



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE NICARAGUA-LEÓN
FACULTAD CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICA

AUTORAS

FREDES CONCEPCIÓN MEZA LÓPEZ
GLORIA MARÍA TÓRREZ MARTÍNEZ

TÍTULO:

LAS DIDASCALIAS Y EL ABSURDO, TÉCNICAS TEATRALES EN EL DRAMA HISTÓRICO **SANGRE ATÁVICA**, DE GLORIA ELENA ESPINOZA DE TERCERO.

MEMORIA DE INVESTIGACIÓN DIRIGIDA POR LA PROFESORA:
MSC. CAROLINA NAVAS MENDOZA.

LEÓN, JULIO NICARAGUA

AÑO: 2010



GLORIA ELENA ESPINOZA DE TERCERO

TEMA

**LAS DIDASCALIAS Y EL ABSURDO,
TÉCNICAS TEATRALES EN EL
DRAMA HISTÓRICO *SANGRE
ATÁVICA*, DE GLORIA ELENA
ESPINOZA DE TERCERO.**

AGRADECIMIENTO

No podríamos concluir nuestro trabajo sin antes poner de manifiesto el sentimiento de gratitud hacia aquellas personas que hicieron posible la culminación de nuestro trabajo. Consideramos que sin la colaboración efectiva de ellos no habríamos logrado alcanzar el objetivo propuesto.

Agradecemos a la Universidad de Alcalá de Henares, a la coordinadora de la maestría Dra. Isabel Molina y su cuerpo docente que se desplazó hacia nuestra Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades, trayéndonos los nuevos conocimientos que permitieron nuestra superación profesional. A todos ellos nuestro recuerdo y gratitud imperecedera.

A nuestra Universidad UNAN-León, en especial a la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades, su coordinadora Msc. Bernarda Fátima Munguía, por la preocupación manifiesta en nuestra preparación y superación.

A nuestra tutora Msc. Carolina Navas, por habernos orientado en la delicada tarea de nuestra investigación.

A la autora de *Sangre Atávica*, Gloria Elena Espinoza de Tercero, nuestra especial gratitud, por brindarnos los insumos necesarios para culminar con éxito el desarrollo de nuestra investigación.

A todos, nuestro eterno agradecimiento.

INDICE

CAPÍTULO I

A. INTRODUCCIÓN	1
B. OBJETIVOS	4
C. HIPÓTESIS	6

CAPÍTULO II

A.- ESTADO DE LA CUESTIÓN	8
B.- TEATRO NICARAGÜENSE ACTUAL: GLORIA ELENA ESPINOZA DE TERCERO	
C.- DIDASCALIAS	
D.- TEATRO DEL ABSURDO:	
➤ ELEMENTOS	
1.- ACCIÓN	
2.- PERSONAJES	
3.- ESPECTÁCULO	
4.- ESPACIO	
➤ SURREALISMO: EL SUEÑO	
E.- DRAMA HISTÓRICO	

CAPÍTULO III

A.- MATERIALES Y MÉTODOS	45
--------------------------	----

CAPÍTULO IV

A.- DISCUSIÓN, ANÁLISIS DE DATOS, PRESENTACIÓN DE RESULTADO	51
---	----

CAPÍTULOS V

A.- CONCLUSIONES	77
B.- RECOMENDACIONES	81

BIBLIOGRAFÍA	84
---------------------	----

ANEXOS	88
---------------	----

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

En los últimos, años, el estudio de la literatura ha tenido cambios muy profundos. No solamente se leen y se comprenden las novelas, los poemas, las obras de teatro, sino que permiten reflexionar acerca de cómo el entendimiento se va formando a base de suposiciones e influencias culturales. En los análisis realizados y las conclusiones redactadas sobre la literatura prevalecen argumentos consistentes y adecuados que van más allá del simple análisis tradicional, del análisis estrictamente literario a un concepto más amplio de los estudios culturales, formándose una nueva concepción de vivir la cultura y el arte.

En Nicaragua, la literatura sobresale por la calidad de su poesía, le siguen los textos narrativos y el teatro, con menor impacto. Cabe destacar que entre las pocas creaciones dramáticas de las últimas décadas, no se encuentran obras escritas por mujeres; es a partir del año 2009 que aparece la primera obra de teatro escrita por una mujer que innova la concepción que se tenía tradicionalmente del teatro, sobre todo el teatro histórico nacional, con el cual se logra en el lector/espectador una reflexión de situaciones transcurridas en la historia de nuestro país.

El propósito de escoger la obra de teatro *Sangre Atávica*, de Gloria Elena Espinoza de Tercero, obedece primordialmente al deseo de trabajar la producción literaria de la autora nicaragüense; obra de teatro escrita por una mujer; primer drama histórico en el cual se da una confrontación entre el pasado-presente; uso de técnicas innovadoras y rendir homenaje a una persona que no solamente ha buscado la perfección del arte, de su obra artística, sino

que a través de ella logra crear en sus lectores, una reflexión constante que va más allá de la toma de conciencia, a un crecimiento de la misma; además, toda su producción literaria tiene como asidero espacial la ciudad de León, Nicaragua con la cual ha logrado construir y reafirmar nuestra propia identidad.

“Las Didascalias y el Absurdo, técnicas teatrales en el drama histórico Sangre Atávica, de Gloria Elena Espinoza de Tercero”, es el título de la temática sobre la cual gira nuestro trabajo y en el cual se detallan y explican algunas técnicas teatrales identificadas en la obra.

En el Primer Capítulo se presenta el tema y se detallan los puntos que motivaron al grupo investigador, a realizar este trabajo; se plantean los objetivos que se pretenden alcanzar, los cuales delimitan nuestro marco de estudio y se formula la hipótesis que hace referencia a la totalidad del trabajo, la cual, al igual que los objetivos, le indican al investigador qué dirección tomar para realizar la investigación.

El Segundo capítulo, le corresponde al Estado de la Cuestión en el cual se presenta la síntesis de la revisión bibliográfica especializada, consultada. Ayuda a conocer y ampliar el horizonte del estudio, guía al investigador para que éste se centre en su tema evitando desviaciones del planteamiento original y sugiere nuevas líneas de investigación.

El Capítulo siguiente refleja la Metodología de recogida, preparación y análisis de datos en la realización del trabajo. Está determinada por la naturaleza del tema y ofrece una perspectiva singular de la realidad en comparación con otros estudios. La organización del trabajo determinó si la metodología elegida es válida para lograr los objetivos propuestos en la investigación.

El Cuarto Capítulo, al igual que los anteriores, es de gran importancia, ya que aquí se presentan el análisis de los datos y sus resultados. Constituyó un proceso continuo, comparativo e interpretativo que proporciona explicaciones del estudio realizado.

En el Quinto y último Capítulo se presentan las Conclusiones y las Recomendaciones. Las conclusiones obedecen a los puntos que sintetizan la discusión de los resultados. Dan respuestas al tema planteado de acuerdo a lo expresado en los objetivos y están fundamentadas en la discusión. Las recomendaciones expresan señalamientos concretos en relación al estudio realizado y contribuyen a la toma de decisiones encaminadas al efecto de la aplicación práctica de esas recomendaciones.

Finalmente, se especifican las referencias bibliográficas consultadas para llevar a cabo el presente estudio, y el acápite de los anexos.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Destacar los rasgos que caracterizan las didascalias y la técnica del absurdo en el Drama Histórico *Sangre Atávica*, de Gloria Elena Espinoza de Tercero.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 1.- Determinar la función de las didascalias en el drama histórico *Sangre Atávica*.
- 2.- Señalar elementos que caracterizan el Teatro del Absurdo en la obra *Sangre Atávica*, de Gloria Elena Espinoza de Tercero.
- 3.-Explicar el sueño como elemento del mundo surrealista reflejado en los acontecimientos planteados en la obra.
- 4.- Valorar la obra *Sangre Atávica*, de Gloria Elena Espinoza de Tercero por su trascendencia literaria al retomar a León; como personaje fundamental en un espacio histórico, social, político y figurativo.

HIPÓTESIS

HIPÓTESIS

Las didascalias y rasgos que caracterizan la técnica del absurdo se encuentran presentes en el Drama Histórico, *Sangre Atávica*, de Gloria Elena Espinoza de Tercero.

**ESTADO
DE LA
CUESTIÓN**

ESTADO DE LA CUESTIÓN

EI TEATRO NICARAGÜENSE ACTUAL: GLORIA ELENA ESPINOZA DE TERCERO.

La tradición literaria en Nicaragua, indica que el teatro no ha tenido mucho impacto y desarrollo a diferencia de la poesía, que se distingue por su excelencia, y de sus textos narrativos.

En Nicaragua, en las primeras décadas del siglo pasado surgieron algunos dramas que al igual que la narrativa, se enmarcan dentro de una temática folklórica-costumbrista. La época dorada, como la llama Jorge Eduardo Arellano, es la de los sesenta, no por su producción literaria, sino por el gran auge de los grupos de teatros, que presentaban obras de dramaturgos europeos y estadounidenses en los que va surgiendo un teatro estéticamente avanzado; para los años ochenta, esto desaparece bajo la influencia de las creaciones colectivas que surgen en esta década en todo Latinoamérica. A finales del siglo pasado se da un renacimiento de un teatro de texto que configura problemas serios en formas estéticas, exigentes e innovadoras.

Entre las pocas creaciones dramáticas nicaragüenses de las últimas décadas no se encuentran obras escritas por mujeres, al igual que en Latinoamérica, la mujer nicaragüense quedó excluida del mundo de la creación dramática, pues este está reservado para los escritores masculinos, debido a que las normas sociales restringían el comportamiento de las mujeres. En el pasado (S. XIX), ni siquiera eran consideradas ciudadanas sino *habitantes* y no tenían derecho a acceder a la educación media, ya ni se diga la universidad.

Aunque esto no estaba plasmado en ninguna ley, cualquier actividad intelectual incluyendo, por supuesto, la escritura les estaba prohibida.

Con la aparición de la escritora Gloria Elena Espinoza de Tercero en el mundo teatral, conocida hasta entonces como narradora, se da una ruptura inesperada y una innovación evidente para la literatura nicaragüense. Además; de escritora, Espinoza de Tercero es educadora, actriz, cantante, pianista, pintora primitivista, crítica de arte y ensayista.

Su niñez transcurre en Jinotepe, iniciándose en la vida artística a la edad de nueve años donde recibe clases de piano con profesores particulares y un curso de danza en la Escuela Adán Castillo, en Managua.

Se bachillera en 1966, luego cursa el Año Básico y casi todo el primer año de Derecho en la UNAN-León. Acostumbraba pasar las vacaciones en su casa de Corinto, escenario de animadas y elegantes tertulias. Además, los viajes realizados a Diriamba en compañía de su padre en celebración a las Fiestas Patronales y los mensajes filosóficos transmitido por él, contribuyeron a su amor por la cultura clásica, mezclada con la de su país al disfrutar del Baile del Güegüence admirando las cintas brillantes, espejitos, chischiles, penachos, máscaras y música en la Plaza de la Iglesia San Sebastián.

A este panorama se agrega la influencia de su madre Aurorita Padilla de Espinoza, teatrista, conversadora y gran lectora de la Biblia, Víctor Hugo y Alejandro Dumas.

Es con los dramas teatrales: *Gritos en Silencio* (UNAN-León, 2006), que contiene las obras de teatro: *Desesperación, Espinas y Sueños* y *El Espantapájaros; Stradivarius*

(Distribuidora Cultural, 2007); *Noche Encantada* (UNAN-León, 2008) y actualmente *Sangre Atávica* (UNAN-León, 2009), que se descubre a una autora que ha hecho de la escritura dramática, en forma sistemática, su oficio creador. Su teatro es innovador y experimental. Sus obras destacan una gran variedad de temas en la que plantea asuntos religiosos, filosóficos, políticos, sociales, temas históricos y actuales, problemas de identidad individual o colectiva, conflictos interpersonales o bien entre individuo y la sociedad; además abarca temas de arte y literatura.

El drama espinoziano se caracteriza entre otros elementos, por la utilización del contexto histórico social (*Sangre Atávica*), donde prevalece su primer drama histórico, cuya acción se desarrolla en la actualidad y en el pasado de la Conquista de León, ciudad nativa de la autora.

Lo más trascendental de la obra dramática de Gloria Elena; es su innovación estética y su variedad experimental, es gran conocedora de la historia del teatro, lo que hace de su obra estar a la altura de la estética de nuestro tiempo y en constante reflexión sobre la esencia y las posibilidades del teatro en particular y de la literatura en general.

En su teatro prevalecen mundos reales y alucinantes; realidades históricas y míticas fragmentando la acción dramática y la estructura del montaje cinematográfico por la destrucción de las fronteras entre espacio y tiempo; pasado y presente. Además en sus obras está presente la técnica brechtiana; desarrollada por Bertolt Brecht (1898-1956), éste rechaza la identificación emocional como propósito y sustituye el compromiso intelectual del espectador y rompe la ilusión aristotélica. En el teatro brechtiano, los actores tienen

conciencia de ser actores y de representar un papel. Se dirigen al público como actores en vez de como personajes.

Lo representado en el escenario, el teatro brechtiano, se vale de algunas técnicas del Teatro del Absurdo, como: la distorsión de la realidad, exageración, parodia, farsa y énfasis en lo grotesco, etc., logrando con estas técnicas conducir al público a un distanciamiento, que Brecht llamó el efecto *V*, de la palabra alemana *Verfremdungseffekt*, que quiere decir ***distanciamiento o extrañamiento***.

El espectador a través del distanciamiento se da cuenta de que su experiencia teatral refleja su experiencia como ser humano distanciado de la sociedad contemporánea; se compromete y trabaja por el cambio.

Gloria Elena Espinoza de Tercero; se apoya en la técnica brechtiana del *distanciamiento*, ella rompe el acto emotivo, a través de un corte en el hilo argumental, más bien hace que el público reflexione de una manera crítica y objetiva. Su obra comparte una realidad grotesca, en la que chocan condición humana y el absurdo de la existencia. Aquí el orden, la libertad, la justicia, la lógica y el lenguaje no son más que una serie de aproximaciones a una realidad ambigua y decepcionante.

