

Carta Literaria

(Amiga de la docencia)

No. 6



**El Teatro:
Capacidad Creadora y Libertad Crítica**
Isidro Rodríguez Silva

FORO
NICAGÜENSE
de
cultura

Carta Literaria

Una producción del
Foro Nicaragüense de Cultura



Programa Promoción de la Literatura Nicaragüense

© Foro Nicaragüense de Cultura
Imagen de portada: Arnulfo Agüero
Diseño general: Bárbara Raquel Reyes Narváez.
Carta Literaria No. 6, marzo 2012.

Impresiones y Troqueles S.A. Managua, Nicaragua
1,000 ejemplares

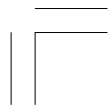
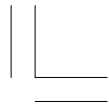
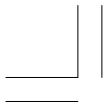
Carta Literaria

(Amiga de la docencia)

No. 6

**El Teatro:
Capacidad Creadora y Libertad Crítica
Isidro Rodríguez Silva**

FORO NICAGÜENSE
de
cultura



EL TEATRO: CAPACIDAD CREADORA Y LIBERTAD CRÍTICA

Por: Isidro Rodríguez Silva



Datos de la ensayista:

Isidro Rodríguez Silva (Nicaragua). Licenciado en Español por la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, UNAN-Managua (1984). Máster en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua UNAN-León y Universidad de Alcalá, España (2010). Ha publicado dos libros de teatro: *Las muñecas también se mueren*, y la obra infantil *El gato Chimpilicoco*. Premio Nacional Rubén Darío en la rama de teatro (1987). Reconocimiento por su labor teatral por el Teatro Nacional Rubén Darío (1992). Crítico cultural y teatral de la Prensa Literaria, del diario La Prensa; y Bolsa Cultural, de Bolsa de Noticias, Managua. Promotor de teatro del Teatro Municipal José de la Cruz Mena, en León.

A las maestras en el Teatro:

Nydia Palacios Vivas
Socorro Bonilla Castellón

“Una de las bellas artes cultivada por la humanidad en todas las épocas, es el teatro; por la riqueza de sus recursos, su fuerza de expresión y sus valores insustituibles como medio para la transmisión de los más profundos mensajes humanos”.

Socorro Bonilla Castellón

PRESENTACIÓN:

Todos los que impartimos el pan de la enseñanza, sabemos lo que es ser maestro. Especialmente si somos de la asignatura de Lengua y Literatura. A través de la poesía, la narrativa y el teatro damos apertura a prácticas ricas en significados. Tenemos en nuestras aulas de clases la mayor riqueza humana de nuestro país, nuestros jóvenes estudiantes; que buscan en nosotros un sentido de ser de la vida, a través del sendero educativo de lo instructivo y formativo; donde se vive, se construye, se hace y se rehace viviendo a plenitud y conciencia; transitando del

saber al saber hacer, y del saber hacer al crear.

Les presento esta carta literaria dedicada al Teatro en la presentación de dos maestras, que desde el aula de clase, hicieron del teatro una actividad rectora del proceso educativo. Estas maestras son Nydia Palacios Vivas y Socorro Bonilla Castellón (q.e.p.d.). La primera, con los alumnos del Instituto Dr. René Chick y Bello Horizonte. La segunda, en el Instituto Miguel de Cervantes, y en los últimos días de su vida, con los alumnos de la Universidad del Valle. Precisamente en la actualidad soy Máster en Lengua y Literatura Hispánica, además

autor y crítico de teatro gracias a su magisterio. Sembraron la semilla del drama y se hicieron fructíferas sus enseñanzas. Ellas son dos ejemplos que nos motivan en todo lo que podemos hacer con el arte dramático:

Maestros y Maestras:
El Teatro está en nuestras manos:
¡Qué se abra el telón!

