159).

De los conceptos anteriores, todos tienen injerencia en la argumentación comparatística de esta investigación, por eso es importante subrayar que en la literatura dramática el diálogo tiene una condición especial sobre los otros cauces, en el sentido de que los intérpretes lo envían indirectamente al espectador, quien es su principal destinatario; así, de manera acordada, el diálogo se lanza al interlocutor que tiene al frente, pues “la palabra es un signo lingüístico para el actor que escucha y es indicio para el espectador”. (Guillén, 2005:187). Por cauce²⁵ de presentación se entiende la condición o la forma en la que se muestra y se expresa la obra literaria, por ejemplo, el diálogo o la narración. Se puede afirmar, entonces, que el diálogo es el cauce de presentación para la forma dramática.

²⁵ Puede suceder que diversos cauces o distintas formas confluyan en una obra y en un género, por eso Guillén llama estratificación a la prioridad que se le da a determinado cauce, género o forma. Los progresos en materia de comunicación facilitan el desarrollo de géneros nuevos, de allí que en tiempos recientes las series televisivas y artes como el cine y la ópera siguen evolucionando, de esta manera en el futuro habrá tantos causes como sucedan avances en la tecnología, ejemplo de ello son las expresiones virtuales o electrónicas.

La definición de cauce resulta de la función histórica de enlazar el arte hablado con el arte escrito; es decir, son las vías de comunicación, los medios por los que se expresa la obra literaria. En este sentido, el cauce se modifica o evoluciona conforme a los hallazgos futuros y de la tecnología: si bien la carta fue un cauce de presentación dominante hace algunos siglos, el cine, la televisión y la internet han desplazado las funciones de la epístola (Guillén, 2005).

Claudio Guillén se remite a la propuesta de Dámaso Alonso para formular dos maneras de aproximación a la obra: hacia la forma desde el tema, o hacia el tema desde la forma, lo que significa forma exterior y forma interior. La primera de ellas representa la relación entre significante y significado: del significante hacia el significado y de manera inversa, ya que forma y autor conviven desde la composición de la obra; él es quien la divide en partes: cantos, capítulos, actos.

El diálogo y su carga de doble intencionalidad, se dirige al otro personaje e indirectamente al espectador que se convierte en el segundo oyente y en el segundo observador. Sucede porque los mensajes del diálogo no se encaminan directamente al oyente y, sin embargo, él es su principal destinatario. En consecuencia, la palabra es un signo para el personaje (intérprete) que escucha y es una señal para el lector (público), así el diálogo abarca no dos, sino tres partícipes y el monólogo no uno, sino dos, razón por la que Cesare Segre, en *Principios de análisis del texto literario*, denomina comunicación oblicua a esta peculiaridad del discurso teatral.

En lo tocante al diálogo, éste surge al momento en que dos o más personas hacen uso directo de la palabra, por ejemplo en un relato, un poema, una descripción, un ensayo o una entrevista. El diálogo es un elemento formal que

En el teatro alterna con otros *lenguajes* no verbales como son el gestual (movimientos de los personajes), el aspecto de escenario... en el teatro, el *significado* del diálogo se completa con significados que provienen de la *escena* que constituyen su *contexto* situacional, cuya potenciación depende de asociaciones y vinculaciones con la historia de las ideas y de las instituciones sociales (Beristáin, 2008: 142).

En el razonamiento de Claudio Guillén se pueden distinguir dos tipos de diálogo: implícito y explícito. El primero reproduce la ilusión que muestra los hechos, conocido también como diálogo indirecto; en cambio, el segundo es asumido por los personajes en enunciados que lo reproducen con exactitud, repitiendo puntualmente las palabras (Beristáin, 2008), o en otra manera de enunciarlo como diálogo directo.

Continuando esta idea el diálogo dramático es funcional y formalmente distinto por

Ser la forma única de comunicación verbal en el drama; a no ser que tengamos que ver con una de las formas dramáticas mixtas como el llamado teatro épico en el que las intervenciones narrativas se asemejan un tanto a las de un narrador en un relato. El diálogo dramático es autónomo en el sentido de que es la forma exclusiva, no introducida y que desempeña todas las tareas verbales en el drama (Spang, 1996:134).

El diálogo aspira a ser una forma dinámica que dirige un “yo” hacia un “tú”; el diálogo es entre dos personas un punto de encuentro de dos vidas. Para Bajtín es la única forma adecuada de expresión verbal porque asegura que la vida es dialógica por naturaleza: “el diálogo es su medio de comunicación y principio constituyente” (Guillén, 2005: 223).

Frente al problema de clasificación, el cauce de presentación de *Acto cultural y Poquita fe* es diálogo en prosa, uno de sus distintivos se constituye por las acotaciones o didascalias, que tienen la finalidad de dar notas sobre la acción y la



representación. Las hay con carácter tempo-espacial porque modifican el espacio o el tiempo de la acción siguiente, y las que impactan en la conducta del personaje.

En este sentido la acotación es un texto escrito por el dramaturgo, no pronunciado por los actores que aclara al lector la comprensión y la manera de representación de la obra (Pavis, 1998). Un rasgo específico del drama es el discurso dialogado, ya sea en prosa o en verso. A través del diálogo entre personajes “cada réplica tiene un sentido para el hablante y otro para el oyente, este doble sentido es conocido simultáneamente por el lector” (Bobes, 1997:35).

Las acotaciones cumplen “una función mediadora entre el texto y el escenario, entre una situación, un referente posible y el texto dramático, entre la dramaturgia y el imaginario social de una época” (Pavis, 1998:27). Mediante ellas se indica un cambio de espacio, la entrada o salida de personajes; sin embargo el texto dramático puede prescindir de las acotaciones cuando tiene en sí mismo la información necesaria para su entendimiento, como en el teatro griego donde el personaje se autopresenta. A partir del siglo XVIII se percibió un aumento en la anotación de didascalias en los textos, desarrollando algo más que direcciones espaciotemporales, antes bien, adquirieron tal importancia que impactaron en la interioridad del personaje y el escenario, asunto que se vierte en Cabrujas:

Colón sentado en su lecho, recibe al mismo tiempo la luz de la Inspiración en forma de rayo olímpico y una carta náutica ofrecida por el Genio. La Persistencia, mientras tanto, besa con definitiva castidad la frente del marino señalándole al Cacique Ribereño que yace al pie del lecho. La mujer de Colón, como es obvio, duerme a pierna suelta y no se percata de lo que ocurre; las luces se apagan y se encienden, mostrando en tres oportunidades el cuadro vivo (Cabrujas, 1990:13).

Observar el destino de las acotaciones en las obras en estudio, conlleva a revisar la relación con cada dramaturgia. Aunque breves, las didascalias en el texto del venezolano cumplen una importante función para guiar al lector en las dos ficciones



—la de los personajes de San Rafael de Ejido y la de *Colón Cristóbal, el genovés alucinado*— a tal grado que son portadoras del carácter, estados emotivos, y trayectoria de los personajes:

Antonieta, Purificación y Herminia lloran en silencio. Cosme se quita la cabeza de león. Francisco Xavier mira asombrado a Amadeo (Cabrujas, 1990: 44).

A diferencia de lo anterior, en la escritura de Guevara las acotaciones pueden ser extensas, en las que veladamente hay una intención de *dirigir* o bien, de dar suficientes elementos al lector para reconstruir caracteres, ambientes y situaciones, sin olvidar señalamientos de tipo técnico:

En escena han quedado frente a lasilla y los ojos de Zapata que no cesan de mirarnos. En medio de ellos el cuerpo ensangrentado de Juan con las manos atadas a la espalda y el tiro de gracias en la cabeza.

Se escucha el bolero Poquita fe en la parte que dice: “Comprende que mi amor burlado fue ya tantas veces, que ha dejado al fin mi pobre corazón con tan poquita fe...” La luz desciende lentamente en el siguiente orden: primero la silla, en segundo término el cadáver de Juan dejando como última imagen los ojos de Emiliano Zapata (Guevara, 1997:446).

Otra de las principales funciones en su obra es cortar de tajo la progresión emotiva:

Casimira: *(Llorando)* ¡Juan, Juan...!

Judi II: Mira nada más lo que te hicieron. *(A Casimira)* ¿Ves todo lo que podían haberse evitado si hubieran colaborado desde un principio? Pero todavía están a tiempo, porque esto apenas empieza. Uno de ustedes dos va a confesar, se los prometo. Tráiganla para acá.

Entre el judicial I y un militar arrastran a Casimira hacia la mesa. La excitación que les provoca la violencia se ha desatado.

Juan: *(Tratando de incorporarse)* ¡A ella no, ella no sabe nada! ¡Suéltela cabrones!

Los militares van sobre él, levantan las metralletas para golpearlo. El impulso que toman es bestial. Cuando están a punto de descargar el golpe sobre su cabeza, en la sala se oye una voz.

Voz: ¡Párale ahí! (*La acción se congela*) ¿Qué chingados es esto, Patricia?
Desde la cabina, habla Patricia, una joven reportera (1997: 407).

Mediante este recurso el autor pretende hacer un alto a la empatía emocional para advertir al lector que se está ante una representación, acción que pretende mover al análisis y crítica del hecho, alejando al receptor de las vinculaciones de tipo emotivo. Este particular empleo del diálogo es una de las particularidades del teatro épico; en este sentido *Poquita fe* es tal vez de una de las obras de Adam Guevara en la que incorpora mayores elementos de epicidad a través de *rompimientos* o cortes súbitos en la progresión dramática.

