

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE NICARAGUA  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA  
UNAN-LEÓN**



**MAESTRÍA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICA**

**TÍTULO:**

**VALORACIÓN ANTOLOGICA DEL TEXTO DRAMÁTICO NICARAGÜENSE**

**AUTORES:**

**ROSA ARGENTINA REYES SALAZAR  
ISIDRO ANTONIO RODRÍGUEZ SILVA**

**MEMORIA DE INVESTIGACIÓN DIRIGIDA:**

**DR. IGNACIO CAMPOS RUÍZ**

**LEÓN, NICARAGUA 2010**

## OFRENDA

Ha sido el omnipotente,  
quien ha permitido que la sabiduría  
dirija y guíe mis pasos.  
Ha sido el todopoderoso,  
quien ha iluminado mi sendero  
cuando más oscuro ha estado,  
Ha sido el creador de todas las cosas,  
el que me ha dado fortaleza para continuar  
cuando a punto de caer he estado;  
por ello, con toda la humildad  
que de mi corazón puede emanar,  
dedico primeramente mi trabajo a Dios.

De igual forma, a mis padres,  
quienes han sabido formarme con buenos  
sentimientos, hábitos y valores, lo cual me ha ayudado  
a salir adelante buscando siempre el mejor camino.

## AGRADECIMIENTOS

Primeramente damos infinitamente gracias a Dios, por habernos dado fuerza y valor para terminar estos estudios de maestrantes

Agradecemos también la confianza y el apoyo de nuestros hijos, porque han contribuido positivamente para llevar a cabo esta difícil jornada.

A todos los catedráticos de la maestría que nos asesoraron, porque cada uno, con sus valiosas aportaciones, nos ayudó a crecer como persona y como docente. De una manera muy especial a nuestro tutor Ignacio Campos por sus valiosa asesoría y comprensión.

Un reconocimiento sincero a la Universidad de Alcalá de Henares y a la Cooperación Española en Nicaragua sin la cual hubiera sido imposible realizar esta actualización en Lengua y Literatura Hispánica.

Honor al mérito a la Dra. Isabel Molina, Dra. Nidia Palacios Vivas, y Msc. Bernarda Fátima Munguía por la gran calidad docente, y calidez humana que nos demostraron durante la maestría.

## ÍNDICE

PREGUNTAS DIRECTRICES.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2 - 5
HIPÓTESIS DEL TRABAJO.....	6
OBJETIVOS GENERALES.....	7
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	7
JUSTIFICACIÓN.....	8 - 10
ANTECEDENTES.....	11 - 12
METODOLOGÍA.....	13 - 14
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	
Marco histórico social de la dramaturgia nicaragüense (1931-2009)	15 - 22
Panorama general del arte escénico nicaragüense (1950-2010).....	23 - 28
La crítica sarcástica y la atmosfera absurda del mundo burgués en la Chinfonía burguesa de José Coronel Urtecho-Joaquin Pasos y Judit de Rolando Steiner.....	29 - 37
Identidad nacional campesina y denuncia indígena en Por los caminos van los campesinos de Pablo Antonio Cuadra y Oscura raíz del grito de Alfredo Valessi.....	38 - 46
El existencialismo filosófico y la universalidad dramática en los monólogos de Judas de Enríquez Fernández Morales y El sepulturero de Horacio Peña.....	47 - 54
Descomposición moral y cambio social en Fechas en blanco de Adolfo Calero Orozco y Que las paredes no oigan de Octavio Robleto .....	55 - 62
Injusticia y violencia, paradigma dramático en Asesinato frustrado de Alberto Ycaza y Las muñecas también se mueren de Isidro Rodríguez Silva.....	63 - 70
El aporte femenino a la dramaturgia nicaragüense en ¡Ay, amor ya no me quieras tanto Lucero Millán y Desesperación de Gloria Elena Espinoza de Tercero.....	71 - 86
CONCLUSIONES.....	87 - 89
RECOMENDACIONES.....	90 - 91
ANEXO	
BIBLIOGRAFÍA	

El Profesor Dr. Phil. David Antonio Hernández Santos de la Vicerrectoría Académica de la Universidad de El Salvador, presenta el siguiente informe:

El texto titulado “Valoración antológica del texto dramático nicaragüense”, escrito por los maestrantes Rosa Argentina Reyes Salazar e Isidro Antonio Rodríguez Silva bajo la tutoría científica del Doctor Ignacio Campos, del Departamento Docente de Lengua y Literatura de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad Autónoma de Nicaragua, UNAN-León, dentro del Programa de la Maestría en Lengua y Literatura Hispánica coordinado con la Universidad Alcalá de Henares de España, me ha sido presentado para su lectura, revisión y dictamen.

La tesis de Maestría presentada aborda muy atinadamente desde una perspectiva histórica centrada fundamentalmente en el siglo XX la dramaturgia nicaragüense, poniendo en el centro del debate la tesis central el gran valor del género dramático nicaragüense en la cultura nacional especialmente en “El Güegüense”, obra del Siglo XVI declarada Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad por la UNESCO en 2002.

Por otro lado el análisis de autores claves de la Literatura Nicaragüense como José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos con su obra “Chinfonía burguesa” o del trabajo “Por los caminos van los campesinos” de Pablo Antonio Cuadra, le dan un carácter relevante en cuanto a la historiografía literaria, a esta tesis de Maestría.

En ese sentido también es importante el abordaje, a través de diferentes tesis, del tema Somocismo y revolución dentro de la dramaturgia nicaragüense, así como de otros temas importantes y de gran actualidad como el de la violencia, ejemplificado en la obra “Fechas en Blanco” de Adolfo Calero Orozco y “Que las paredes no oigan” de Octavio Robleto. Así como del aporte femenino en “Desesperación”, de Gloria Elena Espinoza de Tercero.

Tan importante me parece la investigación abordada en esta tesis de Maestría, que considero muy oportuno su publicación, pues sería de gran ayuda en los textos oficiales escolares y universitarios, debido a su carácter historiográfico y recuento valorativo del texto dramático nicaragüense.

Por todo lo anterior, doy el dictamen de Aprobado con Excelente a dicha tesis, recomendando su publicación, debido a sus aportes historiográficos.

Para que conste a los efectos oportunos, firmo el presente documento en la Ciudad Universitaria de San Salvador, Junio de 2010.

Doctor Phil. David Antonio Hernández Santos  
Vicerrectoría Académica  
Universidad de El Salvador

**Preguntas directrices:**

Orientamos nuestro tema a partir de cuatro interrogantes que nos permitan diagnosticar las posibles variantes en cuanto a la existencia de una dramaturgia de calidad temática y de estructura teatral, que fundamente la calidad estética del teatro nicaragüense.

\*¿Por qué es urgente y necesario estudiar los textos dramáticos nicaragüenses?

\*¿En qué consiste la calidad temática y dramática de los textos en relación con el movimiento teatral nicaragüense y su contexto histórico-social?

\*¿Qué tipo de relación existe entre los textos dramáticos nicaragüenses con las vanguardias europeas y norteamericanas?

\*¿Cuáles son las causas que motivan el desconocimiento y desvalorización de los textos dramáticos nicaragüenses?

## INTRODUCCIÓN

En relación con las demás manifestaciones literarias, el texto dramático nicaragüense ha estado relegado; tanto en su publicación como género dramático y en su representación como hecho teatral. El Güegüense, comedia bailete del siglo XVI, que se representaba en los pueblos de la Manqueza (Masaya y Carazo), es la única obra dramática nicaragüense que mantiene una constante publicación y una atención especial y prolífica de la crítica nacional. (1) Este reconocimiento también se hizo a nivel internacional, que por sus valores dramáticos, lingüísticos e históricos, fue declarada por la UNESCO: Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. (Prego, 2002: 1)

Este estado de abandono en que ha vivido el texto dramático nicaragüense, no sólo ha permitido un desconocimiento del mismo, sino también demuestra un vacío crítico, sustancial y valorativo de la dramaturgia nacional. Jorge Eduardo Arellano, uno de los más grandes estudiosos de la literatura nacional, manifiesta:

*Al igual que la narración breve y la novela, el teatro nicaragüense no ha constituido ninguna tradición, mucho menos ha dado valores universales. Con las respectivas excepciones, han sido intentos más que obras realizadas las piezas producidas en los diversos períodos históricos a partir de las representaciones de la colonia". (Arellano: 1986, 147-166.)*

---

**1.-La Universidad Americana (UAM) realizó el diplomado: "Güegüense, patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, donde se reunieron los más importantes estudiosos, con los artistas de teatro y danza.**

Aunque el mismo Arellano, años más tarde, hizo la más completa valoración del teatro nicaragüense, desde una perspectiva sincrónica y diacrónica, donde incluye autores, actores, grupos, compañías, edificio teatral, todo enmarcado a partir de acontecimientos y hechos históricos.(Arellano:1988)

También destacamos la existencia de una crítica hacia el arte dramático nicaragüense, en cuanto a calidad actoral y puestas en escenas (Rolando Steiner, Gladys Ramírez de Espinoza, Fran Galich, Pepe Prego e Isidro Rodríguez Silva), No existe, exceptuando a Gloria Elena Espinoza de Tercero (Chen: 2010), una valoración crítica del texto dramático nacional. La única valoración internacional la hace Agustín Suz, en su Teatro Social Hispanoamericano; pero que sólo llega a ser un esbozo inicial e incompleto de autores nacionales. (Suz: 1967)

Debido a este vacío crítico del estudio dramático de autores nacionales, hemos seleccionado como tema: **Valorización antológica del texto dramático nicaragüense**, que reúne doce textos en una muestra representativa y de calidad dramática del teatro nacional, que por orden de publicación son: *Chinfonía burguesa* de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos (1931). *Judit* de Rolando Steiner (1957). *Asesinato frustrado* Alberto Ycaza (1970). *Fechas en blanco* de Adolfo Calero Orozco (1972). *Por los caminos van los campesinos* de Pablo Antonio Cuadra (1937). *Que las paredes no oigan* de Octavio Robleto (1980). *Oscura raíz del grito* de Alfredo Valessi (1991). *Las muñecas también se mueren* de Isidro Rodríguez Silva (1996). *Desesperación* de Gloria Elena Espinoza (2006). *El Sepulturero* de Horacio Peña (1969). *Judas* de Enrique Fernández Morales (1970). *Ay amor, ya no me quieras tanto!* de Lucero Millán (2005)



La valoración antológica del texto dramático nicaragüense está constituida por ocho capítulos:

**\*Marco histórico social de la dramaturgia nicaragüense (1931-2009)**

Presenta los principales hechos históricos y los acontecimientos sociales que sirven de marco referencial y conceptual en que los autores encaran sus obras, especialmente de acuerdo a las temáticas abordadas y la manera en que es asumida la realidad nacional.

**\*Panorama general del arte escénico nicaragüense (1950-2010)**

Calidoscopio del teatro nacional referido, no a los aspectos literarios del texto dramático; sino a lo referente del arte dramático, es decir, a la representación teatral. Referente al teatro como edificio: el Teatro municipal José de la Cruz Mena (1883), el Teatro Nacional Rubén Darío (1960).

Los seis capítulos restantes, de acuerdo a la temática abordada están agrupados de dos en dos, las doce obras seleccionadas, para su debido estudio y valorización:

\*La crítica sarcástica y la atmosfera absurda del mundo burgués en la

**Chinfonía burguesa** de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos y **Judit**

de Rolando Steiner.

\*Transgresión indígena y denuncia campesina en **Por los caminos**

**van los campesinos** de Pablo Antonio Cuadra y **Oscuro raíz del grito**

de Alfredo Valessi.

\*El existencialismo filosófico y la universalidad dramática en los

monólogos de **Judas** de Enríquez Fernández Morales y **El sepulturero**

de Horacio Peña

\*Descomposición moral y cambio social en **Fechas en blanco** de Adolfo

Calero Orozco y **Que las paredes no oigan** de Octavio Robleto.

\*Injusticia y violencia, paradigma dramático en **Asesinato frustrado** de

Alberto Ycaza y **Las muñecas también se mueren** de Isidro Rodríguez

Silva.

\*El aporte femenino a la dramaturgia nicaragüense en ¡Ay, amor ya no me

quieras tanto Lucero Millán y **Desesperación** de Gloria Elena Espinoza de

Tercero

### **HIPÓTESIS DE TRABAJO:**

- ✓ La compilación y edición de una antología de textos dramáticos representativos del teatro nicaragüense es el primer paso para valorar el legado que estas formas de expresión nos han dejado, es decir, las obras de los autores más influyentes que han perdurado hasta nuestros días.
  
- ✓ Existen textos nicaragüenses con calidad dramática perteneciente a diversas corrientes vanguardistas con diferentes fundamentos estéticos, aunque con un denominador común que asumen enormemente en nuestra identidad
  
- ✓ Los textos dramáticos nicaragüenses son producto de las circunstancias sociales, políticas, económicas y hasta filosóficas de los hechos sucedidos en la historia nacional nicaragüense.
  
- ✓ El nacimiento de los textos dramáticos nicaragüenses y posterior desarrollo es producto de una inducción continua por parte del contexto histórico en que aparece.

### **OBJETIVOS GENERALES:**

1.- Construir un corpus de textos dramáticos representativos del teatro nicaragüense, que demuestre la existencia teatral y las técnicas dramatúrgicas contemporáneas.

2.- Valorar el texto dramático a través de una antología del teatro nicaragüense, que reúne las obras más representativas del hecho teatral en su producción dramática y desde el ámbito del contexto histórico social nacional.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

- ✓ Recopilar las obras dramáticas, escasamente publicadas, de los autores más representativos de Nicaragua en el período 1936 – 2008.
  
- ✓ Detectar las influencias de las vanguardias teatrales de Europa y EEUU presentes en el corpus de textos seleccionados
  
- ✓ Analizar las técnicas dramáticas utilizadas por los autores en una selección de textos representativos nicaraguenses

## JUSTIFICACIÓN

El texto dramático nicaragüense, por razones de valorización, no ha logrado la preponderancia que merece. Pero esto no significa, bajo ningún criterio, que no tenga la calidad dramática, el peso estético, o la originalidad que tiene la poesía o la narrativa.

Una característica importante de los autores teatrales es que se distinguen por una doble función literaria y artística. Algunos son poetas innovadores y de reconocimiento poético: Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho, Octavio Robleto, Enrique Fernández Morales y Horacio Peña. Narradores como: Adolfo Calero Orozco y Alfredo Valessi. Pintores, con premios internacionales, nos referimos a Alberto Ycaza y Gloria Elena Espinoza de Tercero. Críticos culturales en la personas de Rolando Steiner e Isidro Rodríguez Silva; o Lucero Millán, como una de las mejores directoras de teatro, que actualmente dirige el grupo Justo Rufino Garay, con más de 30 años de puestas en escena, y con un indiscutido reconocimiento en el teatro nicaragüense y ha hecho aportes sustanciales a la dramaturgia centroamericana.

La Chinfonía burguesa se publicó en 1931 y La cantata calva de Ionesco en 1950; aunque: *"contienen iguales elementos del absurdo, surrealismo, sátira y humor negro, es a diferencia de la anterior; festiva, humorística y sarcástica hasta su máxima expresión"* (Vargarruiz, 1994: 48-49) También existe en inglés, un estudio valorativo de esta obra de la vanguardia literaria de Nicaragua. (Viky, 1987:37-48. ) Por los caminos van los campesinos de Pablo Antonio Cuadra, no solamente fue la obra seleccionada por Carlos Solórzano para ser incorporada en

La Antología del Teatro Centroamericano, sino también fue llevada al canal de televisión nacional (La Prensa Literaria, 1972.) Rolando Steiner, no sólo ganó el Premio Lope de Vega, Certamen Permanente de Ciencias, letras y Bellas Artes, en Guatemala, septiembre de 1962; sino también triunfó en 1968, en México, con la puesta en escena de su obra La Puerta; que junto con Judit y Un drama corriente, forma su trilogía del matrimonio. (La Prensa Literaria, 1968) Ese mismo año, Alberto Ycaza ganó el Premio al Mejor Grupo, con su obra Asesinato frustrado, en el festival universitario de San José, en Costa Rica.

En este sentido, los dramaturgos nicaragüenses, desde una dramaturgia nacional se nutrieron de las principales corrientes teatrales de Europa y los Estados Unidos: El Realismo Psicológico cuyas puestas en escenas presentan problemas sociales, siendo un ejemplo de ello la ineficacia del matrimonio como institución religiosa y social. (Judit de Rolando Steiner).

También justifica nuestro trabajo, que por medio de este estudio valorativo del texto dramático nicaragüense, se demuestra por medio del método comparativo literario, las relaciones o vasos comunicantes de nuestro teatro con las vanguardias teatrales de Europa y los Estados Unidos. Y en la poesía se había dado, por ejemplo, la poesía de Carlos Martínez Rivas, con los poetas franceses Bandelaure, Rimbaud y Mallermé. José Coronel Urtecho, Ernesto Cardenal, pero especialmente Salomón de la Selva, que escribió poesía en los dos idiomas, con los poetas norteamericanos. (White: 2009)

El Teatro Simbolista, que desnuda y desmonta el espectáculo teatral de todas las trabas tecnológicas y escénicas del siglo XIX, dándole mayor importancia al texto

y a la interpretación actoral; pero sobre todo presenta los problemas, sin una solución argumental, dejando al público que haga un juicio propio y definitorio de la trama conflictiva, que se manifiesta en escenas absurdas de la realidad misma. (Desesperación de Espinoza de Tercero)

El teatro expresionista que usa y manipula desde el escenario la distorsión y la exageración, principalmente en la imagen corporal y gestual (Asesinato frustrado de Alberto Ycaza). El existencialismo teatral, que centra su existencia consiente del personaje, que posteriormente se desplaza hacia una conciencia del mundo; que desde el espectador impone su libertad individual, pero también su angustia y su temor. (Judas de Fernández Morales)

La incomunicación y la exploración psicológica fragmentada y dolorosa, junto al surgimiento del anti héroe, que vive un vacío moral y ético; característico del teatro norteamericano, que lo encontramos especialmente en las obras de Tennessee Williams y Artur Miller (Las muñecas también se mueren de Rodríguez Silva)

Finalmente justifica nuestro trabajo, porque esta valorización antológica del texto dramático nicaragüense, reúne por primera vez a doce autores teatrales, caso único en las literaturas centroamericanas, logrando rescatar texto que ya no se encuentran en las bibliotecas nacionales, como las obras de Rolando Steiner y Alberto Ycaza, que nos fueron cedidas de las bibliotecas y archivos privados de actores y directores de teatro.

## ANTECEDENTES

Aunque el texto dramático nicaragüense tiene antecedentes literarios prehispánicos, como danza con recitaciones en prosa (Briton, 1965: 27) recitaciones escénicas con música de un solo actor. (Romero,1958: 67.) Los primeros textos dramáticos pertenecen al teatro misionero, definido por Jorge Eduardo Arellano como:

“Iniciado inmediatamente después de la conquista bélica y económica, el proceso evangelizador constituye el aspecto ideológico más importante de la dominación española en el Nuevo Mundo. Su objetivo no sólo era la difusión del catolicismo, sino también la enseñanza de la lengua castellana (Arellano: 1982. BNBD. No. 58-59),)

De la época colonial y específicamente del teatro misionero existen dos textos: Papel de la Pascuala y Loa del Mangué (Arellano:. BNBD. No. 58-59) . Posteriores a estos dos textos, Francisco Pérez Estrada, estudió y publicó tres obras fundamentales del teatro folklórico: Original de Pastores, Historia titulada la restauración del Sacramento e Historia de Sansón. :(Estrada. 1946: 49)

El Güegüense o Macho Ratón es el primer texto dramático, no sólo de valor nacional, sino también Hispanoamericano. Se ha dicho que es: “piedra angular de la tradición dramática de la América colonial “(Cerrutti), “ejemplo curioso de la tradición de un teatro indo hispánico popular”(Díaz Playa), “Sátira fina contra el cabildo real “(Cid Pérez).”Primer grito escénico del mestizaje americano” (Ordoñez). (Diplomado El Güegüense, 2006:2)



La primera obra dramática de autor nicaragüense fue la del poeta leonés francisco Quiñonez (1782-1870) La mujer sin nombre, basada en un episodio de la revolución francesa y fue estrenada con éxito en el Teatro del sol de Guatemala. Después se publica una pastorela de estructura neoclásica, de autor anónimo cuyo título es, "Original de pastores inventado en el año 1865 para divertir las aflicciones de la época y las enfermedades del autor, que no es y no puede ser poeta". (Arellano, 35-46)

Siempre en León, Luciano Hernández publica Las Candidaturas (1874), inspirado en la candidatura a la presidencia de la república de Pedro Joaquín Chamorro, representante de la oligarquía conservadora. En Granada surgen dos autores, Manuel Blas Sáez, quien publica, Al borde del abismo y Lucila, el ángel caído.

El primer gran dramaturgo nacional es Hernán Robleto (1896-1968), el primero que organiza en Managua una compañía dramática nacional, donde presenta su obra, La rosa del paraíso; cuyo fin, afirma Jorge Eduardo Arellano era: "La de reflejar en las tablas las costumbres y los vicios sociales con ánimo no sólo de crítica, sino de difundir la creación a dramática una dimensión original". (Arellano: BNBD No.58-59)

Hernán Robleto es el fundador del teatro costumbrista, y eso lo demuestran sus textos dramáticos: El Milagro (1921), La señorita que arrojó el antifaz (1928), El Vendaval (1933). Después publica tres dramas en un sólo libro: La cruz de ceniza, La niña soledad y Muñecas de barro. Su obra anti imperialista es Pájaros del Norte (1936).