Otros recursos que pertenecen a Brecht y que la autora se vale de ello, en su *Sangre Atávica* son:

- ◆ El uso de elementos musicales (canciones de Agustín Lara, Carlos Mejía Godoy).
- ◆ El uso del verso en los parlamentos (poemas de Mariana).

◆ La utilización de personajes genéricos (los personajes no tienen nombres, les llama en la obra: ánimas, conjurados, conspiradores, prostitutas, indígenas, negros, mestizo, coro, soldados, alzados).

◆ La incorporación del público a la acción :

... *“El Ángel formulará mímicas de lo que ella hablará hacia el público”*. (Espinoza 2009: 51)

“Desde atrás del público se acerca la procesión de ánimas con velas encendidas, un fraile mercedario al frente, con un Cristo en alto, otro con la Virgen de la Merced. En la procesión vienen indígenas, españoles, negros, mestizos, Cada uno va con una vela en la mano, rosarios y cristos, golpeándose el pecho con la otra, las mujeres con chalinas cubriendo sus cabezas, Al frente de las mujeres va doña Catalina. Desde atrás van diciendo el parlamento con pesadumbre, monótono, cavernoso. Lentamente cruzan los pasillos y suben al escenario”. (Espinoza 2009:103)

◆ Fondo del escenario por una pantalla de proyección. Ciclorama.

Sus contextos están vestidos por lo alegórico, lo trágico, lo cómico o lo absurdo; la utilización del intertexto- como los poemas que recita Mariana y que son representados por medio de la mímica a través del Ángel (Espinoza 2009: 51); y el poema de Rubén Darío que enuncia el doctor Buitrago (Espinoza 2009:141-142)- para conformar la estructura dramática.

En lo que refiere al nivel estructural y semiótico, el texto está dotado de una particular sustancia de significados que determinan una cierta caracterización de signos y símbolos dentro de los procesos culturales.

En la actualidad, la obra dramática de Espinoza de Tercero ha resultado ser una contribución importante a la producción teatral nicaragüense. Su entrada al mundo de la creación teatral ha permitido enriquecerla con creaciones muy bien logradas, con una estética muy avanzada e innovadora, a la altura de nuestro tiempo, donde sabe combinar tradiciones e innovaciones teatrales; conduce al lector y al espectador a reflexionar sobre asuntos éticos y religiosos, salvo algunas excepciones en donde de manera directa, el sentimiento y las emociones de sus personajes consolidan la interpretación y la comprensión razonable del receptor.

Como gran conocedora de la historia del teatro, logra transformar en modernas creaciones, historias en la que la palabra, el gesto, la pantomima, vestido, luz, música, proyecciones visuales, canto y baile se unen en un teatro total. Con la mezcla de tiempos y espacios de mito e historia, de realidad y alucinaciones, de pasado y presente se logra una estrecha relación entre la historia y la actualidad problemática del país y por ende de todo el continente americano.

DIDASCALIAS

Las acotaciones y didascalias; son textos carentes de dramatismo, los cuales se identifican en letra cursiva y entre paréntesis.

El origen de las didascalias se remonta a los griegos, éstos llamaban didascalias a las advertencias o instrucciones dadas por los poetas dramáticos a los actores acerca de la manera de interpretar los textos dramáticos. En Grecia coexistió una forma poética calificada de poema didáctico o didascálico, con el que se enseñaba deleitando¹.

El teatro en proceso de formación como género, el verbo griego sinónimo, de representación teatral era *didascalía*, que significaba *el maestro*, y la palabra técnica para mencionar al director de la representación era *didáscalus* o *maestro*. El autor precisaba la colocación de los intérpretes en escena, instruía al coro, transmitía a los actores emociones de los personajes y el espíritu que debían encarnar.

También se conoce bajo el término de Didascalie; a un sumario escrito por Aristóteles de los archivos teatrales de la ciudad de Dionisia, con documental oficial sobre los ditirambos y los eventos dramáticos por un lapso de una centuria; este libro es la única fuente de información acerca de la cronología de festivales, obras y autores de la antigua Grecia.

Las didascalias se encuentran en obras griegas como *Prometeo Encadenado* de Esquilo, se ubican en el título, la *dramatis personae*, la ubicación espacial, anuncia la entrada del coro, así como las salidas de escena de algunos personajes e informan del vestuario. Asimismo, hay didascalias en las nueve obras de Eurípides.

En el Siglo de Oro, las didascalias aumentaron, las emplearon autores como: Lope de Vega, en *El caballero de Olmedo*; Miguel de Cervantes *El retablo de las maravillas*; Tirso de

¹ <http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>

Molina *El condenado por desconfiado*; Pedro Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo*.

En el Teatro Isabelino, las didascalias informaban la entrada y salida de los personajes, acciones escénicas, y las didascalias finales, como en el caso de la obra *Romeo y Julieta*, de Shakespeare.

El uso abundante e imaginativo de las didascalias en el Teatro Romántico sirvió para crear espacios teatralizados en los que la Naturaleza sufría y gozaba la felicidad y el dolor de los personajes, se puede mencionar la obra *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla.

En el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, el Teatro Realista detalla la escena y presenta movimientos escénicos, aquí se da un enriquecimiento en el número de las didascalias, no utilizó elementos poéticos e imaginativos.

En el Teatro Moderno se perfeccionan grandemente las didascalias, ampliándolas en contenido e importancia.

El dramaturgo advierte las acciones de los personajes y expresa precisiones para la mejor comprensión del proceso de comunicación entre los personajes. El autor de la obra dramática ubica la acción dentro de un espacio escénico: plaza, ciudad, iglesia, etc., visualiza a los personajes en un escenario mental, ante un público pensante, en el que se autoincluye. A través de las didascalias, el lector puede detectar el trabajo mental que llevó al dramaturgo al crear la obra dramática.

El diálogo pertenece al género teatral y las didascalias poseen suficientes características para pertenecer al discurso narrativo, a pesar de ser un elemento *sine qua non* del drama.

El dramaturgo crea personas, acciones y conflictos, pero también objetos y recintos ubicados más allá de la vista del público. Las didascalias deben incluir los objetos que son de imperiosa utilidad para la acción dramática.

CATEGORÍAS DE LAS DIDASCALIAS

Hay dos categorías:

1.- *Didascalias extradialógicas*: las que están localizadas fuera de los diálogos, al inicio de cada escena, para señalar su ubicación en la estructura de la pieza o para informar el lugar donde sucede la escena. Se clasifican en:

- ❖ El título de la obra.
- ❖ El listado inicial de la *dramatis personae*.
- ❖ El señalamiento de la estructura dramática: actos, cuadros, escenas, final.
- ❖ Las descripciones escenográficas.
- ❖ Las descripciones de personajes y vestuario.
- ❖ La información sobre los diversos espacios en que se llevará a efecto las escenas.
- ❖ Las especificaciones temporales de las escenas.
- ❖ Los nombres de los personajes que identifican los diálogos correspondientes.

2.- Didascalias Interdialogicas: las que van dentro de los diálogos. Se ubican al principio de la pieza o al inicio de cada escena. Son aquellas que se incluyen entre los diálogos, pueden ser de tres tipos:

- ❖ *Proxémicas:* o de entradas/salidas y de movimiento de personajes en la escena.
- ❖ *Sicológicas:* describe el estado emocional del personaje y la intención de sus diálogos, literal o irónica.
- ❖ *Connotativas:* expresan la opinión o el punto de vista del dramaturgo acerca de su percepción del mundo y de la obra².

TEATRO DEL ABSURDO

Una representación consta de los siguientes elementos esenciales: actores, público y espacio. La representación puede ser mímica o utilizar lenguaje verbal. Los personajes no tienen por qué ser seres humanos: los títeres, esperpentos o fanticos; han sido apreciados a lo largo de la historia, así como sus recursos escénicos.

El vestuario, el maquillaje, decorados, accesorios, iluminación, música y los efectos especiales; son elementos que ayudan a crear una ilusión de lugares, tiempos y personajes diferentes para enfatizar una cualidad especial de la representación y diferenciarla de la experiencia cotidiana.

El teatro como una rama de la literatura, en algunos períodos o culturas, ha sido utilizado como complemento de celebraciones religiosas, como medio de divulgar ideas políticas o para difundir propaganda a grandes masas, como entretenimiento o como arte.

² Ídem

En Latinoamérica las manifestaciones escénicas de los pueblos precolombinos, en su mayor parte eran rituales religiosos. Con la llegada de los españoles, se intentó borrar la antigua identidad de los indígenas para la implantación de una nueva religión, destruyendo los vestigios culturales primigenios o bien se fundieron en un sincretismo con los españoles.

La Literatura del Absurdo; da muestra de la filosofía llamada también del absurdo, de la cual Samuel Beckett es uno de los máximos representantes, aunque a Beckett se le relaciona con el Teatro del Absurdo donde la tragedia y la comedia chocan en una ilustración triste de la condición humana y la absurdidad de la existencia.

El Teatro del Absurdo es un término genérico que fue empleado por el crítico Martín Esslin, en 1962. Para Esslin el Teatro del Absurdo es una vuelta a viejas tradiciones cuya novedad reside en la combinación de las mismas.

Sus antecedentes a lo largo de la historia se basan en la tradición del teatro puro (el circo, acróbatas, prestidigitadores, los mimos, los bufos), las payasadas (salidas cómicas, diálogos incoherentes) y la literatura onírica y fantástica. Todas estas se combinan entre sí. El mimo, de origen muy remoto, es una de las formas del teatro popular que coexistió con la tragedia clásica y la comedia. El mimo contenía elementos del sueño y alucinación. Se mezclan en él temas elevados y groseros. Esta tradición aparece en las farsas de la literatura medieval francesa y el bufón de la corte es un descendiente. En la comedia del Arte Italiana muchos de los lazzi tienen gran parecido con el mimo. La tradición de la Comedia del Arte se mantuvo viva en Inglaterra hasta el siglo XIX. La Comedia del Arte también se manifiesta en varias formas como el teatro de marionetas.

Otro antecedente del Teatro del Absurdo es el uso de formas míticas, alegóricas y oníricas de pensamiento, proyección de realidades psicológicas en términos concretos. La Literatura de los sueños siempre estuvo ligada a lo alegórico. El pensamiento símbolo, es una de las características de los sueños y los sueños están relacionados con los mitos.

Esslin clasifica a ciertos dramaturgos principalmente franceses que escribieron en la década de 1950 como una reacción contra los conceptos tradicionales del teatro occidental. En esta década el sentimiento trágico de vida triunfa en la filosofía con el nombre de existencialismo. Esta filosofía es la que muestran algunos autores en sus obras, la falta de sentido de la vida y de esa manera se quería hacer reaccionar al público. A partir de esa filosofía surge el Teatro del Absurdo, como una negativa al Teatro Realista, por lo que su objetivo no era atender a esa falta de sentido de la vida, sino por el contrario enseñar lo absurdo de la vida en los acontecimientos cotidianos y triviales. El dramaturgo del absurdo viene a ser un investigador para el cual el orden, la libertad, la justicia, la psicología y el lenguaje no son más que una serie de sucesivas aproximaciones a una realidad ambigua y decepcionante. El dramaturgo del absurdo dismantlará el viejo universo cartesiano y su manifestación escénica.

El nacimiento del teatro del absurdo como género o tema central se produce con las primeras obras de Eugene Ionesco, Samuel Beckett, A. Adamov y Harold Pinter³. La obra considerada como iniciadora del Teatro del Absurdo es *La Cantante calva*, 1950, de Eugene Ionesco, nacido en Rumanía, el 26 de noviembre de 1912, es el padre del teatro del absurdo. Sus obras constan generalmente de un acto. Los temas que aparecen están

³ <http://mural.uv.es/amari3/tra3.html>

relacionados con el absurdo de la existencia, la enajenación e impotencia humana, el miedo a la muerte y la incapacidad del lenguaje como medio de comunicación efectivo. Rechaza el teatro realista y psicológico, pero utiliza las ideas de Sigmund Freud para explorar el subconsciente y los sueños.

En el Primer Festival de Bellas Artes de Nueva York, Ionesco dio una conferencia titulada: ¿Quién necesita del teatro ahora? Y afirmó: “el teatro no existe en este momento es malo en todas partes, entre 1950-1960 era bueno se exponían los problemas más importantes de todos: el de la condición existencial del hombre, su desesperación, la tragedia del destino, lo absurdo de su destino, afirmaba el realismo no existe, todo es inventado, la realidad no es realista y muchas veces ironizaba ¿qué es real después de todo?”.

Ionesco fue agudo y crítico con los realistas americanos y los naturalistas. Solía decir: “El realismo es solamente una ilusión”.

Otras claves en el Teatro del Absurdo son: *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, en la que los personajes Vladimir y Estragon se pasan la obra matando el tiempo, esperando la venida de un tal señor Godot que ni siquiera se sabe si existe o no.

En las obras de Adamov (dramático francés de origen ruso) se encuentran todos los temas del Teatro del Absurdo: la soledad, la angustia, la incomunicación; tratados por Adamov de una manera influida por Artaud y Strindberg en la ruptura con el teatro convencional y en una obsesión casi neurótica.

Harold Pinter, en sus obras: *El montacargas (1960)*; *Retorno al hogar (1968)*; *Viejos tiempos (1971)*, el lenguaje y el diálogo están utilizados de forma sutil donde un silencio o una media palabra son capaces de evocar el pasado y abrir infinidad de sugerencias preguntándose sobre el enigma de la existencia. Sus personajes es el hombre replegado sobre si mismo, sobre su biografía, su vivencia y lleno de terror.

El Teatro del Absurdo de caracteriza por:

- tramas que parecen carecer de significado, diálogos repetitivos;
- falta de secuencia dramática que a menudo crean una atmósfera onírica.

El Teatro del Absurdo tiene fuertes rasgos existencialistas y cuestiona la sociedad y al hombre. A través del humor y la mitificación escondían una actitud muy exigente hacia el arte. La incoherencia, el disparate y lo ilógico son también rasgos muy representativos de estas obras.