En *Cabrujas* el diálogo y las didascalias son los medios para que los interlocutores describan, afirmen, expresen, denuncien todo tipo de expectativas y argumentos de manera directa, en primera persona y en un contexto temporal del aquí y el ahora.

Amadeo: (*Despertándose sobresaltado*) ¡Acabo de tener un sueño!
(*Herminia murmura algún fastidio. Amadeo despierta*)
Amadeo: ¡Despierta Isabella! ¡Acabo de tener un sueño!
Herminia: (*Con evidente mal humor*) ¡Tú y tu maldita megalomanía!
Amadeo: (*Visionario*) ¡Era ella...! (*Cabrujas, 1990: 10*).

Otra manera en la que se enuncia en el diálogo en *Acto cultural* se aprecia a manera de soliloquio donde el personaje se abstrae o hace un paréntesis para vaciar sus auténticas motivaciones, así este mecanismo se torna revelador tanto de la postura autoral como del carácter representado:

Cosme: (*Solo*) Uno puede llegar al asunto así en la vida, o sea que está la persona y bueno, está la persona. Ahora; está la persona y el límite ahí. O sea: lo asumes. Tú lo asumes. ¿Que te dijeron que no lo asumieras? Bueno, tú lo asumes, y tal. Pero, ¿no se puede, verdad?, rebasar. Es decir, se puede, pero entonces te atienes. Rebasas y te atienes [...] (1990:36).

En ambos textos se pueden apreciar las distintas funciones y maneras de emplear el diálogo, toda vez que éste tiene la virtud de enunciarse para significar/afectar al interlocutor en la oculta intención, como señala Guillén, de dar “indicios” para que el lector estructure su propio significado del diálogo y la obra.

b) Forma

Las formas, en concreto, fijan la estructura de la obra literaria, por lo tanto, son siempre reveladoras; su conocimiento no significa que una obra sea independiente en relación con otras, puesto que hay épocas y escritores: las palabras de alguna manera son reescritas. Ahora bien, cuando se habla del estilo,²⁶ la idea hace pensar en los elementos de una obra o del lenguaje hablado, razonar sobre el efecto que el escritor o hablante desea comunicar al lector o receptor, así como la producción y recepción de significados. De esta manera el autor escoge de la lengua componentes y rasgos que van a servir a su propósito: el sello del escritor constituye el estilo, un conjunto de expresiones específicas de toda composición artística.

Según el método morfológico, la forma concibe la división en capítulos, disposición cronológica, uso de escenas, cuadros, repetición o repetición de dinámicas circulares (Guillén, 2005). El estudio de las formas está encaminado también a la observación de la nueva relación entre la obra literaria y el autor con el sistema histórico diferente, es momento de investigar la forma manifiesta en *Acto cultural y Poquita fe* según el camino sugerido por Dámaso Alonso revisando la dependencia entre el significante y el significado.

²⁶ En palabras de Helena Beristáin, estilo tiene que ver con la enunciación de Sklovski sobre la impresión estética “*shock*” *psíquico* o *extrañamiento*, que es el efecto de sentido producido por la percepción del *mensaje artístico*. Analiza y describe por qué medios es posible provocar tal efecto, cómo es la *estructura* de una obra capaz de producirlo, y cuáles son los mecanismos adecuados para construirla (2008:134).

La forma tradicional en el texto dramático se constituye a partir de actos, escenas y cuadros pero, sin ser una condición precisa, este tipo de estructuración perdura más en la literatura dramática que se apega al modelo aristotélico, por acudir a una ordenación que implicará empatía con lo representado; es decir, los esfuerzos estarán encaminados a la recreación de tiempo-espacio, situaciones, realidades y caracteres que convergen en el acto liberador de la catarsis.

Sobre lo anterior, Kurt Spang expone dos caminos que separan a las formas en la literatura dramática y que ha clasificado en tectónica y atectónica, sobre la primera señala:

Son tres conceptos que la definen: la unidad, la integridad y la verticalidad, estos conceptos se reflejan en que la historia plasmada en el drama es acabada, forma una unidad, en términos aristotélicos tiene principio, medio y fin, organizados de manera piramidal, presenta una elaboración jerárquica de los segmentos del drama como 3 o 5 actos (1996:152).

En cuanto a la forma atectónica, ésta se manifiesta en obras cuyos rasgos no son determinables fácilmente. Forman parte de esta categoría la *Commedia dell'Arte*, el teatro épico, el teatro del absurdo, el living theatre, el happening y en general otras estructuras experimentales que regularmente no presentan la horizontalidad de la anterior (Spang,1996). Bajo este argumento se puede afirmar que *Acto cultural* y *Poquita fe* presentan una estructura de tipo atectónica dado que no reflejan historias acabadas, no hay distribución en escenas y actos, cada *jornada* o *tiempo* están acabados, mientras que en la conclusión de la obra no se presenta la solución al problema planteado, dejando a criterio del lector la interpretación del final.

Por eso, en las formas apegadas al modelo aristotélico hay una plan de convencimiento de que lo que está sucediendo es verdadero, una manera de construir el texto donde el lector es simplemente observador de un suceso. Así este

tipo de teatro parte de una ordenación que va de la forma hacia el tema, en un sentido progresivo del planteamiento, nudo y desenlace.

Forma implica el proceso del orden impuesto sobre el tiempo que acentúa un sentido de identidad, como el orden cronológico y alfabético. Existen estudios de las formas que abarcan obras enteras con un cauce de representación especial más que de un género en específico (Guillén, 2005).

En este orden de ideas, una revisión de la función estética del teatro la refiere Mukarovsky,²⁷ para quien era “la cuarta de las funciones, luego de las que provienen del esquema de Bühler (representativa, expresiva y apelativa), y se refiere al modo de comunicar al *cómo* y al *qué* [...] se manifiesta como expresión del sujeto hablante dirigida a interpelar al receptor” (Beristáin, 2008:227).

Lo anterior quiere decir que la teatralidad tiene que ver con cúmulo de signos y sensaciones que nacen a partir del argumento; tales elementos (como la expresión verbal, gestual y la iluminación), que una vez reunidos, crean innumerables signos. A decir de Tadeusz Kowzan, la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico, el traje, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música, el sonido, el maquillaje y el peinado, son algunos de los elementos que aportan diversos significados, como las miles de posibilidades del gesto, la entonación de la voz y de la expresión corporal.

En materia de signos, en el teatro éstos aparentan ser verdaderos pero en realidad son ficticios: “El signo teatral es un signo simulado no por ser un signo fingido o un

²⁷ Jan Mukarovsky, lingüista perteneciente al llamado “Círculo Lingüístico de Praga”, contribuyó en el campo de la semántica tratando desde este punto de vista todos los elementos del sistema lingüístico. Para él la obra de arte no podía ser identificada a través del estado psíquico de su autor, ni con los diversos estados psíquicos suscitados por ella en los sujetos receptores, como lo pretendía la estética psicológica. Una de sus afirmaciones refiere que la obra-cosa, al desplazarse en el tiempo y en el espacio cambia de aspecto y de estructura interna. “El arte como hecho signico” en [www.scribd.com/El-Arte-Como-Hecho-Signico-Mukarovsky] (10/dic/09).



signo que comunica cosas inexistentes...sino porque finge no ser un signo” (Guillén, 2005: 187). Por ello, en el teatro cualquier elemento solicitado o referido cumple una tarea expresivo-comunicativa fundamental para quien comunica y para quien recibe, no hay cosa o asunto que no haya sido pensado con la intención oculta de ser significativo. Entonces, cuando el teatro es representado, se acude a otros niveles signícos como el vestuario, la actuación y la escenografía, en donde más allá de la idea de decir algo se formula ejercer una acción sobre los que contemplan.

El teatro como género ofrece sucesos encadenados, producidos intencionalmente para ser interpretados; así, los signos pasan a ser hipersignos y los indicios hiperindicios en espera de interpretación (Guillén, 2005). Sólo en el teatro el intérprete simula personajes reales que se comunican entre sí: en la escena brechtiana el personaje se dirige directamente al lector/público porque busca otra respuesta en quien lee o contempla.²⁸

Las formas en el teatro épico de Brecht, son aquellas propuestas estructurales del texto que se alejan de la identificación emocional, su tratamiento no pretende la fusión entre psicología y acción; para lograr esto se propone otro tipo de ordenamiento a partir de tres elementos distanciadores, como los llamó Brecht: elementos narrativos, ficcionalización y literalización²⁹; sólo bastaría rescatar que todos se expresan contundentemente en *Acto cultural* y en *Poquita fe*.

La forma o estructura de la obra obedece a intenciones específicas del autor al articular en determinada forma su comunicación. *Poquita fe* acude a una propuesta estructural en dos jornadas y un proceso; el cauce es el diálogo pero éste se muestra bajo una estructura que no refiere unidades menores como escenas o cuadros; sin embargo, el transcurrir del tiempo es sincrónico, aún cuando cada parte de la obra se muestra como obras pequeñas y cerradas, que finalmente aportan a la

²⁸ Véase capítulo I p.16.

²⁹ Véase capítulo I, p. 23.



gran estructura. A pesar de no existir esta ordenación por escenas, se pueden identificar en *Poquita fe* cuatro momentos para la primera jornada y cinco en la segunda; la tercera parte tiene alrededor de seis segmentos.

Las alusiones al pasado no se registran más que con menciones en el discurso verbal:

Estela: No te vayas. Yo... Estoy muy confundida, muy cansada. Esos hombres... los... zapatistas. Me ha costado mucho aceptarlo. Igual siguen siendo seres de otro mundo para mí. Nunca supe que existían, nunca me importó; eran indios. Todavía pienso en ellos, los oigo hablar su lengua rara [...] (Guevara, 1997:425).

