

**UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

**HUGO CARRILLO: UN TEATRO PARA ESTUDIANTES**

**TESIS**

Presentada por

**LIGIA BERNAL DE SAMAYOA**

Previo a conferírsele el grado de

**LICENCIADA EN LETRAS**

Asesora de Tesis

**LICENCIADA CATALINA BARRIOS Y BARRIOS**

**Guatemala, Junio de 1986.**

Vo. Lo.

(f)

*Gustavo Wyld F.*

Lic. Gustavo Adolfo Wyld F.

Tribunal:

(f)

*Catalina Barrios* *Muy bien*

~~Lic. Catalina Barrios y Barrios~~

(f)

*Rodolfo Arévalo* *Muy bien!*

Lic. Rodolfo Arévalo

(f)

*Gustavo Wyld F.*

Lic. Gustavo Adolfo Wyld F.

Fecha de aprobación:

9 de Septiembre de 1986.

**a mi madre**

**a mi esposo**

A la juventud de Guatemala, que dispone del Teatro, como elemento vivo y constantemente activo en todos los momentos que su vida estudiantil le ofrece con la oportunidad de admirarlo y practicarlo.

**HUGO CARRILLO: UN TEATRO PARA ESTUDIANTES**

## INDICE

	Página
<b>CAPITULO I</b>	<b>1</b>
1. Introducción	1
1.1 Hipótesis	3
1.2 Metodología	4
1.3 Objetivos	6
<b>CAPITULO II</b>	<b>7</b>
2. Antecedentes del Teatro para Estudiantes del Nivel Medio	7
2.1 Hugo Carrillo y la orientación de María Solá de Sellarés	13
2.2 Visión del futuro en un medio escolar hostil	15
2.3 Primeras manifestaciones	19
2.4 Panorama actual	21
2.5 Límites	22
<b>CAPITULO III</b>	<b>25</b>
3. Aspecto semiótico del Teatro	25
3.1 Síntesis comparativa de un capítulo de la novela El Señor Presidente, de Miguel Angel Asturias y la versión teatral de Hugo Carrillo	41
3.1.1 Miguel Angel Asturias, sus personajes delineados entre el sueño y la realidad	42
3.1.2 Hugo Carrillo, su admiración por Asturias y su calidad de dramaturgo	43
3.1.3 Aspectos importantes de la novelística. Formas de contar	44
3.1.4 Niveles y planos del texto literario en el capítulo que se tomará para analizar comparativamente	46
3.1.5 Diferencias o semejanzas entre:	56
A. Novelista y Dramaturgo	56
B. Novela-Drama	58
C. La novela en el siglo XX. El teatro en el siglo XX	60

	<b>Página</b>
<b>CAPITULO IV</b>	<b>67</b>
4. Los programas de literatura en el nivel medio de educación	67
4.1 Cuestionarios a nivel de catedráticos para establecer:	70
4.1.1 En qué forma colabora el teatro con su cátedra de Literatura	70
4.1.2 Si es necesario crear la cátedra de teatro para los estudiantes del nivel medio	71
4.1.3 Si el teatro incrementa el recurso audiovisual	71
4.2 Cuestionarios a nivel de alumnos para establecer:	80
4.2.1 Si el teatro para estudiantes repercute en la integración programática	80
4.2.2 El resultado de los foros organizados entre los alumnos del nivel medio	80
4.2.3 Si los festivales y temporadas de teatro para estudiantes organizados por Hugo Carrillo, propician la escuela activa	80
<b>CAPITULO V</b>	<b>93</b>
5. Entorno biográfico (Entrevista con Hugo Carrillo)	93
5.1 Conclusiones	105
5.2 Recomendaciones	109
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>115</b>

## CAPITULO I

### 1. INTRODUCCION

Pretendo emplear el más alto grado de objetividad al emprender el presente trabajo. Hago caso omiso de que el autor, a quien se dedica este estudio, es guatemalteco y que reside entre nosotros. Deseo llevar a cabo una tarea que contribuya a establecer la paternidad de los montajes de teatro para estudiantes, a un escritor que, por ironía, es más conocido en el exterior que en su país.

La relación estrecha entre mis actividades docentes y aficiones literarias, me motivan aun más a desarrollar una labor de investigación, en la cual participarán de manera directa, los estudiantes, entre quienes llevo a cabo la mayor parte de mis labores diarias. Ante el panorama desolador, por razón de varios factores, entre ellos la indiferencia de maestros, padres de familia y aun autoridades educativas, la tarea que me he impuesto es ardua y dura a la vez. Pero hay que llevarla a cabo, con la esperanza de que se corrijan yerros y se enderecen entuertos. Siendo yo misma Maestra de Arte Especial en Teatro, creo contar con bases que me autoricen a externar opiniones, cuya única intención es la de colaborar con la tarea de alumnos y maestros.

Me interesa enfatizar el nuevo campo que se está creando, con la adaptación de obras de la narrativa al género del drama. La mayor parte del público lector —sobre todo el escolar— adolece del defecto de no contar con una disciplina que organice su espacio de tiempo para la lectura. Ese mismo público, no obstante, se inquieta ante la perspectiva de observar, en un escenario, la actividad de un grupo de actores y de todo un universo de signos escénicos, que le ofrezcan dinamismo, vida trasladada a un perímetro escaso en dimensiones concretas, que cobra proyecciones vastísimas, gracias a la magia de tres elementos fundamentales: autor, actor y espectador.