Los rasgos existencialistas; propios del Teatro Existencialista, surgidos a mitad del siglo XX, en Francia, denominado también Teatro del Compromiso Social, surgió con las obras del filósofo Jean Paul Sartre, mayor representante del existencialismo. Sus obras inspiradas en doctrinas filosóficas abarcan aspectos sobre la reacción del hombre en cuanto a su naturaleza, su existencia, la responsabilidad que conlleva la capacidad de elegir de los seres racionales dejando a un lado las divinidades, así como el objetivo de los humanos. Albert Camus también cultivó el teatro existencialista.

El Teatro Existencialista se diferencia de los demás; de su momento por centrarse en el tema del individuo y la circunstancia que lo rodea, los cuales suelen ser problemas actuales y de toda una sociedad, como lo son conflictos tales como: guerra, pobreza, conflictos entre países, violencia, entre otros. Éste criticaba la situación contemporánea, igual que el Teatro del Absurdo, la diferencia consiste en que el existencialista propone soluciones a los problemas y el Teatro del Absurdo prefiere presentar los problemas y dejarlo al juicio del público. El Teatro del Absurdo enfrenta el objetivismo contra el subjetivismo. Es una vuelta a pasadas tradiciones y su novedad consiste en la combinación de esos antecedentes y tradiciones. El Teatro del Absurdo es no contar historias concretas, sino contar historias generales e indefinidas. En el absurdo existe un hombre fuera de toda época, aunque dentro de un tiempo de todos los tiempos. Es la generalización de las historias que narra el absurdo.

ELEMENTOS DEL TEATRO DEL ABSURDO.

Los elementos comunes constituyen la infraestructura teatral o dramática y son:

- ✓ acción,
- ✓ personajes
- ✓ espectáculo.
- ✓ espacio

El Teatro del absurdo es un género anticonvencional antitradicional, que plantea una subversión de las categorías aristotélicas, y que no significa destrucción y sustitución, sino una transformación radical en la forma de concebirla.

ACCIÓN

Para Aristóteles la acción se iniciaba con un propósito y no finalizaba hasta que éste se alcanzaba; toda acción tenía pues, un comienzo, un medio y un fin, o bien un planteamiento, nudo y desenlace.

En el Teatro del Absurdo no es posible aceptar el esquema aristotélico, en su rechazo se unen el anticonvencionalismo y la consideración de la absurdidad de la vida. Este rechazo conlleva a saber cómo funciona el Teatro del Absurdo y cómo se articulan las partes de la obra hasta convertirla en un todo homogéneo e inteligible.

Aunque a la acción se le quiten las motivaciones, no por ello deja de existir. Fuera del orden lógico la acción se convierte en movimiento, en progresión o evolución inmotivada.

Una obra de teatro dice Ionesco: “es una construcción constituida por una serie de estados de conciencia, o de situaciones, que se intensifican, se densifican, luego se enlazan, sea para desplazarse, sea para acabar en una confusión, insostenible”.

Definición que da mayor extensión a las categorías básicas, pero no las anula, ni las sustituye, más bien las enriquece permitiendo nuevas posibilidades.

La categoría más comprensiva es *la acción*, pero no como desarrollo de un impulso lógico, sino como progresión que en el Teatro del Absurdo se produce, así:

- A. Transformación repentina del personaje. Falta la lógica, pero no la evolución.
- B. Intensificación progresiva de la situación inicial.
- C. Inversión del principio de casualidad.

D. Énfasis rítmico y/o emocional; para crear una impresión de desenlace, para producir la ilusión de que la acción avanza, evoluciona.

E. Pierre Larthomas, reconociendo una estructura musical-inspiradas en las estructuras musicales- en el Teatro del Absurdo, señala la repetición y la variación como dos formas de progresión. Para la disposición sonora de la obra el músico cuenta con tres recursos: la repetición de un tema, su variación y su desarrollo. En el Teatro del Absurdo se pueden distinguir:

1.- *La repetición pura y simple, la recurrencia de elementos equivalente.* La repetición sólo existe desde un punto de vista formal (repetición de formas idénticas), pero el funcionamiento no existe, pues esas formas idénticas poseen distintas funciones según su lugar de aparición. Los golpes del tambor, por ejemplo son rigurosamente idénticos, pero por serlos son obsesivos, es decir cada golpe tiene más efecto que el anterior y menos que el siguiente.

Lo mismo sucede en el Teatro del Absurdo con el lenguaje y con los objetos. Todo puede ser objeto de repetición, y por ello, volverse significativo. Éste distorsiona el significado lógico del lenguaje, provoca situaciones límites, en busca de sentido nuevo para la imagen propuesta y explora nuestra intimidad por nuestros temores, nuestras necesidades y nuestras profundas convicciones. No respeta los tradicionales valores literarios. No obstante, no pretende derribar nada, sino poner de manifiesto lo absurdo de la existencia humana.

2.- *La variación o repetición parcial acompañada de variaciones.* La variación supone la misma progresión obsesiva, pero supone simultáneamente una amplificación, la

introducción de un nuevo aspecto que estaba ausente antes y que transforma una situación que básicamente no deja de ser idéntica, es como si las escenas fuesen ampliaciones sucesivas de una fotografía, ampliaciones que nos van descubriendo nuevos aspectos. Es la forma de progresión más común a todas las obras.

El nexo entre dos situaciones, dos escenas, dos momentos no es un nexo lógico, una escena no es consecuencia de la anterior. Entre las escenas la relación es de identidad y continuidad, identidad de elementos que se comportan distintamente en instantes sucesivos, de manera que la acción conserva su dinamismo temporal, pero no su coherencia lógica. Por lo que no hay unidad de acción, en el sentido aristotélico.

La misma identidad de ciertos elementos básicos que se mantiene a lo largo de la representación, como el cuerpo físico del actor, el escenario (la unidad de lugar respetado, por el Teatro del Absurdo), y otros elementos. No se está ante la unidad de una historia, donde lo fundamental es la orientación de todos los actos a la consecución de un fin. No hay historia, hay sólo un conjunto de situaciones, como señala Martín Esslin: “se trata de un teatro de situaciones, en oposición a un teatro de acontecimientos sucesivos, y, por esta razón emplea un lenguaje basado en imágenes concretas más que en argumentos y razones”.

EL PERSONAJE

En las obras del absurdo, los personajes, se hallan en continuo flujo, en un lugar que está fuera del reino de la experiencia racional. Ionesco: “Mis personajes hablan sólo sobre su experiencia, sus aspiraciones, sus motivos y su historia”.

El principal objetivo de los personajes del Teatro del Absurdo, es dejarlos vivir. Unas veces los personajes aparecerán dotados de un estado civil, una familia, pero poco a poco irán perdiendo las características del ser humano. Otras veces, aunque estas las menos, aparecerán como extrañas creaturas. Una constante del Teatro del Absurdo es la pugna de sus personajes por expresarse y la imposibilidad de lograrlo.

El Teatro del Absurdo presenta una serie de personajes cuyos móviles y actos resultan incomprensibles, ilógicos, son cualquier cosa menos auténticos caracteres. Es esencialmente antipsicologista, que denuncia la falta interior, que no reconoce otro principio regulador del comportamiento que no sea el absurdo, rompe con las características del personaje en el teatro tradicional: individualidad; estabilidad y funcionalidad; cuyo comportamiento, ni define una personalidad, ni dibuja una figura más o menos estable, ni se inserta en ningún juego de fuerzas movidas por ciertos intereses.

La noción de identidad individual se pierde para dejar su sitio a una pluralidad indeterminada, o diferenciaciones no alternativas. El individuo carece de integridad, de unidad, de estabilidad. Es indiferenciado.

La actuación del personaje contradice sus palabras ambas se conducen a sí misma de manera que resulta imposible dar un significado a ese nombre a ese cuerpo, puesto que su identidad personal se dispersa, varía, y por tanto no existe globalmente, su funcionamiento no puede exceder los límites de una situación. El personaje remite a otra cosa que a sí mismo remite a la situación.

EL ESPECTÁCULO

Los elementos escénicos cobran particular importancia dentro del Teatro del Absurdo. El actor lleva todo el peso de la acción y no precisamente a través del lenguaje propiamente dicho, sino del tono y de la expresión corporal.

En una sola acotación se encuentra la clave de todo el desarrollo dramático de la pieza. Esta tiene un valor permanente, paramétrico que en la lectura apenas se percibe y que la interpretación del actor pondrá sobre los demás componentes.

El trabajo del actor tiene doble valor:

1.- Artístico: se hace sensible a lo largo de toda la representación, lo que en las acotaciones se dice de manera general y como pasada.

2.- Dramático: la casi imperceptible acción, o mejor aún la tensión dramática descansa en su manera de interpretar esa indicación de una manera continuada.

La *Iluminación*, la luz, o su ausencia, en el Teatro del absurdo es un componente más, soldado íntimamente con los demás elementos escénicos y con el diálogo, los que colabora en busca de unidad de efecto, Teatro del Absurdo es un teatro de situaciones.

El *escenario* desborda y a menudo contradice las palabras pronunciadas por los actores. Sólo precisa de los objetos, accesorios y el decorado que adquieren una extraordinaria importancia. La escena del Teatro del Absurdo representa casi siempre un mundo vacío de sentido, poblados de objetos pesados y molestos que terminan por dominar a los personajes.

En una obra del Teatro del Absurdo: la situación final, repita la situación inicial, se debe precisamente a la imposibilidad de evocar una causa de la otra, y que pueda ser percibida en su totalidad, es preciso contemplarla en su conjunto, tener presente simultáneamente todo el trayecto. Y si el final es idéntico al principio es como si nada hubiera cambiado, como si la situación que se presenta fuese una sola y únicamente la imposibilidad de presentarla móvil y plena justifica el dinamismo del género dramático.

Esslin afirma: “la acción en una obra de Teatro del Absurdo no tiene por intención la narración de una historia, sino que comunica un conjunto de imágenes poéticas”.

El teatro del absurdo se presenta como una solución nueva original al eterno problema de la literatura y el teatro: comunicar lo simultáneo a través de medios sucesivos, lineales, discursivos y temporales.

La estructura fundamental de una obra en el Teatro del Absurdo, es el medio de expresar la totalidad de una imagen compleja dividiéndolas en una sucesión de elementos interdependiente. El Teatro del Absurdo se apoya en el psicoanálisis y el surrealismo; basta observar semejanzas de una estructura con la forma del sueño en la que los acontecimientos aparecen yuxtapuestos, intervienen el azar continuamente, quedan en la ambigüedad las relaciones entre los diferentes elementos y los personajes, están totalmente desdibujados. El sueño, imagen instantánea, con muchas dificultades cuando se quiere traducir al lenguaje discursivo. Al acercar el sueño a la imagen compleja que constituye cada pieza, se encuentra la raíz profunda del Teatro del Absurdo, que no deriva del yo lógico y racional, sino de las fuerzas imaginativas, fantasmales del individuo en toda su potencia creadora.

Ionesco: “cuando escribo intento impedir que intervenga el pensamiento discursivo o la conciencia diurna, dejo surgir las imágenes tanto como es posible: eso no es nunca completamente puro”.

En conclusión el teatro del Absurdo comunica simplemente la actitud del dramaturgo ante las cosas, la intuición íntima y personal que el poeta tiene de la situación humana y lo hace a través de una imagen poética compleja cuya apertura, es decir plurisignificación, procede como señala Barthes: *de la sucesión indefinida de una situación que no se modifica más que acrecentando su propia entropía, sus propias posibilidades internas de desarrollo.*

Umberto Eco presenta: *en la repulsa de la trama se realiza el reconocimiento del hecho de que el mundo es un nudo de posibilidades y de que la obra de arte debe de reproducir su fisonomía.*

El teatro del Absurdo se esforzó con gran intensidad en expresar una realidad extrahistórica, la que lleva suspendidos los elementos comunes de toda la historia de la existencia del hombre. Emplea técnicas experimentales como la distorsión de la realidad, exageración, el humor negro y sátira y el énfasis en lo grotesco, para comunicar la idea de que la vida es absurda y que la sociedad contemporánea no tiene sentido; el mundo llega a ser irracional; se presenta el conflicto entre el mundo y el ser humano que comienza a ser extraño a él.

ESPACIO

A lo largo de la historia las distintas sociedades han construido edificios teatrales propios para la representación teatral en la que se distinguen:

1.- Lugares creados para la representación teatral: edificios teatrales.

2.-Lugares que se crearon para otras funciones prácticas que se utilizan eventual o permanentemente como teatro, tal es el caso de representar en una iglesia un Auto sacramental, representación de carácter litúrgico. En la Edad Media la representación que se realizaba en la iglesia, pasó luego al atrio. En el siglo XX, se buscaron espacios cotidianos alternativos o edificios destinados para estos fines.

En el teatro del absurdo, el espacio ejerce la función de apoyar la concepción de lo absurdo en la obra; además es la vía que determina los ambientes ejerciendo una importante relevancia en el teatro.

El espacio; es un elemento determinante del texto dramático, ya que la representación siempre se efectúa en un lugar donde físicamente hay autores/espectadores, es el lugar geográfico en que sitúa la obra, en la que los autores realizan diálogos de situaciones en tiempo presente/pasado que vienen a ser un elemento de soporte de todos los signos creados e interpretados de ideas vigentes de la sociedad.

El espacio dramático refleja una sola escenografía, con diferentes espacios, todo en función de los cuadros y actos en que se divide la obra; y los valores significativos que se describirán en las didascalias. El espacio se modificará mediante los diálogos que realicen los personajes. Al inicio de un cuadro se presentarán los elementos que conformarán el ambiente físico, aunque cada acto y cuadro puede mostrar una época determinada, que viene a ser el tiempo dramático.

Cada espacio natural o artificial; se puede considerar como un posible entorno del ser humano. La sociedad y todas sus instituciones motivan la creación y ornamentación de

espacios; por lo tanto las funciones simbólicas que realizan se refieren a la sociedad completa.