En el terreno de las acciones las rupturas dentro del argumento tienen la finalidad de suspender un enlace emocional y así conectar con otro planteamiento. El título *Poquita fe*, farsa en dos jornadas y un proceso, obedeció a que el autor tomó el nombre del diario *La Jornada* y el semanario *Proceso* por ser las fuentes en las que se documentó acerca del advenimiento zapatista: una licencia permisible en el teatro contemporáneo que acude a variantes para la organización de la obra.

Aparte del diálogo y el cauce de presentación, *Poquita fe* acude a los elementos narrativos del teatro épico porque muestra escenas o cuadros entendidas por sí solas; en este caso no hay un narrador, pero sí música y canciones que comentan o subrayan acontecimientos de la escena. En ese sentido el propio título está comentando parte del contenido. Como elemento de ficcionalización, *Poquita fe* hace uso del *teatro dentro del teatro*, como sucederá en la escena entre Patricia y Pérez Cool³⁰.

A pesar de ser un componente de esta forma, la obra no acude a un final expresado, en cambio sí da muestras de literalización a través del uso de carteles, títulos que

³⁰ Véase Guevara, 1997. p. 407.



comentan o subrayan lo sucedido en la escena, por ejemplo el telón que tiene dibujada la primera plana del diario *La Jornada* con la fecha del 1º de enero de 1994.

La anécdota de la primera jornada expone las razones que llevaron a los protagonistas al encuentro en el sentido amplio de su significado; encuentro con el amor, consigo mismo, con el progreso, con la salud y cómo se inserta en estos objetivos el levantamiento zapatista. La segunda jornada desarrolla las consecuencias que este episodio social dejó en sectores de la sociedad como el intelectual y el religioso; asoman también asuntos relacionados con la crisis económica y social, así como las elecciones presidenciales de 1994. La transición a la tercera parte, Proceso, es un evidente rompimiento donde el escenario se desmantela a vistas del público para armar un teatrino, la obra continuará con títeres: “Son más fáciles de manejar y siempre los tienes en la mano” (Guevara, 1997: 428); este argumento tiene un doble significado, porque refiere el ejercicio del poder que ejerce el sistema sociopolítico.

En *Acto cultural* el carácter de los interlocutores muta constantemente como recurso ante la ansiedad e incertidumbre de lo inexplicable. Cabrujas optó por una ordenación de la obra que llamó primer y segundo tiempo, una estructuración a manera de metáfora de los deportes de contacto: el box, el fútbol, abstracción que hace pensar en un espacio donde se disputa o se lucha para ganar algo; bajo esta idea se sitúa a los personajes, como se dijo en otro momento: luchar-para-la nada. *Acto cultural* desarrolla sincrónicamente los acontecimientos tanto del *acto cultural* como de la representación de *Colón, Cristóbal, el genovés alucinado*; se concurre a los elementos de distanciamiento que le suministran particularidades a la forma.

Los elementos narrativos se enuncian mediante el uso de cuadros apoteósicos, cuadros en los que se declama la historia, se muestran por sí solos como unidades acabadas; no existe la figura del narrador pero sí acude a elementos de

ficcionalización, como el *teatro dentro del teatro*. Completan la estructura de la obra carteles, títulos que comentan los acontecimientos de *Colón, Cristóbal, el genovés alucinado*, componentes situados en momentos específicos para evidenciar que se trata de una representación.

Los mecanismos distanciadores ausentes son las canciones y música; sin embargo, hay un atavismo por citar nombres de óperas y cuestiones relacionadas con el género operístico. Así, en el plano de realidades, las obras ofrecen un campo diverso y vasto; esta pluralidad, para Brecht, tenía que ver con “la forma de representar la realidad incorporando los procesos sociales y sus contradicciones” (De Toro, 1987a: 18).

Recapitulando las proposiciones anteriores, cabe destacar la cualidad del texto dramático para condensar en un breve tiempo y de manera significativa asuntos, temas e ideas; la forma abreviada promueve la síntesis de tiempo-espacio. Esta reflexión se comprueba cuando la letra es sustituida por imágenes, acciones, gestos, vestuario, color, musicalización y un cúmulo de signos que se congregan para influir en la recepción de la obra.

c) Modalidad

Las modalidades literarias cumplen una función temática y en ocasiones fundamentales. Es una modalidad intertextual la ironía o la actitud, la condición casi intangible de contar y no contar o el tono de un prosista; en cambio las modalidades de escritura utilizan adjetivos para mayor claridad. Por ejemplo, la modalidad “satírica o grotesca, alegórica, fantástica, paródica o realista. Las modalidades distinguen colorean y conforman a los géneros” (Guillén, 2005: 158-159).

Un punto de coincidencia entre los autores es el tratamiento divertido de las situaciones. Mientras que en *Cabrujas* el humor áspero es un recurso permanente, en Guevara el manejo del lenguaje equívoco provoca lecturas distorsionadas del hecho y se perciben bajo un toque de humor; es una táctica que mantiene en complicidad al lector, pues sólo él sabe ciertamente qué causa esa confusión o enredo:

Ramiro: *(Se ha sentado por ahí con su botella en la mano, a Juan)*
¿De veras no quieren un trago?

Juan: No...

Ramiro: ¿No verdad? Pues cómo van a beber si le van a hacer curación.

Soledad: ¿Qué curación? Oiga yo creo que usted está equivocado, nosotras...

Ramiro: ¡Ustedes van a curar a mi compadre, porque no venimos de tan lejos para que nos salgan con una tarugada!

Estela: ¿Qué ustedes no viene a ver el descenso?

Ramiro: ¿Descenso de quién?

Estela: De los que van a venir de allá, de las estrellas.

Ramiro: *(Mira al cielo, luego a Estela)* Oiga pariente, venga acá. *(Marcial se acerca, Ramiro le habla al oído).*

Casimira: ¿Van a llegar por avión Juan?

Juan: Te digo que está loca.

Marcial: *(A Ramiro)* ¿Y Entonces qué hago?

Ramiro: Lo que usted quiera compadre, yo lo apoyo.

Marcial: *(A Soledad)* Pues mire. Yo no sé qué cosas tengan ustedes que bajar del cielo, o lo que piensen hacer, es su trabajo y... pues yo ya estoy desesperado. Yo lo único que quiero es que me curen y ya.

Soledad: ¿Qué lo cure quién?

Marcial: Por mí me da igual, la que sea (Guevara, 1997:391)

Sin embargo, el humor descrito como la inversión de lo trágico aparece como enmascaramiento de la frustración, según la escala de valores que conforman la identidad³¹ nacional venezolana (Ahumada, 2006):

Cosme: *(A Amadeo)* No hay nadie que viva una vida en este pueblo. Que se levante y diga “buenos días” y buenos días signifique bondad y mañana. Ni siquiera Purificación. ¿Qué hicimos? Algo muy grande hicimos para merecerlo. ¿Quién nos encerró aquí? ¿Quién nos odiaba tanto? ¿Lo sabes tú?

³¹ Véase capítulo II, p.53.

Amadeo: No.

Cosme: ¡Qué raro! Un hombre tan lleno de palabras...capaz de pronunciar cualquier conferencia sobre cualquier tema...que no sea su propia vida.

Amadeo: Pasa que soy ético, Cosme. Una verdadera tragedia íntima. Cada vez que me siento en la letrina, me siento a esperara un desenlace. Normalmente me sucede a las once de la mañana. Y espero, y espero y espero...y pienso y pienso y pienso...Pienso en lo que hago, y no en lo que me sucede [...] ¿Cómo voy a pensar en mi vida entonces, si todos los días a las once me limito a desembarazarme de ella?

Cosme: (*A los invitados*) No le crean ni una palabra.

Amadeo: ¡Pero cómo no me van a creer, si es verdad, Cosme! ¡Es la única cabrona verdad que he dicho en mi putísima existencia! ¡Soy un hombre con una precaria vida intestinal! (Cabrujas, 1990:35.

Este diálogo también expone cómo la palabra es la base de la poética cabrujjiana que sustenta su proposición dramatúrgica; por ello, el sentido del lenguaje “es *antivalor*, y sólo es capaz de producir vacío conceptual a la manera del teatro de Beckett una mezcla de pérdida e infinitud, un vacío sinónimo de apoteosis” (Ahumada, 2006: 88).

La obra apunta hacia una modalidad fundamental: la ironía, figura que acude a la burla fina y disimulada para dar a entender lo contrario de lo que se dice; por estas cualidades se vuelve un recursopreciado en el teatro de Cabrujas y Guevara, sin dejar de lado otros tantos como la sátira y la hipérbole que también tienen cabida en sus textos, en el cometido de apoyar el planteamiento brechtiano para propiciar movimientos de reflexión y acción, en un teatro que refleje discordancias sociales mediante la diversión.

En el acto de examinar al grupo de habitantes de San Rafael de Ejido, *Acto cultural* alude a la frustración que padece la sociedad venezolana, como resultado del divorcio entre el país y sus instituciones, entre el país y la cultura, y que se condensa en el carácter de seis personajes enajenados de su propio entorno y de sí mismos. Ellos son portadores de la idea de pérdida de rasgos rurales para alcanzar

posiciones en el ámbito urbano: lo rural se niega y se vincula al atraso, al rezago, precisamente sobre esto se funda la crítica del autor, el hastío por no saberse de ningún lado; de esta manera, la parodia influye sobre el discurso de orden, de formalidad, el protocolo y la enseñanza de la historia.