## METODOLOGÍA

Para la valorización antológica del texto dramático nicaragüense, se utilizaron tres métodos:

### **Método Inducción-deducción:**

El proceso inductivo-deductivo se utilizó en ir de lo particular de cada texto dramático, especialmente a nivel temático y argumentativo, a lo más amplio, por lo tanto panorámico de la construcción y la estructura teatral. Esto nos permitió valorar los aportes originales de cada autor en la apropiación de la realidad histórica-social, y la focalización de las imágenes escénicas y la creación de una teatralidad como concepto de una dramaturgia nacional.

### **Método Análisis y síntesis:**

Análisis y la síntesis de todo los textos dramáticos, en relación con todos los componentes de la realidad teatral, en su relación género dramático, arte dramático, nos hizo asumir una valorización completa de la estructura dramática y de su contexto, con las corrientes teatrales de Europa y los Estados Unidos, y como los autores nacionales asumen ese dialogismo, lo y lo incorporan a sus obras, en busca de una experimentación escénica y de un teatro nacional.

**Método comparado:**

Con el método comparado, se profundizó en la valorización antológica al comparar:

**A.-**Las influencias de las corrientes escénicas de Europa y los Estados Unidos, como el teatro del absurdo o el realismo psicológico en los textos dramáticos nacionales.

**B.-**La relación de los autores nacionales con otras disciplinas del saber humano, como el existencialismo y las teorías Freud en relación a los sueños como parte del pensamiento del siglo XX.

**C.-** El análisis comparativo de la estilística en la concepción escénica, estructuras dramáticas, el tratamiento de los temas, conflictos y argumentos, así como la periodización de las obras con lo histórico-teatral de los textos nacionales.

## VALORACIÓN ANTOLOÓGICA DEL TEXTO DRAMÁTICO NICARAGUENSE

### CAPÍTULO I:

#### MARCO HISTÓRICO SOCIAL DE LA DRAMATURGIA NICARAGUENSE

(1931 – 2009) \*

Presentamos un panorama de la historia de Nicaragua que permita la perspectiva necesaria para comparar texto dramático y contexto social, es decir, al abordar someramente el estudio de la historia de Nicaragua buscamos encontrar aquellos elementos que nos permitan entender mejor el contexto político social en que surgieron las obras, objeto de estudio en este trabajo.

El conocimiento del contexto histórico social de la dramaturgia nicaragüense nos permite entender las condiciones reales en las que vivieron los hombres, nos ayuda a entender mejor y a precisar con claridad el significado que para ellos tenía su identidad. Lo importante en este asunto no son sólo los acontecimientos más relevantes de la historia en el período comprendido desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, sino la visión del hombre y del mundo que hay sobre la base de estas concepciones. Es más bien un acercamiento a la expresión de un ideal humano que busca establecer lo que deberían ser ciertos tipos de relaciones que se han dado y se dan entre los hombres.

\*

Romero Vargas, German. *Historia de Nicaragua*, 1º año – primera edición – Managua : HISPAMER, 2003. 152 páginas.

Estas relaciones se expresan en el ejercicio del poder e involucra al hombre como ser, que hace uso del poder político y económico. Buscar lo que los hombres han realizado a través del tiempo, nos lleva a un largo itinerario por los diferentes senderos del pensamiento humano. Sin ser exhaustivos exponemos lo que contribuye a la construcción de seres humanos viviendo en libertad y en igualdad.

En la segunda mitad del siglo XIX se produjeron algunos cambios que afectaron a la población, la economía y la vida cultural de Nicaragua. Los rasgos fundamentales y aspectos de la historia de Nicaragua a lo largo del siglo XIX.

El fin de la dominación política española en Nicaragua en 1821 no significó la inmediata transformación de la antigua sociedad colonial, tampoco marcó el fin de las diferentes formas de carácter cultural. Hasta bien entrado el siglo XIX hubo permanencia de un buen número de rasgos característicos de la sociedad colonial. La vida diaria estaba impregnada de las formas de pensar y de sentir de la época colonial.

Dentro de la historia colonial, el proceso colonizador de la Costa Atlántica y del Pacífico, presenta diferencias bien significativas. Mientras los españoles sometieron a los aborígenes del Pacífico violentando sus formas de vida, los ingleses en el Atlántico entraron en contacto con los aborígenes a través de relaciones comerciales. Los misquitos, estuvieron en estrecho contacto con los ingleses desde los años treinta del SXVII.

En 1786, Inglaterra y España firmaron un tratado por medio del cual Inglaterra reconocía la soberanía de España en la Costa de Mosquitos. El gobierno español trato de establecer su dominio en la región, hizo proyectos para su colonización, pero no tuvo éxito. La Costa Atlántica siguió separada del resto de Centroamérica.

En 1848 se produjo una seria disputa entre el gobierno inglés y el de Nicaragua por el puerto de San Juan del Norte. Al año siguiente, el gobierno norteamericano se interesó en este asunto debido a que en California se había descubierto oro y miles de norteamericanos se dirigían a ese lugar.

La ruta por Nicaragua aparecía como una posibilidad mas barata para los viajeros, por ello en 1849 llegó a Nicaragua Efraín Squier, ministro delegado por el gobierno norteamericano. Consiguió de parte del gobierno de Nicaragua una concesión para que una compañía norteamericana explotase la ruta por el territorio nicaragüense. De esta forma se enfrenaban en el Rió San Juan, intereses norteamericanos e ingleses. Para tratar de arreglar el problema se firma en 1850 el tratado Clayton – Bulwer entre Gran Bretaña y los Estados Unidos.

El tratado permitió a Nicaragua negociar con Inglaterra. En 1860 ambos gobiernos firmaron el tratado de Managua, el cual tuvo como resultado la creación de la Reserva Mosquita y el derecho de soberanía del gobierno nicaragüense sobre dicho territorio.

Los misioneros moravos llegaron a Bluefields en 1849 con el fin de convertir a los pobladores indígenas al cristianismo y tuvieron una gran influencia en la vida de los pobladores de la región. Fueron los primeros en tomar interés en cambiar la vida de los indios en el sentido que ellos pensaban era lo mejor.

Por primera vez aparecieron escuelas no solo para criollos, sino también para los indios de la región.

Las expresiones de la vida cultural en Nicaragua en el siglo XIX son pocas y no de muy buena calidad. La sociedad nicaragüense era una sociedad pobre con centros urbanos carentes de centros de actividad artística o intelectual sin embargo sobresalieron hombres como Rubén Darío, el pintor Toribio Jerez, José de la Cruz Mena y algunos historiadores.

En lo que se refiere a la vida intelectual, la enseñanza estaba limitada a un sector muy reducido de la población. Muy poca gente sabía leer. Entre aquellos que sabían, la lectura no era importante. Escribir era una actividad irregular. Antes de 1860, la obra escrita e impresa se refería casi exclusivamente a documentos de carácter gubernamental. La imprenta comenzó a funcionar en Nicaragua hacia 1830. Los libros casi no venían al país. Las personas cultas eran los religiosos (Romero, 2003: 91)

En la segunda mitad del siglo, el gobierno hizo esfuerzos por impulsar la instrucción el país. Apareció por entonces, una clase de escritores que se interesaba en asuntos literarios e históricos.

La gente que escribía lo hacía en folletos o periódicos. Los artículos publicados eran casi siempre anónimos o firmados con seudónimos, su objetivo principal era la polémica. La "Gaceta Oficial" salía una vez a la semana y los otros periódicos aparecían una que otra vez, luego dejaban de salir por falta de lectores. (Ayon, 1977:92)

La característica principal de los historiadores es el énfasis que ponen en los acontecimientos políticos y militares de la época que tratan, sobresalen Tomás Ayón (1820–1887), Francisco Ortega Arancibia (1830-1931), Jerónimo Pérez (1828–1884).

Una característica de la población es la de ser una población joven en su mayoría y el escaso número de personas mayores de cuarenta años pueden explicarse por las condiciones en que se vivía en Nicaragua es ese siglo. Así, en 1979 las personas menores de veinte años constituían más de la mitad de la población total.(Ramírez,1975:56)

En 1909 estalló un levantamiento en contra del general Zelaya, en Bluefields, encabezado por el general Juan J. Estrada. El movimiento se amplió y provocó la intervención directa del gobierno norteamericano en los asuntos internos del país. Esta intervención duró, con breves interrupciones hasta 1932. Bajo la ocupación militar se fundó la Guardia Nacional que sirvió como instrumento al general Anastasio Somoza - su director- para adueñarse del poder en 1936.

Entre los años de 1909 y 1979, Nicaragua vivió una serie de acontecimientos políticos tales como: la caída de Zelaya, en 1909, por intervención del gobierno norteamericano y la caída de Anastasio Somoza Debayle (Somoza III), 1979 por una revolución popular, destituciones de presidentes por la Asamblea Nacional, elecciones fraudulentas, golpe de estado por la vía armada; dos intervenciones de parte del gobierno norteamericano, la lucha del general Sandino y su posterior asesinato.



El gobierno liberal de José María Moncada (1928 – 1932) tuvo que enfrentar la lucha del también liberal Augusto Cesar Sandino en las montañas del norte del país. Sandino inició su lucha por no estar de acuerdo con el plan Stimson, el cual planteaba en uno de sus puntos, la permanencia de Adolfo Díaz en el poder hasta 1928. Sin embargo, cuando Díaz dejó la presidencia y Moncada asumió el poder, su lucha continuó, esto significaba que ya no lucha por estar en contra de un partido, sino por la defensa de la soberanía nacional, es decir, su lucha se volvió nacionalista, en contra de la intervención norteamericana.

Entre los años de 1937–1979, el poder en Nicaragua lo ejerció una sola familia, los Somozas. Primero el padre, Anastasio Somoza García, y luego a la muerte de este sus dos hijos, Luis y Anastasio Somoza Debayle. Los pilares que sostuvieron a la familia en el poder fueron, entre otros, la Guardia Nacional y el apoyo del gobierno de los Estados Unidos. La agricultura era la principal fuente de riqueza del país. Los principales rubros de exportación eran el café y el algodón

Entre los años de 1950 a 1970 podían distinguirse en Nicaragua, tres grupos principales: latifundistas, industriales y financieros, los grupos medios y los trabajadores. Para estos últimos su situación era muy difícil pero todavía mas para aquellos que no tenían tierra. La educación tanto en el nivel primario como secundario y la universidad fue llegando poco a poco a un número más amplio de la población, por lo que el monopolio cultural de las viejas clases latifundistas se iba derrumbando.

El gobierno de los Somoza se mantuvo en el poder desde 1937 hasta mediado de julio de 1979 cuando fue derrocado por el triunfo de la Revolución Sandinista. El 19 de julio de ese mismo año un gobierno revolucionario compuesto de cinco miembros asumía el control del país. El primer acto del nuevo gobierno fue abolir la Constitución de la República y decretar la confiscación de todos los bienes de los Somoza y sus allegados, de esta forma, una gran cantidad de propiedades pasaron a poder del Estado revolucionario para luego conformar el Área Propiedad del Pueblo.

A partir de 1982 el gobierno revolucionario comenzó a enfrentar la ofensiva armada de la Resistencia Nicaragüense, en sus inicios conformada por elementos de la desaparecida Guardia Nacional. Posteriormente su composición se fue transformando hasta convertirse mayoritariamente en un ejército de jóvenes campesinos, armados y entrenados por los Estados Unidos, capaces de enfrentar el Ejército Popular Sandinista y a los jóvenes que cumplían su servicio militar. La guerra duró varios años dejando muchas pérdidas humanas y materiales. Sus consecuencias se prolongan hasta nuestros días.

El gobierno revolucionario con el propósito de facilitar al pueblo mejores condiciones de vida, se propuso desarrollar la economía del país, sobre la base de una economía mixta, surgió así una inmensa propiedad estatal administrada por un considerable número de funcionarios públicos. Estatizó el sistema financiero pero no pudo mantener la estabilidad del córdoba respecto al dólar, ya que numerosas devaluaciones se produjeron a lo largo de los once años de gobierno.

Por otro lado, el constante enfrentamiento entre el gobierno revolucionario y el gobierno norteamericano provocó que este decretara un embargo comercial contra Nicaragua. Las consecuencias económicas, sociales y políticas fueron incalculables, sin embargo, hubo considerables avances sobre todo en salud y educación y, en el campo se distribuyeron miles de manzanas a los campesinos sin tierra.

La guerra, las medidas revolucionarias, la falta de abastecimiento de toda clase de artículos, las dificultades económicas, entre otras, fueron presionando a la sociedad a tal punto que el 25 de febrero de 1990, fecha en que se celebraron elecciones, la mayoría del pueblo dio su voto a la oposición. Terminaban así once años de gobierno revolucionario.

Durante los años de 1990 – 1997 Nicaragua entro en otra dinámica política y social. En este periodo el país se pacificó, se redujo el tamaño del ejército, la Resistencia entregó las armas pasando a la vida civil. Se redujo la deuda externa.

Hubo muchas huelgas y protesta por el alza en el costo de la vida, el desempleo, el no cumplimiento del 6% para los estudiantes universitarios. Las huelgas fueron reprimidas por la policia. El gobierno de la UNO practicó una política de reconciliación nacional y democracia participativa. De una economía estatizada se pasó a una economía de libre mercado.

En el mes de octubre de 1996 se celebraron elecciones, los partidos más fuertes en la contienda fue el FSLN y la Alianza Liberal, ganó esta ultima el candidato Dr. Arnoldo Alemán Lacayo para el periodo de 1997 – 2002.

**CAPITULO:**

**PANORAMA GENERAL DEL ARTE ESCENICO NICARAGUENSE**

**(1950 - 2010) \***

Las proyecciones del teatro misionero continuaban dándose, sobre todo en los pueblos, que se dedicaban a escenificar pastorelas, posadas, etc. Dentro de este contexto funcionaron dos corrientes teatrales la popular – remontada a los antecedentes prehispánicos fundidos con la tradición española de raíces medievales y la culta

La actividad teatral en la segunda mitad del siglo XIX durante la guerra nacional anti – filibustero y centroamericana contra William Walker – quien representaba los intereses del expansionismo esclavista del sur de los Estados Unidos y que duró de 1855 a 1857 se suprimieron las piezas de teatro en las ciudades principales. Sólo en los pueblos el vecindario conservaba las funciones sagradas.

Tras la conclusión de la guerra nacional que dejó al país prácticamente deshecho, comenzó una etapa de paulatina reconstrucción surgiendo grupos de teatro más firmes y menos espontáneos y los primeros intentos de obras dramáticas escritas por autores nacionales o arraigados en el país.

Compañías españolas visitaron con mayor frecuencia las ciudades principales y se erigieron edificios especiales para funciones dramáticas o sea teatros propiamente dichos.

\*Tomado del Inventario Teatral Nicaragüense de Jorge Eduardo Arellano.

Se habían erigido al teatro municipal (1885) en León, el teatro de Granada (1888) y el teatro castaño (1896) en Managua más el pueblo de Boaco acaparaban la actividad teatral. Berta Buitrago refiere que la primer compañía nacional fue la del granadino Paco García, las que tenían dos motivaciones: el servicio filantrópico y la exaltación literaria. Fueron muchas las compañías que hicieron sus presentaciones en el Teatro Variedades hasta el 31 de marzo de 1931, fecha del primer terremoto que destruyó la capital.

Durante las primeras tres décadas del siglo XX la dirección culta del teatro en Nicaragua alcanzó una categoría tal que produjo los primeros dramaturgos nacionales. Dos de ellos eran las autores de las obras gestadas en Boaco: José Nieborowky párroco de origen Alemán y Ofelia Morales quien encabezó a finales de los años 20 la formación de una compañía (elenco artístico) y el montaje de varias piezas escritas por ella misma. Pero si las desconocidas piezas de los autores dramáticos precedentes – Darío, Sáenz, García, etc. Habían sido ante todo, esfuerzos débiles y aislados, ahora surgían figuras menos ocasionales como resultado de una actividad teatral más entusiasta y permanente

Entre las compañías teatrales que llegaron a León en el último tercio del siglo pasado antes de que se fundase el teatro municipal de León la que dejó más huellas fue la del señor Carlos Cucalón, colombiano que arribó a la ciudad a mediados de 1880. La fuente en la que consta este hecho es el periódico el Ensayo (pág. 52.)

### **El Teatro Municipal “José de la Cruz Mena”**

La municipalidad de León adquiere el terreno y contrata al arquitecto costarricense Luís Cruz para su diseño y construcción siendo el primer edificio que se construyó especialmente para ese fin en Nicaragua. En la colocación de la primera piedra Rubén Darío aún joven lee su poema “Del Arte” y se inaugura en 1885 con una capacidad para 1284 personas. En 1913 fue remodelada la fachada siendo pauta el electisimo imperante, en donde se mezclan elementos estilísticos de diferentes épocas y años después fue remodelado todo su interior.

En 1956 fue destruido por un incendio, salvándose únicamente su fachada y sus paredes laterales, en 1963 se organizó por la Alcaldía Municipal un comité de ciudadanos leoneses con el propósito de llevar a cabo su restauración. El 13 de Marzo de 1972 se iniciaron los trabajos de reedificación, participando activamente en la comisión Don José Jirón Terán.

En 1983 se reanudó el proceso de reconstrucción externa, gracias al Hermanamiento de Hamburgo, el Ayuntamiento de Zaragoza – España, por gestiones de Don Pepe Escudero, Utrech – Holanda y la cooperación del Dr. Luís Felipe Caldera.

Por su valor arquitectónico fue declarado patrimonio histórico nacional (La Gaceta No. 179 del 6 de Agosto de 1983). El 22 de noviembre de 1994 hubo una pre inauguración y el 7 de mayo de 1997 día del músico nacional fue la inauguración definitiva y entregada la administración de este edificio a la Asociación Amigos del Teatro por el Alcalde Dr. Rigoberto Simpson, desde entonces la Asociación vela por el desarrollo cultural y el mantenimiento del teatro.

### **Descripción del Edificio**

Es un edificio esquinero de planta rectangular construido en piedra con dos plantas, cuyo interior fue retirado para la construcción después del último incendio. Su fachada principal combina las influencias barrocas de la colonia y la neoclásica posterior a la independencia. Posee una armónica relación entre vanos y macizos. Sin embargo su apariencia es muy pesada por la gran dimensión del frontón de la fachada principal, su frontis está dividido por entablamentos a dos niveles que se coronan con un frontón sobrio enmarcado con molduras de grandes proporciones. Entre las cadenas de la esquina arrancan pilastras adosadas que se apoyan sobre base de apariencia macizas, dando lugar a los vanos con arcos de medio punto que se enmarcan, jerarquizando la entrada por el centro al complementarse con otros elementos decorativos.

La fachada secundaria tiene un alto zócalo realzado y su elemento decorativo lo constituyen de hornacinas con dos tamaños; las dos más cercanas a la esquina son más pequeñas. Todas ellas tienen unas ventanas rectangulares enmarcadas por molduras.

Este edificio destaca en la escena urbana circundante, donde prevalece la arquitectura residencial de carácter colonial con cohesión risote, deformada un tanto por la pendiente de la calle. La Asociación Amigos del Teatro, con la colaboración de nicaragüenses en México, colocó en el frente del teatro dos estatuas la musa de la música THALÍA y la musa del teatro MELPHOMENE y EL ÁNGEL DE LA VICTORIA, estatuas que embellecen aún más nuestro teatro.

## **Teatro Nacional Rubén Darío**

Teatro Nacional Rubén Darío comenzó a planificarse en 1964 cuando un grupo de personas asociadas en el Instituto Pro Arte Rubén Darío se interesó porque Nicaragua tuviese un edificio dedicado a las artes en memoria de Rubén Darío, cuyo centenario natal se celebraría en Enero de 1967 y en el Acta de Inauguración el 6 de Diciembre de 1969, este Instituto le hace entrega de la obra al estado nicaragüense. En Abril de 1970 por decreto presidencial se formaliza el teatro como una institución semi-autónoma y adscrita al Ministerio de Educación Pública. Es un patrimonio emblemático de la vieja Managua que sobrevivió al terremoto de 1972.

De acuerdo a un estudio realizado por la Universidad de Standford a cargo del Dr. Hareh Shah, el Teatro tuvo menos de un 2% de daños durante el terremoto del 72 demostrando la excelencia de los criterios estructurales que lo protegieron del gran sismo.

El edificio está ubicado en terrenos nacionales a orillas del Lago Xolotlán como el primer elemento de un conjunto de imágenes que en el proceso de reconstrucción constituirán el centro ejecutivo y cultural de la Capital. Su diseño corresponde a la necesidad de hacer un verdadero teatro con la perfección técnica posible, habiéndose logrado una planta física cuya sobriedad exterior es la afirmación precisa de su riqueza visual y técnica interior.



Efectivamente, la forma del auditorio, sus dimensiones ideales para que las personas estén en íntimo contacto con el escenario, su prestancia y en especial su volumen acústico de aproximadamente 340.000 pies cúbicos que se compara con la Opera de Viena (376.000) y la Scala de Milán (397,000), así como los equipos de tramoya, de sonido y de iluminación, lo ponen entre los mejores de nuestro Continente.

La noticia de su Inauguración se transmitió por todo el mundo y el periódico New York Times lo calificó como EL MEJOR CENTRO PARA LAS PRESENTACIONES ESCENICAS EN LATINOAMERICA Música, Drama, Opera, Ballet pueden presentarse en el escenario flexible. Los grandes vestíbulos, los camerinos y las oficinas complementan su funcionamiento cuando es usado para reuniones cívicas y culturales incluyendo grandes convenciones internacionales.