INTRODUCCIÓN:

Ruskin, sociólogo y uno de los grandes maestros de la prosa inglesa, afirma que: *“Educar a un joven no es hacerle aprender algo que no sabía, sino hacer de él, alguien que no existía”*. Esto marca la diferencia entre la instrucción y la educación. El Teatro es un medio educativo por excelencia, tiene una profunda raíz pedagógica, por ende didáctico. Enseña acerca de los vicios y las virtudes humanas, cuestiona la conducta social, y le da a la vida una connotación universal.

Con el teatro, los alumnos experimentan y comprenden la realidad artística y asumen el gusto estético. Ellos exploran las posibilidades expresivas de su cuerpo por medio del lenguaje gestual y corporal en la actuación. Interactúan y creativamente desarrollan su pensamiento crítico y reflexivo, así

como su personalidad emotiva y afectiva. El teatro desarrolla posibilidades innatas, profundiza en competencias y actividades de aprendizaje: comprende, asume, propicia, valora, argumenta, crea.

Por una visión metodológica de los contenidos temáticos y de las actividades de aprendizaje de la asignatura de Lengua y Literatura que se imparte en los diferentes niveles de Educación Media, no asumen esta concepción del teatro, como una herramienta didáctica, transformadora y pedagógica. El desarrollo de los mismos son escuetos contrastando con los de poesía y narrativa. El teatro no es visto en toda su dimensión y profundidad como una de las grandes invenciones del pensamiento humano. No se diga del teatro nacional, que da la impresión que no existe; exceptuando el Güegüense, patrimonio intangible de la humanidad.

Es por eso la importancia de esta carta literaria No. 6, titulada el Teatro: Capacidad creadora y libertad crítica. Importante para el maestro en cuanto el teatro es una herramienta didáctica en una plenitud filosófica de la vida por medio de la educación. *“La educación –afirma Carlos Tünnermann Berneim-fácticamente, es en principio un proceso de inculcación/*

asimilación cultural, moral y conductal. Básicamente es un proceso por el cual las generaciones jóvenes se incorporan o asimilan el patrimonio cultural de los adultos". (Tünnermann, 2008:12). En esta dirección, el teatro cuestiona, crítica, hace referencia a nuestra conciencia, como una expresión colectiva del ser histórico, ético y social.

De igual o mayor importancia es para los alumnos, quienes desarrollan sus capacidades expresivas, críticas e interpretativas; cultivando nuevas formas de expresión a partir de situaciones dramáticas y a contextos sociales de su entorno. A como afirma Olga V. Kulaskova, especialista en Pedagogía teatral: *"En la adolescencia el teatro adquiere especial relieve, al permitir al estudiante, una exploración e interpretación más profunda de sí mismo, y de la realidad circundante, ayudándole a tomar decisiones personales que sirven para su autoafirmación, y el establecimiento de un diálogo más razonado y efectivo en la sociedad"*. (Programa de Teatro, Estudios Generales. UNAN-León, 1991)

EL TEATRO: ASPECTOS GENERALES

El teatro no es para ser leído, sino para ser interpretado en escena y

visto por un público. En este sentido, el teatro es literatura en el género dramático y representación en el arte escénico. El teatro es la representación que hacen los actores de un texto dramático ante un público.

En su origen el teatro viene del griego *"theatrón"*, que significa *"lugar para contemplar"*. Tiene un nacimiento telúrico y agrícola. En Grecia surgió en los tiempos de la vendimia, que es la recolección de la uva, especialmente en las fiestas dedicadas al dios Dionisio. Por su relación con la religión y los mitos posee una concepción ritual y mágica, de carácter colectivo y popular. De estas festividades rituales, surge el actor y el coro, para después dar paso a la tragedia, de tono sublime, y a la comedia, de contenido sarcástico y paródico.