Amadeo: Han transcurrido cincuenta años desde el día en que Isaac y Miriam Heredia, hijos del nunca bien llorado, Abraham Heredia, fundaron en San Rafael de Ejido, la Sociedad Heredia para el fomento de las Artes, las Ciencias y las Industrias. Permanecen aquí sus puestos pero sobre todo permanecen sus ausencias (*Breve pausa para comprobar el efecto*) Podríamos preguntar simplemente y evitando los rodeos ¿Qué pasó? Pero la obra está la vista y no resultaría ni siquiera gracioso podríamos matizar y matizar la voz para distraer el silencio con cosas como: ¿Qué pasó? ¡Qué ha pasado?¿Qué pasaría?¿Qué habría pasado?¿Qué está pasando?¿Qué pasa?¿Qué mierda pasa? (Cabrujas, 1990:3).

Aquí es notorio cómo la parodia se aprovecha para solucionar hechos cotidianos del devenir; lo grotesco se usa para apoyar la degradación de los valores culturales tradicionales de la sociedad, asunto que se subraya con la aparición de la alegoría de la Historia Universal. Así, a lo largo de los dos tiempos que establece el autor confluye un discurso sobre otro.

En la obra del mexicano se expone cómo las pulsaciones de una sociedad traicionada una y otra vez por el sistema encuentran salida a sus anhelos mediante la imitación burlesca de personajes de la política, sus nombres se trastocan; para deleite del lector, esto lo acerca al éxtasis de lo grotesco, para reanudar el ciclo de lo interminable; el equívoco del sistema hace mirar a las necesidades sociales del hombre como un discurso compuesto por signos vacíos y decadentes, en una eterna repetición.

El nexo de las obras con los elementos distanciadores del teatro épico de Bertolt Brecht tiene aplicación en el texto cuando sucede el efecto del *teatro dentro del teatro* y que ha sido referido con fragmentos de las obras. En lo tocante a elementos



de literalización, se pone de manifiesto el empleo de carteles, títulos u objetos gráficos que subrayan los acontecimientos; en este sentido, *Poquita fe* acude a ellos, concretamente en la primera jornada y el proceso. A través de la escenografía, imágenes impresas, texturas y color se alude también a otro componente literalizante:

Al fondo, ocupando todo el espacio, un telón pintado en tonalidades ocres (tierras) en el que se distingue el rostro de Emiliano Zapata. Este no debe ser obvio, estará sugerido, fundido con el fondo en las tonalidades [...] lo importante son los ojos casi flotando en este fondo oscuro (Guevara, 1997: 375).

Otra muestra de un recurso que cumple una doble función, tanto en el sentido de literalización como también de intertexto, se expresa a través de una acotación que indica un telón con el dibujo la primera plana del diario *La Jornada*:

A continuación se oye la voz del presidente en el mensaje por televisión del 12 de enero de 1994. Mientras al fondo izquierda, se ilumina un telón que reproduce la primera plana del periódico La Jornada del día 5 de enero de 1994, en el que se lee: Bombardeo al sur de San Cristóbal, Diez mil soldados a la zona de conflicto. Indagarán si se ejecutó a cinco rebeldes; se castigará a los culpables (Guevara, 1997: 395).

Tal ejemplo muestra la intencionalidad del mensaje para acentuar los acontecimientos, incluso el hecho de aludir específicamente la primera plana de una fuente de consulta como *La Jornada* indica al lector la postura del autor ante ese evento. El proceso o parte final de *Poquita fe* saca amplio provecho de las unidades de literalización: carteles, leyendas, o gráficos:

De atrás del teatrino y por abajo un actor vestido como judicial, sale sosteniendo con ambas manos una vara con forma de un gran hueso, de la que cuelgan varios dinosaurios con caras humanas. Todos ellos usan corbata, sostienen letreros en los que se lee: "Loz dinoz dezimoz zi", "Noz adherimos" "¿Graza joven?" (1997:439).

d) Género de las obras

Con la *Poética* de Aristóteles surgió la primera reflexión sobre los géneros, desde entonces la diferenciación entre tragedia, comedia y epopeya parte de un enfoque ontológico, mientras que otra ordenación deviene de un sentido histórico. Las reflexiones pueden tener dos aspectos: una clasificación retrospectiva, que estudia la evolución de una determinada serie, o bien aquella idea que considera al género como base de modelos aun no realizados por ello, “el género es entonces el término que se aplica a los grupos de obras ateniéndonos a su uso y concepto. En otro nivel esta la triada: lírica, narrativa, dramática y subgénero para los grupos y subdivisiones de estos tres” (Spang, 1996:18). La teoría de los géneros literarios traza un principio de orden; no clasifica la literatura y la historia literaria por el tiempo o el lugar, sino por tipos de organización o estructura estrictamente literarias.

De acuerdo con Spang, “conviene hablar de dos niveles: el de las formas fundamentales de presentación literaria o formas naturales, conceptos fundamentales, actitudes fundamentales, géneros fundamentales, formas de presentación literaria, macrogéneros o simplemente géneros (1996:26). Ante esta idea se puede considerar una división tripartita de los géneros en épica, lírica y dramática, también denominada forma básica.

Si bien el género es una noción que causa polémica en los estudios literarios, se puede encontrar un punto de acuerdo al puntualizar sobre el “acatamiento de determinados modelos cuyos rasgos y características al propio tiempo perpetuaban” (Guillén, 2005:137). En esta idea de encontrar el significado que defina al género, se encuentra el utilizado para señalar el modo, medio o manera de clasificar algo. Así, estos términos vinculados con la ciencia, bien pueden usarse en la codificación de obras literarias por su modo o manera (Román, 2007).

Hablando específicamente del género dramático Kurt Spang refiere que el único modo de acercarse a criterios válidos para casi todas las formas del género dramático devienen de siete rasgos distintivos fundamentales y que constituyen el hecho dramático-teatral.

El primer criterio lo ha llamado *inseparabilidad de texto y representación*, es decir “Un drama siempre es la representación de un texto, prefijado o improvisado, en un espacio teatral. No excluye la posibilidad de una lectura solitaria del texto dramático; sin embargo, no es lo mismo” (1996:133).

Otro rasgo expone *La plurimedialidad del drama* o “la vinculación entre texto y representación implica la utilización de varios códigos, el verbal del texto y los extraverbales (decorado, accesorios, vestimenta, maquillaje, gestos, mímica, iluminación, sonorización, etc. Reflejados en partes en las acotaciones)” (1996:133).

Un tercer aspecto lo describe como *Colectividad de producción y recepción*, pues “tanto la emisión del drama (su representación teatral) como la recepción (la presencia del público) son colectivos” (1996: 133). La cuarta categoría se expresa como *Autarquía del drama* porque “en cada representación se produce la ficción de la autosuficiencia del drama, en el sentido de que prescinde aparentemente del autor y del público. Los actores actúan dialogando entre sí, sin que el autor les mandara lo que tiene que decir, y por otro, como si no existiera público (1996:134).

El quinto aspecto lo denomina *Doble sistema de comunicación* en donde “la autosuficiencia de comunicación entre las figuras entre sí hace surgir la necesidad de una distinción entre la comunicación escénica de las figuras entre sí y la extraescénica que se produce en el público y los actores (1996:134).



El diálogo dramático es un rasgo que “además de ser la forma única de comunicación verbal en el drama, a menos de formas como el teatro épico en el que las intervenciones narrativas se asemejan un tanto a las de un narrador en un relato” (1996:134).

Finalmente la séptima categoría denominada *La ficción del drama y de la representación* pues “el drama como toda obra literaria, nos presenta un mundo y u conflicto posibles y, por tanto, ficcionales. Además de la ficción introducida en el texto el espectador se enfrenta a la ficción del teatro y de la representación escénica” (1996:135).

La disertación de Spang aporta elementos para justificar la presencia de géneros y no de subgéneros en la literatura dramática, considerando también la nominación *formas teatrales* para referir al texto dramático. Su reflexión incluye la estratificación en tanto géneros menores o géneros cortos, en esta idea, la tragedia, comedia, entremés, sainete, farsa, loa, tragicomedia, tres formas teatrales híbridas, conforman el conglomerado genérico en la literatura dramática. Esta argumentación se une a los postulados de Virgilio Ariel, Norma Román Calvo y Juan Tovar, los cuales fundamentan la tesis sobre el género en el que circunscriben *Acto cultural y Poquita fe*.

Refiere Juan Tovar que hace algunos años, motivado por el debate para acordar el género de sus propias obras, se dio a la tarea de crear una propuesta a fin de desarrollar un sistema de estudio para la literatura dramática. El resultado fue una publicación que consideraba las apreciaciones del crítico inglés Erik Bentley (1916) y de la dramaturga mexicana Luisa Josefina Hernández (1928), y a partir de ellos, construyó su propio debate en torno a los géneros dramáticos.

Otra propuesta reciente es la de Norma Román Calvo (1924), dirigida hacia el estudio sobre los géneros, apoyándose en la historia y en la observación. Sobre esto comenta Óscar Armando García: “El teatro es una expresión que no es exclusiva de una época determinada ni de una región; se trata más bien de una manifestación de representación propia de las sociedades humanas” (Román, 2007: 20). El objetivo de no acudir a fuentes extranjeras reside en que estos sistemas de análisis parten de las circunstancias de la creación dramática en México, por lo tanto, resultan aplicables a la literatura dramática latinoamericana.

Román Calvo expresa en su axioma la aparición de invariantes genéricas, las cuales define como “aquello que no sufre cambios a lo largo de la evolución histórica del género, aquello que decide su identidad y permite reconocerlo en sus diversas encarnaciones” (2007:28); así, una vez puestas en el terreno de la confrontación, se buscará la permanencia de tales invariantes desde el nacimiento de una expresión dramática, siguiendo su nombre a lo largo de varios periodos.