María del Carmen Bobes en su obra “Semiótica de la escena”, plantea una clasificación del espacio:

- ❖ Espacio escénico, lugar ficticio en los que se desarrolla.
- ❖ Espacio Explícito: planteado en la obra.
- ❖ Espacio Implícito: ambiente, tensión, sensación causada en el lector/espectador.

El espacio es el lugar que nos transporta a algo más, asimismo el espacio nos da una referencia, como si éste nos evoca sensaciones sin referentes directos, pueden darse espacios múltiples (Biblioteca del Dr. Buitrago; León Viejo/León Actual). Las acciones se dan en presente, incluso cuando advertimos el recuerdo de unos personajes o saltos temporales que fraccionan el tiempo tales escenas no responden al principio de causa y efecto.

SURREALISMO

Escuela de arte o literatura nacida en 1916, que tendía a suprimir cualquier relación entre el pensamiento y la expresión.

Surge, durante la primera guerra mundial en Zurich, promovido por el estudiante rumano Tristán Tzara. Este movimiento, mezcla en su programa la ruptura radical con el orden lógico y la superchería sistemática. Pretende traducir el derecho al desorden en la manera de pensar, en la expresión y en la acción.

El Dadaísmo sirve de introducción al *surrealismo*. Palabra que fue pronunciada en 1917 por Guillaume Apollinaire y el primer manifiesto de André Breton, de 1924, ambos surrealistas.

El término Surrealismo y Surrealista proceden de Apollinaire, quien los acuñó en 1917. El Surrealismo es la última manifestación importante del arte moderno antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial.

Se encuentran rasgos surrealistas en poetas franceses anteriores a Breton como: Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire y el pintor italiano Giorgio di Chirico.

André Breton, poeta y crítico francés (1896-1966). Uno de los fundadores del movimiento surrealista y su principal teórico. En 1924 publicó el Primer Manifiesto del Surrealismo; junto con Paul Éluard publica un Segundo Manifiesto, 1930.

En el Primer Manifiesto, 1924, André Breton define lo que entiende por surrealismo como:

Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo nombre se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Enciclopedia, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo y en libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.

André Breton señala en su Primer Manifiesto:

“Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente contradictorios que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrealidad o surrealidad, sí así se le puede llamar”.

En el mismo documento Breton opina sobre lo maravilloso, que ayuda a entender al surrealismo: “En la presente ocasión, he escrito con el propósito de hacer justicia a lo maravilloso, de situar en su justo contexto ese odio hacia lo maravilloso que ciertos hombres padecen, este ridículo que algunos pretenden atribuir a lo maravilloso. Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello”.

Breton concibe al Surrealismo: entre una concepción psíquica, en la cual lo importante es extraer todo lo que el inconsciente puede aportar y expresarlo en el arte sin ningún tipo de mediación.

El otro aspecto será lo mágico, lo misterioso que se encuentran en las culturas primitivas. El Surrealismo está emparentado con el arte visionario y el arte psicopatológico.

En 1930, Breton publica su Segundo Manifiesto, donde señala: “el Surrealismo pretendía ante todo provocar, en lo intelectual y en lo moral una crisis de conciencia del tipo más general y grave posible...Después insiste en la conjunción de polos opuestos: Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo

bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto”.

Francia y Chile fueron los países donde se dio con más fuerza y de modo coherente un movimiento surrealista. Uno de los rasgos sobresalientes del Surrealismo Chileno fue su posición contraria al arte comprometido con la causa popular.

APORTES DEL SURREALISMO

- Fue capaz de crear un lenguaje poético donde predominan imágenes de gran plasticidad. Estas metáforas e imágenes van a influir en poetas del siglo XX.
- Ayudó a redescubrir la fantasía y la imaginación como territorios importantes de poetizar y como fuentes de las cuales nutrir el arte.
- Aportó a la revalorización.

TÉCNICAS SURREALISTAS: SUEÑO

El escritor surrealista, como todo artista creador, pone en juego una particular función del espíritu: la imaginación, la que utiliza de un modo particular; para permitirle la mayor amplitud de acción, la total espontaneidad, elimina toda traba racional. Recurre por ello, a un procedimiento que le es particular, el automatismo, así como la utilización del material de los sueños, de los estados delirantes. A través de esos mecanismos la imaginación adquiere sus condiciones de instrumento iluminador.

El automatismo; constituye el centro y la clave de la técnica surrealismo. Éste tiene similitud con el procedimiento de asociación libre usado por Sigmund Freud, en el psicoanálisis. Su función consiste también en abrir las puertas de lo inconsciente para permitir su expresión directa, sin la censura de la razón; en el caso del automatismo se aprovecha la calidad creadora, es decir, los valores energéticos del material que surge para captarlo en estado naciente, en su pureza máxima, gracias a la absoluta espontaneidad que conoce el método.

El material onírico, las imágenes producidas en los sueños forman parte importante de la técnica surrealista. En todo tiempo los artistas observaron con interés ese mundo misterioso que surgía espontáneo y como extraño a nuestra mente.

Decía Shakespeare en Macbeth: *El sueño, alimento el más dulce que se sirve a la mesa de la vida.*

El Sueño; representa para los surrealistas un contacto con ese mundo profundo del espíritu cuyo contenido exploran. Es, como el automatismo, un modo de expresión directa de indudable valor y, como pasa con el material automático, las imágenes oníricas no interesan al poeta por su posibilidad de ser interpretable desde un punto de vista freudiano, sino por su calidad en sí, por ser portadoras de una energía creadora en su forma primera no deformada, por su plasticidad, su pureza y autenticidad.

Freud denominó sueño manifiesto a los contenidos oníricos que un sujeto recuerda al despertar y que son productos del trabajo onírico, actividad inconsciente desarrollada sobre el contenido latente del sueño.

El trabajo onírico no se ciñe al principio de realidad y por lo tanto no se rige por las leyes de la lógica o la razón, abriendo las puertas a un mundo de infinitas realizaciones fantásticas.

Freud distinguió dos tendencias del trabajo onírico:

- ❖ el desplazamiento y
- ❖ la condensación.

El desplazamiento implica transformaciones espacio-temporales y situacionales y en especial la disociación entre el afecto y la imagen correspondiente a este y las inversiones cualitativas y cuantitativas.

La condensación por su parte, implica que una imagen onírica abarque todo y tenga múltiples significados.

En el psicoanálisis de Freud hay que distinguir en los sueños el “contenido manifiesto” y el “contenido latente”.

El contenido manifiesto de los sueños es la historia o sucesos tal como el soñante lo vive, es un material elaborado a partir de experiencias cotidianas y los deseos reprimidos mediante los distintos procesos de elaboración onírica. El contenido manifiesto no se encuentra en el nivel de significado, sino de símbolo.

El contenido latente es el significado verdadero del sueño, el psicoanalista se esfuerza por interpretar el contenido manifiesto del sueño que el paciente le relata, para revelar el contenido latente, su significado. Éste actúa en dos direcciones, en una de ellas se relaciona

la actividad consciente y las experiencias del estado de vigilia, y en otra se relaciona con la actividad inconsciente, que puede expresarse a través de él como deseo reprimido satisfecho.

Carl Gustav Jung, discípulo de Freud: Los símbolos oníricos son, según el autor, transmisores de mensajes instintivos a las partes racionales de la mente del ser humano, y resulta necesario interpretarlos para comprender el lenguaje de los instintos. Éstos toman distintos valores y dificulta la interpretación, porque aparte del sentido del objeto simbólico se deben considerar las razones que llevan a transformar dichos sentidos según las características de personalidades del individuo y del contexto.

ASPECTOS DEL SURREALISMO EN LATINOAMÉRICA

- ✓ La actitud hacia el hombre y el alma es irracionalista, es decir, no se encuentran argumentos racionales para explicar el significado de la existencia del ser humano.
- ✓ Se le da mucha importancia a los sueños.
- ✓ Se le da importancia a lo azaroso de la conducta humana.
- ✓ Se da importancia a la visión desintegradora de la realidad. La realidad es posiblemente ficticia.
- ✓ Exploración de la condición humana y la angustia del ser humano contemporáneo.
- ✓ La mitificación de la realidad.
- ✓ Énfasis en lo ambiguo, lo irracional y lo misterioso de la realidad.

DRAMA HISTÓRICO

Durante la estructura compleja que supone el asentamiento de lo que se denomina drama histórico, es interesante resaltar que algunos dramaturgos recurren al Barroco, dado que el término en su sentido amplio como arte, integra cuanto hay en la vida y no rechaza nada de ella, y por consiguiente un arte de insumisión a las reglas.

Todas las reglas nacidas de las diversas Artes Poéticas son conocidas muy bien, las cuales modelan tradicionalmente la tragedia: división convencional en cinco actos subdivididos en escenas, las reglas de las tres unidades, la verosimilitud, la decencia, etc.

Los autores indiferentes a las imposiciones de la dramaturgia clásica; consideran el teatro como un arte completo, un arte de síntesis y de integración, creando así un teatro moderno que manifiesta la mayor libertad creadora a nivel de la escritura dramática; además, el teatro Barroco de nuestro tiempo; es un teatro de fuerza y de audacia que cada vez lleva más lejos el límite de la osadía. Pero hay consecuencias que son evidentes, como por ejemplo abundantes personajes procedentes de todas las capas sociales y de los diversos orígenes, con un afán de restituir la vida; convergen con lo inverosímil llevando a escenas seres fantásticos, introduciendo prácticas mágicas, brujeriles o simplemente irreales (brujas, magos, seres nacidos del subconsciente de los personajes) creando espacios que pueden plantear serios problemas de representación.

Otra consecuencia, la escenificación de pasiones desencadenadas y exacerbadas como violencia y crueldad que rozan la indecencia a través de agresiones y violencias sexuales, orgías, torturas multiformes de un sadismo morboso, asesinatos de una brutalidad que sólo

tiene réplica en el mundo animal y desgraciadamente en el mundo nuestro también. Por ello, algunos escritores rompen con una estética canónica y sinónima de subordinación y de aceptación servil. Son rebeldes y buscan un nuevo orden luminoso y sus obras llevan ostentosamente la marca de esa rebeldía.

Para el Teatro Histórico, la historia viene a ser un semillero para el dramaturgo. En el oscuro interior de sus baúles guarda una multitud de fantasmas, dispuestos para su evocación.

Son las sombras de gentes que quisieron ser libres que, de una u otra manera lucharon por su libertad. Su cólera y su fuerza pueden aún germinar y crecer en una nueva tierra, en otros corazones⁴. Con el Teatro Histórico se pretende reorganizar los desórdenes de la historia y crear un mundo más coherente.

El drama Histórico es un relato o representación de un acontecimiento, el cual se caracteriza por presentar secuencias y personajes a identificarse fuera del contexto literario, debido a que son recreados a partir de los personajes y hechos no ficticios pertenecientes o considerado *realidad histórica*.

En el relato histórico se utilizan materiales de la realidad para la construcción de nuevas configuraciones en donde hacen uso de determinados procedimientos e intenciones para entrelazar hechos documentados, con otros imaginarios; y personajes históricos, reconocibles fuera del texto con personajes creados por la mentalidad del autor: personajes imaginarios.

⁴ <http://espacio.uned-es/fez/eserv.php?pid=bibliune>

El uso de elementos reales dentro de la ficción determina la mayor o menor exactitud documental la cual muchos críticos encuentran en los dramas y novelas históricas, a tal punto que se afirma de manera acertada o no, que el drama (o novela) histórica es la obra en la que la exactitud documental es más importante que la ficción.

Sin embargo, el Teatro Histórico, cuando nos relata sucesos pasados conocidos, no se propone como práctica escribir libros u obras de historia sino que asume acontecimientos o personajes históricos como *contenidos* de una reconstrucción que, más o menos explícitamente está entrelazada con la conciencia contemporánea, con alusiones a la realidad del autor y también a la del espectador.

El Drama Histórico es un acontecimiento según la óptica ideológica vigente, en donde el espectador se encuentra frente a un pasado que ya conoce y que ha conocido ya a través de los manuales institucionales, o por otro lado y desde un punto de vista “inesperado” que trastorna la recepción conocida del pasado, muestra grietas y hendiduras que encuadran perspectivas diferentes induciendo al espectador a enfrentarse con la sorpresa y con tendencia a hacerlo reflexionar. Reflexionar sobre la experiencia histórica de algunos períodos para comprender todo lo que de positivo o negativo que en ella se encerraba para ciertos hombres de entonces y de ahora. El escenario, es el lugar privilegiado para favorecer la reflexión continua sobre el presente y el pasado.

EJES FUNDAMENTALES DEL TEATRO HISTÓRICO

1.- La idea del teatro

Si desde un punto de vista perceptivo el concepto de Teatro Histórico resulta extraordinariamente impreciso, este fenómeno de que un pueblo, al enfrentarse con un

escenario, pueda encararse con su pasado histórico por lo tanto tomar conciencia histórica de sí mismo y de su destino a través de la acción catártica que es peculiar al drama, por el contrario, sólo a partir de aquí, la idea de teatro Histórico puede tener una significación coherente.

La pretensión del drama histórico es crear las posibilidades concretas para que los individuos reflexionen sobre su propia existencia como algo condicionado históricamente, para que perciban que la historia es algo que interviene profundamente en su vida cotidiana, en sus intereses inmediatos.

El teatro sigue siendo igual al que fue en otro tiempo, representación catártica del sacrificio del hombre, pero con la importante innovación de que sus antagonistas no son las fuerzas ciegas del destino, sino fuerzas sociales muy concretas que se pueden identificar. De ahí que la historia sea tan generosa proveedora de argumentos dramáticos.

La historia es el recuerdo de las injusticias de antes que son en esencia, las de ahora, de las opresiones y persecuciones de antes que son también las de hoy; el recuerdo de los muertos antes y después. Los muertos ya intemporales que se reencarnan por el escenario. El recurso al drama histórico también sirve para entender el pasado, e incorporar, documentos y experiencias postergadas por la visión oficial; es un factor de liberación popular.