Otro propósito de esta tarea obedece al deseo de llamar la atención de catedráticos y autoridades educativas, a fin de que pongan interés en los programas de literatura universal e hispanoamericana y consideren su reestructuración, ya que no solamente en los aspectos de objetivos y contenidos se encuentran obsoletos, sino —sobre

todo— en el renglón de actividades las cuales delimitan al alumno y le cierran los horizontes que el muchacho pudiera avizorar. Hay que tomar en cuenta que dichos programas fueron elaborados en 1969 y que, de esa época a esta parte, ha cambiado el panorama mundial en todos los niveles. Que nuestros estudiantes continúen rigiéndose por ese tipo de programas, es verdaderamente desconsolador. En el estudiantado de nivel medio, especialmente entre los adolescentes, encontré alto grado de sensibilidad, pero falta de información, en cuanto se refiere a la importancia que la actividad teatral tiene para el mejor ajuste de sus inquietudes y de su formación profesional.

He laborado por espacio de más de veinticinco años en el campo de la educación estética, en todos los niveles educativos, y me he interesado por detectar y establecer diagnósticos en el terreno de la actividad dramática. Pero, por sobre todas las cosas, analizar aspectos que me parecen sumamente interesantes:

- A. ¿Por qué es escaso el público teatral en Guatemala?
- B. ¿Por qué tan pocos escritores se dedican a cultivar el género dramático?
- C. ¿Por qué los programas de literatura, tanto universal como hispanoamericana, no han tenido cambios que mejoren el nivel informático del estudiante?

De las respuestas que obtenga en los cuestionarios, podré establecer si verdaderamente Hugo Carrillo es el autor que se ha dedicado a llevar teatro al estudiante de nivel medio. El espíritu de universidad abierta que anima este trabajo, busca la interrelación entre aspectos de carácter literario y avance o estatismo en los programas de literatura para estudiantes del nivel medio. Trato de estudiar a Hugo Carrillo, en el aspecto de adaptador de las obras que ha llevado a escena, con dedicatoria especial a los estudiantes.

La documentación que acompaño y la investigación que he realizado durante muchos años de aproximación al ámbito escolar de los diversos niveles educativos, apoyan mi afirmación de que Hugo Carrillo es el creador del teatro para estudiantes. Antes de él, no se realizaban temporadas como las actuales. Los padres de familia, en número reducido, llevaban a sus hijos a ver el tipo de espectáculo que ellos consideraban

adecuado. Generalmente no era el Teatro.

Demstraré con citas, gráficas, encuestas, entrevistas e inclusión de trabajos —fragmentos— presentados en congresos internacionales, que se ha interesado por llevar, sistemáticamente, teatro a estudiantes del nivel medio en Guatemala. Aportaré datos que evidencien claramente la hipótesis que sustento y en la cual baso la presente tesis. Se han llevado a los escenarios obras de autores universales e hispanoamericanos, para los estudiantes de nivel medio, cuya creación aparece como lectura obligada en los programas correspondientes. Se ha abierto la brecha que se encontraba sellada, en el aspecto de participación del actor con el espectador. Por medio del teatro para estudiantes de nivel medio, en el cual los foros constituyen parte vital, se ha logrado penetrar en la intrincada psicología del adolescente y del muchacho que, saliendo de su adolescencia, aún no cuenta con suficiente madurez como para aplicarla a la selección —*mottu proprio*— de obras que debe leer y que no estén incluidas en los programas de clases.

Con el teatro para estudiantes, no solamente se colabora con el catedrático de Literatura, sino que se motiva al estudiantado a leer la obra total —no fragmentada, como ocurre en la mayoría de los casos— y a participar en forma activa, ofreciendo conclusiones a problemas planteados en el escenario o en el texto mismo de la obra. Otros aspectos que se ofrecen como parte de esta actividad son:

- A. Iniciar a jóvenes estudiantes en labores teatrales.
- B. Abrir nuevas fuentes de trabajo para jóvenes con inquietudes artísticas.
- C. Estimular en el estudiante la afición por la lectura.
- D. Proporcionar espectáculos de carácter recreativo-formativos.

El conocimiento que poseo respecto de la tarea de Hugo Carrillo me permitirá afirmar que él es el creador del teatro para estudiantes del nivel medio en Guatemala.

### 1.1 Hipótesis

Hugo Carrillo es creador de un método para el traslado de una obra narrativa a un texto para ser representado.

## 1.2 Metodología

Para reforzar la hipótesis de que Hugo Carrillo es el creador del teatro para estudiantes, efectúe un muestreo entre diecisiete —17— establecimientos del nivel medio. Ocho nacionales, ocho privados y uno nacional nocturno. La medición me dio como resultado porcentajes que aseveran el aserto:

HUGO CARRILLO ES EL CREADOR DE UN TEATRO PARA ESTUDIANTES. El cuestionario que se les pasó a 1,700 —un mil setecientos— alumnos (estudiantes de sexos femenino y masculino), cuyas edades oscilan entre los 13 y los 20 años, en establecimientos matutinos y vespertinos, y entre los 15 y los 36 años, en los alumnos del establecimiento nocturno, se incluye en los anexos del presente trabajo. Los grados que se consideraron de interés para obtener la muestra, fueron 2o. y 3o. Básicos, y 4o. y 5o. de Bachillerato y Magisterio, por ser éstos los que cuentan con las clases de Literatura Hispanoamericana y Literatura Universal, que son programáticas. Establecido el cómputo, el resultado global ofreció las siguientes cifras, de acuerdo con los porcentajes extraídos.

Cuestionarios respondidos totalmente	50 o/o
Cuestionarios respondidos parcialmente	28 o/o
Cuestionarios respondidos en blanco	<u>22 o/o</u>
Total	100 o/o
Cuestionarios comprendidos (captados en su significado)	80 o/o
Cuestionarios no respondidos (tergiversados en su significado)	<u>20 o/o</u>
Total	100 o/o

Me propuse establecer por medio del método de muestreo:

1. El coeficiente de sensibilidad que los alumnos manifiestan por las actividades escénicas.
2. El gusto que los jóvenes demuestran por cierto tipo de obras, todavía no se encuentra en sus programas de Literatura.
3. El deseo del estudiante del nivel medio, por asistir al teatro.
4. La participación, en grupos teatrales organizados, en el seno de establecimientos de nivel medio.