Antes de definir el género de *Poquita fe*, es pertinente citar el comentario de Guillén, para quien el género funciona a menudo como “un modelo conceptual; y entonces lo que evoluciona es el paradigma mental, compuesto generalmente por algunas obras canónicas” (2005:141), lo que quiere decir tendría que hacerse una distinción entre el devenir de la escritura y las normas teóricas que sí pueden modificar la perdurabilidad de los géneros.

Desde su origen, la farsa megarense³² tuvo la intención de divertir al espectador mediante la “comicidad exagerada, extravagante, que rayaba en el absurdo, en la que se ejercía el cinismo y la burla con acciones muy vivas y variadas, y las más celebradas travesuras se mezclaban con agresividad verbal y física” (Román, 2007:159). Román Calvo observó en su estudio que las invariantes de la farsa son la

³² Denominada farsa megarense por desarrollarse en la antigua ciudad de Megara, ubicada en el istmo de Corinto, cuyo esplendor ocurrió entre los siglos VIII y VI a. C.



“comicidad, exagerada, la extravagancia, los excesos, la inmoralidad, los sucesos escénicos contra toda lógica y razón y la expresión obscena” (2007:183).

Otra disertación sobre la farsa es la de Patrice Pavis, quien comenta:

Originalmente se intercalaba en los misterios medievales en momentos de relajación y de risa: la farsa era concebida como aquello que confiere picante al alimento cultural y serio de la literatura...es un género admirado y menospreciado, pero popular en todos los sentidos...hace reír con una risa franca y popular; modo: personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímica, utiliza para ello recursos probados que cada artista modifica a su muecas, equívocos verbales, en un tono copiosamente escatológico (Pavis, 1998: 205).

Género y forma son elementos recíprocos en la concepción de la obra, como expresa Tovar; la farsa es un género maleable que aplica sobre los otros, sustituyendo sus elementos y creando así una farsa trágica, una farsa melodramática (2006). Considerando lo anterior, *Poquita fe* muestra en la primera parte una progresión escalonada de los acontecimientos para concluir con la intervención de títeres, recurso que hace brotar la euforia, los excesos, la extravagancia y el juego de palabras; en este sentido, los acontecimientos se relatan a modo de incentivar el desborde eufórico.

Pero en este intento por definir el género de la obra no puede faltar el vínculo con el teatro épico de Brecht, en el que la denuncia social es asunto fundamental; la forma o estructura de la obra se vale de todo recurso para indicar al lector que se trata de una representación. Su finalidad, como se ha referido, busca una respuesta activa del destinatario sobre el hecho.

La pieza didáctica, género en el que algunos teóricos teatrales como Juan Tovar y Virgilio Ariel circunscriben varias de las obras de Brecht, porque se proponen impartir una enseñanza que induzca a una acción concreta, puede incluir música, baile y



efectos visuales para lograr un impacto en el receptor; sin embargo, la producción dramática de Brecht es flexible para la clasificación genérica. Por ello, determinar que toda la obra de Brecht es pieza didáctica implica caer en un reduccionismo que no favorece a la teoría teatral.

Así, se puede aseverar que *Poquita fe*, en la primera y la segunda jornada, refiere datos que la acercan al plano realista pues “da una imagen que considera adecuada a su objeto [...] presenta signos icónicos de la realidad en la cual se inspira” (Pavis, 1998: 381), y que se identifican en la trayectoria de los personajes y las situaciones dramáticas; por ejemplo, el encuentro en la montaña, la discusión ética de los profesionales de la información o las convicciones ideológicas de Soledad y Patricia.³³

En cambio, en la tercera parte —denominada proceso— tiene componentes que la acercan a una farsa; ahora, determinar qué aspectos justifican su trasfondo melodramático tienen sustento cuando se comenta que el melodrama “es una obra popular que, mostrando a los buenos y a los malos en situaciones terroríficas o enternecedoras [...] ha reforzado hasta el extremo el carácter heroico, sentimental y trágico” (Pavis, 1998: 286).

Los personajes de la obra poseen una inclinación hacia virtudes o defectos, son representativos de tipos sociales: el militar autoritario, el intelectual, el empresario deshonesto o el campesino ingenuo; así, el melodrama se convierte en un excelente medio para acentuar desigualdades porque favorece la contraposición de valores como opresión/ libertad, injusticia/igualdad, de tal manera que al contemplarlos el lector elabora un juicio calificador sobre lo representado.

³³ Véase Guevara, 1997, p. 424.

Entonces, fundamentando la proposición en los juicios anteriores, *Poquita fe* es una farsa con trasfondo melodramático, una obra que integra planteamientos realistas tanto en las situaciones dramáticas como en los personajes representativos de tipos sociales, pero que al momento de sustituirlos por títeres adquiere características de farsa, agregándose a esto el tratamiento irónico. Asunto del que Virgilio Ariel opina:

Siendo el melodrama el género dramático para cumplir la función de divertir por la exaltación...resulta el género más transmutable a la farsa, mediante los métodos fársicos de desnudar o de revestir la realidad –exagerarla-, la diversión que conlleva el melodrama se torna lógicamente más intensa (1989:208).

Por otra parte, *Acto Cultural* no se circunscribe puramente en alguno de los cinco géneros enunciados por Román Calvo —tragedia, comedia, melodrama, tragicomedia y farsa—, antes bien, el texto comparte elementos de la comedia por la exposición de vicios de carácter: hipocresía, megalomanía, soberbia, entre otros. En esa lógica también se hacen presentes rasgos de la farsa, denominada por Tovar “comedia en bruto” (2006:65), pues la acción camaleónica del carácter que opera sobre los otros provoca un choque emocional sin sentido evidente, como la risa; tal rasgo se identifica en el siguiente parlamento:

Amadeo: (*Cada vez más inspirado*) Y yo me perdía sobre aquella vastedad de montañas y cóndores y ñandúes hasta encontrara la pampa al final de la arena mullida y el montón de equinoccios... ¡Dios mío, los árboles...! ¡Dios mío, las arañas y los bisontes! ¡Los jaguares, las llamas, los jabalíes, las perlas, las salinas y el oro...! ¡El oro, Isabella...! ¡Ciudades de oro! ¡Un hemisferio de oro...! Y todo está aquí, en este sextante, y en la tradicional astucia náutica de los genoveses. (Repentinamente furioso) ¿Cómo se te ocurre hablarme de una insípida puta boloñesa, un faux pas anecdótico, en un momento que yo presiento histórico? ¡La bitácora! ¡Busca la bitácora! ¡Quiero anotarlo!

Herminia: ¡No me grites!

Amadeo: (*Sublime*) ¡Es mi otra voz la que habla! ¡Y mi otra voz grita porque es más ancha que este planeta! ¡Quiero la bitácora! ¡El cuaderno de piel...! ¡No puedo detenerme!

Herminia: (*Súbitamente empequeñecida*) ¿Dónde la pusiste?



Amadeo: ¡Qué sé yo dónde la puse! ¡Deberías estar al pendiente de los que hago, en lugar de esa domesticidad indignante! ¡Asciendo al Olimpo y tú me tiras de los pies...! (Cabrujas, 1990: 12).

Desde el título del acto cultural representado, *Colón, Cristóbal, el genovés alucinado*, se están suministrando mensajes al lector para que codifique la obra en dos realidades: la de los personajes y la de la historia que ellos representan; se crea así un vínculo con la Poética brechtiana, específicamente con el recurso del *teatro dentro del teatro*. La extravagancia, lo explosivo, la incoherencia en los textos, así como la exposición de sucesos sobrenaturales —como el sangrado de manos de Amadeo Mier—, darán elementos suficientes para vincular el texto con otra tendencia escénica: el teatro del absurdo, forma dramática en la que los argumentos aparentemente carecen de significado, con “diálogos repetitivos y falta de continuidad dramática que creaban una atmósfera onírica o alucinadora. El teatro del absurdo tuvo fuertes rasgos existencialistas” (Wright, 1988:20).

Acto cultural deja ver rasgos que se asemejan a la dramaturgia del absurdo: los personajes divagan entre representar la vida de Colón y ventilar sus fallas sociales. Así, en momentos se recurre a la repetición o a la falta de continuidad en la representación de la obra sobre Colón; se acude al caos como un detonante abrumador que se combina con el entrar y salir de la representación inscrita en otra dramatización. Las propias situaciones dramáticas determinan cuando se está fuera de la representación de *Colón, Cristóbal, el genovés alucinado* y cuando hablan los integrantes de la sociedad Heredia. Opina Yoyi Ana Ahumada:

Puede interpretarse como una metáfora acerca de los delirios de grandeza del país que pretendían negar una marginalidad inocultable. Alude a que el deseo de grandeza de Amadeo Mier al mimetizarse con Cristóbal Colón, refiere a una *perversión épica* en momentos cuando a Venezuela le imponían la ilusión de un liderazgo (Carlos Andrés Pérez) por su transitoria bonanza económica y las debilidades de los pobladores de San Rafael de Ejido (2006: 120).

Un aspecto que apoya la cercanía con la farsa corresponde al enfoque simbólico de la obra; en este sentido las expresiones, nombres de personajes o la vida de Colón tienen un significado conjunto porque pretenden despertar en el auditorio un juicio sobre el universo rural de los habitantes de San Rafael de Ejido y el plano universal en el que sitúan al descubridor de América que, su vez, es excusa para evidenciar a una sociedad hundida en el rezago y el abandono.

e) Intertextos

Por otra parte, música y canciones forman parte de los elementos narrativos pero también tienen la cualidad de funcionar como intertexto; su contenido refuerza, relata o comenta el suceso de la representación. En *Poquita fe* los intertextos aluden a formas de la cultura popular como el bolero, la canción popular, así como frases identitarias de determinado grupo social. Quién no recuerda *El son de los aguacates* en los desfiles cívicos y las concentraciones populares, o bien, relaciona el tema *La culebra* con el asesinato de Luis Donaldo Colosio; Guevara acude al humor con la inclusión de este recurso.