2.- El modo de operar

1.- La relación de fidelidad o no fidelidad a la historia, para crear un drama histórico, una versión enriquecedora de personas y acontecimientos pasados, es necesario tener un conocimiento profundo de lo realmente sucedido, y de sus causas sociales y psicológicas. Los dramaturgos no tienen porqué ceñirse a una total fidelidad cronológica espacial o

biográfica respecto de los hechos comprobados; por eso añaden al conocimiento de la historia, la intuición de la “intrahistoria” posible, que los hechos documentados no pueden dar.

Un Drama Histórico es una obra de invención y el rigor interpretativo a que aspira atañe a los significados básicos y no a los pormenores. En ocasiones, el drama puede presentar a un personaje principal totalmente histórico, pero luego volverse hacia la conciencia y la memoria del personaje; recorrer galerías interiores para revelarnos lo que las fuentes documentales no nos dijeron; su privacidad, territorio en los que son posibles episodios que si nunca ocurrieron, reflejar formas posibles de verdad.

El hombre, libre por naturaleza, cede una parte de su libertad para construir un poder que le garantice el pacífico disfrute de la porción de libertad que le queda; por ello, la misión del arte en general y del teatro en particular es la utópica reivindicación de esta parte de libertad.

2.- La relación presente/pasado como dialéctica, todo relato histórico es, en principio analéptico está construido sobre la separación de dos tiempos: el tiempo del objeto y el tiempo propiamente dicho. En el Drama Histórico, esa separación tiende a borrarse o a sufrir cambios que el dramaturgo establece entre el pasado y el presente, entre el que llamamos tiempo histórico y el tiempo actual, que es el tiempo del dramaturgo y del espectador, es decir, el tiempo de la construcción del drama, el de su representación y el de su recepción.

El acto de elección o selección de la materia histórica no es nunca inocente, es siempre un acto de complicidad con el presente.

Para Luis Iglesias Feijóo (1988:19), no se trata de hablar del presente por medio del pasado, sino más bien hablar al presente a través de la rememoración de etapas o personajes de la historia. La presentación dramática de cómo se han producido unos hechos y cuáles han sido las dificultades con que tropezaron ayer sus protagonistas trata de ayudar a descubrir las que anidan en el presente, ocultas casi siempre por la familiaridad con que las soportamos. Sí entonces los obstáculos resultaron quizá insalvables, cada obra invita explícitamente a reflexionar sobre las causas de que ello fuera así. Y cuando los personajes terminan en el fracaso, o en la muerte, se está revelando a la vez que, en el curso de la historia, la violencia produce víctimas, las cuales se encuentran casi siempre en el pueblo.

Para evitar que el resultado de los procesos históricos siga siendo éste, el dramaturgo considera su deber recordarlo.

MATERIALES

Y

MÉTODOS

MATERIALES Y MÉTODOS

Hablar de metodología es referirnos a la ciencia que estudia las diferentes vías, formas, métodos y medios de obtención del conocimiento científico. Es el proceso particular, que permite la obtención de nuevos conocimientos.

En Literatura, el término metodología se utiliza en diversos sentidos, por lo general referidos a los componentes: teórico, morfológico y técnico, los cuales constituyen su naturaleza.

Varias son las acepciones con las que aparece en los textos: la lógica de la investigación, la lógica de los métodos y como proceso de investigación. De ahí que su cometido fundamental es el estudio que incluye la descripción, explicación y justificación de los métodos y no los métodos mismos. Dentro del contexto de nuestro trabajo; se refiere a la manera de realizar la investigación y más concretamente a los supuestos y principios regulativos o criterios de valor.

La metodología se refiere a los aspectos relacionados con el plan o esquema de trabajo de los investigadores.

El método; constituye las modalidades de la investigación. Desde el punto de vista metodológico, el *método* no debe concebirse como el conjunto de técnicas y procedimientos que realiza el investigador para la obtención, procesamiento y posterior análisis de la información. El método no tiene una naturaleza práctica sino técnica, no es más que el momento en que la teoría, conocimiento científico de carácter genérico se

orienta al abordaje de un problema, el cual tiene una forma particular para lo cual es necesario que el investigador cuente con un conjunto de herramientas metodológicas que permitan darle rigor lógico al proceso del pensamiento.

En este acápite (materiales y métodos) se presentan las fuentes y formas de obtención de la información, los mecanismos para su procesamiento y análisis de los datos o de la información.

Es fundamental hacer énfasis en su ordenamiento, ya que debe quedar claro cómo se van a alcanzar cada uno de los objetivos específicos de la investigación, ya que si esto no se hace, dichos objetivos específicos no estarían jugando su verdadero papel, y no se comprendería entonces para qué fueron planteados.

En relación al método utilizado, la investigación cualitativa se privilegia por los métodos cualitativos. Utiliza el conocimiento como eje metodológico y se estructura en base al conocimiento. Tiene como característica común el rigor científico, entendido éste como rigor lógico y no necesariamente como rigor estadístico; rigor lógico en el proceso de raciocinio y no como rigor estadístico en el manejo de los datos.

Es importante tener presente que la materia prima con la que aquí se trabaja, son los conceptos y procesos de raciocinios que se construyen a partir de los datos cualitativos, por lo que es necesario pasar del concepto exclusivo de rigor estadístico al rigor lógico.

El método de investigación, se determina por la naturaleza del asunto a tratar, las cuestiones sobre el mismo, el propósito del estudio, las destrezas del investigador y los recursos disponibles.

Todo método de investigación ofrece una perspectiva singular y única que ilumina ciertos aspectos de la realidad más que otros y genera un tipo de resultados más acordes con los propósitos de la investigación. Los propósitos del estudio determinarán si la estrategia elegida es válida para lograr los objetivos propuestos en la investigación.

El método descriptivo no establece relación causa-efecto, se orienta a explorar relaciones a través de asociar y comparar los datos.

Este método es fundamental en investigaciones educativas, cualitativas, dado que se recoge y analiza información que puede servir de estudio para futuras investigaciones en donde se tratará de contrastar con las hipótesis generadas en investigaciones anteriores.

Luego de tomar decisiones referentes a las incertidumbres y los dilemas sobre aspectos concernientes a la elección del tema de la tesis, el cual surge de la experiencia significativa de las investigadoras, empezamos a realizar las primeras tentativas del diseño el cual nos llevó a un esfuerzo intenso y momentos desánimo y desasosiego.

Una vez seleccionado el tema y otros aspectos que se detallan en la introducción, se procedió a la búsqueda de información y revisión de la literatura relacionada con la temática en estudio, la cual constituye un proceso que tiene lugar mientras dura la investigación.

La literatura revisada, ayudó a evaluar la planificación de la investigación; a conocer los supuestos que subyacen en el tema, permitió comprobar si se eligió un tema significativo; conocer el estado de la cuestión y permitió redefinir el tema de estudio. Además, ayudó a considerar el cuerpo teórico en que se sustentó el estudio. Proporcionar el marco conceptual del trabajo e identificar el área de conocimiento en que se ubica el estudio.

La revisión de la literatura, simultánea con la recogida de la información, constituyó uno de los momentos más intensos del proceso, porque aquí se consideró si la información aporta los elementos necesarios para la comprensión, el análisis y la explicación del fenómeno en estudio. Por ello, resulta una fase que requiere de mucho esfuerzo y de una capacidad analítica muy acuciosa.

Además de la revisión bibliográfica y análisis de documentos sobre los aspectos relacionados con el tema en estudio, los cuales consideramos fueron pertinentes para el propósito del trabajo, se utilizó la entrevista con el fin de obtener información sobre aspectos subjetivos, opiniones, creencias y valores que de otra manera no estarían al alcance del investigador. La entrevista realizada a la autora de *Sangre Atávica*, Gloria Elena Espinoza de Tercero, ayudó a profundizar detalles, lo cual permitió la interpretación de aspectos de la realidad que no son observables, así como acontecimientos que ya ocurrieron con anterioridad.

La entrevista utilizada estuvo en dependencia de los objetivos específicos y del tipo de información que se requería obtener.

El tipo de entrevista realizada fue la entrevista dirigida y focalizada, en la cual el entrevistado queda libre para adaptar la forma y el orden de las preguntas. Se utilizó un estilo coloquial, espontáneo e informal.

Los datos recogidos no omiten aspectos importantes. Permitieron cierta sistematización de la información y facilitaron la comprensión de los puntos tratados. Inmediatamente después de la entrevista, los resultados obtenidos de la misma fueron analizados y plasmados según el orden metodológico del trabajo.

La obtención y el análisis de los datos constituyen un proceso continuo, simultáneo, complementario e interactivo más que secuenciales.

El análisis se inició una vez que se obtuvieron los primeros datos y continuó durante todo el proceso, con el fin de proporcionar explicaciones sobre los elementos singulares de interés.

El análisis realizado constituyó una actividad reflexiva, una implicación creativa que recogió notas analíticas; se examinó el significado de las palabras, frases, párrafos, parlamentos, lo cual ayudó a trasladarnos de la información a la teorización.

A medida que se realizaba el análisis, se establecieron conexiones entre los conceptos que surgían, sus posibles interpretaciones; se describieron las relaciones entre los aspectos reflejados al inicio del estudio (objetivos) con la finalidad de llegar al proceso de teorización ya mencionado.

Es importante señalar que para asegurar el rigor y la credibilidad del estudio, tomamos en cuenta la adecuación de la información obtenida y la pertinencia de la misma. La adecuación hace referencia no sólo a la cantidad de información, sino a la calidad; la pertinencia se da solamente si la información es pertinente a las necesidades del estudio y al análisis realizado.

Los datos analizados contribuyen a dar respuesta a los objetivos planteados en el trabajo, confirmar una hipótesis, reconstruir acontecimientos, contrastar y validar información.

DISCUSIÓN

ANÁLISIS DE LOS

DATOS Y

PRESENTACIÓN

DE LOS

RESULTADOS

DISCUSIÓN ANÁLISIS DE LOS DATOS Y

PRESENTACIÓN DE LOS RESULTADOS

La obra *Sangre Atávica*, 2009, de la escritora leonesa Gloria Elena Espinoza de Tercero, presenta didascalias y técnicas pertenecientes al Teatro del Absurdo. La autora no sólo presenta en esta obra elementos del absurdo, sino que también concibe el absurdo a través de los fantasmas en obras dramáticas como: *Desesperación*, con el fantasma de Caín, y *Espinas y Sueños*, el coro de fantasmas, asimismo en *Sangre Atávica*, el fantasma de doña Mariana Sansón.

Sangre Atávica; es una obra con gran contenido histórico, en la que a partir del sueño del Dr. Buitrago, presenta un viaje a la historia de su ciudad natal, León. La autora desarrolla las diferentes acciones entremezclando dos momentos históricos en la historia nicaragüense: la transición entre la etapa Precolombina hacia la colonización española, tiempo pasado, con el León actual. La obra se encuentra estructurada en: Prólogo, tres actos; el primer y segundo acto con dos cuadros cada uno y el Tercer acto conformado con tres cuadros y un Epílogo.

En *Sangre Atávica*, la autora presenta un conflicto entre los Conquistadores y los encomenderos que giran en relación a Hernando Contreras y el obispo fray Antonio Valdivieso, asesinado por los hermanos Contreras, el 26 de febrero de 1550.

La escritora se vale en su gran mayoría de las didascalias, distribuidas en toda la obra. Éstas son breves indicaciones, que poseen función conativa e imperativa, y dan instrucciones de cómo se ha de representar la obra. También comprenden indicaciones escénicas de lugar, tiempo y las que orientan al actor, la palabra y el gesto.

La obra posee didascalias extradialógicas, entre las que se destacan:

- ◆ el listado de dramatis personae o personajes que actúan en la obra,
- ◆ las distintas divisiones de la obra teatral;
- ◆ señalamientos de la estructura dramática, personajes, vestuario, escenografía general, prólogo, actos, cuadros, epílogo,
- ◆ información sobre los diferentes espacios en que se llevará a efecto.

En los personajes, la autora plantea el listado de la dramatis personae que intervendrán en la obra. Ella describe e instruye cómo deben vestir, realizar gestos los personajes, escenografía que deben utilizar en la representación de la obra. Lo anterior se fundamenta en los siguientes ejemplos:

“Dr. Buitrago: anciano de postura encorvada, ciego, usa anteojos, bastón. Erudito. Su imagen cambia a joven en el primer acto. Vuelve a la imagen inicial en el epílogo”.
(Espinoza 2009: 31)

“Mariana: esposa difunta del Dr. Buitrago. Baja estatura. Viste túnica de tul blanca que fue su mortaja”. (Espinoza 2009: 31)

“Escenografía General: Biblioteca del Dr. Buitrago. Hay un cuadro de Rubén Darío, otro de Mariana Sansón de Buitrago y del obispo Valdivieso. Se utilizará el ciclorama para proyección”. (Espinoza 2009: 35)

Espinoza de Tercero, presenta la Biblioteca del Dr. Buitrago como el espacio interior el cosmos del Dr. Buitrago, en el que se refugia, nutre de conocimientos y evoca recuerdos. Gloria Elena describe en la escenografía personalidades que impactaron en la vida del

doctor: como su gran admiración y estudios por la obra de Rubén Darío; su amor por doña Mariana; y sus estudios históricos sobre el obispo Valdivieso. En contraposición con *Desesperación*, la protagonista Paula Samuel, pasa del no ver al ver, el amor no existe para ella, está llena de odio, lo que significa negación de toda esperanza, siendo su única salida la muerte, todo consecuencia de un contexto social; en cambio en *Sangre Atávica*, se da una reflexión a partir de acontecimientos pasados y actuales que han sido trágicos, en busca de un mejor futuro para Nicaragua.

Otras didascalias que podríamos ejemplificar las encontramos:

Prólogo:

Magali

“Ya le dije que no se preocupe por todo. Nada podemos componer. Duerma, y no tengo que perdonarle nada. (*Coloca su bolso en el hombro*)”. Didascalia interdialogica/proxémica.

Primer Acto/ Primer Cuadro

Dr. Buitrago

“(Estupefacto y atolondrado, mirando para todas partes)”. (Espinoza 2009: 45), Didascalia interdialogica/sicológica

“Mariana (*lo detiene*)”. (Espinoza 2009: 50), didascalia interdialogica/ proxémica.