5. La apreciación que los estudiantes hacen de la actividad escénica.
6. La conciencia que tienen los jóvenes de que sus conclusiones y apreciaciones deben ser tomadas en cuenta.
7. El juicio que hacen de los montajes.
8. El reconocimiento de ciertos aspectos —que entran en el terreno de lo semiótico— que los alumnos desconocen, en su mayoría.
9. La espontaneidad de las respuestas, que se da al no exigir firma responsable.
10. La certeza de que el estudiante de nivel medio necesita constantemente del mensaje estético, a fin de superar el nivel social, económico e intelectual, en que se mueve, o afirmarlo si es positivo.

Con el método de muestreo, verifiqué además:

1. El grado de indolencia para el cuestionario, por parte de X porcentaje.
2. La manifestación de desagrado por la encuesta.
3. La demostración de ignorancia total o parcial, del conocimiento de nuestros dramaturgos.
4. Que confunden las preguntas.
5. La distinción entre lo que es un autor y un adaptador.
6. El deseo de que se adapten solamente obras de la narrativa, o de otro género.
7. El conocimiento de qué obras han sido adaptadas por nuestros dramaturgos y cuáles no.
8. El conocimiento de sus respectivos programas de literatura, con base en las respuestas que ofrecieron.
9. Su asistencia al Teatro, solamente por llenar un requisito exigido por el catedrático de la materia.
10. Que responden al mismo nivel los alumnos del ciclo Básico, que los del Diversificado.

11. Que culpan al catedrático por su desconocimiento de aspectos relacionados con la actividad dramática.
12. Que reconocen a Hugo Carrillo como el creador del Teatro para estudiantes.
13. Que comprenden la diferencia que existe entre los signos de escenario.
14. Su gusto por su participación en los foros.
15. Su aceptación del Teatro como valiosa ayuda audiovisual.

Además del método de muestreo, efectué entrevistas personales y a distancia, con elementos valiosos de nuestro ambiente teatral, así como acudí a investigaciones bibliográficas que me permitieran obtener la más amplia información en el trabajo que me propongo realizar.

### 1.3 Objetivos

#### 1.3.1 Generales:

- A. Demostrar que Hugo Carrillo es el creador del Teatro para estudiantes en Guatemala.
- B. Investigar el grado de penetración que la labor de Hugo Carrillo ha operado en el ambiente escolar del nivel medio.
- C. Establecer la forma en que los catedráticos de Literatura Universal e Hispanoamericana reciben las actividades escénicas dedicadas a los estudiantes.
- D. Promocionar el cambio de los programas de Literatura existentes, a fin de actualizarlos.

#### 1.3.2 Específicos:

- A. Colaborar con los estudiantes de nivel medio promoviendo su aproximación a las actividades escénicas.
- B. Motivar a los maestros de las áreas de Literatura para que se interesen por la obra de los dramaturgos guatemaltecos.

- C. Detectar el ambiente en el cual se desarrollan las actividades escénicas, para superar obstáculos.
- D. Aceptación que los estudiantes de nivel medio ofrecen para las adaptaciones de obras propias de la narrativa al campo dramático.
- E. Que maestros y alumnos encuentren en Hugo Carrillo un colaborador próximo, que les ayude a cambiar métodos, valiéndose de la técnica audio-visual que el teatro encierra.
- F. Que los estudiantes disfruten con el montaje de las obras literarias adaptadas a nuestro ámbito escolar y que comprendan la importancia de la actividad dramática.



## CAPITULO II

### 2. ANTECEDENTES DEL TEATRO PARA ESTUDIANTES DEL NIVEL MEDIO

No se tienen pruebas de la existencia de un teatro de estudiantes de nivel medio, antes del movimiento que Hugo Carrillo iniciara en el año de 1964. Carrillo comprendió tempranamente el mensaje de una ilustre educadora española, la doctora María Solá de Sellarés, quien realizara, durante los años comprendidos de 1945 a 1949, en el Instituto Normal Central para Señoritas Belén, una labor de orientación para los jóvenes guatemaltecos con aptitudes para crear y actuar en el teatro. Para comprender la filosofía de esta ilustre pedagoga incluyo textualmente unas líneas de su opúsculo:

“Cuán poco los programas de enseñanza media se ocupan de la educación del adolescente, en lo que a su vida emotiva corresponde. A lo sumo, señalan caminos para los gustos literarios y artísticos de los alumnos, mediante cursos de Historia del Arte, críticas y debates, pero la educación de la emoción, es algo más delicado y profundo que la valoración de obras literarias. Por otra parte, si bien el adolescente fácilmente percibiría la actitud sentimental de un poeta o dramaturgo, porque precisamente se halla en la fase afectiva, su nivel intelectual no le permite salvar las dificultades que ofrece la riqueza de un vocabulario ya maduro o la complejidad de metáforas que no se halla en condiciones de captar. A menudo los comentarios del maestro, no corresponden a un nivel más sencillo y la obra en su valor efectivo, continúa inaccesible”. 1981. p. 18

¿Por qué no había teatro para estudiantes, antes de que a Carrillo se le hubiera ocurrido organizar su propia compañía? Porque si bien es cierto que la doctora de Sellarés sentó las bases, su meteórico paso por las aulas de un Instituto, acostumbrado a sistemas tradicionales, no le permitió desarrollar cuanto ella habría deseado. Antes de ella, el teatro que se representaba en los establecimientos de nivel medio —o escuela secundaria como se la llamaba— eran solamente divertimientos dirigidos a llenar cometidos en festividades clausurales, cumpleaños de directores, maestros, autoridades o efemérides patrias. Alguno que otro catedrático sensitivo luchaba por establecer la importancia del teatro en la escuela y escribía él mismo o buscaba en antologías pasadas de moda, o en la Galería de Autores de la Biblioteca Salesiana, libretos accesibles al gusto de sus alumnos y, naturalmente, de los directores y los padres de familia. Era un teatro para público adulto que, sin embargo, ante un panorama tan pobre y negativo, de algo sirvió.