En otra categoría están los intertextos de noticias, como sucede en una de las primeras escenas de la segunda jornada:

*En la sala se escucha la voz de un comentarista de televisión.
(Grabación de una transmisión televisiva a cargo de Amador Narcia).*

Voz: “El día de ayer, en las inmediaciones del poblado San Felipe Ecatepec, ubicado a cinco kilómetros al oeste de la Ciudad de San Cristóbal, un grupo de aproximadamente 400 transgresores [...] (Guevara, 1997: 395).

Finalmente, el intertexto que concentra el contenido y la esencia de la obra es el bolero *Poquita fe*, original de Bobby Capó; Guevara ha firmado varias de sus obras con alusión a lo musical o a la poesía, “Mis actores dicen que yo hablo con



canciones, quizá por eso surgió el nombre de un bolero, que es una queja ante una decepción sentimental, tan común en los mexicanos, sería aquí como un canto dolido ante una decepción política” (Tejeda, 1989: 27).

La música es un elemento fundamental de su teatro, *Me enseñaste a querer* y *Poquita fe* se titulan con nombres de canciones, específicamente boleros. Otro tipo de intertextualidad en Guevara atañe a los apelativos inspirados en poemas: ¿*Que si me duele? ¡Sí!*, o bien, se evoca a algún verso como el título: *¡Suave...Patria!*, en alusión a “La suave patria” (1932) de Ramón López Velarde.

Este reclamo al desamor, a la vida, al sistema social que ha traicionado, que ha vejado la confianza. La fe, entendida como una virtud teologal, indica “aceptar lo que no se ve” (Revilla, 2007:243); puede entenderse también como un acto en el que existe un grado de aceptación o rechazo hacia algo. Por eso el título *Poquita fe* resume el vacío, la traición que experimenta la nación en cualquier sector:

Comprende que mi amor burlado fue
ya tantas veces
que se ha quedado al fin mi pobre corazón
con tan poquita fe (Capó, 1961).

Por su parte, *Acto cultural* posee una alta complejidad en la escritura, pues atiende niveles de discurso temporal: la puesta de *Acto cultural* y el tiempo de la representación —*teatro dentro del teatro*— que realizan los miembros de la Sociedad Pasteur. Aunque el texto no da ejemplos tan vehementes sobre el uso de elementos narrativos, como sí ocurre en *Poquita fe*, se vislumbra un punto de encuentro con la estructura operística en la medida que suceden los monólogos y que pueden relacionarse con la estructura del aria, pues en la opereta las arias confesionales son secretos a voces. Mediante el uso del *teatro dentro del teatro* se revela otro nivel de intertextualidad al referir títulos de óperas, anécdotas o frases de discursos:

Cosme: ¡La presidencia del Ateneo de Escuaque! Cada vez que el gobernador se la lleva a los matorrales de la laguna, ella canta un aria de *Lucía de Lammermoor*, justamente cuando están a punto de llegar a una conclusión más o menos definitiva [...] (Cabrujas, 1990:32).

Finalmente, la representación de *Colón, Cristóbal, el genovés alucinado* representa en toda su trayectoria las angustias, frustraciones y soledades de los integrantes de la Sociedad Pasteur, las cuales dejan ver que la cultura es un elemento ajeno a las necesidades sociales del hombre.

C. Punto de encuentro de las obras y la Poética de Bertolt Brecht

Las ideas de Brecht en Latinoamérica dinamizaron el quehacer teatral para bien, y por tanto consolidó un movimiento reconocido mundialmente como el Nuevo Teatro Latinoamericano. Asimismo, la renovación de la escena motivó un trabajo poco desarrollado en América hispánica: la investigación y documentación dramática. Venezuela y México comparten algunas referencias contextuales en esta materia; sin embargo, los expedientes teatrales en este último datan desde la época pos-independentista, asunto que no ocurrió en Venezuela y que revela parte del modo en que se ha testificado el devenir dramático en estas naciones.

Tras el análisis de los componentes en *Acto cultural y Poquita fe* a la luz de los métodos temático y morfológico, se puede expresar que se está ante dos textos representativos de una dramaturgia original y con identidad propia. Las condiciones contextuales de los autores favorecieron la construcción de un carácter crítico y propositivo de la dramaturgia y su función social. José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara desarrollaron su obra al amparo de las universidades, entendiendo a éstas como los espacios propicios para el avance de un pensamiento reflexivo; en este sentido, los autores se vincularon a movimientos que predicaban una postura de

izquierda; Cabrujas perteneció al MAS, mientras que Guevara ha sido un activo simpatizante de movimientos de protesta.

Esta inclinación divergente y combativa armonizó perfectamente con las ideas de la Poética de Bertolt Brecht, en la que se externaba la necesidad de crear un teatro que pusiera en movimiento al destinatario alejándolo de la pasividad contemplativa con miras a la alienación, según lo expresara el autor alemán en *El pequeño organon para el teatro* “miran como hechizados el escenario[...] mirar y oír [...] su estado de raptó en el que se abandonan a sensaciones imprecisas pero poderosas” (Brecht, 1948:7).

La propuesta brechtiana fue el medio ideal para que autores latinoamericanos volcaran sus inquietudes artístico-ideológicas; Cabrujas protagonizó la nueva corriente del teatro venezolano a través de sus escritos, su trabajo como director y actor de las agrupaciones Teatro de Arte de Caracas y El Nuevo Grupo. En esta lógica, la Poética Brecht sí tuvo un punto de conectividad con el teatro del venezolano, porque le compartió un sentido analítico que lo libró de costumbrismos deteriorados y falsos nacionalismos; es decir, no bastó leer o escenificar a Brecht, sino que fue necesario crear una dramaturgia propia que acometiera a la reflexión y la revolución en un amplio sentido. De allí que el pensamiento de Cabrujas veladamente quiera comunicar esto a una sociedad arruinada por las dictaduras, así su objetivo particular se insertó dentro del gran objetivo brechtiano: distanciar para mover a la acción.

Con esto se afirma que el vínculo con la Poética no radica totalmente en la vigencia y tratamiento de los asuntos, sino en la ponderación del objetivo de contar desde y para un contexto particular, mediante un discurso que involucrara la diversión, pero no en el sentido del gozo simple, sino en la idea de disfrutar cuando se descubre algo oculto en lo más cotidiano; en este concepto, sí existe una total apropiación del

postulado de Brecht. Cabrujas posee una poética particular distinguida por el gesto social e idiosincrasia venezolanos, que a fin de cuentas denotan un sentido de pertenencia, hecho sumamente cuestionado por él desde la realidad simbólica del teatro.

Adam Guevara, si bien no protagonizó movimientos teatrales como los de Cabrujas, su producción dramática sí lo coloca en un sitio del teatro divergente y crítico, actividad que continúa realizando bajo los mismos principios por los que se inició en la dramaturgia. Guevara, a más de leer e interpretar a Brecht en los albores de su carrera, desarrolla un modo de escribir la escena reuniendo distintas metodologías, de las cuales la Poética es la que más implicaciones tiene en la estructura y el contenido de su dramaturgia.

Si bien en *Poquita fe* se expresan de manera clara los elementos distanciadores del teatro a través del uso de carteles, telones, música, canciones, *teatro dentro del teatro*, así como el desarrollo de escenas cerradas y concluidas que integran una totalidad, el punto de encuentro con el pensador alemán radica en el compromiso que Guevara formula en su dramaturgia para extraer de la realidad, los modos de convivencia humana y cómo éstos trasladados al terreno de la ficción se convierten en agentes reveladores de males sociales.

Asimismo, Adam desarrolla, evoca y reinterpreta a Brecht cuando expresa en el texto la idea de concebir a las cosas como transformables por la intervención del sujeto; en *Poquita fe* la escena de los intelectuales que comentan en un tono espectacular el levantamiento armado zapatista no es más que un momento revelador de esos modos de convivencia humana; el final de la escena se *desmantela* para dar lugar al gran teatro, al *show* de la convivencia humana.

¿Qué hecho puede ser más revelador de las incongruencias sociales que la sátira con títeres? Eso hace justamente *Poquita fe*: situar al lector frente al hecho, y así, percibirse *en y desde*, posibilitando el *yo haría*.

Poquita fe se estructura en dos jornadas y un proceso. En la primera jornada expone las razones que han llevado a los protagonistas a determinado estado, así como los conflictos a los que se enfrentan a partir de un suceso como fue el levantamiento zapatista. La segunda jornada desarrolla las consecuencias que este episodio social dejó en sectores de la sociedad como el intelectual y el rural. Asoman también asuntos relacionados con la crisis económica y social, así como las elecciones presidenciales de 1994.

La transición a la tercera parte, denominada proceso, es un evidente rompimiento donde el escenario se desmantela a vistas del público para armar un teatrino: la obra continuará pero con títeres. Sin mayor preámbulo inicia el proceso; en esta parte se relacionan asuntos de orden político, social y económico con un tratamiento irónico/fársico. Como ocurre al final de una fiesta o de una borrachera, el despertar ofrece un panorama plenamente desolador, vacío y sórdido; así es el encuentro con la realidad.