Segundo Cuadro:

“El Ángel se va a sentar en el suelo con las piernas cruzadas y su capa extendida”. (Espinoza 2009: 63), didascalia interdialogica/ proxémica.

Segundo Acto/Primer Cuadro

“*Vociferan los Contreras, se retuercen. Otros murmullos de rezos. Otra campanada. Los Contreras siguen forcejando*”. (Espinoza 2009: 82), didascalia interdialogica/sicológica.

Segundo Cuadro:

“*Flor de María de la Providencia (contagiada por doña Catalina. Va hacia un extremo). ¡Horror!, cielo nublado febrero. Mil quinientos cincuenta, año funesto y cruel. (Llanto compulsivo)*”. (Espinoza 2009:122). Didascalia interdialogica, con características proxémica en la primera didascalia y sicológica al final.

Tercer Cuadro:

“*Risotadas. Mofa. Relajo con las prostitutas*”. (Espinoza 2009: 124) Interdialogica /psicológica/ proxémica.

Epílogo:

Dr. Buitrago

“*(Despierta sobresaltado). ¡Mariana!... ¡Mariana!...*Interdialogica/sicológica. (Espinoza 2009: 145).

Las Didascalias Musicales ocupan también un lugar importante dentro de la obra. Se presentan en los diferentes actos y cuadros. Demuestran por parte de la autora un amplio dominio musical adquirido en su niñez y se apoya en estructuras musicales que ofrecen contraste con los diferentes momentos espaciales en que se desarrolla la obra,

pasado/presente. Ella distribuye temas musicales repetitivos y de variación, como dos formas de progresión, estructura musical inspirada en el teatro del absurdo⁵.

Esa experiencia las plantea en las siguientes didascalias musicales:

Primer Acto/Cuadro Primero:

“Música de “Azul” de Agustín Lara. Luz azul. La admira. Ella camina con el Ángel, desenvuelta y graciosa”. (Espinoza 2009: 46)

“Música “Tus pupilas” de Agustín Lara”. (Espinoza 2009: 46)

“Baja tono musical. Música instrumental “Bésame mucho” de Consuelo Velásquez y la compositora María Griever, cantada por Agustín Lara. El doctor se le acerca para besarla. Ella lo detiene con la mano”. (Espinoza 2009: 46)

“Música “Señora tentación” de Agustín Lara”. (Espinoza 2009: 47)

“El Ángel se tapa el rostro. Música “Señora tentación de Agustín Lara” (Espinoza 2009: 57)

La música que utiliza la autora presenta una “variación”, que va transformando cada situación como si fuesen ampliaciones sucesivas de una fotografía las que va descubriendo nuevos aspectos:

⁵ La autora acarrea desde su niñez ese gusto por la música y el teatro que viene de sus padres. Evoca en estas didascalias musicales la influencia de sus padres, tal como lo expresa en su discurso: “Del teatro a la novela por la heteroglosia”, pronunciado en el acto de su incorporación como académica de número en la Academia Nicaragüense de la Lengua el día 29 de noviembre del 2007.



Los cuatro temas musicales que inician el desarrollo de la obra se relacionan con el doctor, que se ve joven y quien profesa su amor hacia Mariana, la admira, describe su rostro, evoca recuerdos hacia ella, desea y quiere besarla, además gustaba de la música de Agustín Lara y lo expresa así:

Dr. Buitrago:

“(Extasiado). Te gustaba tanto la música de Agustín Lara...Te ves linda...Te escucho tan maravillosa...tu voz...la música de Lara...Aquellos tiempos”. (Espinoza 2009: 46)

Hay un giro en la música y se introduce un pasaje del Güegüence, propio de nuestros indígenas, acompañados de instrumentos musicales como el tambor, chischil, chirimía y flauta, que introducirá a la Historia que está por ver el doctor Buitrago, Mariana le explica el contenido y sentido de su viaje al pasado:

“(Señala el escenario vacío. Otra vez las luces por un instante y se apagan de pronto. Se escucha la música de un pasaje del Güegüence)”.

Mariana:

“Más adelante comprenderás lo incomprensible, entenderás sin entender, mirarás sin mirar. No obstante, Buitrago, a veces es mejor estar ciego para no ver la crueldad humana. Ahora verás las interioridades del pasado con los ojos abiertos y todas tus facultades perfectas, en

esta ventana del tiempo. Si estabas horrorizado por las noticias de tu tiempo, ahora verás su procedencia, cuál es nuestra raíz, y esa mezcla, el híbrido, el mestizaje que tanto te intrigó y fascinó”... (Espinoza 2009: 50)

Asimismo, la autora relaciona otros temas musicales que serán preámbulo de lo que el doctor Buitrago está por ver: la crueldad humana que vivieron los indígenas y la violencia que sigue prevaleciendo. Estos temas son: *Ruinas*, de Agustín Lara; Música disonante; *Noche de ronda*, Agustín Lara.

Mariana:

“Es quizás un sueño de la verdad lo que mirarás, Buitrago. Para mi gusto sería mejor que no te quedara sellado en la mente. Ojalá sólo recordaras que soñaste conmigo. Pero está dicho que no será así. Será muy cruel, difícil de asimilar para una alma tan sensible como la tuya”.

Música Noche Ronda de Agustín Lara. Pasea.

“He sido tu amor, sigo siendo tu amor... ¿No es así? Eso nunca lo olvidarás. Pero lo que verás quedará en lo profundo de tu ser, no lo podrás arrancar de tu vida, será el precio de querer conocerlo”. (Espinoza 2009: 53)

En el Segundo Acto del Primer Cuadro, el ciclorama se sitúa en la ciudad de León Viejo. La autora entremezcla pasajes del pasado con temas presentes en la Historia de nuestro país:

Obispo Valdivieso:

“De esta provincia han sido sacados muchos nativos, hombres y mujeres, para otras Provincias. Y muchas mujeres dejaron aquí a sus maridos, y muchos maridos a sus mujeres, muchas madres a sus hijos... y así...”.

“Se escucha la canción de Carlos Mejía: “Las mujeres del Cuá”. En el ciclorama algunas de las migraciones actuales.

“Y donde quiera que estén, todos están sometidos a servidumbre como esclavo y oprimidos. Muchos de ellos están en el Perú y en Panamá”. (Espinoza 2009: 91)

La canción es un recordatorio de aquellas mujeres que apoyaron a los sandinistas, que fueron capturadas, salvajemente torturadas y asesinadas por la guardia de Somoza. Fueron mártires por un ideal, la libertad, además el Obispo Valdivieso expresa acerca del exilio obligado que siempre ha existido, desde los hombres y mujeres nativos; en el ciclorama se presentan migraciones que se dieron en los años ochenta y se siguen dando en la actualidad por situaciones políticas y económicas. La autora hace un paralelismo de las migraciones forzadas actuales con la deportación y esclavización de los indígenas en el pasado.

Otra didascalia musical que aparece es el *Himno a Carlos Fonseca*, de Carlos Mejía Godoy, en la que el doctor da una expresión lastimera, que es una técnica brechtiana del distanciamiento en donde el doctor ha visto la muerte que ha sufrido el Obispo Valdivieso de manos de los Contreras y todo el martirio que vivió, así como él fue un mártir, siempre seguirán habiendo mártires en todas las épocas:

Dr. Buitrago:

“(Caminando errático) El horror invade a León. A su laguna. A sus ancestros. A sus naturales. A todos los seres que habitan bajo el sol de febrero. ¡Funesto 26 de febrero de mil quinientos cincuenta! León. ¿Cuándo podrán tus hijos borrar la maldición que ha caído con esta sangre santa? (Lastimero) ¡Ay! Ay! ¡Ay!”.

Mariana:

“Mudemos el vestido, en cilicio y ceniza. Ayunemos y lloremos delante del Señor. Misericordioso es nuestro Dios para perdonar nuestros pecados”.

Dr. Buitrago:

“Lloren entre el vestíbulo y el altar los sacerdotes, ministros del Señor. Perdona a tu pueblo, Señor. No cierres las bocas de los que te cantan, Señor. (Lastimero) ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!”.

“Música de Carlos Mejía Godoy: Himno a Carlos Fonseca el doctor Buitrago y Mariana se retiran del centro del proscenio casi desmayados y se desploman. Son auxiliados por el Ángel que los acuna en su regazo. Los indígenas elevan sus brazos al cielo con las cadenas rotas y hablan. Se escucha el toque de flauta triste. En el ciclorama se pasa seguido: el entierro de Pedro Joaquín Chamorro, combinando con el asesinato de A. C. Sandino, el de Rigoberto López Pérez y de los mártires del 23 de Julio”. (Espinoza 2009: 137-138).

Los elementos musicales empleados por la autora en la obra son parte de la técnica y recurso brechtiano:

⇒ intercala canciones,

⇒ usa elementos discursivos y narrativos de la épica,

⇒ los personajes,

⇒ el uso del ciclorama para reflejar imágenes actuales y otras, en las que el público éste consciente todo el tiempo de que está viendo una representación, no una ilusión de la vida, y reflexione de una manera crítica y objetiva.

Las didascalias musicales utilizadas por la autora la podemos agrupar en tres grandes momentos:

- 1.- Encuentro del Dr. Buitrago con Mariana Sansón, en la que hay un reencuentro amoroso.
- 2.- Etapa Precolombina y actual en donde prevalece desde siempre la violencia, introduce el término híbrido: mezcla indígena con el español, señala la maldición que se prolongará en las generaciones venideras a partir de la muerte del obispo Valdivieso.
- 3.- Música revolucionaria del año 80; época en que murieron gran cantidad de hombres y mujeres como resultado de los malos gobiernos que han gobernado desde la Conquista hasta en la actualidad, sólo con el fin de servir a sus pasiones e intereses personales; mezcla pasado/presente.

La Repetición, otro elemento del Teatro del Absurdo. Se manifiesta a través de los *golpes del tambor*, formas no idénticas que poseen distintas funciones según el lugar de aparición. Los sonidos del tambor en el que cada golpe tiene más efecto que los anteriores y menos que el siguiente. Los ejemplos que se presentan a continuación demuestran lo expresado anteriormente:

“*Bailan al son de un tambor*”. (Espinoza 2009: 61)

“Toque tambor y chirimía”... “Al poco tiempo cesa el tambor”... (Espinoza 2009: 61)

... “Toque de tambor y chirimía”... Al poco tiempo cesa el tambor”... (Espinoza 2009: 65)

En las páginas 61 y 65, se introducen además del tambor un elemento musical más: la chirimía, instrumento musical propio de nuestros indígenas.

En esta didascalía se muestra una variante en el toque del tambor, el anuncio de destrucción:

“Cesa el baile. Quedan rodeando el altar con los brazos en alto. El tambor toca un redoble y silencio”. (Espinoza 2009: 74).

La autora introduce una variación en el toque del tambor, a través de una visión apocalíptica de destrucción que se llevará a efecto por la erupción, que realizará el volcán Momotombo, y que es anunciada por el Espíritu de la Laguna:

“Se escucha toque de tambor terrible y un retumbo espantoso” (Espinoza 2009:77).

Los ruidos y los objetos, poseen una significación en la obra. La autora se vale de elementos exagerados y grotescos para reflejar que la vida es absurda, que la sociedad contemporánea no tiene sentido y sigue siendo siempre la misma desde el pasado hasta en la actualidad:

“Se escucha choque de cadenas y gemidos lastimeros” (Espinoza 2009: 80).

“Gemidos lastimeros. Ruido de cadenas”. (Espinoza 2009: 82).

“Chirridos de carreta y aullidos. Ruidos de cadenas. Quejidos lastimeros. Figuras de horror de Guayasamín, Goya y José Luis Cuevas en el ciclorama”. (Espinoza 2009: 95).

La autora evoca a tres grandes pintores ubicados en distintos períodos, los que se caracterizan por pintar las miserias y el dolor que vive el ser humano, es decir, que están conscientes de la situación que vivimos los seres humanos en este mundo contemporáneo: injusticia, falta de libertades, pérdidas de valores, violencia, soledad y aislamiento. Así como expresa la autora en su didascalia de que la vida del ser humano, el indígena de esa época, era muy dolorosa.

“De pronto hay un ventarrón y se escuchan las olas del lago embravecidas”. (Espinoza 2009: 100)

“Se escuchan retumbos del Volcán. Tiembla la tierra”. (Espinoza 2009: 136).

“Se escucha el viento huracanado y el oleaje del lago. Oscuridad total”. (Espinoza 2009: 143).

Los ruidos planteados en la obra se pueden observar que van en ascenso de acuerdo al desarrollo de la obra en la que el lector/espectador irá entrelazando lo narrado por Mariana al Dr. Buitrago, hasta culminar con la erupción del Volcán Momotombo y la extinción del pueblo indígena de León Viejo, a consecuencia del asesinato de fray Antonio de Valdivieso.

ELEMENTOS DEL ABSURDO PRESENTE EN LA OBRA

La dramaturga Gloria Elena Espinoza de Tercero, en su drama histórico *Sangre Atávica*, se apoya en algunos elementos característicos del Teatro del Absurdo, en los que el hombre se presenta como fuera de toda época, aunque dentro de un tiempo de todos los tiempos. Así plantea la autora a un Dr. Buitrago en su Biblioteca acompañado de Magali, asistente de él, que le exterioriza varias situaciones cotidianas que le preocupan:

- La urgencia de entregar el prólogo para las *Actas del Coloquio Dariano*.
- Se siente incómodo, por la noticia del golpe de estado en Honduras, por la violencia del pueblo que siempre ha existido desde la Conquista, guerras posteriores, la Independencia.
- La conferencia dictada sobre el obispo Valdivieso, la que le sigue martillando la cabeza.

El Dr. Buitrago, cansado, se queda dormido en la silla. La autora retoma del Teatro del Absurdo un elemento, el “sueño”, el que se apoya en el Surrealismo.