Elena Meany de Toriello, Luz Valle, Olimpia v. de Barrientos, Marta Bolaños de Prado, Angelina Acuña, María Elena López son nombres clave para situar el inicio del interés por el teatro, con dedicatoria para los estudiantes. Antes de ellas, la actividad artística, en la cual se incluían algunas “comedias”, se reducía a las sabatinas, durante las cuales los bailes de época, estudiantinas, conjuntos corales y declamaciones constituían la parte medular de los programas. Programas interminables, compuestos por quince o veinte puntos, entre los cuales se intercalaban dos o tres comedietas o “sketches”, que caricaturizaban, no a los personajes importantes del momento, que habría constituido delito flagrante, sino que, por medio de fábulas, se aludía a ciertas situaciones ingenuas de la sociedad de la época. Las críticas o censuras a personajes vinculados con el gobierno, las altas magistraturas o el clero, estaban totalmente fuera del panorama artístico de los jóvenes intérpretes. El teatro de denuncia o de protesta, ni se conocía.

Naturalmente que este panorama correspondía a cierto escalonamiento normal. Desde las Minervalias, instituidas por el Presidente Estrada Cabrera, a quien le agradaba muchísimo que se le llamara el “Benemérito Protector de las Juventudes” y que se homenajeara a su madre, doña Joaquina, no se pueden mencionar otras manifestaciones artísticas. En su obra “RAICES DEL TEATRO GUATEMALTECO”, René García Mejía hace esta referencia:

“Hacia 1911 Estrada Cabrera, ordena la construcción del Teatro Municipal de Totonicapán, flamante obra que es inaugurada el 30 de junio de 1924. Esta sala pasó a ser una de las más completas del país, con palco bajo para 300 butacas, palco alto para 400, 300 en luneta y capacidad para 800 personas en galería. Estrada Cabrera gobierna durante veintidós años. En este régimen y como una actitud servilista, surgió el género teatral alegórico, es decir, obras en verso, cuyo argumento servía para rendir admiración y homenaje al gobernante y su familia. Para estos montajes, se utilizaba frecuentemente a los alumnos de las escuelas, quienes representaban a la Patria, al soldado, al pueblo y otros símbolos cívicos, siempre bajo la supervisión de los maestros”. (1972—34).

Como un ejemplo nada edificante, pero sí evidente, deseo incluir el “poema” que Rafael Córdova M., escribió en ocasión de un homenaje rendido a doña Joaquina y que encontré en la obra del autor citado anteriormente.

“Dichos. Se abre de improviso la puerta del fondo y en medio de luces resplandecientes, aparece la Patria llevando en sus manos el pabellón a lo lejos y pareciendo que se va lentamente aproximando se oye tocar por bandas marciales, el Himno Nacional.

PATRIA:

¿Queréis saber el nombre bendecido  
de la augusta matrona que os protege?  
No quiera el cielo que la duda deje  
sembrada en vuestro noble corazón.

La caridad se anida dentro del pecho  
de esa noble mujer, y como a hermanos,  
tiende a vosotros protectoras manos,  
las manos, sí, de toda una Nación.

En religioso silencio  
llegue dulce a vuestro oído,  
ese nombre bendecido  
por la viudez y orfandad;  
nombre augusto de quien solo  
bienes derrama doquiera,  
Doña Joaquina Cabrera,  
ella es: su nombre aclamad.. !

La Patria extiende el Pabellón, cubriendo con él al inválido, la viuda al huérfano y pone su mano derecha sobre la Incógnita (otro personaje). La música toca honores al Pabellón y el pueblo se va agrupando por las puertas”. (1972-25).

El mandatario acostumbraba subvencionar a las compañías extranjeras; sin embargo, es digno de encomio el hecho de que obligaba a los empresarios a que dejaran en la administración del Teatro Colón, los decorados, vestuarios, libreto y partitura de una obra completa, enriqueciéndose así la guardarropía y el archivo de nuestro coliseo.

Vale la pena destacar un hecho curioso: en tanto en las ciudades el desarrollo del movimiento teatral se observa lento y sobre todo servil, el teatro popular continúa su función ritual y de entretenimiento entre los indígenas del país.

Creo que es en este Teatro Popular donde descansan las verdaderas bases de la cultura dramática del país. Manteniendo una disciplina difícil de seguir en los ámbitos de provincia, los integrantes de grupos populares no descansan un momento para sostener lo que será más tarde la simiente de nuestro teatro.

Posteriormente, con la fundación del Teatro de Arte Universitario, bajo la dirección de Carlos Mencos Martínez —Carlos Menkos Deká—, se organizaron breves temporadas con obras de autores teatrales cuyos libretos se copiaban íntegros, sin adaptaciones de ninguna clase para que los integrantes del elenco ofrecieran espectáculos que nunca dispusieron del suficiente tiempo como para constituirse en temporada teatral. Por otra parte, tampoco tenían la dedicatoria especial a los estudiantes del nivel medio, sino que se perseguían aspectos de formación y recreación para los estudiantes que conformaban los elencos. Las funciones se reducían a tres o cuatro representaciones que se ofrecían en el escenario del Cine Lux, en noches de gran gala, o en el auditorio del Instituto Normal Central para Señoritas, Belén, construido a petición de la doctora Sellarés. Pero estas funciones no contaban con la periodicidad necesaria, como para poder cubrir un conglomerado amplio.

Los antecedentes del teatro para estudiantes son, pues, escasos y adolecen de una serie de fallas que no es nuestra intención señalar en estas líneas. Digamos, además, que las actividades teatrales, dentro del ámbito escolar del nivel medio, se reducían a la organización de Sabatinas, en las que los puntos que ofrecían montajes teatrales constituían el fruto de varias semanas de trabajo arduo, apreciado por dos o tres delegaciones de establecimientos afines a los objetivos que perseguía la Doctora de Sellarés, enmarcados dentro de una motivación que permitiera a los alumnos ampliar su propio campo de acción.