Acto cultural comparte con el final de *Poquita fe* el desborde grotesco y tras él la nada, la incertidumbre otra vez, un acto que vislumbra un final donde el ciclo se repite; así se crea la posibilidad de reflexión en el lector, o al menos no se le limita a un final cerrado. *Cabrujas* expresa un discurso sobre el imaginario y el significado de la venezolanidad, a través de seis personajes en los que se condensan los caracteres de una sociedad que accedió al progreso y lo perdió sin darse cuenta.

Guevara acude a personajes representativos de tipos sociales a fin de subrayar gestos sociales, como los llamaría Brecht; la forma de las obras es un punto en el

que coinciden los textos, pues no están estructuradas en el modelo tradicional de actos, escenas y cuadros. La ordenación fuera de lo habitual pone de manifiesto la naturaleza divergente de los autores, pues habla de una literatura que pretende establecer otro tipo de relación con el lector.

Brecht movilizó la dinámica teatral europea en las décadas del 30 al 50, a pesar de su estancia en los Estados Unidos de América hacia la década de los 40; su postulado no tuvo la recepción que años después poseería en Latinoamérica, donde los teatreros latinoamericanos que por circunstancias del exilio conocieron y difundieron la propuesta brechtiana. Al paso del tiempo, se puede destacar que este proceso otorgó a la dramaturgia de esa región, atributos positivos que se alejaron de la repetición del modelo o la distorsión de este.

La prueba de que lo anterior no ocurrió en las obras de José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara, así como un amplio listado de autores, en donde se puede verificar una literatura dramática auténtica donde se reconocen componentes de la Poética brechtiana, pero que predominan aspectos temáticos y estructurales particulares. Es decir, Brecht inspiró para modificar la escena a fin de dinamizar al espectador, su Poética llegó en un momento en que no sólo bastaba señalar las desigualdades y diferencias sociales, sino que era necesario tomar acciones para transformar la realidad, y eso es lo perdurable de la propuesta brechtiana.

Acto cultural y *Poquita fe* han transitado por el terreno de la puesta en escena; la primera en agosto de 1976, en la Sala Juana Sujo dentro del repertorio de El Nuevo Grupo de Venezuela, bajo la dirección del propio Cabrujas; la segunda se estrenó en julio de 1994, en el Teatro Universitario de Cámara de la Universidad Autónoma del Estado de México, la dirección estuvo a cargo de Adam Guevara. El tiempo que separa la creación de las obras es cercano a los 18 años. En este sentido Guevara conoce parte de la producción literaria de Cabrujas, mientras que el venezolano murió cuando *Poquita fe* aun no había sido editada, asunto que pone en duda el que

ambos hayan conocido sus propuestas dramáticas; a pesar de ello, esta manera de hacer la escena fructificó en la consolidación de un fenómeno dramático, que mueve a la investigación y la documentación.

Para concretar su estructura el teatro convoca a formas, géneros, cauces de presentación y modalidades, mediante las cuales desarrollará un discurso específico. La escena requiere de la forma dialogada, de la segmentación en actos y escenas, o bien, de una distribución no convencional como lo expresan José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara en *Acto cultural* y *Poquita fe*.

La reunión de todos estos elementos favorece la comprensión de la poética de Cabrujas y Guevara; con ello, se contribuye a la fundamentación teórico-crítica de una dramaturgia inspirada en un modelo europeo, pero suficientemente cargada de significados para el destinatario, ya sea lector o espectador.



CONCLUSIONES

Analizar las relaciones de la Poética de Bertolt Brecht con el teatro latinoamericano requirió justificar y asentar los parentescos de fondo entre dramaturgias y el precepto brechtiano del distanciamiento o *Verfremdung* como fundamento de un teatro que posibilita el descubrimiento, la reflexión y el movimiento de acción, aun y en lo más cotidiano. Esta idea trascendió en el estilo y modo de escribir la escena de José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara, asunto que se verifica en *Acto cultural* y *Poquita fe*, textos en los que se representa y reflexiona la realidad mediante los tres elementos distanciadores: literalización, ficcionalización y narración, sin olvidar el principio fundamental: Brecht y su Poética, quien refiere el acto de divertir en el cometido de representar formas de convivencia humana.

El teatro latinoamericano, particularmente el de Cabrujas y Guevara, utiliza el distanciamiento como un modo de ver al hombre en una posición de causa y efecto: los autores acogieron este estilo para escribir la escena porque respondía a su momento histórico, a sus intereses artísticos y a la renovación de un teatro que activara al lector/espectador. De esta manera se puede referir el pensamiento Brechtiano en personajes como Alex en *Poquita fe* o Cosme Paraima en *Acto cultural*, hombres que se *distancian* a fin de exponer desigualdades o criticar los modos de convivencia humanos; en una palabra, toman decisiones, se desintegra entonces el esquema aristotélico: el personaje tiene posibilidades de reescribir al interpretar la resolución del conflicto.

La escritura de Cabrujas y Guevara no se limita a la imitación del sistema Brecht, ya que precisamente éste sería un acto totalmente contrario al del modelo dialéctico. Hablemos entonces de apropiación, acto que se comprueba con la presentación de acontecimientos extraídos de la realidad de cada autor; asuntos tan cotidianos,

significativos y reveladores que cada dramaturgo reunió, evocaron al pasado para comprender el presente a fin de proyectar el futuro.

A través del análisis de los componentes del teatro de José Ignacio Cabrujas y Adam Guevara, se concluye que si bien ambos están permeados por la Poética de Brecht, ninguno de ellos repite el esquema de lo que podría ser el teatro épico. Se reconoce en Cabrujas una dramaturgia que critica al sistema político; en la obra se alude a personajes del gobierno, de la iglesia, para reflexionar justamente sobre la noción de identidad venezolana, asunto que expresó en otras formas literarias que desarrolló.

En *Acto cultural* convergen caracteres tipo de la sociedad mestiza, aquellos que viven añorando una deteriorada raíz europea; Cabrujas discurre ampliamente sobre el sentido de venezolanidad y para ello encontró un medio idóneo en la poética brechtiana, de la que tomó la estructura para insertar los temas que él consideraba fundamentales de comunicar en su momento. En esta idea, el análisis comprobó que la obra está escrita en escenas acabadas pero que contribuyen a la gran estructura; toma de Brecht el soliloquio como recurso que muestra las verdaderas inquietudes del personaje, es en resumen, una manera de distanciar al personaje.

La interpretación de temáticas sobre autoritarismo, abandono, desesperanza, es un punto que reúne a Cabrujas y Guevara. En este último se expresa con mayor definición la Poética de Bertolt Brecht; en primera instancia el tratamiento de temas como la desigualdad y el autoritarismo son indicios de la cercanía con el pensador alemán; Guevara desarrolla una Poética propia al momento de escribir desde la realidad y para la realidad. El estudio reveló que, si bien acude a elementos literalizantes, narrativos y de ficcionalización, uno de sus preferidos es el *teatro dentro del teatro*, un recurso que subraya el sentido de crítica y denuncia.



Distanciar en Guevara significa revelar, reconstruir, acción comprobable en escenas como la de la tortura de Casimira y de los títeres³⁴. Otra aportación de su teatro consiste en articular las ideas que surgen de la improvisación como un acto que supone la revisión, la repetición y mejora de lo que se escribe, una especie de escritura que se renueva con cada ensayo o representación.

Una aportación fundamental de la comparatística aplicada al análisis de las obras de Cabrujas y Guevara residió en estudiar y explicar los intercambios entre estas literaturas, rescatando elementos mutuos en la identidad cultural, a través de reciprocidades y diferencias que *Acto cultural* y *Poquita fe*; aspectos que tal vez, desde otro modelo de análisis, no hubieran sido valorados.

La disertación comparatista, en lugar de limitar, amplía las posibilidades de encuentro con los fenómenos literarios mundiales, en este caso con la Poética de Bertolt Brecht, y con ello reconocer la dimensión de su postulado en la teoría literaria, más allá de su vínculo con lo representacional.

El teatro latinoamericano desarrolló un fenómeno de apropiación de los elementos de la Poética de Bertolt Brecht, para incorporarlos a una dramaturgia que buscaba identidad y pertenencia. El estudio comparatístico promovió relaciones de apertura y convivencia para el estudio de la literatura dramática latinoamericana, a fin de reflexionarnos sobre el compromiso que tenemos los hacedores de teatro en este devenir. Brecht, Cabrujas y Guevara lo hicieron en su momento.

La aplicación del método morfológico y tematólogo en el análisis e interpretación del texto dramático, posibilitan nuevos caminos para apreciar el enfoque comunicativo de la obra en el plano extratextual, intratextual y su valor histórico. Al concluir el presente trabajo, surge un horizonte de investigación con escasos

³⁴ Véase Guevara, 1997, pp.402 y 429.

precedentes en México y que podría denominarse teatro comparado; concepto que significaría un campo de reflexión y acción que merece ser examinado, esperando que este análisis sea un aliciente para los estudios de literatura dramática.