En la construcción se contó con la asesoría especializada del Doctor Ben Schlanger de New York, quien sirvió como Consultor General y el Doctor Vilhelm Lassen Jordan, de Roskilde, Dinamarca sirvió como Consultor Acústico. Ambos trabajaron conjuntamente en otros famosos teatros especialmente en la Nueva Opera Metropolitana de New York y en el Edificio de la Opera de Sydney, Australia. Con el Ingeniero Herbert Grohmann, de Alemania, Director Técnico de los teatros de Stuttgart, se consultó lo relativo al diseño del escenario. En 35 años de oferta cultural, los diferentes espacios escénicos del Teatro Nacional Rubén Darío han sido testigos del éxito de las más grandes estrellas del espectáculo internacional.

### **CAPITULO III:**

#### **LA CRITICA SARCASTICA Y LA ATMOSFERA ABSURDA DEL MUNDO BURGUES EN LA *CHINFONIA BURGUESA* DE JOSE CORONEL URTECHO Y JOAQUIN PASOS Y *JUDIT* DE ROLANDO STEINER.**

Posterior al melodrama del siglo XIX, nace en Europa el teatro burgués, un teatro cerrado y encajonado. No la representación de los famosos corrales de comedia del teatro barroco español del siglo XVI; inundado de un público popular que concebía al teatro como una fiesta teatral. Si a un teatro burgués concebido para unos pocos y reducidos a una recreación local, cuyo tema central era la vida cotidiana en el hogar, pero sobre todo creadores de la cuarta pared, es decir, una pared imaginaria en el proscenio del escenario, que dividía al público de la representación, donde el primero asumía una actitud pasiva, sin voz y sin participación de lo que ocurría en el escenario.

Esta cuarta pared la vendría a derribar siglos después el alemán Bertold Brecht con su famosa teoría del distanciamiento donde el público no solo se emociona de los estados emotivos de los personajes, sino también piensa y cuestiona los hechos dramáticos

En Nicaragua el teatro anti burgués nace como una oposición a una burguesía terrateniente y de raíces coloniales representada en dos ciudades opositoras y rivales León y Granada. Al respecto, Jorge Eduardo Arellano conceptualiza el espíritu burgués y el ataque de la vanguardia:

*Nacionalismo de las vanguardias igualmente, proponía una condena del espíritu burgués reñido con su posición tradicional que reivindicaba la herencia patriarcal y agraria. Para ello el comercialismo había sido otra de las causas que había arruinado la vida nicaragüense en el siglo XIX. (Arellano, 1977:33)*

Esa característica anti burguesa nace del movimiento no reformador sino innovador de la vanguardia nicaragüense. Existe esencialmente en los poetas una actitud anti burguesa el mismo José Coronel Urtecho en su *Oda al Mombacho* concibe el volcán como un burgués: “Monte burgués/ Con tu sombrero calañés/ 3333/ Monte obeso como un obispo en el sitio del horizonte/ Exhibe tu pereza altanera/ Tu majestad casera/ Tu dentera /Muela picada de la cordillera”. De igual manera Octavio Rocha, toma el cisne modernista de Darío y lo vuelve en un cisne burgués: Bajo y obeso, / Obeso y majo/ Así, así / Majo y sin sesos/ Sin sesos y majos/ Cisne burgués”.

José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos construyen los personajes a partir de una moral hipócrita. Es por eso que cuando la muerte se los viene a llevar a todos don Chombón le entrega a su mujer:

**DON CHOMBON:** *(Hipócrita) te entrego con placer a mi mujer con mi dolo Lolo, con mi orzuelo Chávelo, con mi hidropesía María, y con mi garabato Honorato, porque yo amo mi vida podrida, cuando pienso en mi pienso , cuando lleno mi barriga de boñiga y cuando me rasco mi roncha concha ( se rasca una nalga )( 5 )*

Pero Don bombín no solo es hipócrita sino simboliza la falsa cultura de burguesa granadina, cuya imagen familiar se mira y se retoca en el espejo

burgués europeo. Los personajes están vacíos de toda identidad cultural nativa. Sus muebles y sus ropas son importadas de Europa, viven en una ostentación falsa que la llena de un mal gusto convirtiéndose en copia, en caricatura de lo que no son:

**DON BOMBIN** /Tengo / Una espiroqueta/ pálida de abolengo/ un zancudo en mi escudo/ y un higo en mi ombligo/ yo soy un tinajón con corazón/ un tinajón con saco y pantalón/ y de mi saco, saco una petaca flaca/ y una lágrima seca/ yo soy un hombre duro como un duro/ yo soy un hombre duro como un puro/ con un solo pecado olvidado/ un pedazo de beso tieso con un botón de hueso /dado a una criada bruta como una fruta. (4)

Por eso que el teatro vanguardista utiliza la hipérbole para deformar el retrato familiar burgués, más que personajes son caricaturas dibujadas con el conformismo casero, un mundo nulo y opaco. Persiste la idea de que la vida es sólo para ganar dinero y de que el matrimonio es una institución comercial, como se puede observar en el siguiente ejemplo:

**DON CHOMBÓN:** *(Saltando asustado)* ¡Fifí ven a aquí! ¿Quién es el enamorado que te ha cantado ¡ ¿Quién es el entrometido que te ha pretendido.

**FIFÍ:** *¡Es mi futuro marido. Papa, mama, déjame casar con el pajarito que cantar*

**DOÑA CHOMBA:** *¡No consiento ese atrevimiento!*

**FIFÍ:** *Pero yo sé mi cuento*

**DON CHOMBÓN:** *Te mandaré con mi dinero al extranjero. Te dejaré mi capital entero, pero no quiero que te lo robe un majadero.*

La *Chinфонía burguesa* es además el primer intento de hacer un teatro nacional en correspondencia a la estética vanguardista, que se caracteriza por la experimentación escénica, integrando elementos populares: rimas, trabalenguas, atabales y bombas. Jorge Eduardo Arellano la valoriza como: “*El primer intento del movimiento de vanguardia por constituir un teatro abierto a una nueva perspectiva donde se diera la aventura de la libertad, el juego original y el rechazo a la lógica aristotélica*”. (Arellano, 1971:156)

La *Chinфонía Burguesa* no solo es innovadora por ser la primera obra nacional que crea un lenguaje teatral original, y netamente de carácter nacional sino también porque se adelanta a la escena absurda de Beckett, especialmente a *La cantata calva* de Ionesco.

Debemos tomar en cuenta que Ionesco escribe su obra surrealista en 1950, catorce años después que José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos escribieran su sarcasmo chinfónico. Aunque diferenciamos que *La cantata calva* tiene una atmósfera gris y un sentido palpable de toda desesperanza.

La *Chinфонía burguesa* convierte el humor negro en un humor festivo, pero que en palabras de Rafael Vargas Ruiz: “*Se vuelve más cruel y más dulce*”. Sobre el lenguaje mismo, de ellas, Vargas Ruiz destaca:

*La rima en cadena marca la cadencia del lenguaje de la Chinфонía, mientras la repetición cíclica y constante determina la de La cantata calva. Ambas absurdas. La rima reiterada es toda la gama de su lenguaje diario, como en sus oraciones, profana o religiosa y sus cantares incluso infantiles. Ionesco, francés, utiliza la parsimoniosa manera de hablar de los ingleses para sus propósitos. (Vargarruiz1994:50)*

En *Judit* de Rolando Steiner, la crítica se aparta del humor negro, la comicidad absurda, del sarcasmo cruel, para desmitificar el casamiento burgués, invirtiendo la imagen de una relación producto del amor a otra ya gastada e hipócrita. Igual que en la *Chinfonya burguesa* la acción conflictiva se escenifica en una casa burguesa donde vive el matrimonio de Julián y Clara. Este matrimonio vive una relación muerta porque sumida en la más espantosa rutina, a como se observa en el siguiente parlamento:

***JULIAN. (Irónico) ¡Perdona! (Va y recoge la camisa, se alza y queda de pie, profundamente angustiado y de pronto, se siente un vacío, lleno de rutina hasta los huesos, y una sensación de inercia constante se agudiza hasta volverse soportable... va lentamente al pie de su cama y toma la camisa de su pijama y se la pone) Y no crea Clara que soy un explorador de emociones morbosas... no, pero a veces espero estúpidamente que suceda algo. Una inmensa alegría o una catástrofe. Algo imprevisto que rompa esta absurda manera de vivir... (Por primera vez Clara empieza a enrizarse y mira a Julián en mudo reproche) ¡Si, es cierto! ¡No debes enojarte! Ya es suficientemente doloroso para mí ver nuestro matrimonio convertido en costumbre, en hábitos... en rutinas. (Acercándose a la mujer) y... Créeme, Clara, nada profundo nos une... y nada tampoco logra unirnos... ni el sexo con sus exigencias... si nos encontramos es superficialmente a las horas de las comidas, al tiempo de ir al médico con la niña, a la hora de dormir juntos". (171-172)***

También se demuestra que el amor burgués que vive de repetirse a diario, de ser siempre y hacer lo mismo de un matrimonio maquillado para todos los demás, no le importa la felicidad. Es por eso que Clara le responde a Julián.

***CLARA:*** *¿Y por qué habríamos de serlo? ¿La felicidad es un mito para los tontos... acepto que no nos amamos con el apasionamiento de los primeros días (con sorna) ¡sería absurdo con diez años de casados! Pero, si, te quiero como al compañero.*

A lo que Julián le contesta lapidario:

***JULIAN:*** *Ya no puedes cambiar! ( Con saña) ¡Tienes la rutina metida en la sangre.*

Si *El Sepulturero* de Horacio Peña nutre sus raíces dramáticas en el existencialismo de Sartre, y la *Chinfonia burguesa* en el teatro absurdo europeo de 1950, *Judit* de Rolando Steiner sumerge la acción dramática en la teoría de Freud de que los sueños son realizaciones disfrazadas de deseos reprimidos.

Cuando Julián se duerme sueña y en este sueño inventa a Judit. Pero no es un simple sueño, es un sueño especial, donde el sueño se vuelve una realidad y la realidad un sueño. Uno de los descubrimientos más importantes de Freud es que las emociones enterradas en la superficie subconsciente, suben a la superficie consciente durante los sueños, y que recordar fragmentos de los sueños puede ayudar a destapar las emociones y los recuerdos enterrados. Freud decía que los sueños son una forma de realizar deseos y que muchos deseos son los resultados de deseos sexuales reprimidos o frustrados. En su opinión, la ansiedad que rodean estos deseos hace que estos se conviertan en pesadilla.

Julián se enamora de Judit, le expresa la terrible rutina con Clara, y que significa está en la vida de él. Su actitud ante la vida es una actitud pasiva. Ama sus costumbres y sus tradiciones, se aferra a ella, le gusta aferrarse a ella. De ahí esa monotonía rutinaria, aplastante, asfixiante ante la vida matrimonial.

***JULIAN: (Suspira profundamente) Y vivimos separados, aislados, como dos buenos extraños que se aguantan mutuamente. (179)***

Todo lo contrario de Judit es una pintora, una mujer jovial, que ama la vida pero que también desea ser feliz. Es la idealización de mujer que viene del yo profundo de Julián, es la otra cara de la moneda de su matrimonio: Clara la rutina, Judit el amor libre, sin normas y reglas sociales y morales.

El subconsciente engaña a Julián al creer éste la existencia real de Judit cuando es sólo producto de su conciencia deformada, que disfraza sus deseos censurados. Él vive una vida paralela entre realidad y sueño, que produce un desplazamiento constante entre la realidad objetiva y la realidad inconsciente del sueño, es feliz cuando duerme, cuando sueña. Judit es para él la satisfacción de felicidad que no tiene con Clara.

En el tercer acto se acrecienta el conflicto dramático donde Judit le dice que está esperando un hijo de él, es por eso que Julián le contesta cuando rechaza al hijo de Judit.: *“Me diste tan aprisa la noticia, que no supe que decir... qué actitud tomar... Créemelo no esperaba esto ¡un hijo! Es volver a la realidad...! A la rutina!”.(207)*



A partir de la negación del hijo, Julián adversa la presencia de Judit y desde su yo interior ella se vuelve una censura en su inconsciente que explota en su vida consciente y en su realidad. La actitud de Judit trastoca la instancia moral de Julián en un comportamiento neurótico. Ahora Judit cada vez que duerme y sueña se vuelve represiva porque lo acosa y lo amenaza:

**JUDIT (Colérica)** ¡Ya estoy harta! Ahora vienes cuando quieres y te vas sin el menor motivo. ¡Eres un egoísta! Un cretino! Si... Si... ¡un cretino!  
(208)

Judit que era el escape de su vida rutinaria con Clara, es ahora un sueño deformado, un mundo incomprensible para el mismo, donde su propia censura se rebela contra su deseo inconsciente de ser feliz y salir de lo cotidiano. La rutina alucinante de la realidad a invadido sus sueños, que era el escape, pero además, empeora su vida, ya que Clara era pasiva, todo lo contrario Judit lo acosa y lo enfrenta destruyendo realidad y sueño.

**JULIAN:** ¡Y yo la amaba! ... era mi refugio , mi ideal , mi sueño... y de pronto se ha convertido en un gesto acusador... en una risa histérica... en una figura sin sentido... y así continuara, mientras exista noches mientras me venza el sueño ¡ Es horrible! ... ¡Yo la amaba!... pero es inútil recordar ahora la felicidad perdida. Y ahora Judit se ha convertido en una grotesca pesadilla que me atormenta siempre. (211)

Ante este acoso, donde el sueño era espacio onírico de felicidad se ha convertido en una pesadilla, en una descomposición simbólica ente sueño y realidad. Lo que quiere Julián es matar su sueño para matar a Judit. Donde esta acostado con Clara y todo está a oscura, espera a Judit.

**JULIAN :(con júbilo) ¡Al fin, te tengo entre mis manos! (Se acrecienta la lucha en la oscuridad)**

**VOZ DE JUDIT: (Desesperada y entrecortada) Nooo... Que... ¿qué haces ¡ ¡Noo! ... ¡Nooooo! (Lentamente se le extingue la voz. Con júbilo) ¡Me dejarás dormir! ¡Me dejaras dormir!**

Silencio. Se ilumina de golpe el escenario y se ve a Julián en el lecho de Clara estrangulándola mientras cae el telón. Cuando Julián mata su sueño también mata su realidad.

Tanto La Chinfonía burguesa y Judit hacen blanco mordaz al amor burgués en una paródica respuesta de valores morales. La primera con una poética chinfónica, mordaz y lírica, que busca la veta nativa por medio de la vanguardia literaria y que inicia lo que ha de ser el teatro nacional nicaragüense. La segunda, con una propuesta de ironía escénica, donde se pierden los límites entre realidad y sueño, donde al matar su sueño también mata su realidad. Ambas obras dejan al desnudo el mundo burgués que se caracteriza por la falsedad, por las apariencias, por la dudosa creabilidad de sus valores morales, pero sobre todo deja al descubierto la falsedad del matrimonio, producto del interés económico, por eso condenado al infierno diario de la rutina.

#### **CAPITULO IV:**

### **TRANSGRESIÓN INDÍGENA Y DENUNCIA CAMPESINA EN *OSCURA RAÍZ DEL GRITO* DE ALFREDO VALESSI Y POR *LOS CAMINOS VAN LOS CAMPESINOS* DE PABLO ANTONIO CUADRA**

Debemos de estar claros que dentro del canon literario, las literaturas indígenas así como su temática han estado siempre marginadas, arrinconadas en el olvido de las culturas modernas y globalizadas, pero no perdidas en la memoria de los pueblos ni en la inspiración y conciencia literaria de los escritores latinoamericanos, especialmente del boom, que explota con una grandeza narrativa entre los años 60 al 70.

Es por eso que Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa utilizan el mito más que como un recurso narrativo como una reinterpretación, que nos da otra lectura del mundo aborígen. Y es que toda la civilización de Mesoamérica tiene su asidero histórico cultural en el mito, entendida esta como la religiosidad cosmológica de la vida y del mundo de los pueblos aborígenes de América. La mitología es un conjunto de mitos relativamente cohesionados, relatos que forman parte de una determina religión o cultura. También se le denomina mitos a los discursos, narraciones o expresiones culturales de origen sagrado. (Samaranch, 1972: 2)

El carácter y pensamiento indígena forman parte fundamental de la identidad mestiza, que vive en el pueblo como memoria histórica y cultural. Es rotunda Mina Paz Alvarado cuando sentencia: *“una de las grandes preocupaciones es la perdida de la identidad, transgredida por la a culturización. Perder nuestro origen es como no tener memoria. El no saber lo que somos nos*

*impulsa a ser otro a negarnos a nosotros mismos. Solo valemos si nos miramos en los espejos europeizantes y norteamericanos” (Alvarado, 1986: 122)*

la diversidad cultural y social nicaragüense, nuestro país cuenta regiones que tiene sus orígenes en las castas indígenas. Pero nuestras raíces ancestrales vienen de un pasaje histórico violento de dos culturas que chocan y la una domina a la otra. Los españoles descalificaban las poblaciones indígenas mermando su población y sometiéndole a la esclavitud, especialmente a partir de las famosas encomiendas:

*El rey recompensaba los afanes y sacrificios de la conquista otorgándoles títulos, cargos públicos, bienes raíces, pero los cargos de honor no podían aportar riquezas económicas sino se disponía de mano de obra abundante, sigue así la encomienda por lo que el beneficiario disfrutaba del trabajo y tributo de los indios a cambio de instruirlos. Hoy no cabe duda de que muchos en comendaderos tomaron en serio su obligación de instruir a sus encomendados en la fe y primeras letras, pero igualmente cierto que una buena parte de aquellos vio a sus indios únicamente como instrumento de producción (Romero, 1958: 67)*

No solamente reducen al indígena a su servicio, sino que lo convierten en su rol social de esclavo, produciendo una discriminación racial producto del mestizaje: *“Cuando los españoles llegaron a Nicaragua se formaron la idea de que el indio era un ser inferior por consiguiente la unión del español con indígena se producirá por urgencia sexual y no por la norma social que regía la comunidad europea y especialmente la española”.* (Valle-Castillo, 2006: 6)

*Oscura raíz del grito* de Alfredo Valessi se caracteriza por una desmitificación de la transgresión contra la cultura indígena nicaragüense. Sin bien es cierto y el devenir de la obra es contemporáneo, ella se nutre del pasado indígena. A como dice el dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura: "un país no puede pensar en el futuro sino discute su pasado".

La obra ocurre en un ambiente mitológico y el autor describe esta atmósfera mitológica en la escenografía misma:

*"La acción transcurre en las fauces de la serpiente Quetzalcóatl. El galillo en forma de túnel es el único en la escena, que es la vivienda de Perséfone. La lengua del ofidio le sirve de camastro para dormir". (15)*

La serpiente de Quetzalcóatl simboliza la más grande deidad prehispánica nicaragüense, en cuanto es un dios profeta que promete el bien a la humanidad. También la utilización de la serpiente se contrapone a la serpiente cristiana que significa el demonio, por ende el pecado. El animal en la cosmografía indígena tiene una relación sagrada y ritual que nutre su pensamiento mágico y su visión del mundo y de las cosas.

En la cultura nicaragüense encontramos esta relación hombre y animal en: la estatuaria, en los refranes, las oraciones, juegos infantiles, cuentos de aparecidos y cuentos de caminos, en la danza folklórica y hasta en los corridos populares. En la obra son los murciélagos los que tienen una función de presagios, son los mensajeros de la noche, los que transmiten sus augurios a través de los sueños. Es por eso que la abuela muerta le dice a Perséfone: *"Te enseñé a entender el vuelo de los murciélagos". (1)*

La *Oscura raíz del grito* inicia con el conjuro y posesión espiritual de Perséfone, de esta misma forma termina, quedando en una ambigüedad escénica, donde no sabemos si todo lo acontecido en el drama es producto de la realidad o de sus sueños delirantes:

(Al iluminarse el escenario Perséfone esta de rodilla ante el altar. Ora en silencio. Es el atardecer. De pronto sufre una especie de crisis histérica, se convulsiona. Aparece la abuela y su presencia calma a Perséfone. Dialoga con la abuela como sumergida en un estado de hipnosis.)(15)

Estos conjuros y estados posesivos donde el poseso entra al mundo espiritual es una herencia del pensamiento mágico y religiosa indígena. El conjuro – dice Socorro Martín- son: “Elementos de la cultura prehispánica, como son las ofrenda y la preparación del estado sanambulico, onírico por medio de canturreos y golpes de pies y manos”. (Merlin, 2004: 65)

El espíritu de la abuela que aparece en el ritual es una especie de “ticil” que en la cultura mística religiosa de los indígenas, es quien hace las invocaciones entre la vida y la muerte. Involucra también el orden de la naturaleza, la importancia del cuerpo y de los sentidos para recordar.

**PERSEFONA:** vuelves... vuelves de nuevo...

**ABUELA:** Todo da vueltas y vuelta y vueltas y vuelta. Siempre la rueda vuelve a su lugar de partida y empieza de nuevo.

**PERSEFONA:** Que me quiere decir con eso.

**ABUELA:** Te enseñe a entender el vuelo de los murciélagos

**PERSEFONA:** Si ya los he visto, los he seguido. Sé que el momento se acerca. Eso es lo que venís a decirme.

**ABUELA-**Vengo a recordarte que sos piedra aunque por dentro un torbellino te vuelva loca. Por encima de todo sos piedra... sos la piedra que cae...