Los actos de clausura también contemplaban una obra breve, o bien extractos de obras de autores extranjeros, la mayor parte de las veces ajenos a los programas que se llevaban en esa época. Lo anterior confirma nuestra hipótesis sobre la paternidad del teatro para estudiantes, que atribuimos, con sobradas razones, a Hugo Carrillo, dramaturgo y adaptador. Sin embargo, para no dejar de mencionar a ciertas personas que conformaron la base del teatro para estudiantes, hay que referirse a Carlos Girón Cerna, Miguel Marsicovétere y Durán, Manuel Galich, Ricardo Estrada, Ricardo Alvarado, Oscar Jiménez de León. Ellos ponían sus propias obras, las cuales no estaban incluidas en los programas de estudios.

No adaptaron la narrativa, para llevarla al campo del drama. Obras de extensión enorme debían ser leídas en su totalidad o en fragmentos señalados por los catedráticos, con lo cual los objetivos perseguidos apenas si se quedan en el umbral. Entre las obras que estos autores montaron, recordamos “Ollantay”, de Ricardo Rojas, Las preciosas

ridículas, de Moliere, Esther, de Racine, el Rabinal-Achí, —que sí fue adaptación de Carlos Girón Cerna—, La casa de Bernarda Alba, de García Lorca. Se trataba de que los alumnos participáramos en los montajes —la autora de este trabajo participó en los mismos—. Nos preparábamos para vivir de verdad el funambulesco mundo del teatro que, con dedicatoria especial para estudiantes, se realizaba con acceso a todo el público. Es indudable que estas funciones prepararon, en gran parte, el actual movimiento teatral, donde se mueven algunos elementos que trabajaron todavía en la organización de estas obras.

## 2.1 Hugo Carrillo y la Orientación de María Sola de Sellarés

El trabajo de Hugo Carrillo, para crear su Teatro para Estudiantes, no se gestó en forma casual. Tampoco se desarrolló festinadamente, ni por afán de lucro. Llevó un proceso que le concede mayor mérito a la labor de crear un teatro para estudiantes. El autor guatemalteco bebió de varias fuentes, pero la inicial fue la concepción filosófica de María de Sellarés. Me valdré de citas concretas del opúsculo a que se ha hecho referencia anterior.

“La emoción es una reacción del organismo a una percepción del Yo. En el animal, obrando el instinto, prepara el organismo para que activamente responda a las necesidades de la situación percibida, ya sea para la lucha, para el ataque, la huida o el amor; es la acción inmediata y absoluta. En el hombre, la presencia de un Yo, autónomo que integra todas las actividades psíquicas, la complicación del medio social, así como la simplificación del medio natural, cuyas necesidades la propia sociedad asegura, introducen un cambio radical al campo de la vida afectiva. El “yo”, no es ya el instinto y la emoción, no se oponen fatalmente al hombre, si no es con la abdicación del “yo”.

“Pero esto implica una reforma radical en programas frente al niño y el adolescente, reforma que debe arrancar de lo que hoy día se sabe sobre la evolución de la conciencia”.

“El adolescente que se haya desenvuelto en una escuela activa, es independiente; la libertad es algo esencial para él y habitual; la experiencia afectiva ha de tener lugar en esta libertad de la escuela y de la vida. Conviene disponer de una lectura adaptada a las necesidades efectivas del adolescente. El cinema es peligroso, porque suscita aspectos afectivos prematuros.”

“Las actividades escénicas, ya introducidas en el período anterior, pueden asimismo en esta fase, ocupar un importante papel. Un personaje dramático encarna siempre una emoción particular, lo que se destaca por su simplicidad en el drama clásico. Además, como todo se desarrolla en situaciones que producirán sus efectos, en sensación o recompensa, se une

en la obra teatral, lo moral y lo social, es decir, la experiencia acompañada de la reacción social y de su lección.”

“Que represente u observe el personaje un adolescente y le deparará la experiencia del sentimiento que tiene que vivir en el escenario; se convertirá en natural y transparente, la situación que ha de vivir y él vivirá el ciclo de su evolución, en tanto que la acción se desarrolla. Pero no recibe pasivamente la experiencia emotiva, puesto que ha de dominar la expresión, adoptar una auténtica actitud psicológica, moverse, gesticular con el estado anímico del personaje. En el período de la fase activa, trató de ajustarse a la acción auténtica; ahora se introducirá en el sentimiento y, a medida que examina los medios de expresión, entra en la reflexión emotiva.” (1981 – p. 35).

Quise incluir esta extensa cita del interesante opúsculo de la Doctora de Sellarés, porque, en su mensaje, está contenida mucha de la filosofía que el Teatro para Estudiantes de Hugo Carrillo se propone.

La época en que la doctora de Sellarés ocupó el importante cargo de Directora del Instituto Nacional Central para Señoritas, Belén, coincidió con los inicios de la Revolución de Octubre del 44. Ella misma operó una revolución total en los sistemas educativos que se seguían en dicho establecimiento. En esa época, Belén marchaba a la cabeza en una gran cantidad de aspectos, no sólo educativos sino sociales.

Y este pensamiento fue el que Hugo Carrillo (adaptándolo a nuestro medio actual, ya que no ha perdido vigencia sino, antes bien, conserva su pureza y su proyección) tuvo en mente cuando, por medio de viajes y estudios, planificó su TEATRO PARA ESTUDIANTES.

Esto es, que no ha sido por razón del azar que tales actividades se han planificado. Todo es producto de concienzudo estudios, de métodos de sondeo que el autor ha aplicado a grupos representativos del nivel medio de enseñanza, el que más le ha interesado, sin menoscabo del sector primario. Pero este nivel medio, en el cual encuentra el germen puro, aunque un tanto confundido de los jóvenes que ya juegan a ser adultos, sin contar con los elementos de juicio necesarios, ha sido el que ha atraído el centro de interés de las actividades literario-docentes de Hugo Carrillo.