En el Primer Acto/Primer Cuadro, aparece Mariana, acompañada del Ángel. Despiertan al Dr. Buitrago. El doctor duerme en un tiempo presente, en la que el *sueño*, imagen onírica, según Piaget, es una imagen mental que hace psicológicamente presente algo que precipitadamente no lo está. Las diversas situaciones emocionales que manifiesta el doctor Buitrago, y que a través del sueño será una ligera reflexión sobre las analogías entre sus sueños y estados mentales presente y pasados, mostrarán que el sueño vivirá en él, dirá más

de lo que cuentan, la intimidad de la psiquis conlleva a relacionar deseos y temores. El sueño del doctor, no se da por azar, sino que constituye textos mentales.

La realidad de la situación en la cual el carácter absurdo aparece, es una realidad psicológica expresada en imágenes de las cuales es la proyección exterior de su mente. Son cuadros dramáticos concretos que ofrecen la oportunidad de pensar, no sólo en la absurdidad, sino de sentirla y de experimentarla, con los actores y la autora que transforma su mente en un lenguaje dramático simbólico. Podemos ver el siguiente ejemplo:

Primer Acto/Primer Cuadro

Dr. Buitrago

“(Estupefacto y atolondrado, mirando para todas partes) Mariana, ¿dónde estoy? ¿te das cuenta que te estoy mirando y desde hace algún tiempo soy ciego? Camino sin bastón, estoy... (*sonríe nervioso*) ¡Te veo Mariana! ¿Acaso estoy muerto y nos hemos vuelto a encontrar? Y veo a eso que... (*Mirando al Ángel*). ¿Qué es o quién?...” (Espinoza 2009: 45)

En este parlamento se puede observar una serie de preguntas planteadas por el doctor Buitrago, en que la expresión del espíritu de la época, propio del Teatro del Absurdo, empiezan a ser extraños a él: ¿Dónde estoy? ¿Te das cuenta que te estoy mirando y desde algún tiempo soy ciego?. Es notoria la absurdidad, la que es imposible de huir. Permanecen aquí y hay que hacerle frente. El doctor Buitrago se hace una serie de cuestionamientos apoyados en signos interrogativos y exclamativos, los que requieren una respuesta y explicación son el absurdo del lenguaje.

Dr. Buitrago

“(Volviendo de su éxtasis de enamorado): No entiendo, Mariana; esto es una locura. (Voltea hacia el escenario)”. (Espinoza 2009: 47).

El Ángel que acompaña a Mariana, en el artículo de Helena Ramos: *¿De qué están hechos los misterios marianos?*, aparecido en la prensa literaria el 11 de mayo del 2002, afirma de Mariana: “*En distintas circunstancias y épocas se le aparecieron: un ángel vestido de celeste, una mujer de rostro adusto y atavío color de fuego, llevando libros bajo el brazo, y una dama con ropas a la usanza colonial. Ernesto Cardenal le comentó posteriormente que aquellas visones fueron sus musas*”. Así lo expresa:

Mariana

“¡Qué terco! Así soy. Siempre fui así. Mi ángel es mi mente...parte mía...el arte, la palabra que siempre llevé en mi sangre...venía en mí desde mis ancestros. Es una cadena”. (Espinoza 2009: 49).

Mariana aparece como un fantasma de sueño que en épocas pasadas fueron presentados bajo la forma de: ángeles, dioses, demonios, etc. Ella conducirá al doctor Buitrago en un viaje a través del tiempo presente/ pasado, en la que recorrerá y observará las injusticias, vejaciones, sometimientos por parte de nuestros antepasados que ejercían el poder. El viaje lo podríamos comparar con el que Dante realizó por los reinos de ultratumba, Infierno, Purgatorio y Paraíso, recorrido que pudiéramos interpretar como una introspección del

hombre que escudriña en las profundidades más recónditas y oscuras del alma y desde allí empezar su ascenso hacia la purificación.

También en la novela el *Sueño del Ángel*, éste, en su sueño inicial desencadena una angustia existencial, como el doctor Buitrago, conllevando a ambos a visiones reveladoras en diferentes momentos.

Mariana

“Más adelante comprenderás lo incomprensible, entenderás sin entender, mirarás sin mirar. No obstante, Buitrago, a veces es mejor estar ciego para no ver la crueldad humana. Ahora verás las interioridades del pasado con los ojos abiertos y todas las facultades perfectas, en esta ventana del tiempo. Si estabas horrorizados por las noticias de tu tiempo, verás su procedencia, cuál es nuestra raíz, y esa mezcla, el híbrido, el mestizaje que tanto te intrigó y fascinó”. (Espinoza 2009:50).

Podríamos concluir que existe una relación indisoluble entre el sueño y la realidad, un movimiento permanente del uno a la otra.

El Personaje, en relación con el Teatro del Absurdo, lo muestra la autora como algo grotesco en su forma de expresión, lo degrada, animaliza y hasta lo cosifica. En el Segundo Acto/Primer Cuadro, hay una degradación del personaje a un *Fantoche*, es decir un objeto sin valores, sin sentimientos, inspirando terror y miedo a partir de las acciones demostradas hacia los indígenas, aún después de muerto; el fantoche de Pedrarias, se mueve por el escenario como dueño de todo. Otro personaje que ocupa la característica de

fantoche es Francisco Hernández de Córdoba, la imagen que refiere la autora es con la cabeza ensangrentada, con destellos rojos en los ojos, en la que refleja la muerte, destrucción y que seguirán viviendo en todas las épocas a través del odio, ensañamiento con los demás débiles y desprotegidos, los que no pueden defenderse. Deforma la personalidad de seres humanos a seres sin ningún valor moral, es la imagen aparential del mundo la que se degrada precisamente para hacerla coincidir con su verdadera figura, la de conquistadores, dictadores, por medio de una realidad grotesca y absurda.

Los indígenas son cosificados y animalizados, al ser herrados, encadenados. La autora en esta imagen nos refleja: la sumisión, falta de libertad y la rebeldía de algunos indígenas que fueron llevados hasta la muerte al ser lanzados a las jaurías de perros, y a otras clases de muerte y torturas.

Pedrarias

“Te los envió desde el infierno. Los perros tienen sus ojos rojos de furias; sus colmillos destellan a la luz del fuego del volcán y babean de sólo olfatear la carne indígena, la de dieciocho caciques rebeldes del Valle de Olocotón que mandé descuartizar (*Risa estentórea*). ¿Acaso eres uno de ellos? (Espinoza 2009: 101).

Tercer Acto/Primer Cuadro, se dibujan escenas y gestos grotescos que denigran a los personajes; realizan actos obscenos y vulgares; se da la aparición de un personaje el *Bufón*, cuya característica era la de divertir al rey y al pueblo. En la obra éste refleja características llenas de una gran mordacidad sarcástica, irónica cruel y punzante; el papel que realiza es la de un vocero hiriente:

Bufón

“(Con afectación y mímicas grotescas). Honorables caballeros y... (sarcástico) damas. Estamos aquí para protestar porque nuestro honorable gobernador se vio obligado a ir a España para defenderse de las acusaciones-infundadas, por supuesto- formuladas en su contra por el infeliz obispo fray Antonio de Valdivieso (*Carraspea y mueve los hombros*)”. (Espinoza 2009:105).

La imagen que Espinoza de Tercero quiere que percibamos del bufón es el de azuzador, induce a la corrupción, al vicio y a las bajas pasiones desenfrenadas, denigra la moral del obispo Valdivieso y ensalza a Hernando de Contreras, quien lo ha enviado a realizar las burlas mordaces.

La Iluminación, luz o su ausencia, es otro componente del Teatro del Absurdo, éstos están ligados con los demás elementos escénicos y con el diálogo, buscando una unidad de efecto. La autora supo distribuir muy bien las condiciones lumínicas, según el significado de la función del espacio escénico para adoptar funciones simbólicas y significativas basado en la contraposición: el azul (color celestial y elemento de la calma), los juegos de luces de colores (alegría), la niebla (opaca y no se puede ver lo que se encuentra más allá), la penumbra (marca una línea entre el pasado/presente), la oscuridad total (inicio o fin de un cuadro, o bien dirige al lector/espectador hacia una situación de gran trascendencia) y la luz (fin del largo tormento vivido a lo largo del sueño, claridad), para causar en el lector/espectador por medio de las ideas y sentimientos, la sensación de revivir los diferentes momentos históricos en el desarrollo de la obra o bien para plantear un

distanciamiento en algún acto o cuadro. Estos cambios de iluminación y de luces como signo, funcionan en el teatro en razón de su intensidad, su color, distribución y movimiento. La luz en el teatro se representa así misma y se crea como un tipo concreto de luz, el que pertenece a un código cultural simbólico, que lleva consigo todos sus significados concretos. En la obra el tipo de iluminación utilizado por la autora es de: azul, oscuridad, juegos de luces, niebla, penumbra, luz; aludiendo al lugar, tiempo y a los personajes.

En la obra *Sangre Atávica*, la iluminación y la luz poseen diversos significados siendo estos:

- ♣ Destacan procesos meteorológicos, fenómenos naturales, procesos sociales, o sea crea situaciones y acciones a veces en asociación con signo acústico no verbal (ruidos):

Primer Acto/ Segundo Cuadro:

“Bailan al son de un tambor. Las luces bailan al son. Aparece el coro de indígenas. Se ve en el ciclorama al Punche de oro reverenciando al sol. Neblina. Penumbra. Aparece el Espíritu de la laguna que va vestido con taparrabo y una especie de capa abierta, con fosforescencia. Los del coro lo rodean en círculo, le hacen reverencia. Uno de ellos toca el tambor triste”. (Espinoza 2009: 61)

La iluminación de la neblina, equivale al pasado; y la penumbra, algo indeterminado y de difícil comprensión, se puede relacionar con un proceso social, ritual indígena, acompañado del son de un tambor.

Segundo Acto/Segundo Cuadro:

“Vuelve la luz. Se escucha una jauría furiosa, gritos espeluznantes de hombres. Retumba el volcán. Un temblor estremece el féretro. Entra de nuevo el Anciano. Mira a los fantoches que se retiran otra vez uno a cada lado del obispo. Ya no está doña Catalina”. (Espinoza 2009: 98).

“Se levantan las ánimas que están arrodilladas y van saliendo lentamente. Dejan solo el ataúd y al obispo con los fantoches. Sonidos de herrar, y gritos. Nuevamente la jauría y los lamentos. Penumbra en todo el escenario, hasta llegar a oscurecerlo por completo. Otra vez retumbos”... (Espinoza 2009: 102):

- ♣ También, la autora presenta a través de la iluminación, luz, significados de identidad de los personajes aislándolos o destacándolos por el color o por la intensidad, crea atmósferas y ambientes. Lo podemos advertir en los siguientes ejemplos:

Primer Acto/Primer Cuadro:

“Música: “Azul” de Agustín Lara. Luz azul. La admira. Ella camina con el Ángel, desenvuelta y graciosa”. (Espinoza 2009: 46).

“Sigue la música. El doctor camina hasta donde se enfoca su silla con luz mortecina, en donde está su saco, anteojos, bastón, todo lo suyo”... (Espinoza 2009: 51).

Segundo Acto/Primer Cuadro:

“Señala al doctor Buitrago que está enfocado con luz cenital, aterrorizado, agarrado del brazo de doña Mariana, cobijados por el Ángel”. (Espinoza 2009: 94).

Tercer Acto/Segundo Cuadro:

“Se va oscureciendo. Quedan en escena sólo el doctor Buitrago y doña Mariana, enfocados con luz cenital”. (Espinoza 2009: 121).

Tercer Acto/Tercer Cuadro:

“Ruge el volcán y se siente un temblor. La penumbra acentúa. Luz cenital suave sobre el Obispo”. (Espinoza 2009:130).

Epílogo:

“Se ilumina únicamente el sector derecho del proscenio, en donde se encuentran: Magali y el doctor Buitrago dormido en su silla”. (Espinoza 2009: 145).

Podemos concluir, que Espinoza de Tercero se vale de una iluminación con pocos colores llamativos. Éstos se enfocan en tonos de niebla, penumbra y oscuridad, por las situaciones presentadas en los diferentes actos y cuadros que sirven para destacar determinados espacios; dirige la atención del espectador y crea ambientes. Kandisky (Moscú 1866-1944), pintor y estudioso del Arte, consideraba que los colores no eran solamente instrumentos creativos, sino que poseían una fuerza expresiva. Así el *rojo*, se comporta en nuestro

interior como un color inquieto, impulsivo y lleno de vida; el *azul*, es un color celestial, elemento que se asocia con la mente a la parte más intelectual.

SANGRE ATÁVICA, DRAMA HISTÓRICO

Sangre Atávica, (2009), obra más reciente de Gloria Elena Espinoza de Tercero, primer drama histórico; escrito por una mujer nicaragüense, es un teatro histórico, cuya acción se realiza entre el presente actual y el pasado de la Conquista de León, en la confrontación entre el Obispo de León Viejo, Fray Antonio de Valdivieso y Hernando Contreras, quien da muerte al obispo en el palacio obispal de León.

El andamiaje de esta obra histórica supuso para Espinoza de Tercero, una investigación, estudio y consulta de textos, libros, artículos y documentos históricos de León y Nicaragua que recogían información de Pedrarias, los Contreras y del Obispo Valdivieso. Sin embargo, la autora no presenta una condena generalizada hacia los españoles, está el grupo de españoles que defendían a los indígenas. Por medio de las imágenes, didascalias, elementos musicales, la iluminación y los diálogos, la dramaturga Espinoza de Tercero nos quiere revelar la Historia de su país, producto de su estudio histórico social y de su gran dominio en el arte teatral, dando a León y a Nicaragua, grandeza épica.

La autora depona la Historia, poniéndola al servicio de su imaginación, después de dársela a leer a su amigo, el dramaturgo Isidro Rodríguez Silva, ella lo expresa en la siguiente cita:

“Después de su acertada terapia, salí de la prisión de la verdad y me tiré al espacio de la fantasía. Trastoqué lo escrito y surgió la verdadera obra, la verdadera mentira de la historia verdadera. Y regresé a mis orígenes con seguridad, al embrión de donde se ha fundado toda mi obra literaria: el teatro” (Espinoza 2009:11).

Su drama histórico; es una reescritura de la Historia de Nicaragua, en la que plantea momentos históricos como: la confrontación entre españoles: conquistadores versus encomenderos (Hernando Contreras); por otro lado hombres de la iglesia, misioneros (Obispo Valdivieso).