**PERSEFONA:** Ya se... soy piedra... soy piedra (15)

Otro elemento indígena es la cristianización de los antiguos dioses producto del sincretismo cultural la idea de la muerte como algo funesto fue introducida por la religión católica. En el sincretismo de cultura la muerte, Dios, la Virgen y los santos tomaron el lugar de Huehuetotl, Chalchihuitlicue y Quetzalcóatl. Los ejemplos de conjuros antiguos y actuales dan idea de las coincidencias y las diferencias

Para Perséfone es la virgen de la Candelaria, que en lugar de ofrenda de agua y hierba, es la veladora que nunca debe de faltar como promesa. La virgen le hace milagros que ella le pide que a su casa Licaon. Perséfone vive sola y enmontañada; a pesar de figura menuda, destaza cerdos que lleva a vender al pueblo. Licaon, hombre de 24 años, contrabandista y asesino; está huyendo de Toro Muco, otro contrabandista. Éste nunca se aparta de su arma "aka" que considera su mejor amiga. A partir de aquí el hilo argumental se teje entre estos dos personajes. Perséfone le da un licor curado con hierbas, donde Licaon borracho, le confiesa como violó y asesinó a su propia hermana.

Ella lo amarra y cuando él despierta se da cuenta que está ciego. Ella le recuerda que él mató a sus padres y la violó cuando era niña. Cuando va a cortarle la garganta Perséfone entra al mundo demencial, de ahí el nombre oscura raíz del grito.

Si con la *Oscura raíz del grito* Alfredo Valessi conforma un mundo dramático de transgresión indígena, en cuanto parte de rituales ancestrales que confrontan el bien y el mal; en *Por los caminos van los campesinos* de Pablo Antonio Cuadro se da la denuncia campesina.

En la cultura nicaragüense persiste un desprecio al indio o a lo indio (esto producto de una desvalorización histórica). Muestra de ello son los dichos populares sobre el indio recogidos por Enrique Peña Hernández veamos algunos ejemplos:

“Al indio la culebra y el zanate, dice la ley que se mate (Este dicho tiene resabios en comendaderos, pues considera al indio tan pernicioso como la culebra y el zanate). Si sos puro indio” (Dicesele al individuo que se tenía por bien educado y que en la mejor oportunidad dio a conocer lo contrario) “Salírsele a uno el indio” (Apartarse repentinamente de las normas de urbanidad y proceder a hablar con manifiesta vulgaridad o jayanería)”.

El campesino en Nicaragua es sinónimo de indio. En *Por los caminos van los campesinos*, este desprecio por lo indio está simbolizado en el doctor Fausto Montes, abogado de malas artes; es el poder de la malicia contra la inocencia campesina además de ser “amigo” de los invasores yanqui.



**DOCTOR FAUSTO: (Le mira perplejo, pero inmediatamente cambia, se ríe con mueca falsa y se le acerca al teniente con meloso servilismo).**

Naturalmente que usted es la ley querido comandante, pero para hacer justicia usted debe conocer a esta gente. No ve cómo viven, no les importa la miseria. Si ganan cuatro reales se los beben. Pero viven quejándose. ¡Si usted supiera lo que uno lucha por hacerlo gente, por ayudarlos, pero no agradecen!! No les importa! (80)

Pero Pablo Antonio Cuadra convierte este concepto de marginalidad del campesino y lo denuncia en la voz de Margarito: “El pobre es un desgraciado /Por causa de su pobreza/ Si al pobre lo ven postrado / Ya dicen que es por pereza/ Si toma un trago, es picado/ Y si no toma, torpeza/ Si lleva pisto es robado/ Pero si pide prestado/ Le dicen que es sinvergüenza/ El pobre es un desgraciado/ Por causa de su pobreza/ No le vale la listeza/ Si se mete en el juzgado / Pues aunque tenga razón/ Lo dejan sin pantalón”.(14)

El rancho, Pablo Antonio Cuadra, lo convierte en un personaje, en un símbolo alegórico de lo que es un campesino. El rancho es la familia, es el hogar, también la tierra de la cual se vive:

“Al pie del árbol- como debajo de un árbol verde – está el rancho de paja de Sebastián. Su presencia, según las horas y su luz es como la presencia de la pobreza humilde a veces peinado por la paz. Rasgado por cóleras encendidas: cárdeno. A veces cenizo, macilento, como templo de la miseria bajo la luna. El rancho es un personaje que se alegra o llora, que encierra el odio o deja escapar la queja como un viejo animal famélico” (13)

Pablo Antonio Cuadra hace una denuncia contra la guerra que atropella al campesino. En *Por los caminos van los campesinos* se centra la lucha entre dos bandos que pelean por el gobierno (1857-1909). Este atropello se manifiesta durante el periodo de gobierno conservador (1857–1893) cuando la redacción de una nueva constitución estableció que solamente pueden ser ciudadanos las personas que fueran dueña de una cantidad de dinero mayor de cien pesos.

Esa constitución deja sin derechos, al margen social y sin empoderamiento ciudadano al campesino nicaragüense. El 19 de mayo 1910 tropas norteamericanas desembarcan en Bluefields como respuesta a la llamada efectiva de la nota Knox, que es una interferencia norteamericana al gobierno de Zelaya. El 9 de agosto de 1912 llegan los marines a Managua con el fin de restablecer el orden a favor de Adolfo Díaz. En el último de cuadro los marines han invadido Nicaragua y el teniente Confort acompañado del doctor Fausto Montes para resolver el problema de la tierra con Sebastián. El yanqui viola a Soledad. Sebastián lucha contra Fausto Montes y lo mata.

En *Por los caminos van los campesinos* queda planteada la identidad nacional campesina, la denuncia de una guerra, que empobrece más al pobre, el despojo de sus tierras y la humillación por la intervención extranjera. Según valora Nicasio Urbina:

Es por tanto el primer de nuestra historia literaria que se pronuncia en contra de la guerra, la manipulación del campesino por parte de las elites políticas, la expropiación de sus tierras y el abuso sexual. En este sentido por los caminos van los campesinos es una obra revolucionaria subversiva que atenta contra las estructuras de dominación hegemónica de clases y que se sitúa en la vanguardia de la lucha por la justicia social de Nicaragua” (Urbina, 1997:112)

Oscura raíz del grito y Por los caminos van los campesino nos muestran el mundo campesino nicaragüense, en historias diferentes, pero en contexto sociales iguales. Los dos autores unidos para denunciar la violación y el ultraje, la humillación y la barbarie, pero rescatando su pensamiento mágico y ritual, su amor a la tierra, su esencia de seres que a nivel social merecen lo mejor en la vida nacional.

## **CAPITULO V:**

### **EL EXISTENCIALISMO FILOSÓFICO Y LA UNIVERSALIDAD DRAMÁTICA EN LOS MONÓLOGOS *JUDAS* DE ENRIQUEZ FERNÁNDEZ MORALES Y *EL SEPULTURERO* DE HORACIO PEÑA**

El monólogo por su estructura dramática, que parte de un personaje único, centra su atención, principalmente en un confortamiento directo con el público. Es un diálogo donde el espectador se siente confrontado e incitado desde el escenario mismo, el personaje por decirlo de una manera metafórica, teje su vida fragmentada, recogiendo sus recuerdos desde la realidad misma, desde su soledad íntima, conflictiva y dramática. Es por eso que se muestra solo, desvestido y finalmente descarnado, quedando al descubierto su yo interior, contra un contexto social del cual se enfrenta y se revela.

*Judas*, de Enrique Fernández Morales y *El Sepulturero*, de Horacio Peña, el primero escrito en 1984 y el segundo en 1970, se publican cuando el existencialismo teatral que se originó en Francia, tenía más de cuarenta años de haber marcados los senderos del teatro europeo. Jean Paúl Sartre, a partir de su famoso concepto filosófico, cuya sentencia es: “*El ser humano está condenado a ser libre*”. Para él, el hombre vive su vida paralela entre su conciencia subjetiva y la conciencia objetiva del mundo; desgarrada por la guerra, el vacío moral y el caos social. Todo ello envuelto en una atmósfera de una psicología existencial.

En ambos monólogos, los personajes son hombres: Judas, el apóstol que vendió a Jesús, pero que en el monólogo adquiere una vivencia humana que no tiene en los evangelios. El sepulturero, más que mundano, es esencialmente filosófico, en cuanto juega con la conciencia del ser, que navega entre el halo de la vida y la muerte; muy parecido al concepto dramático de “*Muertos sin sepultura*” de Sartre. En ambos monólogos existe una crítica existencialista a la situación contemporánea de la sociedad y del hombre en su sentido universal.

Esa crítica del mundo contemporáneo se manifiesta en *Judas* en cuanto en la historia social, lo único que vale es el dinero, como una prestancia social y moral, tanto es así que Judas dice la siguiente blasfemia:

**JUDAS:** *“Aquí tengo su sangre en esta bolsa que arieto entre mis manos.*

*Su sangre y sus vidas. El dinero es el símbolo de la omnipotencia de Dios”.*

(6)

Judas no sólo ama el dinero, sino también el poder; por eso su servilismo con Caifás, del cual se ha convertido en su perro faldero. Se siente atraído fuertemente por el poder político, que en su contexto histórico está representado en el poder romano, los imperialistas que tiene sometido al pueblo judío. Para él su círculo social son los sacerdotes y los romanos, que forman el anillo del poder:

**JUDAS:** *Nos carcajamos de lo lindo con los cuentos verdes de Caifás,*

*Obsceno pero gran amigo. Tiene el razonamiento de los triunfadores.*

*Excelente su idea de poder. Esa trinidad indivisible que deben construir el*

*clero, los ricos y los que gobiernan. Si logran sus propósitos habrán hecho*

*la prosperidad del mundo. (12)*

El existencialismo filosófico que goza Judas deviene de su libre elección individual, de su libertad para escoger, entre el bien y el mal; entre ser un apóstol o un traidor. Este deseo voraz de poder y riqueza también lo encontramos en *El sepulturero*, cuando él reúne los huesos del político y establece un diálogo con ellos. En ese momento como en otros, el sepulturero, es una analogía en que la vida y la muerte se vuelven un todo. Pero especialmente la Muerte como final de la vida, el final del rico, del pobre, y por supuesto de un ser privilegiado a como es el político:

**SEPULTURERO:** *Dices que era el favorito de un rey, era su brazo derecho. El rey le consultaba todo. Le consultaba en todo. Nada se hacía sin su permiso. Era más poderoso que los sacerdotes y los generales. Era más poderoso que el mismo rey. El fijaba el tiempo de la cosecha y el tiempo de la siega. El dictaba la paz, decretaba la guerra. Él lo sabía todo. Lo conocía todo. Era más que los sacerdotes y los augures. (28)*

En los dos personajes se manifiesta una psicología existencial que es uno de los ejes de la filosofía de Sartre, especialmente de sus obras *A puerta cerrada* (1944) y *Muertos sin sepultura* (1946). Los dos personajes son decadentes. Judas es un borracho, a quien los perros no sólo le han destrozado la túnica, sino también le han mordido las nalgas:

**JUDAS:** *Ya está hecho, no me remuerde la conciencia. Mi túnica está rota. Rompieron mi preciosa túnica a rayas. ¡Perros! Estoy sudando a mares. El aguardiente hace arder las entrañas. (1)*

El sepulturero es retratado de un hombre de unos sesenta años, bajo, gordo. Tiene el aspecto de un bufón, todo su aspecto es malicioso, burlesco. Llama la atención, el contrastare grotesco, bufonesco, que reafirma su carácter chocarrero, cuya comicidad la congela en sarcasmos agrios, donde el cementerio es un hotel y los muertos sus huéspedes:

**SEPULTURERO:** *“Siempre me gusta tener lista una habitación para el futuro huésped. (Se pone ahora el gorro) Porque después no tengo tiempo y viene las aves voraces y las fieras salvajes y los devoran todo ante que sean devorados por la tierra. No me gusta hacerles esperar (Ríe). Aunque no hay peligro de que se enojen y se marchen. Hay muchas habitaciones libres, pero también hay muchos huéspedes y a veces tengo que colocarlos de dos en dos, de tres en tres y hasta de cuatro en cuatro en la misma habitación, pero en general no protestan y aceptan las incomodidades del viaje”. (25)*

El sepulturero, como personaje tiene un origen carnavalesco, proviene de las famosas danzas de la muerte que se representaban en los cementerios medievales. Recordemos el pasaje de La carreta de la Muerte del *Quijote de la Mancha*. En este sentido Horacio Peña, logra una parodia, en cuanto invierte el sentido serio y temeroso de la muerte, al degradarla en un bufón, que más que burlarse de los muertos se burla de la vida; porque la vida para el sepulturero es una farsa:

**SEPULTURERO:** *Aunque se enojen, este no es un hotel para veranear, para pasar el tiempo y quemarse al sol. Los que vienen aquí, creyendo que sólo estarán unos días y luego regresarán a sus negocios, a su mentira y a su crimen de cada día, se equivocan, aquí termina la farsa y se caen todas las máscara.( 26)*

En los dos personajes se manifiesta la subjetividad existencialista, es decir, la importancia de la individualidad personal de decidir sobre la verdad y la moral. Lo subjetivo es nacer de lo irracional, de lo más profundo del pensamiento, el mundo se convierte en su yo subjetivo y aflora en su conducta.

Desde su verdad, Judas considera que Jesús es el único culpable de su muerte, de su propia redención, él es solamente un instrumento de la voluntad de Dios:

**JUDAS.***Me aparté de su lado y dejé que la historia siguiera su curso. Que se cumpliera la voluntad de Dios. De modos nada habría podido cambiar. Lo amarraron y lo llevaron arrastrado. Sentí que aún de lejos me miraba. Loco testarudo. Sabía que yo lo haría. Que terminaría por hacerlo. Ya él lo había dicho. Culpa suya fue. (8-9)*

El camino de la verdad por donde transita Judas es justificar su traición. Él cree que Jesús por ser el hijo de Dios no le pasaría nada, que así como hizo grandes milagros y prodigios, era intocable, venderlo era sólo ganarse unas monedas. Piensa que si Jesús había resucitado a los muertos, los sacerdotes, ni los romanos le harían nada:



**JUDAS:** *Además bien pudo haberse liberado. ¿No hacía milagros constantemente? ¿Por qué no hizo un milagro, para humillarlos y para liberarse? Tampoco lo hizo nunca para su provecho ni para el de los suyos. Nuestro provecho nunca importó un comino. Tampoco le interesa el triunfo del pueblo. Un Mecías que bendice el dolor, la pobreza y la humillación. Milagros mal gastados. Pero es claro. Lo único que le preocupa es su manía del reino. Valiente reino. El reino de los desarrapados. De los pordioseros y de las putas". (10)*

Para el sepulturero, su verdad es la muerte misma y es que debajo de ese disfraz bufonesco está la muerte cuyo reino es el cementerio; porque la única redención se logra cuando se muere y se convierte en estado catártico. La muerte le da valor y precio a la vida, tanto vivir para en un instante morir y no ser nada para siempre:

**SEPULTURERO:** *¿Cuántos enterraste tú? ¿Dos, tres, cuatro mil, un millón? No me importa, siempre seré más importante que tú, porque yo enterré al primer hombre y enterraré al último, eso es lo que cuenta para nuestra salvación o condenación: el prime muerto y el último muerto.(33)*

Toda esta subjetividad es existencial, "Ser y no ser" diría Hamlet de Shakespeare; "Ser y no ser nada, y ser sin rumbo cierto", dice Darío en su famoso poema *Lo Fatal*, y esto nos permiten encontrar un condón umbilical entre el pensamiento poético existencialista y el monologo de Horacio Peña.

La angustia, según la filosofía del alemán Martin Heidegger, lleva a la confrontación del individuo con la nada, hacia el vacío existencial, con la imposibilidad de encontrar una justificación última para elección que cada hombre tiene que hacer, desde su elección y su compromiso.

En *Judas* hay un desprecio a los suyos, a todos aquellos que lo rodean. Desprecio a los apóstoles a quienes llama “pordioseros” y “puercos”. No sólo desprecia a Jesús a quien llama “loco”; también siente lo mismo por las mujeres: *“De las mujeres ni se diga. Las mujeres son todas locas y embelequeras...son imbéciles y falsas. Todas hasta mi madre”*. La angustia de Judas nace de su No aceptación, de su No realización: *“Mi destino está desgraciado. Hay una cochina maldición sobre mi vida”*.(6)

En *El Sepulturero* la angustia se manifiesta en el personaje, que se pierde al morir la dávida de la vida. Es por eso el escarnio contra los muertos, su humillación, porque no importando su estatus, su belleza, su bajeza o grandeza todos terminan en el mismo lugar, es por eso que les recuerda algo que ya no tendrán: La Vida:

**SEPULTURERO:** *“Estoy cansado. Me gustaría tener un poco de agua. Supongo que tú también estás cansado. (Lo mira) Debe ser aburrido estar siempre en la misma posición, sin moverse. Me gustaría sentir el olor del agua, bañarte en agua y sumergirte en agua, me gustaría escucharla correr por mi garganta, pero me olvidé de traerla esta mañana”*. (44)

También Horacio Peña utiliza la tierra como elemento contradictorio, son las fosas cavadas en la tierra, que reciben a los muertos, la tierra es muerte también es vida:

**SEPULTURERO:** *“Pero yo estoy aquí para protegerte. Nada me puedes tú a mí, pero yo te amo, en nada me puedes ayudar, pero yo te amo, te ayudo y te amo, y te doy tierra para que comas, te alimento de tierra, porque la tierra es buena y es el alimento de todos, de los niños y de los viejos, porque la tierra es buena, sobre todo cuando está húmeda y huele a lluvia y a muchacha”. (36)*

Los dos monólogos manifiestan la subjetividad, que en Judas se convierte en aforismos lacerantes y en el sepulturero en parábolas filosóficas, provocando esa “irracionalidad” que caracteriza en cierta forma el existencialismo. Esto los lleva a la elección y al compromiso: el primero a vender a Cristo, el segundo a sepultar a los muertos.

**CAPITULO VI:**

**DESCOMPOSICIÓN MORAL y CAMBIO SOCIAL EN *EL DIÁLOGO O FECHAS EN BLANCO* DE ADOLFO CALERO OROZCO Y *QUE LAS PAREDES NO OIGAN* DE OCTAVIO ROBLETO.**

El diálogo o fechas en blanco de Adolfo Calero Orozco nos presentan un mundo social cuyo único denominador es la descomposición social. Los personajes aparentemente ingenuos muestran la más grotesca hipocresía social. Nada es lo que aparenta ser. Son personajes maquillados, delineados con un cinismo atroz, con valores morales que son el fruto de la verdad espiritual, se vuelven mentiras, fachadas, diálogos acomodados, mordidas, compra y venta de consciencia, documentos con fechas en blanco listos para el soborno

Mirna a quien también llaman la “niña” vive maritalmente con Quincho, en su propia casa. El novio es un vago y abusador.

**MIRNA**: -*Ay déjalo, vos abríle de todos modos...Acordarte que mi papa y mi mama viven desvelados. Claro que si alguno de ellos está por allí, pues, que no entre.*

**LA CHAVALITA**: *Ay, niña Mirna yo no quiero ser la pagana. Viera como quiso abrazarme el don quincho. Es muy manoseador... si quiere hacer mesa limpia conmigo, ¡se equivoca!*

**MIRNA**: \_ *Atrevido!, pero déjalo estar...*

**LA CHAVALITA**: \_ *Ah... y también dígale que se vaya temprano.(82-83)*

Toda la historia se centra en la Tiita, que están esperando que se muera para quedarse con la herencia. Nayo, el marido cincuentón y Sido, su mujer, pactan con el abogado, porque el problema es que la Tiita no ha testado. Pero el abogado arregla el testamento y le quedan dos casas al matrimonio y una a él. Cuando el abogado se da cuenta que el público lo está observando rompe la atmósfera dramática, y de forma hipócrita se dirige a los espectadores para explicar que es un abogado “honesto y digno”.

**ABOGADO:** \_ *Exacto. Yo hablaba en general: del riesgo que corrían Uds. Mismos si la señora muere, finalmente, sin testar; si ella no establece herederos en un testamento formal, protocolizado, dictado ante un notario. Me entienden? Me explico? Uds. Comprenden que yo como abogado y notario, estoy en disposición de hacer cuanto esté a mi alcance en gloria y servicio de mis clientes y amigos. No dudo que Uds. Se servirán considerar que una maliciosa interpretación de mi actuación podría comprometer mi reputación profesional, hasta hoy dichosamente inmaculada, y así confié que podre mantenerla siempre pura como una virgen. (91)*

Prosigue la descomposición moral cuando el médico Medinilla, que asiste a la enferma llega a cobrar sus honorarios porque se va a casar. Como Nayo y Sido no tienen dinero, el abogado de una manera “solidaria” le cancela al doctor, siempre y cuando éste le dé el acta de defunción de la Tiita con las fechas en blanco. Pero la Tiita nunca muere, es por eso que Nayo contrata al Coronel que está entre público para que la mate.

Cuando se oye el disparo y el Coronel sale de escena, un policía que es parte del público, detiene la representación porque se quiere llevar preso a los personajes de la obra, pero los actores le explican que todo lo que ha visto no es verdad, que sólo es una comedia. El policía no satisfecho, hace llamar al autor de la obra, porque es el culpable de todo lo que pasa. El autor aparece y le explica al policía que no se los puede llevar preso porque todo es un teatro, pero a cambio le ofrece 100 córdobas para que no se lleve a nadie preso.