El teatro se conceptualiza en tres aspectos: (a) texto literario dramático, (b) edificio teatral, (c) representación escénica. El texto dramático se caracteriza por ser escrito por un autor llamado dramaturgo, que a su vez, estructura una obra dramática, que a nivel de forma se divide en actos y escenas. Junto con los diálogos de los personajes, se encuentran las acotaciones o didascálicas, que son las descripciones y orientaciones que hace el autor en relación con el

desarrollo de la trama y el argumento. Ejemplo, (lo que está en negrilla son didascálicas)

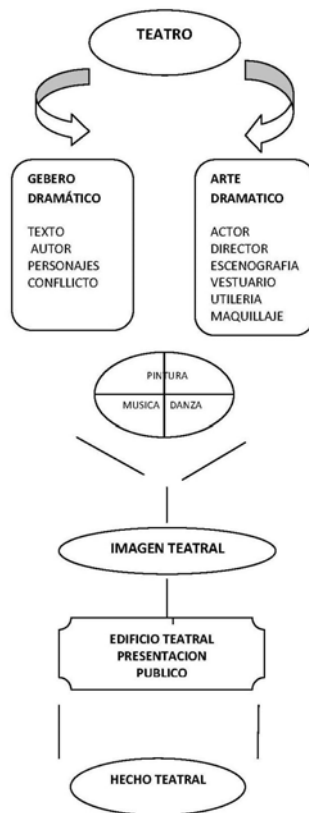
DON CHOMBON: *(Hipócrita) te entrego con placer a mi mujer con mi dolo Lolo, con mi orzuelo Chávelo, con mi hidropesía María, y con mi garabato Honorato, porque yo amo mi vida podrida, cuando pienso en mi pienso, cuando lleno mi barriga de boñiga y cuando me rasco mi roncha concha (se rasca una nalga)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

A nivel del contenido encontramos el tema, argumento, la caracterización de los personajes, en su forma física y espiritual, así como el ambiente y la atmósfera. Una característica esencial del teatro es el conflicto, éste produce movimiento, ritmo y armonía dramática. Sin conflicto no existe el teatro. Si A está enamorado de B, y B le corresponde no hay conflicto. Pero si A está enamorado de B, y A le envía una carta de amor a B, pero por equivocación la recibe C, que está enamorado de A, al responderle C a A, la respuesta la recibe A, creyendo que B está enamorado de él, cuando en realidad está enamorado C. Se dan los conflictos, entonces hay teatro.

El arte escénico es la representación que hacen los actores ante un público. En el montaje intervienen el director, el actor, el técnico de luces, así como la escenografía, utilería, vestuario y maquillaje. El conjunto de todos estos elementos forma lo que se llama la imagen teatral. El edificio teatral es el espacio físico donde se lleva a cabo la representación y se divide en dos, el espacio para la actuación o escenario (Proscenio, escena y retroescena) y el espacio para el espectador (Platea, balcón).

El teatro es un arte total e integrador, porque se une con la danza, la música y las artes plásticas con la escenografía. Cuando se presenta la obra dramática de un autor, por un grupo de teatro, ante un público recibe el nombre de hecho teatral. El teatro es un arte crítico, sobre todo para la clase política y dominante, por este carácter ha sido prohibido en muchos lugares del mundo y en diferentes épocas. Nicaragua cuenta con la única obra mestiza y colonial y de denuncia del continente americano, que es el Güegüense, considerada patrimonio de la humanidad. A nivel de edificio, nuestro país cuenta con dos espacios importantes: el Teatro José de la Cruz Mena de la ciudad de León, el Teatro Nacional Rubén Darío de Managua, considerado entre los cinco mejores teatros de América Latina.

MAPA CONCEPTUAL DEL TEATRO



DIEZ PRINCIPALES OBRAS DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO NICARAGÜENSE

El texto dramático nicaragüense no ha sido valorado, ni estudiado 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.

Los doce textos esbozados en esta Carta Literaria 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 Sartre, 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.

LA CHINFONIA BURGUESA **José Coronel Urtecho y** **Joaquín Pasos** **(1931)**

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. (Arellano, 1977:33)*

Esa característica anti burguesa nace del movimiento reformador e 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”.

José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos construyen los personajes de la Chinfonía burguesa 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 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.

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

La *Chinfonía* 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.

JUDIT
Rolando Steiner
(1963)

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. Demostrando 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.

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 en 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.