En *Sangre Atávica*, Espinoza de Tercero persigue que el lector/espectador realice una reflexión a través del tiempo y espacios de mitos e historia; realidad y alucinación; pasado y presente, acerca de la memoria colectiva y la explicación de la identidad Latinoamericana, sellada por la Conquista y sus consecuencias, asimismo la problemática actual de su país.

El teatro histórico, asume acontecimientos y personajes históricos como *contenidos*, de una reconstrucción entrelazada con la conciencia contemporánea, con alusiones a la realidad de la autora y también a la del espectador. Los protagonistas en la obra son personalidades de gran trayectoria y trascendencia literaria: el doctor Edgardo Buitrago, humanista, erudito, historiador de su país, estudioso de la obra Dariana, anciano y ciego; su esposa Mariana Sansón de Buitrago, artista, pintó cuadros, bordó cotonas y escribió poemas, primera mujer en ingresar a la Academia Nicaragüense de la Lengua, en diciembre de 1977. La acción da inicio durante el sueño del doctor Buitrago y de su encuentro con Mariana, quien lo llevará por un viaje a través del tiempo. En su viaje Mariana le explicará el sentido de éste, presentándole las acciones en un pasado no definido:

- ✓ Hay escenas con personajes míticos (Espíritu de la laguna, sacerdotes, ritual del sacrificio, el coro que anuncia la llegada de los Conquistadores).

- ✓ La muerte del obispo Valdivieso, las atrocidades y vejaciones a manos de los hermanos Contreras.

En el Prólogo se inicia el viaje del doctor Buitrago por el tiempo:

Dr. Buitrago

“Tengo sueño...Me siento incómodo. Es como un desasosiego raro, como si la noticia que oí ahora del golpe de estado en Honduras, me terminó de derrumbar. ¡Hay tanta violencia! Todos contra todos, Magali. Hasta me dan ganas de llorar. Antes... no... siempre hemos sido así, Magali”. (Espinoza 2009:38).

El sueño concluye al despertar el doctor Buitrago, quien se siente abatido después de vivir esa trama interior, hay indignación ante tanta violencia y deseos de un futuro mejor:

Epílogo

Dr. Buitrago

“Perdoname, niña, no me duele nada, es decir, me duele el alma” (Espinoza 2009:145).

“Tengo clavado en mi mente, en el corazón, todo lo que vi”. (Espinoza 2009:146).

“Como no... y Mariana vivía en una dimensión desconocida, y por eso yo tuve un sueño con ella en otra dimensión. Un sueño que desearía olvidar, pero Mariana me dijo que quedaría fijo en mi alma...y así será. Te lo contaré otro día Magali, y lo escribiré para las generaciones venideras, para que rueguen a Dios que se nos limpie esa herencia maldita y busquemos la resurrección”. (Espinoza 2009:146).

La autora en su drama histórico se vale de los siguientes aspectos:

- ✓ Espinoza de Tercero posee amplio dominio de los acontecimientos históricos, a partir de su relectura de la Historia. Conoce las causas sociales, políticas, culturales y psicológicas.
- ✓ Los personajes son históricos, Dr. Edgardo Buitrago, Mariana Sansón y el obispo Valdivieso.
- ✓ En la etapa precolombina se da un anuncio apocalíptico, de la destrucción de León viejo, a causa de la muerte del obispo Valdivieso a partir de la erupción del volcán Momotombo.
- ✓ Época de la colonización, martirio, sometimiento, vejaciones y torturas de los españoles hacia los indígenas. Presentando por medio de las imágenes la violencia vivida en el pasado y en la actualidad.

Domingo Mirás(1980), nos dice en relación al drama histórico lo siguiente:

La Historia es el recuerdo de las injusticias de antes que son, en esencia, las de ahora, de opresiones y persecuciones de antes y después, los muertos ya intemporales que se reencarnan en el escenario.

En lo anterior expresado por Mirás la autora lo cumple en su obra, al finalizar su drama histórico, nos lleva a reflexionar acerca de las causas y consecuencias del por qué se produce tanta violencia y víctimas, las que son siempre pertenecientes al pueblo y que a través de la obra nos lleva a recordarlos.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Sangre Atávica, primer drama histórico, escrito por la autora leonesa; Gloria Elena Espinoza de Tercero, incursiona en el Teatro Nicaragüense creando una propuesta nueva y experimental, con la cual renueva la escena nacional, logrando en el lector/espectador un proceso continuo de reflexión sobre hechos históricos acontecidos en su Nicaragua, confrontándolo a una respuesta frente a los símbolos con los cuales identifica su identidad.

Al finalizar el proceso de trabajo de nuestro estudio y tomando en consideración los elementos organizativos que indican las pautas a seguir con nuestro trabajo, concluimos lo siguiente:

1.- El uso constante de didascalias en la obra; permiten al lector detectar el trabajo mental que llevó a la escritora a crear la obra dramática.

2.- En la obra identificamos didascalias de tipos:

A.- Extradialógicas, las cuales aparecen al inicio de cada escena, se localizan aisladas de los diálogos y describen la ubicación, personajes, vestuario, escenografía y estructura dramática de la obra.

B.- Interdialogicas, porque están inmersas en los diálogos y el lector las puede determinar al principio, en medio y al final de cada escena. En ellas se describe el estado emocional, la acción y movimientos de los personajes en las escenas.

3.- Las Didascalias Musicales dentro de la obra reflejan un contraste con los diferentes momentos espaciales presente/pasado. Los temas musicales reflejan la progresión de las

diferentes situaciones, que permiten al lector/espectador descubrir nuevos aspectos emocionales y de distanciamientos de los personajes.

4.- El Sueño constituye un elemento de gran importancia en la obra, ya que a través de él, hay una constante reflexión donde se comparan los estados mentales presentes y pasados, por lo tanto, el sueño mostrará más de lo que cuentan, relaciona deseos y temores, y constituyen textos mentales, determinando una relación indisoluble entre el sueño y la realidad.

5.- La autora nos ofrece un contraste de caracteres en sus personajes. La representación de algunos de ellos es de manera grotesca, absurda. Ella utiliza un esquema denigrante como es el caso de los indígenas animalizados y cosificados. Asimismo, el personaje de Contreras y Francisco Hernández de Córdoba son representados por fanticos sin valores, sin sentimientos e inspirando terror y miedo producto de sus acciones. En cambio, al obispo Valdivieso lo caracteriza como una persona justa y mártir a tal extremo que prefiere la muerte a doblegarse ante el mal.

6.- Distribución equilibrada de la iluminación para adoptar funciones simbólicas y significativas. También, causa en el lector/espectador la sensación de revivir momentos históricos a lo largo del desarrollo de la obra, como si los estuviera viviendo.

7.- La obra se ubica como el primer Drama Histórico, escrito por una autora nacional en el cual convergen acontecimientos realizados en el presente actual y el pasado de la Conquista de León, con reticencias a la realidad de la autora y también a la del lector/espectador.

8.- *Sangre Atávica*, no sólo constituye un drama histórico, sino que es una obra que nos conduce a reflexionar sobre nuestros orígenes utilizando como espacio teatral la ciudad de León, elemento indispensable de toda la producción literaria de la autora.

RECOMENDACIONES

RECOMENDACIONES

1.- La obra *Sangre Atávica*, de Gloria Elena Espinoza de Tercero, contiene una riqueza de elementos, no solamente del teatro del absurdo y las didascalias; por tanto, instamos a que se continúe con la realización de estudios similares a éste, para valorar la obra y el excelente dominio que la autora posee en la innovación de técnicas teatrales.

2.- Algunos aspectos que se pueden retomar para futuros trabajos o estudios son: uso de la técnica brechtiana, elemento escatológico, lo mítico, los mundos narrativos.

3.- Al Departamento de Lengua y Literatura UNAN-León:

A.- Introducir en el componente de Taller de Teatro del pénsum académico de la carrera de Lengua y Literatura, de la UNAN-León la lectura, análisis y representación de las diferentes obras teatrales escritas por Espinoza de Tercero.

B.- Organizar seminarios en donde se estudien la vida y producción literaria de la autora nicaragüense Gloria Elena Espinoza de Tercero.

4.- A los Lectores en general:

A.- A los amantes de la literatura, cultivar su gusto literario leyendo textos de autores nacionales, especialmente los de Gloria Elena Espinoza de Tercero, la cual utiliza en sus

escritos como personaje fundamental su amado León, al que da vida a través de sus imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Arellano, Jorge Eduardo. (1997). "Literatura Nicaragüense". 6ª. Edición. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural.
- 2.- Breton Brecht. (1969). "Primer manifiesto surrealista".
- 3.- Burgos, Nidia. (2009). "La micropoética de Sangre Atávica de Gloria Elena Espinoza de Tercero".
- 4.- Cuéllar, Gonzalo. "Teatro del Absurdo". La Prensa Literaria, 17 enero del 2004. P 2-3 Managua, Nicaragua.
- 5.- .Chen Sham, Jorge. (2009). "Historia y violencia: una reflexión de los orígenes de la nación nicaragüense en Sangre Atávica de Gloria Elena Espinoza de Tercero", León, Nicaragua: Editorial Universitaria. UNAN-León, 2009, p 13-30.
- 6.- Chen Sham, Jorge. "Tradición genérica del sueño: las visiones del sueño del ángel de Gloria Elena Espinoza de Tercero". Pez y la serpiente. No. 47, mayo-junio de 2002. Managua. P 55-74.
- 7.- Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología. España: Paidós, 1980.
- 8.- Esslin, Martin. (1966). "The theater of the absurd". Nueva York: Anchor
- 9.- Espinoza de Tercero, Gloria Elena Espinoza. (2009). "Sangre Atávica". Editorial Universitaria. UNAN- León, 2009, 152 p.

- 10.- Espinoza de Tercero, Gloria Elena. “Del teatro a la novela por la heteroglosia”. Discurso pronunciado en el acto de su incorporación como Académica de número en la Academia Nicaragüense de la Lengua, 29 de noviembre del 2007.
- 11.- Ensayos Críticos. (1967). Seix Barral, Barcelona.
- 12.- Floeck Wilfried. (2009). “Metadrama entre juego teatral y compromiso ético”. La obra dramática de Gloria Elena Espinoza de Tercero.
- 13.- Freud S. “La interpretación de los sueños”. 1901, en obras completas, Tomo I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948.
- 14.- [http: es. Wikipedia.org/wiki/Teatro Existencialista](http://es.Wikipedia.org/wiki/Teatro_Existencialista).
- 15.- Iglesias Feijoo, L.(1988). “Circunstancias y sentido de El concierto de San Ovidio”; el teatro de Buero Vallejos.
- 16.- Iriarte, Amalia. “Tragedia de Fantoques”. Estudio del esperpento valleinclanesco como invención de un lenguaje teatral. Plaza y Janés: Bogotá, 1998.
- 17.- Kandinsky, Wassily. “De lo espiritual en el arte”. Paidós. Estética.
- 18.- Latorre Beltán, Antonio. (1996). “Investigación Educativa”.
- 19.- Mirás Domingo. (1980). “Teatro e historia”. Conferencia (inédita) pronunciada en Murcia, 1989.
- 20.- Palacios Vivas, Nydia. (2000). “Estudios de Literatura Hispanoamericana y Nicaragüense”. 1a ed. Managua: Fondo Editorial INC, 2000.

- 21.- Ramos Helena. “¿De qué están hechos los misterios marianos?”. La Prensa literaria. P 6-7, 11 de mayo 2002. Managua, Nicaragua.
- 22.- RAE, Diccionario de la lengua Española, Espasa-Calpe, Madrid, 2001.
- 23.- Rodríguez Silva, Isidro. (2009). “La historia como parodia épica e intertexto ficcionario en Sangre Atávica”. 8 de octubre de 2009. Paraninfo de la UNAN-León.
- 24.- Rodríguez Silva Isidro. “En el teatro experimental”. La Prensa Literaria. 21 de marzo del 2009. P 6-7. Managua, Nicaragua.
- 25.- Romera Castillo, J. (1999). “El teatro histórico: textos y representaciones”. Madrid: Visor Libros.
26. “Surrealismo”. 2003. 2 sept. 2004. <http://www.wellesley.edu/spanish/span324/surrealismo.html>

ANEXOS

ENTREVISTA

OBJETIVO:

Recabar información relacionada con la temática de nuestra tesis, con el fin de reafirmar los supuestos análisis planteados en el desarrollo del estudio.

Entrevistada:

Escritora: Gloria Elena Espinoza de Tercero

Entrevistadoras:

Maestranter: Fredes Meza López

Gloria María Torrez Martínez

- 1.- ¿Por qué el título de “Sangre Atávica”?
- 2.- Usted en sus novelas el espacio de las acciones es León. ¿Qué motivó a esa determinación?
- 3.- ¿Qué diferencia su obra de lo narrativo a lo dramático?
- 4.- ¿Cuál es la razón de escribir un drama histórico?
- 5.- ¿A qué se debe la mezcla en “Sangre Atávica de personajes históricos y personajes actuales?

- 6.- Presenta “Sangre Atávica”, algún rasgo significativo que quisiera resaltar.
- 7.- Su innovación literaria es producto de su estudio sistemático y continuo, o hay alguna otra razón en especial.
- 8.- Encierra la portada de “Sangre Atávica” algún significado relevante.
- 9.- ¿Cómo se siente, pasar de lo narrativo de sus obras anteriores, al drama de “Sangre Atávica”?
- 10.- La valoración que daría usted, de que amantes de la literatura realicen estudios de sus obras.
- 11.- Su vida particular, tiene alguna relación con los acontecimientos de “Sangre Atávica”.
- 12.- Con los homenajes que se le han realizado, ¿se siente satisfecha? Espera algo más de sus críticos.



GLORIA ELENA ESPINOZA DE TERCERO



DR. EDGARDO BUITRAGO BUITRAGO

(1924-2009)



DOÑA MARIANA SANSÓN ARGUELLO DE BUITRAGO

(1918-2002)



FRAY ANTONIO VALDIVIESO