En el preciso momento que el policía recibe el dinero se dan cuenta que el disparo del Coronel no mató a la Tiita es por eso que Mirna dice: *“Papa, la Tiita está viva. Que no le den cinco centavos al policía “*. Pero el policía responde:

**POLICIA:** *Bueno, Señores calma. ¿Dónde está la resucitada?. Yo no devuelvo un chelín. El policía le dispara a la Tiita. Los demás personajes se visten de negro y comienza la vela”. (45)*

*En el Diálogo o Fechas en blanco, Calero Orozco estructura su obra desde el punto de vista temático con el teatro político de Piscator y el estilo y estructura dramática de Pirandello.*

Piscator basa su estructura teatral en que “la economía y la política son nuestro destino y el resultado de ambas la sociedad, la maquinaria social”. Cuando Adolfo Calero Orozco escribe su obra en 1972 está en una crisis política y económica, sobre todo de valores morales expresados en la dinastía somocista.

Al igual que en la obra, el somocismo es producto de una descomposición de valores, donde los personajes muestran relaciones afectivas que representan sus vidas, en cuanto usan todos los medios posibles para matar a la Tiita y quedarse con su herencia.

La descomposición moral y social del somocismo tiene raíces en varios aspectos. Bajo la protección de los Estados Unidos, con su política del “buen vecino” permitió que el 30 de mayo de 1936 atacara Somoza el fortín de León. Somoza maquilla su gobierno y utiliza todo tipo de medios políticos para lograr sus objetivos. El ejército que era de su total control contaba las boletas electorales por lo cual él ganaba siempre las elecciones.

Los guardias y policías nacionales, eran la parte ejecutiva del poder somocista, por eso ocupaban cargos público como el control de la inmigración-migración así como el sistema crediticio, y lo más importante es que impartían “justicia”: “periódicamente, y con grandes muestras de afecto paternal otorgaba a los guardias nuevas gratificaciones y privilegios, desde préstamos bancarios hasta el control de negocios ilícitos, como los juegos de azar, la prostitución y el contrabando”. (Romero, 2003:100) Esta descomposición de valores morales se manifiesta en todos los personajes especialmente en el abogado y el coronel, el policía simboliza de manera absoluta la descomposición del somocismo.

El estilo teatral de Calero Orozco en su sainete es la de Pirandello, inspirado especialmente en su famosa obra *Seis personajes en busca de autor*. Al igual que en la obra de Pirandello los personajes rompen la acción dramática para comunicarse con el público rompiendo la cuarta pared. En ambas obras el autor aparece como personaje para dilucidar el conflicto dramático. La diferencia radica, en que Calero Orozco convierte al público en personaje, bajo la estrategia de que el Coronel y el policía están integrados con el público, dándose un juego dramático donde los personajes son espectadores y los espectadores son personajes. Este recurso nos da la gran moraleja: si el público es personaje también goza y vive en una descomposición moral igual a la que plantea el autor en su obra de teatro.

*Que las paredes no oigan* de Octavio Robleto va a romper con esa crisis de valores morales por medio de su farsa violenta en un solo acto. *Que las paredes no oigan* escrita en 1980, va a reflejar esa ruptura entre el somocismo y la gesta heroica del FSLN el 19 de julio de 1979.

El escenario muestra los dos mundos: lo viejo y lo pasado está decorado en el escenario con “daguerrotipos viejos y desvencijados, polvosos y como en abandono social”. Sin embargo en contraste, en el tiempo presente espacial revolucionario, se observa collages modernos y atrevidos”. Lo absurdo se destaca especialmente en dos esperpentos: la gorda y el viejo. La gorda representa el pasado de una burguesía criolla y oligárquica que patento al somocismo. Este recurso lo apreciamos en siguiente parlamento:



**GORDA** (*irónica y vacilante*) por tu culpa nos viene esto. ¿Por qué no lo previste? Tú eras el consejero. Mandabas detrás del trono. Ahora ¿Qué aconsejas? Que me levante y que vuelva a ser la favorita? Que sugiera lo que tú a mi me sugieres ¡sinvergüenza! ¡Vividor! de que nos sirve de todo esto sin mando? Que importa nuestra santa voluntad? (**llorosa**) que será de mis joyas. (**Las besa acariciándole con avaricia y ternura. Todas deben ser de bisutería barata**) que cruel es mi sobrinito. ¡Mi heredero; ¡Tanto que se parece a mi ¡ Mis gestos mis modales....(34)

El viejo que mece a la gorda, y a quien ella recrimina y humilla lo azuza porque como consejero no pudo proveer la derrota somocista.

**LA GORDA:** (**Casi infantil**) yo tengo miedo. Lo que se anuncia lo veo terrible. De mí ya se han burlado descaradamente. No sé cómo he podido soportarlo. Y tú no puedes protegerme (**pausa señalando al viejo, con un poco de desprecio**) ese mucho menos. (**El viejo se incorpora haciendo ademanes de que lo oigan**). (36)

Los jóvenes en conjunto con el sobrino entran a escena para burlarse de ambos personajes por medio del juego infantil de la gallina ciega parodian la imagen de la gorda con un sentido delirante y mordaz:

Juguemos a la gallinita ciega.

Juguemos a la gallinita vieja.

Juguemos a la gallinita gorda.

Juguemos al viejo pendejo. (36)

El coro de jóvenes despojan de sus joyas a la gorda, y uno a uno se van burlando, la azuzan, hasta que ella termina acosada y relegada

La farsa se vuelve por medio del juego infantil hiriente y grotesco, absurdo, a como asegura la Doctora Nidia Palacios Vivas:

Estas palabras realzan lo absurdo de la condición humana. Como dice Nietzsche, La imagen grotesca es una liberación cómica que viene de la náusea de lo absurdo. En nuestra época lo grotesco es frecuentemente igualado con el caos y lo absurdo, los cuales espesan el dilema moderno, es decir, trata de la alienación, el sin sentido de la vida que exhibe lo que tiene de incongruente, además de lo ridículo, distorsionado, horrible y deformado. (Palacios, 2008:85-86)

Al final la gorda acepta el cambio histórico social:

**LA GORDA:***(Uno por uno) te escupo. Medas-asco. Yo te dejo. Nuevo-orden. Te vomito. Te devoro. (38)*

Mientras hacen una ronda completa. Las jovencitas arrastran la mecedora de la gorda al centro del escenario y los jóvenes colocan al viejo encima de ella. Termina la farsa grotesca, cuando la gorda acepta el triunfo revolucionario:

**LA GORDA:** *¡Te das cuenta, amor? Todo ha cambiado. ¡Cuánto escándalo y cuanta humillación! ¡Ojala que las paredes no oigan! (música)*

*Fechas en blanco* y *Que las paredes no oigan* muestran dos momentos históricos fundamentales, drásticos y violentos de nuestra historia. Las dos participan desde la representación misma del escenario, la propuesta de una sociedad 40 años de dictadura, décadas de enajenación y pérdida total de los valores. En la propuesta de Calero Orozco, la decadencia moral es absoluta y aplastante, nadie se salva del carcome y el ansia que da el dinero. En la de Octavio Robleto se da esa ruptura, entre el pasado y el presente, entre un mundo social que termina y el otro que inicia.

## **CAPÍTULO VII:**

### **LA VIOLENCIA SOCIAL COMO PARADIGMA TEMÁTICO EN *ASESINATO FRUSTRADO* DE ALBERTO YCAZA Y *LAS MUÑECAS TAMBIEN SE MUEREN* DE ISIDRO RODRIGUEZ SILVA**

La violencia social en Nicaragua, no solo es producto de la globalización actual o las políticas neoliberales, nuestra violencia es una violencia histórica, nuestro ser histórico de nación ha sido moldeado y sellado con actos y acontecimientos violentos. Los historiadores hablan de una realidad histórica que: *“resulta muchas veces tan vacía o contaminada, contradictoria, desde un texto a otro, desde una referencia u otra”*. (Bautista, 2006:27)

Si hacemos un recorrido por esa realidad histórica, podemos exponer una radiografía cronológica de esos hechos violentos: el enfrentamiento de Diriangen con Gil González(1523), el asesinato del obispo Valdivieso en León de manos de los Contreras (1550), la lucha política y guerra civil entre conservadores y liberales (1853), la batalla de San Jacinto contra los filibusteros(1856) , Granada incendiada y destruida por William Walker (1856), la Revolución liberal de Zelaya (1893), la intervención norteamericana (1926) el asesinato de Sandino (1934), la dictadura somocista (1937-1979) y el triunfo de la revolución sandinista (1979) son algunos ejemplos que muestran esta constante de violencia histórica. A como afirma José Coronel Urtecho de que nuestra historia ha sido: *“historia como guerra civil en vez de historia como dialogo”*. (Bautista, 2006:53)

De esta realidad histórica, Alberto Ycaza en *Asesinato frustrado*, farsa violenta en tres actos y un suprimido, tiene como marco conceptual la dictadura somocista, no como una manifestación histórica, como lo hace Adolfo Calero Orozco en *Fechas en blanco*, sino la dictadura como símbolo del poder aplastante en las sociedades latinoamericanas. Es por eso que con un sentido paródico confronta dos elementos fundamentales de la esencia humana y de su ser social de nuestro tiempo: la Verdad y la Justicia. La verdad como personaje es: “*una joven de belleza tan extraordinaria que parece imposible que exista, viste andrajos manchados de sangre y yace sobre el enladrillado*”... además “*tiene rostro de sol*” (13)

Esto significa que la Verdad encarnada en una mujer es nuestra historia, descarnada de todo discurso académico e histórico. “*Asquerosa mentira de la farsa*” dice el autor (15), Todo lo contrario, el crimen se considera inmortal. Alberto Ycaza utiliza la meta poética teatral para configurar la atmósfera absurda: el reportero uno pide resucitar el terror. La Señora grita patética y cruel: “*La verdad es una puta con andrajos de sangre*”. La parodia fluye como sangre y recorre todas las arterias de la obra. La caridad por ejemplo es quitarle la vida a alguien, es decir, asesinar es hacerle un favor caritativo, es por eso que el abogado dice:

ABOGADO: *...reflexionado un poco y tomareis conciencia de que no hay crimen más grande que dejar vivir a alguien... Vivir es pensar en el desayuno de la mañana siguiente. En el pago de las cuentas de teléfono... luz... agua... casa... Es observar como la carne sube de precio... Como la servidumbre rompe la cristalería de baccará*

*adrede...problema, siempre problemas!!*

*El pago de los impuestos, El cine, el whiskey, los perfumes... el terror a los secuestros....ladrones...la política con su farsa asquerosa... los periódicos y las radios dando detalles pornográficos sobre la violación d una niña... (37)*

La realidad es absurda .La escenografía desde una perspectiva plástica nos da un decorado absurdo, temporal y espacial, ya que el burdel se convierte en el palacio de justicia , las prostitutas se disfrazan como la Señora y la Criada, el cantinero en abogado, esto nos permite una única lectura : la Justicia esta prostituida. Todo es una inversión el mundo es puesta cabeza abajo:

**FISCAL:** *(se abre una carpeta y examina los papeles que hay dentro. Saca una hoja)!!! ASESINATO FRUSTRADO ¡¡¡ Me siento perdido!... Es como entrar en la jungla y encontrar que los árboles sostienen al cielo con sus raíces... y no se puede cambiar nada...se hace difícil... Quizás la única forma sería ascender por las ramas de los árboles para encontrar las raíces que sostienen la eternidad!...(silencio) supongamos que cada uno de nosotros es un árbol dentro de esta jungla impenetrable, cruel, perversa: en esta jungla en la que todos los valores han sido invertidos".(67)*

El tiempo se conceptualiza desde el espacio mismo del escenario, el tiempo se detiene, se fragmenta, se diluye en el contingente de lo insólito, de lo absurdo, de una violencia que no deja espacio para la vida sino el tiempo para la muerte:

**REPORTEO 2:** (*aburrido*)... Y faltan catorce veces más.

**REPORTERO 3:**... Y faltan catorce horas para terminar el día...

**REPORTERO 2:**... Y mañana será igual...

**REPORTERO 2:**... Y los días siguientes....

**REPORTERO 3:**... Y las semanas siguientes....

**REPORTERO 1:** Y los meses siguientes....

**REPORTERO 2:** Y los años siguientes....

**REPORTERO 3:** Y los siglos siguiente...

**REPORTERO 2** ¡¡¡Eternamente!!! (**Silencio**)(50-51)

En Asesinato Frustrado de Alberto Ycaza , nos parodia un tema universal : la Verdad y la Justicia, en una contraposición de dos caras que se contradicen; el Bien y el Mal. Toda esta violencia, esta pérdida de valores, lo logra con una composición caótica de la estructura dramática, donde nada es lo que es, todo es un mundo cruelmente maquillado, donde se presenta un hombre descarnado de todo humanismo, un mundo bestializado; donde: *Una vez terminado el proceso de bestialización, sea por la razón que fuere, el individuo en ciernes queda absolutamente solo y como tal tiene que defenderse, a dentelladas si no puede ser de otra forma, contra cualquier posible agresor (¿o benefactor?)*".(Rizk, 2000: 41).

En Las muñecas también se mueren de Isidro Rodríguez Silva, nos presenta la decadencia social y el fluir aplastante del poder. El Jefe, ante el descubrimiento de un desfalco hecho por él, descarga su furia en el Contador; éste llega a su casa y desahoga su frustración con su Esposa, que es amante de su hermano. La Esposa, se desquita su ira contra su hijastra, y la Niña vierte todo el odio acumulado matando a su muñeca.

Esta obra dramática, absurda y violenta, destructiva de principio a fin, se enmarca en el teatro latinoamericano que nace como una respuesta de la izquierda del continente, con un teatro de denuncia, enmarcado en los siguientes hechos históricos que determinan la lucha de clase, oprimida y humillada en todo nuestro proceso social: El triunfo de la Revolución Cubana y la entrada de Fidel Castro a La Habana (1959). La muertes de dos mártires: Che Guevara en Bolivia, (1967) y Salvador Allende, en Santiago de Chile,(1973). La victoria de la Revolución Nicaragüense el 19 de julio de 1979. Al respecto nos queda claro la siguiente conceptualización social de este nuevo teatro latinoamericano:

*Este es un marco apropiado, aunque para nuestro propósito decir que la perspectiva histórica de la mayoría de los autores empapados en la prevaleciente dialéctica hegeliana / marxista era una que enfocaba a la sociedad como una estructura profundamente relacionada entre sí, según la cual cualquier cambio o modificación que alterara uno de sus estamentos de manera inexorable tendría que influir en los otros. Al caer en desgracia la "naturaleza dialéctica" de las sociedades, con la caída del marxismo, y aflorar a la superficie las irremediabilmente contradictorias nuevas interpretaciones tanto sociológicas como estéticas (que de hecho han surgido), quedaron en evidencia las divisiones profundas no sólo entre las clases sociales sino también entre los varios dominios de una sociedad (cultural, político, económico, etc.) (Rizk, 2000:42)*

La obra usa el absurdo en la contraposición de unos cómicos que simbolizan el teatro universal, en cuanto viajan a través del tiempo, y filosofan sobre el mundo y la vida, donde el teatro es un espejo que deforma a los hombres por medio de sus vicios y sus aptitudes:



**COMICO I: (Emocionado)** \_ *Escucharon esos apasionados parlamentos capaces de conmover el corazón de una piedra? Es el amor que se ha perdido.*

**COMICO III:** *Yo no escuche nada.*

**COMICO II:** *Voz nunca escuchas nada.*

**COMICO I:** *Es que el tiempo nos vuelve sordo, nos vuelve ciegos, nos vuelve polvo. Nos hace nada...*

**COMICO II: (Enfática)** *Repito que no escuche nada ustedes creen escuchar palabras que son mudas; porque tienen los oídos escuchando el pasado y por escuchar el pasado no escuchan el presente; que puede cambiar el futuro , para que el presente de hoy, sea un mejor pasado que otros pasados...*

**COMICO: I (Con dolor reprimido)** *El teatro es un animal inmenso. Un paquidermo que se mueve sin moverse. Un dinosaurio que vive estando muerto; llena la barriga de gusanos; los hombres que le sirven de alimentos son sustentado por sus vicios más que por sus virtudes.(18-19*

Los cómicos, utilizan máscaras para hacer los personajes del presente y representar la hipocresía social, la incomunicación y la desfachatez humana contemporánea. No todo lo que brilla es oro. Todos los personajes son falsos y tanta falsedad contamina a la niña. Es por eso que todos usan máscaras, que esconden sus soliloquios de odio y de desprecio:

**LA SECRETARIA:** *(Entrando por la puerta de la oficina. Toda coqueta. Se reacomoda los senos por tensos. Saca el espejo y se maquilla)- Lo más seguro es que me va a pedir que me quede trabajando horas extras que terminan en el amanecer en una cama. Cuando lo espero desnuda y laveo venir sobre mí, como un tráiler cargado de carne, y me siento aplastada por las llantas de manteca colgante de la panza... toda la carnosidad de los brazos y las piernas moviéndose como gelatina... Ese olor que despide a colonia añeja y agua estancada . ¡Qué asco! Muchas veces me he contenido por no vomitar. Y sobre todo fingirle cuando hacemos el amor.(22)*

Al final la niña asume la maldad, está contaminada, la muñeca que es un símbolo de la mujer y la maternidad por medio del juego infantil, se convierte en objeto y sujeto del odio, en ella descarga el abuso del tío, la incompreensión del padre y el maltrato de la madrastra:

**LA NIÑA:** *(Viendo a la muñeca con odio)\_Voy a pegarte para que no andes cantando estas canciones .(imitando la voz de la muñeca )“No me pegues mamita” (sacudiéndola con furia) Te he dicho mil veces que yo no soy tu madre y que no tengo la obligación de darte de comer a la hora que te dé la gana. (Recoge el cuchillo y comienza a destrozar con furia la muñeca) ¡Mal nacida ¡ Sos una inservible como tu padre. No olvides que yo no soy tu madre. Vos sos una recogida.*

*Ya se te olvido que te recogí de un basurero. (La desbarata con un cuchillo). Perra si cuando seas grande vas a ser mujer de la calle como tu madre; pero antes vas a sufrir como yo sufro....” (35))*

Tanto *Asesinato Frustrado* como *Las muñecas también se mueren* plantean la injusticia social y la decadencia moral. En ambas obras campea el absurdo como una forma de cuestionar la realidad, son cada uno, un texto dramático: “escéptico, desencantado o cruel, que proceden de las dramaturgias de las vanguardias, aprovecha el absurdo y las situaciones absurdas para explotar y exponer la psicología de sus personajes solos, destruidos e incomunicados”. (Valle Castillo, 1986: contraportada)

## **CAPÍTULO VIII:**

### **EL APORTE FEMENINO A LA DRAMATURGIA NICARAGÜENSE EN *¡AY, AMOR YA NO ME QUIERAS!* TANTO DE LUCERO MILLÀN Y *DESESPERACIÓN* DE GLORIA ELENA ESPINOZA DE TERCERO**

Diferente a la poesía y la narrativa, el texto dramático ha tenido otro destino porque parte de una premisa que lo caracteriza: el texto dramático no se escribe para ser leído, sino para ser representado. El teatro Centroamericano, que posee excelentes dramaturgos como el costarricense Alberto Cañas, el guatemalteco Carlos Solórzano y el nicaragüense Alberto Ycaza, siempre ha estado relegado: “Una de las grandes dificultades que ha enfrentado el teatro centroamericano es el olvido. Debido a su fase de desarrollo es explicable como este género literario se desconoce. En parte, la ausencia de este género ha surgido de la casi imposibilidad de obtener manuscritos de las obras publicadas y de no poder ver las obras representadas en escena” (Collins, 2005)

Si para el autor de teatro ha sido difícil el proceso creativo, tanto textual como escénico, lo es más para las escritoras centroamericanas y hasta latinoamericanas. Dos mujeres iniciaron este diálogo teatral: Sor Juana Inés de la Cruz (mexicana) en el siglo XVII y Gertrudis Gómez de Avellaneda (guatemalteca) en el siglo XIX. Es hasta en la actualidad que existe un interés por las autoras dramáticas latinoamericanas, que expresan su condición de género, su visión particular del mundo contemporáneo y su interpretación dramática postmoderna en dos antologías latinoamericanas. (Eidelberg-Jaramillo, 1991)

Costa Rica es el país centroamericano que cuenta con el mayor número de autoras dramáticas y una antología del Drama contemporáneo costarricense, donde sobresale Ana Istarú, ganadora de premios internacionales. Al igual que la costarricense se destacan otras dos autoras: la panameña Rosa María Britón y la guatemalteca Luz Méndez de la Vega. Ambas se caracterizan por la preocupación de la identidad de la mujer, la marginación social, el abandono paternal y el suicidio.

En Nicaragua, si bien es cierto las mujeres han logrado una preponderancia en todas las expresiones literarias, artísticas, escénicas y folclóricas; no han logrado, antes de los dramas de Gloria Elena Espinoza de Tercero, una importancia vital en la escritura dramática y en lo sistemático de su producción; aunque ha habido otras mujeres nicaragüenses que han escrito y publicado de forma esporádica sus dramas, tales como Blanca Rojas con su Monólogo *La soledad no tiene nombre*.