La adjudicación de un positivo influjo de la labor de la doctora Solá de Sellarés en el Teatro para Estudiantes no es negada, ni menospreciada por Carrillo. Lejos de eso, lo admite orgullosamente, por cuanto esta educadora pudo proyectar su misión más allá

del momento en que le tocó vivir en nuestra patria. Actualmente, reside en México, donde presta sus servicios en importante universidad privada, jubilada ya de la Universidad Nacional Autónoma de México.

## 2.2 Visión del Futuro en un medio Escolar Hostil

Después de más de diez años de haber iniciado sus temporadas de teatro para estudiantes, Hugo Carrillo aún no está satisfecho. Comprende que la penetración a nuestro ambiente escolar es difícil y, en la mayoría de los casos, presenta caracteres de hostilidad. Y no precisamente de los alumnos, que son trozos de arcilla para modelarlos adecuadamente, sino —lo cual parece increíble— de los catedráticos que, sin comprender los grandes alcances que la tarea del Maestro Carrillo ofrece, se cierran en razonamientos de tipo estático, antirrevolucionario y, eso sí, opuesto a toda evolución normal de los estudiantes. No sólo por las experiencias vividas en el extranjero, sino por las observaciones que ha realizado en nuestro ambiente escolar, ha advertido que los métodos empleados por nuestros programas son obsoletos y carecen de la dinámica necesaria para motivar al estudiante y permitirle penetrar en ámbitos de creatividad.

El catedrático y el alumno que asisten a una representación de las temporadas de teatro para estudiantes de nivel medio, desconocen seguramente que el autor de las versiones teatrales ha debido contemplar muchos aspectos y preparar, con sumo cuidado, las obras que habrá de ofrecer a su público. Antes de realizar el montaje, atraviesa por tres etapas:

- A. Selección de la obra, de acuerdo con los programas de Literatura.
- B. Realización del pre-montaje.
- C. Desarrollo del montaje.

Carrillo, al poner su arte al servicio del estudiante y del catedrático, toma en cuenta los siguientes puntos:

- A. La función de la obra será: deleitar, divertir, formar y establecer incógnitas que luego se resuelven por medio de los foros preparados con la asesoría de catedráticos capaces.
- B. Debe contener un mensaje.
- C. Poseer argumento comprensible.
- D. Lenguaje sencillo.

- E. No debe mentir, para no situar al estudiante fuera de la realidad; aunque, cuando la obra lo exige, la discreción y la sutileza juegan papeles importantes.
- F. Ser didáctica, pero sin pecar de un didactismo obvio. La mente del adolescente necesita elementos que pongan en acción su capacidad de razonar.
- G. Que la obra sea rica en posibilidades de nuevas experiencias.
- H. Que estimule la imaginación y satisfaga la curiosidad del estudiante.
- I. Que contenga elementos integradores dentro del mensaje estético.

El maestro Carrillo ha debido sostener una lucha contra el tradicionalismo, contra la terquedad o abulia de catedráticos o alumnos. Cuando inició sus actividades, tuvo una visión del futuro que lo situó en el lugar preciso, consciente de las lanzas que habría de quebrar contra muros impenetrables. Pero sabía que su aporte al desarrollo integral de nuestras juventudes era necesario. Así que estudió y preparó el método con el cual trabajaría. Investigando respecto de sus sistemas, hemos establecido que, después de seleccionar el trabajo de PRE-MONTAJE es arduo, minucioso, delicado.

En el momento en que tiene el texto en la mano, comienza a estudiarlo, analizándolo diacrónica y sincrónicamente. Trabaja con actores jóvenes, generalmente sin conocimiento de las técnicas teatrales ni de los signos del escenario o del contexto teatral. Por tanto, debe prepararlos. Para ello, utiliza diversos sistemas en los cuales se incluyen juegos, ejercicios gimnásticos, pnetotécnicos, de confianza, corporales y mentales. Después de los ejercicios y de los juegos, se realizan improvisaciones sobre la obra (sin conocer el texto) con datos que el dramaturgo les suministra. Los actores efectúan todo esto con una idea:

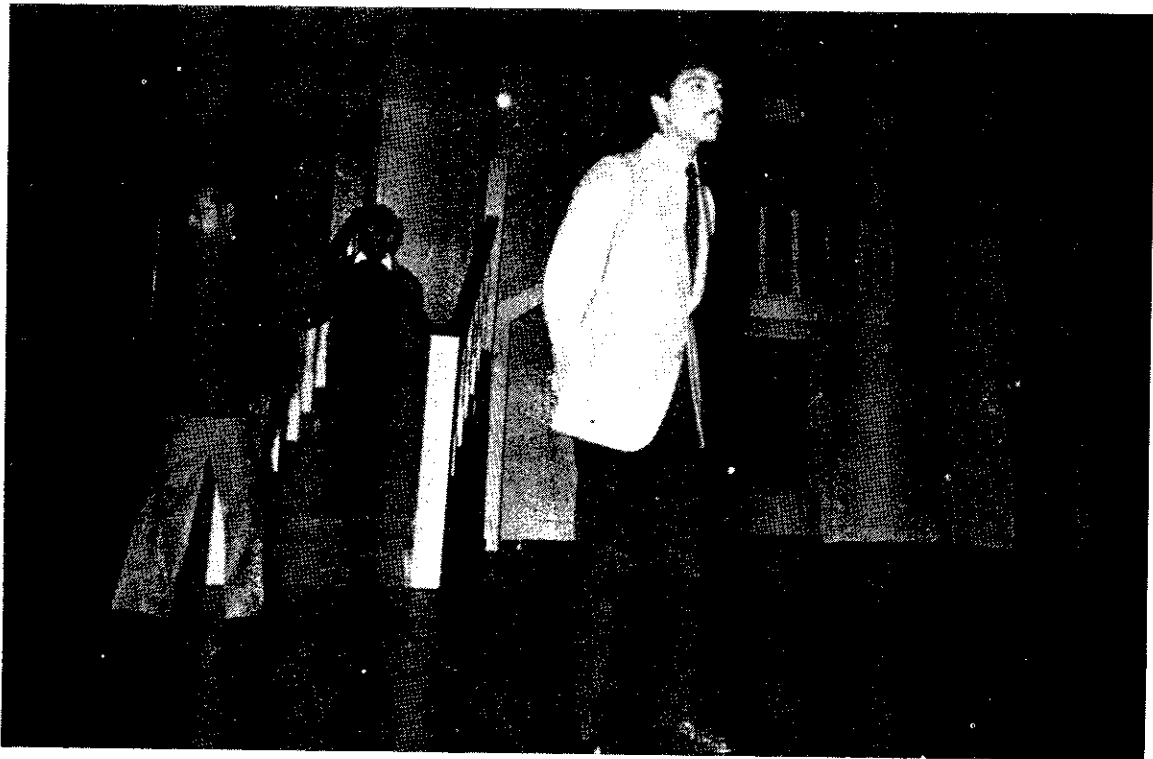
Son un batallón que busca la comunicación entre sí y el espectador. Al final de cada ensayo, valora el resultado —positivo o negativo— con los actores. Esta preparación dura aproximadamente un mes. Cuando piensa que ya el actor puede conocer el texto de la obra, se lo entrega, y se incorpora un nuevo ejercicio al trabajo: el estudio a fondo del texto, que dura unos quince días.

Para el Montaje:

Los ensayos tienen una duración de tres a cinco horas. Dos horas para los ejercicios de preparación y el resto para el montaje. Las obras para estudiantes deben



Hugo Carrillo conversa con Miguel Angel Asturias.



Felipe Valenzuela, joven actor, promotor y encargado de Teatro Club.



Hugo Carrillo en una de sus características poses.



Hugo Carrillo rodeado de su elenco de "Teatro Club".

constituir un buen espectáculo. Esta es la base de las realizaciones. Generalmente, se modifica el texto de la obra en función del espectáculo y del estudiante. Las modificaciones no alteran su contenido. Los monólogos largos se llenan de imágenes, para su mejor comprensión y para que el estudiante no pierda la atención. Se elimina la violencia sobre el escenario, o se plantea sutilmente. El movimiento, la música, la luz, todo lo que constituye la semiótica del teatro, son elementos que se utilizan y desarrollan en todas sus tonalidades y matices. El espectáculo se llenó de símbolos al alcance del estudiante. Para integrarse más con él, la Compañía confecciona la escenografía y la utilería. Al final de cada ensayo, el Director valora el resultado —positivo o negativo— con los actores.

Compenetrarse con el trabajo para estudiantes implica un cambio en la persona. Un cambio radical y vital. Con este cambio, se puede ofrecer la verdad a los espectadores juveniles.

La dramaturgia para estudiantes es reciente en Latinoamérica. Por eso presenta deformaciones y temas intrascendentes. En un espectáculo para estudiantes, hay que tomar en cuenta al adulto, pero nunca trabajar o crear en función de éste. Cuando el actor se dirige al público de estudiantes —sobre todo en los foros—, nunca debe llamarlo “joven”, ni hablarle en tono que le haga sentirse marginado como persona. El teatro para estudiantes debe luchar contra el mal gusto de los medios de comunicación. Los actores jóvenes en el escenario son un ejemplo y un gran estímulo para el desenvolvimiento del estudiante en la vida.

Para que se produzca un gran avance en el Teatro para Estudiantes, sería necesaria la ayuda oficial que, lamentablemente, en nuestro medio no se ha obtenido.

Los catedráticos y maestros auxiliares, son quienes llevan generalmente a los jóvenes estudiantes a los espectáculos que se han montado, dedicados a ellos. Pero estos adultos observan cierto tipo de comportamiento si el espectáculo no les agrada:

1. El adulto se aburre, dormita en la butaca o simplemente lo ve como un espectáculo para estudiantes, en el cual él no juega ningún papel. El muchacho, al observar esta actitud en el adulto, inmediatamente siente un abismo, por falta de comunicación y se le plantea un conflicto: asumir la misma postura del catedrático o maestro auxiliar frente al escenario, o tratar de hacerle sentir que a él si le interesa y le divierte, para un cambio de actitud. Un espectáculo mal organizado aleja al adulto y, por tanto, al estudiante del teatro a él dedicado.

2. Si el espectáculo es bueno (tiene calidad artística, profesionalismo, imaginación, contenido, comunicación con los espectadores), el adulto participa tanto como el estudiante. Y se produce una maravillosa comunicación entre catedráticos, maestros auxiliares y estudiantes. Los muchachos, al ver que sus maestros disfrutaban tanto como ellos, sienten que han ganado un lugar entre los mayores. Un buen montaje acerca al espectador adulto y a los jóvenes estudiantes.

Por medio de estas observaciones, con la práctica, Hugo Carrillo considera que la verdadera comunicación en el teatro para estudiantes, es aquella que se entabla entre:

- A. El espectáculo y el público
- B. El público y el espectáculo
- C. El actor y el espectador
- D. El espectador y el actor
- E. El público y el actor
- F. El actor y el público
- G. Estudiantes y catedráticos

El espectáculo, como un todo, es el estímulo para la verdadera comunicación del Teatro para Estudiantes. Producto del estímulo es la reacción del público para la verdadera comunicación de ese tipo de teatro.