FUENTES

Fuentes citadas

- Aristóteles. (1987). *Poética*, México, Editores Mexicanos Unidos.
- Ariel, Virgilio. (1989). *La composición dramática*, México, Escenología.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese. (1988). *Anatomía del actor, Diccionario de Antropología Teatral*, México, Gaceta.
- Benjamin, Walter. (1975). *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus.
- Boal, Augusto. (1980). *Teatro del oprimido 1, teoría y práctica*. México, Nueva Imagen.
- _____ (1980). *Teatro del oprimido 2, ejercicios para actores y no actores*, México, Nueva Imagen.
- Bobes, María del Carmen. (Comp.) (1987). *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- Brecht, Bertolt. (1948). *El pequeño organon para el teatro*, Tr. Christa y José María Carandell, Sevilla, Don Quijote.
- _____ (1979). *Bertolt Brecht diario de trabajo III. 1944/1955*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- _____ (1981a). *Teatro completo No. 5*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- _____ (1981b). *Teatro completo No. 7*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- _____ (1981c). *Teatro completo No. 9*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Brunel, Pierre e Yves Chevrel. (Dir.) (1994) *Compendio de Literatura comparada*, México, Siglo XXI.
- Cabrujas, José Ignacio. (1990). *Acto cultural*, Caracas, Monte Ávila.
- _____ (1992). *El país según Cabrujas*, Caracas, Monte Ávila.
- _____ (2009). *El mundo según Cabrujas*, Caracas, Alfa.
- Castagnino, Raúl H. (1974). *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Nova.

-
- Castillo, Susana. (1980). *El "Desarraigo" en el teatro venezolano. Marco histórico y manifestaciones modernas*, Caracas, Ateneo de Caracas.
- Castoriadis, Cornelius. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets.
- De Toro, Fernando. (1987a). *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna.
- _____ (Editor) (1990). *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna/ IITCTL.
- Duvignaud, Jean. (1970). *Espectáculo y sociedad. Del teatro griego al Happening: Función de lo imaginario en la sociedad*, Venezuela, Tiempo Nuevo.
- _____ (1981). *Sociología del teatro, Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Garzón Céspedes, Francisco. (Comp.) (1978). *El teatro Latinoamericano de creación colectiva*, Cuba, Casa de las Américas.
- Giménez, Gilberto. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades*, México, ITESO/CONCULTA.
- Gnisci, Armando. (Comp.) (2002). *Introducción a la Literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- Guevara, Adam. (1997). *Siete obras de teatro*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Dubatti, Jorge. (Dir.) (2008). *La Literatura Comparada como disciplina para el abordaje de la Literatura en el Polimodal: una propuesta de implementación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Lomas de Zamora.
- Guillén, Claudio. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- _____ (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)* Barcelona, Tusquets.
- Hormigón, Juan Antonio. (Selección) (1975). *Brecht y el realismo dialéctico*, Madrid, Alberto Corazón Editor.

-
- Michel, Henri. (1983). *Cómo empezó la Segunda Guerra Mundial*, Akal S.A., Madrid.
- Menéndez Quiroa, Leonel. (1977). *Hacia un teatro latinoamericano*, San Salvador, UCA.
- Monasterios, Rubén. (1989a). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Pérez Coterillo, Moisés. (Dir.) (1988). *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de documentación teatral.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Rizk, Beatriz J. (1991). *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva*, México, Escenología.
- Román Calvo, Norma (Coord.) (2007). *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Schmeling, Manfred. (1984). *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Alfa.
- Spang, Kurt. (1996). *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- Tovar, Juan. (2006). *Doble vista*, México, El milagro.
- Vogt, Wolfgang y Osvaldo Ardiles. (Selección) (1990). *Montaje temático de la obra de Bertolt Brecht*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Wright, Edward A. (1988). *Para comprender el teatro actual*, México, Fondo de Cultura Económica.

Fuentes consultadas

- Alatorre, Claudia C. (1991). *Análisis del drama*, México, Escenología.
- Almandoz, Arturo. (2004). *La ciudad en el imaginario venezolano II. De 1936 a los pequeños seres*, Caracas, Fundación para la Cultura Urbana.
- Bentley, E. (1995). *La vida del drama*, México, Paidós.
- De Toro, Fernando. (1987b). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.
- Fernández Rojas, Hilda Ángela. (1999). *Manual para la elaboración de textos*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Frischmann, Donald H. (1990). *El nuevo teatro popular en México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.
- García Barrientos, José Luis. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- Gómez Redondo, Fernando. (1994). *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, Edaf.
- González, César. (1982). *Función de la teoría en los estudios literarios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Goutman, Ana. (1995). *Estudios para una semiótica del espectáculo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hauser, Arnold. (1982a). *Teorías del arte. Tendencias y Métodos de la crítica moderna*, Barcelona: Guadarrama-Punto Omega.
- _____ (1982b). *Fundamentos de la sociología del arte*, Barcelona Guadarrama-Punto-Omega. (Cinco Tomos)
- Huizinga, Johan. (1972). *Homo ludens*, Madrid, Alianza
- Luzuriaga, Gerardo. (1980). *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro, de 1930 al presente*, México, Universidad Autónoma de Puebla.
- Partida, Armando. (2004). *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. México, Facultad de Filosofía y Letras-Itaca.

-
- Pavis, Patrice. (Comp.) (1994). *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Gaceta.
- Pérez Coterillo, Moisés. (Dir.) (1991). *Teatro venezolano contemporáneo. Antología*, Madrid, Centro de documentación teatral/ Sociedad Estatal Quinto Centenario/ Fondo de Cultura Económica.
- Perus, Françoise. (Comp.) (1997). *Historia y Literatura*, México, Instituto Mora.
- Valenzuela Arce, José Manuel. (Coord.)(2003). *Los estudios culturales en México*, México, CONACULTA/Fondo de Cultura Económica.
- Veltrusky, Jirí. (1990). *El drama como literatura*, Buenos Aires, Galerna.
- Versényi, Adam. (1996). *El teatro en América Latina*, Gran Bretaña, Cambridge University Press.

Hemerográficas

- Barrera López, Reyna. (1989). "Me enseñaste a querer", en *Unomásuno*, miércoles 12 de julio, p. 29.
- Bert, Bruno. (1993). "Espiral de tiempos cíclicos", en *Tiempo libre* del 16 al 22 de diciembre, p. 25.
- _____ (2001). "Testimonios no olvidados de contubernios del poder", en *Tiempo libre* del 25 al 31 de octubre, p. 23.
- Jiménez Flores, Maricruz. (2001). "En *De qué manera te olvido* el teatro se vincula a los social" en *Crónica 27*, sábado 30 de junio, p. 15.
- López Altamirano, Dulce María. (1993). "El hombre víctima de la sociedad", en *El Universal*, domingo 22 de agosto, p. 16.
- Paul, Carlos. (1997). "Parado en el recuerdo", en *La Jornada* domingo 14 de diciembre, p. 28.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. (1998). "Texto redondo, puesta extraordinaria" en *Proceso* No. 1133, 19 de julio, p. 57.

-
- Rosales, Gustavo Emilio. (1994). “¿Qué si me duele? Sí..., reconquista de la realidad... en *Tiempo Libre* del 21 al 27 de julio, p.27.
- Seligson, Esther. (1991). “¿Qué si me duele?... Sí”, en *Revista Proceso* 777/23 de septiembre, p. 18.
- Swansey, Bruce. (1991). “En busca de la legitimidad perdida”, en *La Jornada Semanal*, No.271, 21 de agosto, p.22.
- Tejeda, Ana Rita. (1989). “*Me enseñaste a querer*, entrevista con Adam Guevara” en *Claridades*, 11 de marzo, p. 27.
- Valdés Medellín, Gonzalo. (1989). “La memoria del olvido”, en *Unomásuno*, jueves 10 de agosto, p. 12.
- Vázquez Arias, Esthela. (1995). “Necesario vincular el teatro al acontecer social: Adam Guevara” en *El sol de Toluca*, martes 31 de enero, p.1.

Discográficas

- Capó, Bobby. (1961). “Poquita fe”, en *Éxitos de los 3 Reyes*, México, Colección original RCA.

Electrónicas

- Ahumada Licea, Yoyi Ana. (2006). “Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas” en *Teatro en línea* [www.teatroenlinea.150m.com] ISSN: 1856-397X, indizada por Universidad de Oxford, Inglaterra. (30/09/07), pp. 4-205.
- Cabaleiro, María. “Dictadores del siglo XX” en [www.magazine.com.ve] (10/05/08), p.1.
- Consejo Nacional Electoral en [http://www.cne.gob.ve/] (16/marzo/09), p.3.

Chesney Laurence, Luis. (2009). “El teatro de José Ignacio Cabrujas” en *Teatro en línea* [www.teatroenlinea.150m.com] ISSN: 1856-397X, indizada por Universidad de Oxford, Inglaterra. (19/09/09), pp.1-24.

Jones, Trevor y Bredley W. Bishop. “Constantin Stanislavski. (1863-1938)” en [www.kryingsky.com/Stan/Biography/bot.html] (15/03/09), p.1.

Manrique, Héctor. “El Estado del disimulo” en *Estado & Reforma* [www.relectura.org] (20/10/08), pp.1-15.

Mukarovsky, Jan. “El arte como hecho sónico” en [www.scribd.com/El-Arte-Como-Hecho-Sonico-Mukarovsky] (10/12/09), p.2.

Orsini, Humberto. (2009). “Brecht en Venezuela” en [www.teatroenlinea.150.com] ISSN: 1856-397X, indizada por Universidad de Oxford, Inglaterra. (13/10/09), pp.1-8. S/A. [http://www.analitica.com//bitblo/monte_avila.asp] (20/03/06).

Entrevista

Guevara, Adam. *Crítica a la realidad social en su obra*. Dramaturgo y director escénico en la Escuela Nacional de Arte Teatral, entrevistado por Blanca Lilia Hernández Reyes, México, 15 de mayo de 2008.



ANEXO

ENTREVISTA

“Crítica a la realidad social en su obra”

Guevara, Adam. *Crítica a la realidad social en su obra*. Dramaturgo y director escénico en la Escuela Nacional de Arte Teatral, entrevistado por Blanca Lilia Hernández Reyes, México, 15 de mayo de 2008.