*Lucero Millán, es actriz, profesora de actuación y promotora cultura, así también directora-fundadora del grupo de teatro Justo Rufino Garay, uno de los grupos más consolidado y profesional de Nicaragua. Con más de treinta puestas en escenas que han viajado por más de 25 países del mundo.*

Josefina y Armenio, únicos personajes de *¡Ay amor, ya no me quieras tanto!*, nos presentan un largo viaje a través de un tren, donde los dos buscan cosas distintas: La primera un lugar tranquilo donde poder dormir y descansar; el segundo, una estación donde pueda bajarse para poder recuperar su vida perdida. Ambos son carentes de afectos, al contarse sus intimidades, surgen sus

fantasmas, sus sueños como una forma de exorcizar lo vivido, teniendo el viaje como presencia protagónica:

**JOSEFINA:** los golpes duelen, pero el agua limpia. Desde entonces me baño tres o cuatro veces al día y tomo agua sin parar. El agua elimina mis toxinas, sacude mis recuerdos y arranca las costras. Tengo la suerte de tener una excelente ducha, con chorro fuerte y agua bien fría. El agua fría es buena para la piel, te endurece los músculos y tonifica los nervios. También te ayuda a la buena circulación, impide que te salgan morados. Disimula las ojeras y levanta el ánimo, aplaca los malos pensamientos y los deseos de venganza. Los golpes duelen pero el agua limpia” (49)

En el teatro de Lucero Millán existe una enajenación del ser femenino como parte de un mundo represivo masculino. Al igual que en las obras *A golpe del Corazón* y su más reciente montaje *Sopa de muñecas*, encontramos el machismo en todos sus grados de desarrollo. El macho es como un pulpo que con sus tentáculos agrede a la mujer, no sólo físicamente, sino afectiva y emocionalmente. Pero sobre todo impone la cultura del dolor y la violencia, trastoca el valor cultural de la mujer como vientre de vida, para reducirla una elegía que desfigura su ser, que la reduce a un impune estado de humillación:

**JOSEFINA:** *(Tapándose los oídos)* Escuche bien, puede ser ensordecedor. ***(Ella lee el papel)*** “El vuelca toda su furia contra ella, y ella siente que merece una paliza tras otra. No hay látigo ni tortura posible que calme su vergüenza de intentar ser ella misma. Créame no lo hay.

*Cuando se queda sola con su desprecio, se desnuda, se limpia, se cambia de ropa, se peina, se maquilla, entonces está lista para volver a recibir el castigo. Al otro día recorre sus propios pasos, recoge sus vergüenzas y se lanza al vacío. Ojalá algún día sus ojos recobren el brillo que algún día tuvieron". (24)*

*Lucero Millán confabula una auténtica postulación del ser femenino, en una nueva reformulación del mundo de la mujer, de una mujer enmarcada en una época postmoderna, que permita a la mujer como ser integrarse a un nuevo proyecto de vida, pero sobre todo, darle prestancia y calidez humana y libertad para pensar y hablar:*

**MADRE**:! Ay!, ¡Ay! Y ahora que llegemos la misma historia de siempre: la casa botada, las cazuelas sucias; el haragán de tu padre pegado a sus botellas y a sus queridas. ¡Ay, que cansada! Ya nadie me ayuda. Pero a mí ya no me importa nada. Cada cual que se la arregle como pueda, después de todo quien se ocupa de mí. (14)

Gloria Elena Espinoza de Tercero ha publicado: *Gritos en silencio* (2006), su primer libro de teatro, que lo componen tres obras: *Desesperación* (escrita en 2006), *Espinas y sueños* (escrita en 1992) y *El Espantapájaros* (escrita en 1993); *Stradivarius* (2007); *Noche encantada* (2008); y *Sangre atávica* (2009).

Ella no solamente es la única escritora nicaragüense con seis textos dramáticos publicados, sino también con el mayor número de estudios y crítica de su teatro. <sup>1</sup> Es considerada la mejor dramaturga nicaragüense, por escribir un

---

<sup>1</sup> En la actualidad se reúnen numerosos estudios de diferentes críticos internacionales, en un libro presentado y editado por el Dr. Jorge Jorge Chen Sham, de la Universidad de Costa Rica.

teatro experimental e innovador, intertextual y paródico, que reinterpreta y valora la realidad misma convirtiéndola en ficción dramática, sobre todo, porque la mujer, en su complejidad de su ser y de su entorno social, logra desde el escenario hablar para ser escuchada. El profesor Wilfried Floeck, de la Universidad de GIESSEN, (Alemania) ha dicho de ella:

*“Lo más impresionante de la obra dramática de Espinoza de Tercero es su innovación estética y su variedad experimental. (...) La creación dramática de la autora se caracteriza por la concepción de un teatro, en el que palabra, gesto, pantomima, vestido, luz, proyecciones visuales, música, canto y baile se unen en un teatro total. Además, la autora está siempre a la búsqueda de un teatro anti-realista y anti ilusionista. Crea un teatro caracterizado por la yuxtaposición de mundos reales y alucinantes, de realidades históricas y míticas, por la fragmentación de la acción dramática y la estructura del montaje cinematográfico, por la destrucción de las fronteras entre espacio y tiempo y entre pasado y presente. La autorreflexividad y la autorreferencialidad son tal vez los rasgos más típicos de sus dramas, y se manifiesta en una intertextualidad exuberante que recurre a ejemplos de la literatura universal y, sobre todo, en la utilización de una multiplicidad de técnicas metadramáticas que recorren todas sus creaciones teatrales”.* (Floeck: 2010)

### **Una apreciación de la estructura dramática de *Desesperación***

El argumento de *Desesperación* es sencillo: Paula Samuel llega a comer a un restaurante de comida rápida. Mientras come ávidamente se le acerca un desconocido, que al compartir su mesa discuten sobre la vida que ella lleva, sus contradicciones y su relación contextual con el mundo.

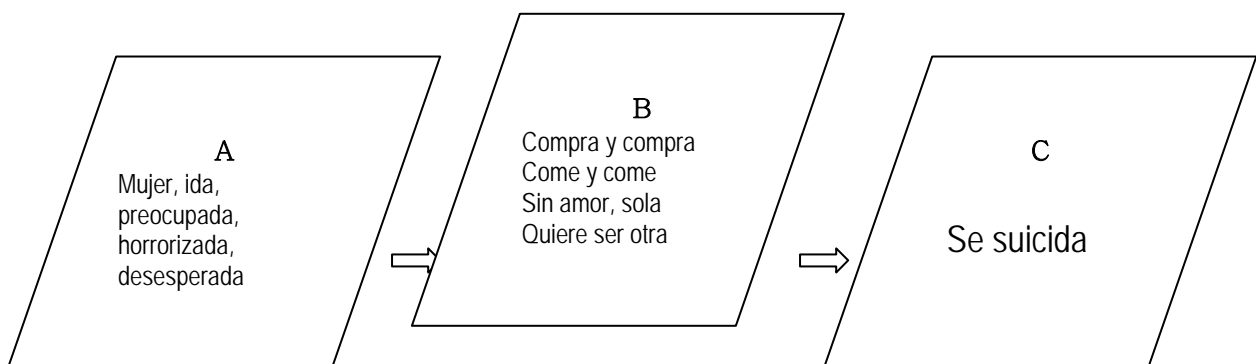


Él le confiesa que es un fantasma, pero al inicio, Paula Samuel no le cree, mientras ella desea ser otra; ante el fracaso del Fantasma, ya que no puede convencerle de vivir una vida en armonía con ella misma, descubre que en realidad él es el fantasma de Caín. Sale horrorizada del restaurante y se arroja (no sabiéndose si voluntaria o involuntariamente) a un vehículo de la calle, resultando muerta.

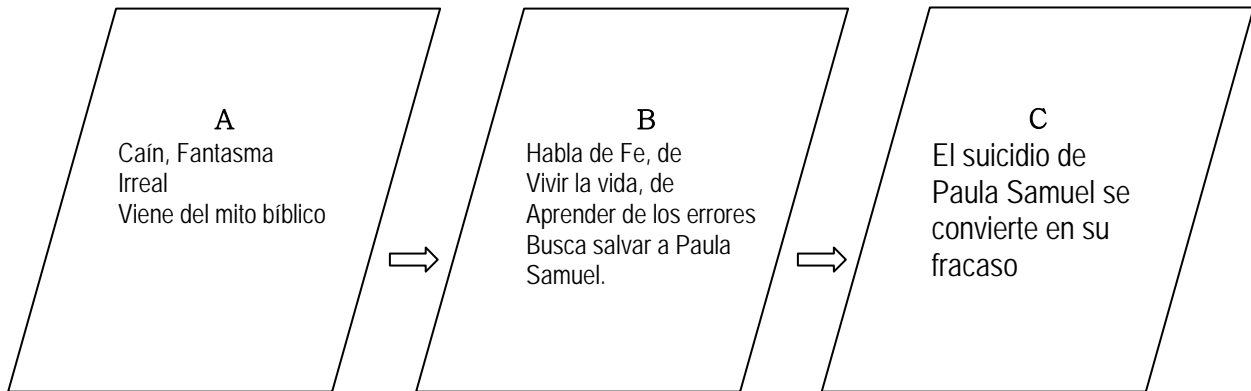
### **Relaciones conjuntas y disjuntas de *Desesperación***

Su estructura trágica viene de los principios aristotélicos, porque *Desesperación* parte de la mimesis, o sea la representación propiamente dicha de toda la simbología dramática, y la diégesis que es la narración misma de los hechos trágicos. (Aristóteles: 1972) La diégesis se expande en cada conflicto, que evoluciona hacia el clímax y termina en la catarsis trágica que es la muerte de Paula Samuel.

En el siguiente esquema se puede observar la diégesis de Paula Samuel y el Fantasma.:



## Diégesis del Fantasma



### **Variables en la relación conflictiva de los personajes**

\*Desde el espacio escénico en conjunción con el espectador, el fantasma de Caín existe y es encarnado por un actor.

\*Desde el mundo de los personajes, el fantasma de Caín no existe y es producto de las alucinaciones, porque según el reportero, ella está drogada.

\*Desde el punto de vista de Paula Samuel, el fantasma de Caín existe y su horrorización la conduce al suicidio.

\*Desde el psicoanálisis, el fantasma no es más que la conciencia exteriorizada, convertida en una fantasía freudiana, ya que Paula Samuel tiene su yo deformado por los deseos insatisfechos, que crean actitudes defensivas. Por eso quiere ser otra. La no realización de estos deseos la convierten en una vida castrada, cuya única salida es la muerte.

Toda acción dramática degenera en conflicto y el conflicto en relación expansiva hacia la argumentación de la misma, hasta conformar la confabulación del drama.

Entendiéndose el término drama como la esencia misma de la acción y los hechos dramáticos. Pero lo que realmente mueve la acción y el conflicto es la relación conjunta o disjunta de un personaje, o de los personajes. Los conflictos se dan en función de un objeto deseado que produce satisfacción, si lo logra (conjunta), o insatisfacción si no lo logra (disjunta). Cuando lo logra se dice que el personaje está conjunto con el deseo o el objeto del deseo; cuando no está es disjunto de lo deseado.

### **Ejemplo de satisfacción o no satisfacción del objeto del deseo**

Situación	Descripción	Resultado
A	<i>Paula Samuel desea comer y la mesera le sirve</i>	<i>Paula Samuel está conjunta con la comida</i>
B	<i>Paula Samuel quiere ser otra y no lo logra</i>	<i>Paula Samuel está disjunto de ser otra</i>

### **Paula Samuel disjunta del amor y conjuntiva con el odio.**

El primer conflicto esencial en el yo interior de Paula Samuel es la carencia de amor y su persistente odio. No se ama a sí misma, ni a los suyos, ni al mundo que le rodea. La carencia de amor la incita a ser otra, porque siendo otra tal vez le permita encontrar el amor que necesita. Pero no solamente no ama, sino que ha perdido la fe en el amor. Su tesis no es la falta de amor, sino que el amor no existe o que el amor ha muerto y sólo queda el odio.

**PAULA SAMUEL:** *Nadie me ama. Y nadie ama a nadie. Todos se devoran entre sí. No hay amor. Quien tiene, compra, y no se acuerda del que no tiene. Quien no tiene odia al que tiene, Y así sucesivamente. Yo odio". (69)*

Si el amor es la esencia de la vida espiritual del ser humano, la pérdida de este significa la negación de toda esperanza, que produce la pérdida en Paula Samuel el deseo de no vivir y ver la muerte como única salida. Está llena de odio porque no puede ser otra. La falta de fe, de Paula Samuel, en el amor y en la vida es lo que hace que el Fantasma no logre convencerla a un cambio de vida y de conducta, aunque éste le dice: “Ámese y ame a los demás”.

#### **Paula Samuel conjunta con la muerte y disjunta de la vida.**

El inicio de la desesperación de Paula Samuel es la carencia de amor. Esta carencia la llena a la soledad atroz, que se acentúa ante un hombre en un mundo contemporáneo de avances tecnológicos y de globalización. Caemos en lo paradójico: mientras más se desarrollan los medios de comunicación, menos nos comunicamos, menos nos comprendemos.

**PAULA SAMUEL:** *Aún en mi casa, y con los míos estoy sola. Unos leen, otros ven televisión, otros duermen, otros salen. Siempre Estoy sola. Cuando nos reunimos ni siquiera podemos sostener una conversación por largo tiempo. Hay silencios prolongados..." (56-57)*

Desde el desamor, Paula Samuel. niega la vida y se acerca a la muerte. La negación del amor y de la vida, por ende de sí misma, nos hace pensar desde el punto de vista metafísico que Paula Samuel ya está muerta cuando entra al restaurante de comida rápida.

Muerta en vida o viviendo una vida muerta porque ha perdido todos los valores sustanciales, que nos hacen “echar raíces” en la vida, en lo esencial del ser humano. Paula Samuel está vacía de sí misma, perdida en su yo interior. Toda esta contraposición: desamor, soledad, vacío, sin vida, hace una codificación cinética y metafórica de la relación entre Paula Samuel y el Fantasma que trata de salvarla y de salvarse. El suicidio de Paula Samuel es el suicidio de ambos.

**PAULA SAMUEL:** *Míreme, yo no deseo vivir así. Más bien quisiera morir. Acabar con este correcorre, este sin sentido, este... (Aprieta las bolsas contra su pecho) ¿Cómo podría llamarse el mundo de hoy? ¡Matemático, tecnológico, humanista, globalizado, anodino, hipócrita, burla? Si, el mundo es una burla para el ser humano, de absurdo pasó a burlarse. Es un circo. Todos vivimos siendo payasos del circo. Tenemos llenos los cupos de los asientos del circo. Permanecen llenos todos. Ya no hay sillas vacías. Las sillas se llenaron de fantoches y nosotros cantamos lo que nos piden que cantemos”. (65-66)*

### **Un psicoanálisis de Paula Samuel**

Ahora pasaremos a hacer un examen psicoanalítico del discurso dramático y su enunciación en relación con el yo y su inconsciente, hasta llegar a un nivel más profundo, en relación a las pulsiones conflictivas alrededor del simbolismo y su expresión en el pensamiento de los personajes. También destacamos la relación entre el sujeto y el objeto deseado, hasta llegar a un nuevo ideal del yo y el sentido de su realidad.

La naturaleza del hecho teatral en relación con Paula Samuel como personaje central es de un teatro psicológico, en cuanto se enfrenta ella misma o

en sí misma: ella en relación con el fantasma; todo producto de un contexto social. El problema de Paula Samuel es Paula Samuel. Todo lo contrario al teatro épico que enfrenta el problema estructural y el accionar como un personaje socialmente colectivo, el psicológico lleva este problema a la individualización del mismo.

Anotábamos que la presencia en las relaciones conjuntas y disjuntas de Paula Samuel se daban en función del logro o fracaso entre ella y el objeto deseado: las contraposiciones amor y odio, vida y muerte, soledad y solidaridad. Estas contraposiciones no promueven en sí mismas el deseo de morir, es solo la base que causa tal efecto; en otras palabras, si una persona tiene un concepto negativo de la vida, en relación a su entorno social, político, inclusive filosófico, no implica que tenga que suicidarse.

Veamos entonces, respecto al personaje de Paula Samuel: la falta de amor, la soledad, su insatisfacción, su deseo profundo de morir, y sobre todo su enfrentamiento espiritual produce en Paula Samuel un estado neurótico.<sup>2</sup> Esto es producto de una constante represión de su yo, que se vuelve una amenaza en su conciencia y su conducta porque se reprime, quiere ser otra.

La obsesión por comer y comprar proporciona una satisfacción sustitutiva. La satisfacción real la sustituye con una ficticia, la de comer y la de comprar, y la apariencia de una familia donde los suyos no son suyos. Todos estos estados de comportamientos se convierten en síntomas neuróticos.

---

<sup>2</sup> Henry Ey y colaboradores señalan que la neurosis es una enfermedad de la personalidad caracterizadas por conflictos intrapsíquicos que inhiben las conductas sociales. Ver: *Tratado de Psiquiatría*. Versión española de Ruiz Ogara. Editorial Toray Masson. Barcelona. 1969, Pág. 407.

Podemos asegurar que Paula Samuel padece de neurosis expectativa,<sup>3</sup> cuya sintomatología es producto de un efecto inhibitor sobre la actitud normal cotidiana (hablar, ir a diversas partes, escribir, comer, orinar, dormir) que finalmente termina en el fracaso y produce ansiedad; y que en el caso de Paula Samuel se manifiesta en la ansiedad de comer, de comprar, de ser otra.

El estado neurótico de Paula Samuel lo produce su yo reprimido, castrado ante el mundo. Es válido aclarar que el desamor, el fracaso, la insatisfacción o la soledad misma, sólo cuando se vuelven síntomas neuróticos inducen el camino hacia la muerte

La neurosis de Paula Samuel se basa en dos teorías: La teoría analítica y existencial de Binswayer<sup>4</sup> que interpreta la neurosis como: “el conflicto existencial entre el yo y el mundo, entendiendo por mundo, no sólo el exterior, sino también el cuerpo y el mundo interior”. Y la de Schottlaender<sup>5</sup> que dice que la neurosis es: “*el resultado de un fracaso del yo en su enfrentamiento con el mundo. El neurótico no puede soportar la tensión dialéctica entre el yo y el mundo, y como consecuencia, o reprime las posibilidades del yo, o la realidad del mundo*”. (Schottlaender, 1988:1)

Para que haya un estado neurótico en el comportamiento de Paula Samuel debe existir una represión hacia el yo que incida en su conciencia y en su

---

<sup>3</sup> Ey, Henry; Bernard, P.; y Brisset, Ch. Op. Cit. Pág. 408.

<sup>4</sup> Caplan L.R: Binswanger's disease revisited. *Neurology*. No 45. 1995. Págs. 626-633.

<sup>5</sup> Schottlaender, Rudolf. Ver: The German National Library Catalogue 8. Pág 1. (<http://dnb.info/gnd/118815539>).

conducta. El yo se reprime por medio del complejo, que según Freud,<sup>6</sup> es una amenaza para la personalidad debido al proceso de represión que lo confina al inconsciente, desde donde puede irrumpir en la conciencia, en sueños, como en ideas compulsivas.

La represión de los complejos se presenta en Paula Samuel en diferentes actitudes de su conducta: el deseo de llenar el vacío que hay en su vida comprando y consumiendo, el deseo de ser otra, el querer vivir en otro tiempo, el sentir que los suyos no son suyos, el odiar la sociedad y el tiempo que le tocó vivir, son pulsiones represivas de un sistema de complejos en el yo, que vienen del subconsciente y que se manifiestan en su conciencia como la sombra interior de su conducta.

Los síntomas neuróticos producto de la represión a la conciencia y la conducta por parte del sistema de complejos del yo, se alteran cuando crece la pugna entre Paula Samuel y el Hombre. El Hombre en cierto momento conflictivo de la acción dramática le dice: “Está frustrada porque quiere ser otra... el hombre no aprende de sus errores... Eso siempre ha perdido al hombre, su falta de fe... todos tenemos la responsabilidad de salvarnos”. Es tanto el deseo del Fantasma de que ella se salve y reaccione ante la vida, que se convierte en un acoso que la hace entrar en un carácter histérico en su personalidad.

---

<sup>6</sup> Guzmán, Karen. El Psicoanálisis clásico: Freud. Monografía. Pág. 8. *Enciclopedia Autodidáctica Oceano Color.*



Es decir, el estado neurótico se agudiza en su labilidad emocional de descartar una función vital de la vida. Para ella la vida no es vivir plenamente, para ella la vida es: un cuarto, traspasar, comprar, soledad, muerte, pobreza, desastres, guerra, dolor, incertidumbre, miedo, terror. La vida es mantenerse en la cuerda floja, guardando el equilibrio que desquicia y atormenta día a día.

Su carácter histérico se manifiesta por esa excitación afectiva de sentirse sola, desamparada, sin ninguna esperanza de cambio de una vida artificial y de pura apariencia. Los síntomas histéricos han entrado en un estado psíquico morboso, por esta excitación en la contraposición conceptual de la vida de Paula Samuel y el Fantasma, que la sobrecargan emocionalmente.

En un momento, los síntomas neuróticos en la acción dramática de Paula Samuel se manifiestan en un estado de excitación desplazada del yo individual al colectivo social, que le hace sentir angustia, sentimiento asociado a situaciones apuradas y a la pérdida del sentimiento del placer en todas sus formas. El placer se convierte en odio, la angustia acorrala los sentimientos y por ende la personalidad y el carácter psíquico. Pierde la capacidad de dirigir voluntaria y razonablemente la personalidad. La angustia es la antesala de la desesperación, el camino a la muerte

### ***Desesperación o la angustia social: una acotación sociocultural***

La UNESCO define la cultura como: “el conjunto de todas las formas de vida y expresiones de una sociedad determinada”. (UNESCO, 1982: 107) En la declaración de México (1982) en su parte medular define la cultura como:

“La capacidad de reflexionar sobre sí mismo... es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales y críticos y éticamente comprendidos... busca significaciones y crea obras que las trascienda. Inducimos entonces que la cultura es la vida misma del hombre.”<sup>7</sup>

Si la cultura es igual a la vida, entonces Paula Samuel que está disjunta de la vida, también lo está de la cultura. Si el hombre produce la cultura y la cultura modela al hombre, nos preguntamos a qué cultura pertenece Paula Samuel. Saussure define la cultura como: “Un sistema de signos producidos por la actividad simbólica de la mente humana”.<sup>8</sup>

Esta interpretación nos acerca más a como incorporar a Paula Samuel dentro de la forma estructural de las oposiciones disyuntivas en relación con el contexto sociocultural de *Desesperación*. Sólo el lenguaje permite la capacidad humana de crear símbolos. El teatro es un sistema de símbolos. Todo hecho dramático es una escritura escénica que lee el espectador desde el escenario.