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.

Cuando Judit, que vive en el sueño de Julián, y éste no acepta, y se vuelve un acoso, donde el sueño era espacio onírico de felicidad se ha convertido en una pesadilla, en una descomposición simbólica entre sueño y realidad. Lo que quiere Julián es matar su sueño para matar a Judit, al matar al Judit, estrangula en su cama a Clara, así destruye su sueño y su realidad.

OSCURA RAÍZ DEL GRITO

**ALFREDO VALESSI
(1991)**

La diversidad cultural y social nicaragüense. Nuestro país cuenta con regiones que tienen 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:

Oscura raíz del grito de Alfredo Valessi se caracteriza por una desmitificación de la transgresión contra la cultura indígena nicaragüense. Si 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 si no 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.

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 cómo 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 cortar la garganta Perséfone entra al mundo demencial, de ahí el nombre oscura raíz del grito.

**POR LOS CAMINOS VAN
LOS CAMPESINOS
PABLO ANTONIO CUADRA
(1932)**

Pablo Antonio Cuadra hace una denuncia contra la guerra que atro-

pella 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. *Oscura raíz del grito* y *Por los caminos van los campesinos* 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.

JUDAS

ENRIQUE FERNÁNDEZ MORALES (1970)

El monólogo por su estructura dramática, que parte de un personaje único, centra su atención, principalmente en un enfrentamiento 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.

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. 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:

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: 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.

EL SEPULTURERO **HORACIO PEÑA** **(1969)**

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 contraste 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.

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. En el personaje 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.

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 *El Sepulturero* la angustia se manifiesta en el personaje, que se pierde al morir la dádiva 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.

**EL DIÁLOGO O FECHAS
EN BLANCO
ADOLFO CALERO OROZCO
(1972)**

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 men-

tiras, fachadas, diálogos acomodados, mordidas, compra y venta de consciencia, documentos con fechas en blanco listos para el soborno.

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".

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.

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
OCTAVIO ROBLETO
(1980)

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. 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 senti-

do delirante y mordaz: 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. 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.

ASESINATO FRUSTRADO
ALBERTO YCAZA
(1970)

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)

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 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 está prostituida. Todo es una inversión, el mundo está puesto cabeza abajo: 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.

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 bes-

tializado; 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).

**LAS MUÑECAS TAMBIÉN
SE MUEREN
ISIDRO RODRÍGUEZ SILVA
(1986)**

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.

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..

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: 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.

¡AY, AMOR YA NO ME QUIERAS!
TANTO
LUCERO MILLÁN
(2009)

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.

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:

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.

DESESPERACIÓN
GLORIA ELENA ESPINOZA
DE TERCERO
(2006)

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*.

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. Es considerada la mejor dramaturga nicaragüense, por escribir un 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 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. 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.

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

Chinfonía 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, irreal, 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, habla 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.

Para que Leamos

Programa de la Editorial Amerrisque apoyado por el Foro Nicaragüense de Cultura, cuyo objetivo fundamental es la promoción de la lectura entre los nicaragüenses, con especial atención a jóvenes y docentes. Se trata de una colección de libros, literatura clásica, moderna, nacional y universal, que está al alcance de todos.

La Colección incluye El Güegüense ; Adquiéralo !

Si desea ordenar una determinada cantidad de ejemplares a bajísimos precios, basta con indicar título y autor(a) de la obra a los siguientes contactos:

e-mail: amarrisque@gmail.com

teléfono: 2266-1728.

Foro Nicaragüense de Cultura

<http://www.foronicaraguensedecultura.org>

e-mail: foronicadecultura@gmail.com

Programa Promoción de la Literatura Nicaragüense

Coordinador: Henry A. Petrie

e-mail: malaji_2004@yahoo.com

Foro Nicaragüense de Cultura

FORO
NICAGÜENSE
de
cultura

*La cultura:
Espacio de unidad de nicaragüenses*



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

**Cooperación Suiza
en América Central**



REAL EMBAJADA DE NORUEGA