Si Paula Samuel está contra la cultura porque reniega de ella, entonces qué tipo de cultura modela la personalidad y la conducta de Paula Samuel. Porque la pérdida de un valor cultural es la pérdida de toda identidad. Volvemos entonces a inducir que si Paula Samuel odia la vida es porque las relaciones socioculturales producen ese odio. Si ella está vacía es porque vive en una sociedad también de significantes vacíos y artificiales. Porque si ella desea la muerte, es porque la sociedad ha hecho de la muerte un símbolo comercial y un placer por morir.

---

<sup>7</sup> Definición conforme a las conclusiones de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT, México, 1982), de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (Nuestra Diversidad Creativa, 1995) y de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo, 1998).

<sup>8</sup> Citado en: Duvinguand, Jean. *Sociología del teatro*. Fondo de Cultura Económica. México. 1979. Pág. 232.

Dentro de la simbología sociocultural del espacio escénico, Paula Samuel, es una muestra microscópica de una sociedad espiritualmente enferma, neurótica, angustiada, desesperada, lista para la muerte. Finalmente, la semiosis teatral de *Desesperación* es la angustia ante la pérdida de los valores sociales y espirituales, que genera en su estructura una serie de significados simbólicos, de estados emocionales de una sociedad que está perdida en sí misma y que no encuentra la salida.

### **CONCLUSIONES:**

El texto dramático nicaragüense no ha sido valorado, ni estudiados por los críticos literarios de nuestro país. Jorge Eduardo Arellano, en 1975, lo cataloga en su Panorama de la Literatura Nicaragüense solamente como intentos en la dramaturgia nacional. Aunque el mismo autor, en 1986, en su Inventario Teatral Nicaragüense hace una excelente valorización tanto del texto dramático como del movimiento teatral, desde sus orígenes prehispánicos, hasta el triunfo de la Revolución Popular Sandinista.

El texto dramático nicaragüense valorado por los maestrantes de este trabajo de tesis, comprobamos que los doce textos reunidos tienen calidad en su estructura dramática y temática. Muestra de esta calidad es que se nutrieron y establecieron un diálogo con las dramaturgias vanguardistas de Europa y los Estados Unidos, especialmente con el existencialismo de Sarte, el teatro del absurdo de Ionesco, las teorías del teatro político de Picator, el teatro épico de Brecht y las innovaciones dramáticas de Pirandello e Ibsen. En cuanto a lo temático, se desarrollan diferentes temas que abordan problemas nacionales, sociales y morales de la sociedad nicaragüense, producto de un contexto histórico social de Nicaragua.

El texto dramático nicaragüense, aunque se nutre de las corrientes universales del teatro, se apropia de ellas de una manera original, creando un lenguaje propio de lo nacional, como en la *Chinfony burguesa* y *Asesinato frustrado* con carácter universal. Es un teatro de identidad, de crítica social y moral del siglo XX y comienzo del XXI, más que divertir, se da subversión al hecho teatral, donde la realidad dramática plantea una rica gama en la construcción de los personajes, sobre todo, en las atmosferas absurdas, irreales, asfixiantes, de desconcierto entre la imagen teatral y el espectador.

Un elemento que no podemos pasar por alto, es el aporte de la mujer a la dramaturgia nacional. El lenguaje dramático femenino plantea otro discurso dramático, otra interpretación de hecho teatral y la realidad misma. Es la mujer hablando de la mujer, la mujer expresando desde el escenario la gramática violenta de su ser femenino, afectado y humillado con el sello machista. Pero la mujer, por primera vez, desde el escenario, con la libertad de expresarse y de hablar del mundo.

El problema planteado de lo escasamente conocido y valorado de las obras aquí estudiadas, afecta la recepción de las mismas, y esto se demuestra en la ausencia de los textos dramáticos, especialmente los de Rolando Steiner, en las bibliotecas nacionales, así como la nula publicación de textos que han sido agotadas sus ediciones, como las de Alberto Ycaza. Esta recepción de las obras para las nuevas generaciones se ve plasmada en que ningún autor tiene publicada sus obras completas.

Nuestros autores dramáticos asumen un compromiso con el espectador, un compromiso donde el teatro es planteado, no como un diluyente catártico, todo lo contrario, un teatro para provocar, para cuestionar, para criticar, para desenmascarar la hipocresía social, para señalar los vicios, para poner el dedo en la llaga moral. Pero sobre todo, queremos destacar que es un teatro que sorprende, que tiene vigencia espacial y temporal, que se nos presenta con un mundo dramático donde la realidad se vuelve mágica, pero sobre todo una propuesta dramática para pensar, para reflexionar y determinar lo que somos y lo que podemos cambiar.

## RECOMENDACIONES

Una vez finalizado el trabajo de tesis, exponemos las siguientes recomendaciones:

1.- La editorial Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, UNAN-León, en convenio con la Universidad de Alcalá de España, publiquen la Antología valorativa del texto dramático nicaragüense. Esta publicación sería un acontecimiento dramático e histórico que impactaría en las letras nacionales. Debemos señalar que existen más de siete antologías de la poesía nicaragüense y varias de la narrativa. Esta sería la primera de autores dramáticos. Su publicación es importante, no sólo por la calidad de los textos, sino también que varios de ellos no existen en las bibliotecas y las hemos recuperado de los archivos y bibliotecas personales de actores y directores de teatro, o de los familiares de los escritores.

2.-Promover la divulgación de la antología valorativa del texto dramático nicaragüense en presentaciones en las universidades, casas de cultura, centros de estudios de secundarias e instituciones artísticas relacionada con las artes escénicas.

3.- Publicar las obras completas de cada uno de los actores, con un estudio crítico y valorativo de sus obras y sus aportes a la dramaturgia nicaragüense, con los respectivos anexos de iconografía de sus obras puesta en escena por los grupos de teatro.

4.- Elaborar una unidad didáctica relacionada con los textos dramáticos nicaragüenses, para que el Ministerio de Educación la incluya en la asignatura de Lengua y literatura, con el objetivo de enriquecer el área curricular y darle valor e importancia al teatro nacional.



## BIBLIOGRAFÍA DE LOS TEXTOS DRAMÁTICOS NICARAGÜENSES

Coronel Urtecho José: 1977. *La chinfonia burguesa*. Ediciones Distribuidora Cultural. J. R. Managua

Cuadra, Pablo Antonio.: *Por los caminos van los campesinos*. Edición El Pez y la Serpiente. Managua 1972.

Calero Orozco, Adolfo: *Diálogos o fechas en blanco*. 4 obras de teatro. Ediciones de la Academia nicaragüense de la lengua. Managua 1972.

Espinoza de Tercero, Gloria: *Gritos en silencio*. Editorial universitario. León. 2009.

Fernández Morales, Enrique.: *Judas*. Ediciones Populares. Managua 1978

Millán, Lucero: *¡ Ay amor ya no me quieras tanto!*. Managua 2004.

Peña, Horacio: *El Sepulturero*. Centro Nicaragüense de Escritores. Managua 2005.

Robleto, Octavio: *Que las paredes no oigan*. Conjunto N0. 47. Cuba la habana – Cuba 1980.

Rodríguez Silva Isidro: *Las muñecas también se mueren*. Centro Nicaragüense de Escritores. Managua. 1996

Steiner, Rolando.: *Judit*. Tres obras de teatro nuevo. Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Managua. 1957

Valesi Alfredo. *Oscura raíz del grito* .Edición del Siglo. Fondo de artistas  
Ycaza, Alberto. *Asesinato frustrado*. Editorial Universitaria. León. 1970

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Andrade, Elba; y Cramsie, Hilde F. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas*, Antología crítica. Editorial Verbum. S. L. Madrid. España. 1991.

Amoretti, María. *Experiencias didácticas en Literatura*. Cursos de Actualización. Ministerio de Educación. Nicaragua. 2005.

Amoretti, María. *Semiosis textual: simbiosis cultural*. Las técnicas narrativas. Material de estudio. Maestría de lengua y Literatura Hispánica. UNAN – León, Universidad de Alcalá. 2008. Pág. 7.

Aristóteles. *Poética*. Traducción y prólogo de Francisco Samaranch. Editorial Aguilar. Madrid. 1972

Arellano, Jorge Eduardo: *Inventario Teatral de Nicaragua*. Managua. Boletín del Banco Central de Nicaragua. Nos. 58-59. 1986.

Arellano, Jorge Eduardo. *Panorama de la literatura nicaragüense*. Editorial Nueva Nicaragua. 5 edición, 1986.

Arellano, Jorge Eduardo. *Obras e intentos teatrales de autores nicaragüenses*: BNBD, No41. 1981.

Anónimo: *Papel de Pascuala*. BNBD, No. 43.1981. pp 8. Nuevos Horizontes. Managua. 1946.

Aristóteles. *Poética*. Traducción y prólogo de Francisco Samaranch. Editorial Aguilar. Madrid. 1972.

Baty, Gaston. *El arte teatral*. Fondo de Cultura Económica. México, 1995.

Briton G, Daniel: Estudio sobre el Güegüense. Op. Cit. Pp27.

Collins, María Luisa. *La problemática del teatro centroamericano: Dramaturgas en conflicto*. University of California, Santa Bárbara, EE. UU. Revista Istmo No 18. <http://collaborations.denison.edu/istmo/n18/articulos/collins.html>

Caplan L.R: Binswanger's disease revisited. *Neurology*. No 45. 1995. Págs. 626-

Chen Sham Jorge.: *Espacios dramáticos y experimentación discursiva en Gloria Elena Espinoza de Tercero*. Reúne diez ensayos críticos sobre la autora. Editorial Universitaria, UNAN-León. 2010.

Duvinguand, Jean. *Sociología del Teatro*. Fondo de Cultura Económica. México. 1996.

Eidelberg, Nora; y Jaramillo, María Mercedes. *Voces en escena: Antología de dramaturgas latinoamericanas*. Medellín. Colección Teatro del Departamento de publicaciones de la Universidad de Antioquia, 1991.

Eidelberg, Nora; y Jaramillo, María Mercedes. *Voces en escena: Antología de dramaturgas latinoamericanas*. Medellín. Colección Teatro del Departamento de publicaciones de la Universidad de Antioquia, 1991.

Espinoza de Tercero, Gloria Elena. *Gritos en Silencio* (drama). León. Nicaragua. Editorial Universitaria UNAN-León. Nicaragua. 2006.

*Enciclopedia de Nicaragua*. Editorial Océano . Volumen 1,2

Ey, Henry; Bernard, P.; y Brisset, Ch. Tratado de Psiquiatría. Versión española de Ruiz Ogara. Editorial Toray Masson. Barcelona. 1969.

Floek, Wilfried. Metadrama entre juego teatral y compromiso ético. La obra dramática de Gloria Elena Espinoza de Tercero. Inédit

Floek, Wilfred. *Metadrama entre juego teatral y compromiso ético*. La obra dramática de Gloria Elena Espinoza de Tercero. *Inédito*.

Guzmán, Karen. El Psicoanálisis clásico: Freud. Monografía. Pág. 8. *Enciclopedia Autodidáctica Oceano Color*.

Henao, José Tomás. *Español 11*. Editorial Santillana, Bogotá, 1995.

Hollander, Edwin Clay. *Principios y métodos de la Psicología social*. México. Centro Regional de Ayuda Técnica. 1967

Kinloch Tijerino, Frances. Historia de Nicaragua. Managua: IHNCA – UCA, 2005 409 P.

Lindaren, Henry Clay. *Introducción a la sociología social*. México. 1979

Martínez de Olcoz, Nieves. *Decisiones de la máscara neutra: Dramaturgia femenina y fin de siglo en América Latina*. Latin American Theatre Review. 2009.

Méndez Quiroja, Leonel. *Hacia un nuevo teatro latinoamericano*. San Salvador, Editores, 1977. Pág. 202.

Moncada, Francisco. *Palabra abierta 11*. Oxford University press, Bogotá, 1996-

Millán, Lucero. ¡Ay, amor, ya no me quieras tanto! Dramática Latinoamericana 307. CELCIT. <http://www.celcit.org.ar/bajar.php?hash=ZGxhKzMwNw==>

Schottlaender, Rudolf. Ver: The German National Library. Catalogue 8. Pág 1. (<http://d-nb.info/gnd/118815539>).

Suz, Agustín: *Teatro social hispanoamericano*. Editorial Labor 1967 (Valora pieza teatral nicaragüense)

Solórzano, Carlos. *Teatro latinoamericano siglo XX*. Buenos Aires Editorial Nueva visión 1961.

Solórzano, Carlos. *Antología del Teatro centroamericano*. San José Costa Rica Editorial EDUCA 1965.

Pabón, Villamizar Gabriel. *Ventanas al lenguaje 11*. Editorial Prentice Hall, Bogotá, 1997

Pérez Estrada, Francisco: *Teatro Folklórico Nicaragüense*. Editorial Cultural,1977.

Romero, Ramón: *cultura de las tribus nicaragüenses en la época prehispánica en Nicaragua indígena*. 2da época, Nos. 19-20.1958.pp 67.

Romero Vargas, German. *Historia de Nicaragua*, 1ºaño – primera edición – Managua : HISPAMER, 2003. 152 paginas.

Romero Vargas, German. – Buitrago Buitrago, Edgardo. En busca de la democracia. Managua: Programa de Educación para la democracia MED/ AFT 1994.

Vargas, German. *Nuestra Historia* – 2da edición – Managua : HISPAMER, 2000. 135 paginas.

Vargazruiz, Rafael: *La vanguardia, José Coronel Urtecho y su teatro*. TEATRO No. 2. Comedia Nacional Ediciones. Managua, 1994,pp48-49.

, Vicky, *The Chinfonia burguesa. A lingutic Manifiesto of Nicaragua*. *Avan Garde*. *Latin America teatre*. No. 20-22. 1987. Pp37-48.

White, Steven. *Guía práctica a los modelos de análisis literarios en las universidades de los Estados Unidos*. UNAN – León. 2007.

White F, Steven: *La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y los Estados Unidos*. 2da. Edición. Editorial UNAN-León. 2009.

## VIII. ANEXOS

### 8.1 Obras antologadas por orden de publicación

Nº	Obra	Autor	Año
1	Chinfonía burguesa	José Coronel Urtecho Joaquín Pasos	1931
2	Por los caminos van los campesinos	Pablo Antonio Cuadra	1932
3	Un drama corriente	Rolando Steiner	1963
4	El sepulturero	Horacio Peña	1969
5	Judas	Enrique Fernández Morales	1970
6	Asesinato Frustrado	Alberto Icaza	1970
7	Fecha en blanco	Adolfo Calero Orozco	1972
8	Que las paredes no oigan	Octavio Robleto	1980
9	Oscura raíz del grito	Alfredo Valessi	1991
10	Las muñecas también se mueren	Isidro Rodríguez Silva	1986
11	Desesperación	Gloria Elena Espinoza de Tercero	2006
12	¡Ay amor no me quieras tanto!	Lucero Millán	2009

## DATOS BIOGRÁFICOS DE AUTORES ANTOLOGADOS

### JOSÉ CORONEL URTECHO

Poeta, traductor, ensayista, crítico, narrador, autor teatral e historiador. Nació en Granada el 28 de febrero de 1906. Primer alumno inscrito en el Colegio Centroamérica, se bachillera en febrero de 1924.

A mediados de ese año parte a San Francisco, California, donde se especializa en Literatura. En 1927 está de regreso introduciendo la nueva poesía nicaragüense y publicando poemas renovadores como su "Oda a Rubén Darío" y sus "Parques".

Coronel Urtecho fue Gestor del Grupo de Vanguardia, que se desarrolla entre 1929 y 1933, funda el primero de abril de 1934 el diario La Reacción, punto de partida del movimiento político llamado "Reaccionario" que propugna la candidatura del general Anastasio Somoza García. En 1936 colabora en Opera bufa, semanario dirigido por Joaquín Zavala Urtecho.

En 1938, en su carácter de miembro del Partido Conservador Nacionalista, es nombrado Sub-Secretario de Instrucción Pública. Al año siguiente, es electo diputado. En 1942 anima el Cuaderno del Taller San Lucas. En 1948 vive en Estados Unidos y España.



Tras una crisis mental, ya superada desempeña cargos diplomáticos en Nueva York y Madrid. En 1959, ya restablecido, se dedica a escribir sobre la historia de Nicaragua.

En 1961 dicta la lección magistral en la fundación de la Universidad Centroamericana, donde regresa dos años después a leer su "Pequeña biografía de mi mujer". En 1967 es invitado del Comité Nacional del Centenario de Rubén Darío. En 1974 ofrece "Tres conferencias a la empresa privada".

En 1977 decide apoyar la insurrección popular conducida por el FSLN y, a partir de 1979, es uno de sus más decididos propagandistas. Tras recibir varios reconocimientos, falleció el 19 de marzo de 1994.

En 1948 vive en Estados Unidos y España.

Tras una crisis mental, desempeña cargos diplomáticos en Nueva York y Madrid. En 1959, ya restablecido, se dedica a escribir sobre la historia de Nicaragua.

En 1961 dicta la lección magistral en la fundación de la Universidad Centroamericana, donde regresa dos años después a leer su "Pequeña biografía de mi mujer". En 1967 es invitado del Comité Nacional del Centenario de Rubén Darío. En 1974 ofrece "Tres conferencias a la empresa privada".

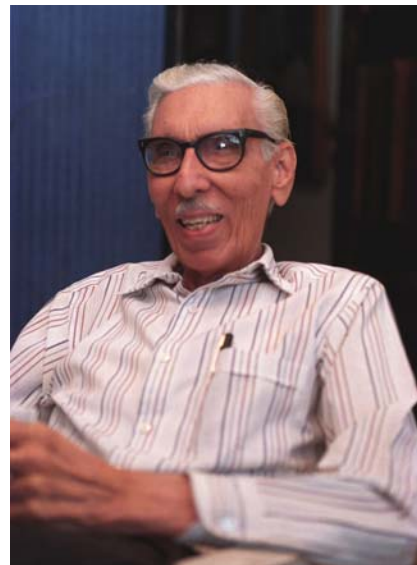
En 1977 decide apoyar la insurrección popular conducida por el FSLN y, a partir de 1979, es uno de sus más decididos propagandistas. Tras recibir varios reconocimientos, falleció el 19 de marzo de 1994.

### **PABLO ANTONIO CUADRA**

Poeta, ensayista, dramaturgo y crítico. Nace en Managua el 4 de noviembre de 1912.

Cuadra fue educado por los jesuitas en el Colegio Centroamérica de Granada, donde uno de sus maestros —el mexicano Miguel A. Pro, beatificado en 1988— le incentiva a escribir.

En 1931 funda el movimiento de Vanguardia, en compañía de José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos y otros, dirigiendo las publicaciones periódicas Rincón de vanguardia y Vanguardia. En 1933 viaja a Sudamérica. En 1937 tiene a su cargo otra página: Trinchera. En 1942 edita el primer número del Cuaderno del Taller San Lucas.



En 1945 ingresa a la Academia Nicaragüense de la Lengua, cuya dirección asumirá en 1964. Diez años antes es nombrado codirector del diario La Prensa y, posteriormente, crea el suplemento La Prensa Literaria.

En 1961 funda la revista y el sello editorial El Pez y la Serpiente. Ese mismo año integra la Junta Directiva que establece la primera universidad privada de Centroamérica en Managua y de la cual será Decano de la Facultad de Humanidades y Director de su Departamento de Extensión Cultural.

En 1964 inicia su columna periodística “Escritos a máquina”, donde reflexiona sobre el pasado y el porvenir del país y el mundo. En 1976 dirige La Prensa Literaria Centroamericana.

En 1985 enseña Literatura en la Universidad de Texas en Austin. En 1993, teniendo aún el cargo de Director de La Prensa, es nombrado Rector de la Universidad Católica (ÚNICA).

En 1999, abandona la dirección del diario La Prensa.

Fallece el 2 de enero de 2002 en Managua.

### **ENRIQUE FERNÁNDEZ MORALES**

Poeta, dramaturgo, narrador y pintor. Nació en Granada el 25 de diciembre de 1918 y falleció en la misma ciudad en 1982. Estudió artes plásticas en la *School of Fine Arts* de San Francisco y en la *Arts Students League* de Nueva York. En Alemania se especializó en Educación para Adultos y en México se diplomó en Restauración de Museos.

Por el desligue renacentista de su quehacer artístico, Pablo Antonio Cuadra lo llamó “Habitante de los cinco continentes del arte”. Impulsó el arte y la cultura en la Nicaragua de los años 40, 50 y 60. Fue asimismo certero coleccionista del arte de su país. Su magisterio y estímulo propiciaron, entre otros, la carrera de pintores de la talla de la primitivista Asilia Guillén y del grabador y pintor, Ramen; y la de los poetas Omar D’León y Nicolás Navas.



Su trabajo fue reconocido con la Orden Cultural Rubén Darío y el Premio Nacional Rubén Darío (1970).

## **HORACIO PEÑA**

Poeta, narrador, ensayista y dramaturgo. Nació en Managua el 12 de agosto de 1936. Estudió en la Escuela Loyola del barrio Santo Domingo y en el Instituto Pedagógico de Managua, donde se bachilleró.



En 1953 trabaja de reportero en *La Prensa* y luego en la sección cultural de la embajada Americana. De 1959 a 1960 obtiene beca del gobierno de los Estados Unidos para cursar letras inglesas en la Universidad de Norte Dame, Indiana. En 1961, como miembro de la Asociación La Salle, edita las Encíclicas Sociales y publica dos poemas extensos: *La espiga en el desierto* y "Canto para poner a Dios de moda" (*El Pez y la Serpiente*, Núm. 2, Agosto, 1961, pp. 97-109).

En 1962 edita la revista de cine *Primer plano* y su controversial *Diario de un joven que se volvió loco*. De 1963 a 1966, becado por los gobiernos de España y Francia, asiste como oyente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid y sigue cursos libres de literatura francesa en París.

A su regreso, enseña Historia de la Cultura de la UNAN y gana el premio "Rubén Darío" de poesía, convocado a nivel de lengua española en el centenario natal del poeta.

En 1968 se reveló como autor de teatro al publicar el monólogo *El sepulturero*, obra a la que se sumaría después *El cazador*.

En 1969, 1970 y 1971 fue invitado para visitar centros culturales en Francia, Estados Unidos y Alemania respectivamente. Enseña durante dos semestres en el Departamento de Inglés de la UNAN. De 1973 a 1978 dirige la revista *Encuentro* en su tercera época, de la Universidad Centroamericana (UCA). En 1976 participa en un Congreso de Escritores Latinoamericanos en Berlín.

En 1979 se marcha a Austin, Texas, donde concluye sus estudios de doctorado y reside como catedrático universitario.

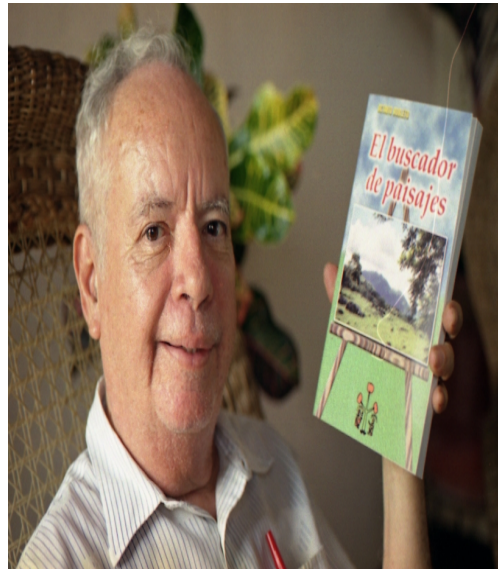
En 2003 fue electo Miembro Correspondiente de la Academia Nicaragüense de la Lengua



## **OCTAVIO ROBLETO**

Poeta y dramaturgo. Nació en Comalapa, departamento de Chontales, el 20 de agosto de 1935. Tras estudiar la primaria en Boaco y en Juigalpa, pasó al Instituto Pedagógico de Managua y al Instituto Nacional Ramírez Goyena, donde se bachillera.

En 1958 gana el premio "Rubén Darío" de poesía, que había obtenido también el año anterior. Ese mismo año ingresa a la Escuela Nacional de Agricultura, pero lo expulsan por encabezar una huelga y proceder de familia conservadora. Tiene, entonces, que matricularse en la Universidad Nacional Autónoma de León en mayo de 1959.



Allí no sólo inicia la carrera de Derecho, sino que es nombrado rector de la revista Cuadernos Universitarios y de la Gaceta Universitaria. Igualmente, participa en las actividades culturales del Frente Ventana y colabora en la revista del mismo nombre.

En 1961 logra otro premio de poesía a nivel nacional. En 1963 enseña Historia de Literatura Española en el Instituto de secundaria Mariano Fiallos Gil en León.

De mayo de 1966 a junio de 1967 permanece en Alemania Federal, becado por el Instituto Centroamericano de Cultura (ICECU), estudiando Educación de Adultos. Luego trabaja en San José, Costa Rica.

En 1968 se hace cargo de la Librería de la UNAN en Managua. Posteriormente enseña en la Universidad Centroamericana.

Vive y ejerce su profesión de abogado en Managua

## **ISIDRO RODRIGUEZ SILVA, (1956)**

Autor y crítico teatral, actor y poeta, nació en Managua el 30 de Mayo de 1956. Se graduó en el Departamento de Español de la Escuela de Ciencias de la Educación y ha trabajado en diversos centros de secundaria, enseñando teatro, literatura infantil y didáctica del español. En 1989 obtuvo el primer lugar en el concurso de poesía de la UNAN – Managua con el poemario,



aún inédito, En el hueco de la noche; ese mismo año obtuvo otro primer lugar, en el concurso de cuento de la misma institución, con la pieza Eva al fondo del crepúsculo. En 1990 fue invitado a participar en el anuario de teatro de San Lawrence University de Nueva York. Ha dirigido El vendedor de pájaros, adaptación suya de un poema de Pablo Antonio Cuadra. Su obra Fiesta de juguetes fue estrenada en 1991 por la Comedia Nacional, dentro del 1 Festival de Teatro Nicaragüense y su homólogo Toda mujer feliz se suicida por la tarde el 23 de Agosto de 1994, en el Teatro Nacional Rubén Darío, bajo la dirección de Bolívar González.

### **VALORACIÓN:**

Surgido del teatro que se desarrolló durante los años 70 en los centros de secundaria, Isidro Rodríguez Silva es una de las más entusiastas vocaciones teatrales jóvenes de Nicaragua. Tiene una amplia producción, especialmente en piezas infantiles (El gato chimpilicoco es una de ellas) y sociodramas (como “La pasada de la Gerardona de 1991”. También ha escenificado dos poemas de Pablo Antonio Cuadra). El vendedor de pájaros y Juana Fonseca.

### **GLORIA ELENA ESPINOZA DE TERCERO**

Es Licenciada en Humanidades y cursó en México una especialidad en Educación Personalizada y Pedagogía Prospectiva.

En 1996 publicó su estudio Breve Historia de la Plástica Leonesa (Editorial Unan - León). En 1998 salió a luz su primera novela La casa de los Mondragón (está circulando la 2da. Edición por el Centro Nicaragüense de Escritores), que fue muy bien acogida por la crítica literaria centroamericana. El sueño del ángel (2001) ganó el premio nacional de Literatura FUNISIGLO 2001 – Distribuidora Cultural, en la rama de novela corta (está circulando la 2da. Reimpresión). Túnica de lobos (2005) fue publicada por el Centro Nicaragüense de Escritores (esta circulando la 2da. Edición). Gritos en silencio apareció en 2006, por la Editorial Unan – León; fue su primer libro de teatro y contiene las obras: Desesperación, Espinas y Sueños y El Espantapájaros. En 2007 publicó su segundo libro de teatro: Stradivarius (Distribuidora Cultural) y a mediados de diciembre, apareció su novela Conspiración (Centro Nicaragüense de Escritores). En 2008 publicó su tercer libro de teatro Noche encantada (Editorial Unan - León).



Espinoza de Tercero es fundadora y miembro activo de la Asociación Nicaragüense de Escritoras (ANIDE) y Miembro de Número de la Academia Nicaragüense de la Lengua.

Espinoza de Tercero rompe con el teatro escrito por sus compañeros masculinos en cuanto a temática, uso del lenguaje, caracterización de los personajes y también en cuanto a funciones del proceso teatral, tales como escenografía, iluminación y dirección escénica. Sin embargo la mayor diferencia entre ella y sus colegas masculinos radica en su visión del mundo.

### **ADOLFO CALERO OROZCO (1899 - 1980)**

Narrador, novelista y poeta. Corredor lírico se autollamaba. Nació en Managua el 19 de Febrero de 1899. Titulado en el Instituto Pedagógico de normalista y bachiller en 1917, ejerce de maestros dos años antes de permanecer otros dos en Estados Unidos, estudiando y aprendiendo inglés en la Academia Militar de Claxton Roint y en la Universidad Católica de Washington. A su regreso, trabaja en una tienda e imparte clases en el Instituto Pedagógico, de allí pasa a la Escuela Normal de Institutoras, a trabajar en algunos diarios de Managua y a dirigir, en 1923, la revista Faces y Facetas. A la muerte del Presidente Conservador Diego Manuel Chamorro, viaja a Corinto en compañía de su padre para recibir a Emiliano Chamorro, a quien servirá de Secretario Privado. En 1924 obtiene uno de los premios en los Juegos Florales de su ciudad natal y en 1926 se le nombra oficial mayor del Ministerio de Gobernación.



El 28 de diciembre de 1927 contrae matrimonio, lo que le separa de la literatura. En 1929 viaja a Estados Unidos, pasando por La Habana en Nueva York trabaja de cajero en el restaurante de un nicaragüense y de traductor en el Internacional News Service, pero su compromiso familiar le obliga a volver. Y se torna publicista, logrando que muchas personas beban, en vez de aguardiente, cerveza; en 1933 trabaja por unos meses en La Prensa y entrevista al General Augusto C. Sandino. Pero es llamado por el Dr. Vicente Vita, gerente del Banco Nacional, durante el gobierno de Juan B. Sacasa, para colaborar en sus planes nacionalistas. Sin embargo, tres años después deja su cargo por la caída de Sacasa y se dedica, de nuevo a la publicidad. "Promueve un concurso para bautizar el primer ron de la Nicaragua Sugar States y de ahí surge el nombre de la Flor de Caña".

En 1938 ingresa a la compañía Hetch, Levis & Kahm; experiencias que lo lleva a conocer la región del río Coco. En 1944 gana un premio en el Concurso de de Nuevos Horizontes y enviuda. En 1945, al cerrar sus operaciones, la hulera le obsequia un viaje a Estados Unidos. La Academia Nicaragüense de la Lengua lo

acepta entre sus miembros y en 1956 viaja a Madrid, al segundo congreso de todas las de habla hispana. Luego mantiene un programa radial y una columna en La Prensa, diario que dirige a raíz de la ejecución del Gral. Anastasio Somoza García. Trabaja en una casa comercial. Obtiene, en 1966, el premio de Periodismo de la ciudad de Sevilla. Colabora semanalmente en La Prensa como comentarista internacional. Realiza otros viajes, en compañía de sus colegas académicos, a Sudamérica. Recibe en 1969 las Palmas Académicas del gobierno francés. Muere en Managua el 25 de Septiembre de 1980.

Valoración: Adolfo Calero Orozco es fundador con Carlos A. Bravo, Manuel Antonio Zepeda y Manolo Cuadra de la narración breve en Nicaragua y uno de nuestros primeros novelistas. Más novela que crónica, su obra Sangre Santa (1940) vale por la experiencia que vivió el autor; no sólo es un testimonio vivido de la guerra civil su "motivo" esencial sino que incorpora elementos sociales y políticos de Nicaragua. Su unidad reside en la evolución del carácter de Luis Castrillo, personaje central que es transformado por la guerra después de participar en ella y condenarla. Se relee con gusto sobre todo por su estilo definido por Pablo Antonio Cuadra "llano, ameno, lineal e irónico" y tiene capítulos dignos de una antología de la prosa centroamericana: la batalla de Monkey Point, el encuentro de Luis Castrillo y Caracas, entre otros.

### **ROLANDO STEINER (1936 - 1987)**

Dramaturgo y crítico de teatro y cine, nació en Managua el 25 de Diciembre de 1936. Hijo de María Teresa Sánchez y Pablo Steiner, fundadores de Nuevos Horizontes, creció en medio de artistas e intelectuales. Hizo sus estudios en el Colegio Bautista donde se bachilleró en 1950. Pasó a la Universidad Nacional en León donde cursó la carrera de Derecho durante cuatro años. Luego viaja a México, a la Universidad Iberoamericana, pero al año se regresa para trabajar en el suplemento dominical de La Prensa como crítico de teatro y cine. En 1963, becado por el Instituto de Cultura Hispánica, vive un año en Madrid y logra la representación de su obra Un drama corriente. En 1966 instala una librería en Managua. Posteriormente trabaja en varias dependencias estatales. Tras el terremoto de 1972, ocupa un cargo diplomático en Costa Rica. En los años 80 dirige un programa de televisión educativa, entre otras actividades intelectuales. Y fallece en Managua el 18 de Enero de 1987.

Valoración: Autor de dos prometedores e inéditos intentos juveniles, El Ángel extraviado con Judit (1957), drama en que desarrolla un tema que, para él, sería obsesivo: la relación burguesa en el amor conyugal. Pero en Judit (sin h) utiliza la realidad y el sueño como ingredientes y contrapartes. Construido además con elementos absurdos, su sentido es hondo: un hombre cree matar su sueño y mata su realidad. "Y ello es se lee en la revista madrileña Índice, Junio, 1958 porque no pudo soñar su vida ni vivir su sueño. En Antígona en el infierno (1958), limitada a

un acto pero intenso, asimila la esencia de la tragedia de Sófocles, logrando algo más que una recreación y virtualmente, una protesta contra la realidad política de la Nicaragua de entonces. En palabras de uno de los pocos que advirtieron su calidad, el Dr. Carlos Cuadra Pasos, Steiner “supo conjugar la adaptación de un drama antiguo a realidad contemporánea”. Más dramática y penetrante en los personajes femeninos resultó *La pasión de Helena* (1963), su segunda incursión en las fuentes clásicas.

Anteriormente a ella, sin embargo, había concluido *Un drama corriente* (1963) que obtuvo el premio “Lope de Vega” en el Certamen Centroamericano de Quezaltenango, Guatemala, y se estrenó en Madrid el 09 de marzo de 1964 y al año siguiente, en Managua. Con motivo de su primer estreno, se afirmó en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Abril 1964): “La obra de Rolando Steiner tiene calidades y cualidades interesantes, sobresaliendo la fuerza del diálogo a través del cual se asoman almas atormentadas, heridas por una existencia sin objeto”. El amor aquí se inscribe en un tema clásico podría redimir sus vidas, pero ya es imposible. Ese amor es ya un cadáver en el alma de los protagonistas. Es una historia usual, corriente; en ese drama cotidiano, el contrapunto dramático lo pone un desconocido, que es el marido antes que la ambición corrompiera lo mejor de él. El final de la obra es desesperanzador. Hay algo que se ha roto definitivamente.

En cuanto a *La Puerta* (1966), seleccionada para representar a Nicaragua en el Festival de Teatro Nuevo durante la XIX Olimpiada Mundial de México, completa su Trilogía del matrimonio, divulgada a nivel antológico.

España: En el volumen *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano* (1971). *La Puerta*, en la que Steiner reitera la incomunicación en la pareja burguesa, fue representada en el Distrito Federal de México, Octubre de 1968 y posteriormente, en Managua (1972 – 1982 - 1991). La última puesta en escena se complementó con una laberíntica escenografía opresiva a tono con este breve y contundente diálogo absurdo.

Steiner publicó en los años setenta otros dos textos dramáticos: *La mujer deshabitada* (1970), versión libre de un relato de Simone de Beauvoir, y “*La agonía del poeta*” (1977), recreación de las trágicas circunstancias previas a la muerte de Rubén Darío. No menos felices las piezas de su Trilogía del matrimonio (“*Judit*”, “*Un drama corriente*” y “*La Puerta*”). “*La agonía del poeta*” es fiel a la angustia existencial, resignación cristiana y proclamación de la conciencia política vencedora de la muerte, el tiempo y la vida del personaje. También de los setenta es el drama *Estado de culpa* (1977), que dejó inédito; posteriormente, en los 80, acometería otra trilogía: ahora en torno de la figura histórica del General Augusto Cesar Sandino (1895 - 1934), integrada por “*La noche de Wiwili*” (1982), “*La historia de Bruce*” (1983) y “*Paz en la sombra*” (1984). Si en la primera pieza Steiner configura un espacio y un tiempo míticos que trasciende la ficción, en la segunda eleva a símbolo una acción y en la tercera trasmuta personajes de la historia de Nicaragua en arquetipos universales.

### **ALFREDO VALESSI (1925)**

Autor de teatro y narrador nació en Managua el 26 de Junio de 1925. Su verdadero nombre es Alfredo Valés Rodríguez Moreira. Bachiller del Instituto Nacional Ramírez Goyena, cursó cuatro años en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Allí escribió una pieza aun inédita: La trampa del hambre (agosto, 1956). Fue profesor de Teatro en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de Managua y dirigió ocho obras entre 1957 y 1960. Este año partió a La Habana en cuya universidad hizo estudios de Literatura e Historia del Arte. Dirigió un grupo de aficionados en la provincia de Pinar del Río y por dos años y medio, la sección de teatro en la Escuela para Instructores de Arte, pasando luego a trabajar al Instituto cubano de radio y televisión, desempeñándose como director y guionista. En enero de 1970 viajaría a Europa estableciéndose en España. El 1984 regresa a Nicaragua y labora en Radio Sandino, donde dirige El nacatamal de oro de Jesús Miguel Blandón. En 1985 pasaría a la Escuela Nacional de Teatro y en Octubre de 1986 montó “La mujer deshabitada” de Rolando Steiner en el Salón Darío del Hotel Intercontinental. En 1990 fue nombrado director de la Escuela Nacional de teatro. En 1991 dirigió la Agonía del poeta, de Rolando Steiner en el Teatro Nacional Rubén Darío.



### **VALORACIÓN**

Es uno de los fundadores del teatro moderno en Nicaragua, tanto como director y como autor, Alfredo Valessi ha escrito “Destino manifiesto” (1986) puesta en escena con éxito por el mismo; “El predicador” y otras piezas. Pero la única publicada “El cepillo y la pelota” (septiembre, 1989): fina crítica a la burocracia política de los años 80, no exenta de humor festivo. De todas ellas la más dramática es “Oscura raíz del grito”. (Junio 1991) montada en agosto, 1992. Asimilando elementos de la tragedia griega, interpreta en este drama la cultura ancestral del campesino en medio de la experiencia que padeció durante la última guerra civil. Por otra parte, Valessi ha incursionado en la novela corta al lograr un intento que recrea la Managua inmediatamente posterior a terremoto de 1931: la casa blanqueada (1993).

Bibliografía activa. “El cepillo y la pelota”, en revista nicaragüense, num. 2, agosto, 1992, pp. 74 – 82. La casa blanqueada. Managua, Editor: Jorge Eduardo Arellano, 1993.

### **LUCERO MILLÁN**

Directora, actriz, profesora de actuación y promotora cultural. De origen mexicano realiza sus estudios de teatro en Culiacán Sinaloa y en la ciudad de México. Funda en noviembre de 1979 el teatro Justo Rufino Garay, uno de los grupos más consolidados y profesionales de Nicaragua y Centroamérica.

Ha montado más de treinta puestas en escena a lo largo de estos 30 años a cargo del Justo Rufino Garay. Ha viajado con su grupo por más de 25 países.

Desde 1994 dirige el festival internacional de teatro (monólogos, diálogos y más) en Nicaragua. Ha sido jurado de Casa de las Américas en la Habana, Cuba.

Continúa dirigiendo el teatro Justo Rufino Garay, desde donde es representante por Nicaragua del proyecto Carromato y de la red de promotores culturales de América Latina y el Caribe.



### **ALBERTO YCAZA**

Autor de teatro, crítico de arte y ensayista nació en León el 6 de septiembre de 1945. Bachillerado en su ciudad natal, estudio en España. Aparte de su admirable carrera como artista plástico, reunió sus obras dramáticas en libro en 1970. Una de ellas, "Ancestral 66", fue incluida en una antología latinoamericana de teatro breve. En 1979 llevó al festival de las Naciones en Caracas su versión escénica de El Gueguence. En 1992 participó en el Coloquio Nacional sobre la misma obra, convocado por el Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica y la Comisión Nacional del Quinto Centenario. Reside en Costa Rica...

Valoración. Elemento clave del teatro nicaragüense, dirigió su farsa grotesca "Asesinato Frustrado" la cual obtuvo el reconocimiento de mejor grupo en el Primer Festival Centroamericano de teatro universitario, celebrado en San José, Costa Rica, Septiembre del mismo año de 1968. Y es que la vocación de Icaza comprendía muchas creaciones, de las cuales seleccionó tres en el volumen Teatro (1970). Ahí se excluye "Nosotros" (1964) sobre la incidencia de un falso ambiente intelectual en jóvenes inmaduros; pero se incluye "Asesinato Frustrado" "Escaleras para embrujar siglos" y "Ancestral 66" (1966) pieza incorporada a la antología Teatro breve hispanoamericano (1971). En "Ancestral", Icaza transcribió de la prensa literaria, 09 de Abril 1972- "En laza un mito de nuestras

culturas ancestrales con algunos aspectos críticos de la vida de hispano América, y sin dejarse guiar servilmente de los postulados del surrealismo, rescata algunas imágenes permanentes de nuestra realidad y las vincula con otras proveniente del mundo onírico, para lograr una historia que llena con todo su atrayente corporeidad el campo de la escena”.

Bibliografía activa. Teatro. Asesinato frustrado, ancestral 66, escaleras para embrujar siglos, león editorial universitaria, 1970. Aquí siempre hace calor. Managua, 1975. (-Mi mimeógrafo).

Pasiva. Anónimo: “Ancestral 66 de Alberto Icaza”, en prensa literaria, 09 de abril 1972 “Alberto Icaza”, en M, J. (1986: 492-494). Sobre su labor teatral, véase J. E. A. (1988: 111,113-114) y “La dramaturgia nicaragüense en la segunda mitad del siglo XX”, En Prensalit, 28 de Noviembre, 1992.

587- Icaza TIGERINO, Julio (1919)