Para llegar a estas apreciaciones, Carrillo debió trabajar tesoneramente durante muchos años, en los cuales el sostenimiento de su Compañía, casi constituía un verdadero milagro. En la actualidad, no se han vencido todos los obstáculos. Por el contrario, quienes más necesitan de este tipo de ayuda —los catedráticos— son, en la mayoría de las veces, quienes se oponen a que los muchachos vayan al teatro, resistiéndose abiertamente o demostrando una actitud abúlica. Los alumnos, en cambio, se manifiestan complacidos de poder asistir a presenciar el montaje de un espectáculo, porque algunos han comprendido que el teatro coopera con ellos en forma directa, para poder penetrar mejor los argumentos que les corresponde leer, de acuerdo con sus programas.

Dentro de una visión futurista, Carrillo cree firmemente que no sólo en el área de idioma, sino en todas las materias, el teatro constituye un factor decisivo en las ayudas audiovisuales. Países de gran tradición cultural han acertado ensayando métodos en los que la actividad teatral correlaciona una gran cantidad de materias, haciéndolas más accesibles y menos tediosas con base en un sistema didáctico de avanzada, que descarta los obsoletos y tradicionales lineamientos de programas.

Si, por el momento, el ambiente escolar aún es hostil, en cuanto se refiere a innovaciones, se puede confiar en que, con la ayuda de las autoridades, y muy especialmente de los catedráticos de la materia, el teatro irá penetrando y colaborando en la tarea estudiantil.

### 2.3 Primeras Manifestaciones

La labor de concientización que Hugo Carrillo ha venido desarrollando para obtener respuesta a su Teatro para Estudiantes, se remonta al año de 1964 cuando llevó a escena el bello espectáculo que tituló: Una hora con Shakespeare.

Monólogos, diálogos y escenas seleccionados con sumo cuidado resonaron muy bien en las salas donde se representaron.

En 1965, organizó la COMPANIA NACIONAL DE TEATRO, integrando las temporadas de Teatro para Estudiantes de secundaria. Dirigió teatro clásico español, instituyendo lo que llamó "collages", porque incluía poemas extraídos de las obras de Lope, Cervantes, el Arcipreste de Hita, Luis de Góngora y otros, así como escenas breves, en las que los diálogos eran ágiles y los monólogos reflejaban la esencia viva de la obra del autor.

En los inicios de 1966, organizó el HOMENAJE A MIGUEL ANGEL ASTURIAS, que en 1967 se transformó en: "EL MUNDO MAGICO DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS".

El Teatro de Miguel Angel Asturias es, decididamente, difícil, por la gran cantidad de imágenes que contiene. Pero los montajes de Carrillo lo transformaron —sin cambiar el contexto— en un teatro accesible a la retina y al oído y a todos los sentidos de los jóvenes estudiantes. Realizó, con el Mundo mágico de Miguel Angel Asturias, un espectáculo digno y atrayente. La comprensión de los alumnos por este tipo de obras se tornó menos complicada. Hubo una mayor aproximación al autor, porque su literatura no solamente no afectaba a su sistema pnetotécnico, sino que entraba por todos los sentidos. Ya no se trató solamente de memorizar argumentos, tramas, conflictos, meollos, desenlaces, etc., sino de apreciar el mensaje que los actores podían transmitirles en forma más directa, espectacular y grata.

De 1968 a 1970, la Licenciada Norma Padilla Gálvez, ex-jefe del Departamento de

Teatro y exdirectora de Cultura y Bellas Artes, tomó a su cargo a la Compañía Nacional de Teatro y llevó el espectáculo a públicos adultos.

Pero en 1974 —diez años después del primer intento y después de muchas horas de vuelo en viajes y estudios—, Carrillo organiza su Teatro para Estudiantes de Secundaria, contando con el escenario del Teatro de la Universidad Popular, donde tendría la colaboración de Rubén Morales Monroy. Se inicia este trabajo con:

El Lazarillo de Tormes;  
Juegos de cascaritas y cascarones, —basada en Las  
Aceitunas de Lope de Rueda— y dos escenas de  
Los árboles mueren de pie, de Alejandro Casona.

En la última obra, hace aparecer a Casona, con un monólogo de su creación, en el cual el autor introduce al espectador por las primeras escenas de la obra. Esto satisface a los estudiantes, ya que, tratándose de un texto de lectura obligada, el sentirse conducidos, el contar con una visión en el escenario, de personajes que solamente conocen por las lecturas tradicionales, les motiva y contribuye a que retengan datos que la sola lectura no les facilita comprender.

En 1975 y en vista del éxito obtenido, la Universidad Popular, por medio de Rubén Morales Monroy, le invita para organizar la temporada de teatro para estudiantes, con la obra completa de Casona: Los árboles mueren de pie.

Pero lo que se inició como una co-producción de la Universidad Popular y Compañía de Teatro para Estudiantes de Secundaria, concluye en una asesoría literaria, pedagógica y de producción. Al final, se le encomienda solamente la elaboración de los tests evaluativos que se pasan al concluir el espectáculo.

Continúa un receso, durante el cual Hugo Carrillo viaja incesantemente. Invitado por agrupaciones de escritores, asiste a conferencias dictadas por él o por contemporáneos suyos. Atiende, asimismo, invitaciones de organizaciones teatrales, a donde su palabra llega a un público que cree que en Guatemala, solamente existen representantes de nuestra etnia que no conocen ni entienden de teatro. A pesar de que el teatro pre-colombino constituye todo un panorama digno de estudio profundo.

En 1979, invitado por el Teatro de los Comediantes, que patrocina la

Municipalidad, organiza el collage que titula: "EL HONOR, EL AMOR Y LA MUERTE EN LA LITERATURA ESPAÑOLA", que contiene poesía y escenas de obras que van desde el Poema de Mío Cid. hasta García Lorca.

Podría creerse que Carrillo utiliza técnicas que estuvieran encaminadas a establecer una didáctica del teatro, o que pusiera el teatro al servicio de la didáctica, pero no es así. Realiza sus montajes únicamente con el propósito de enriquecer el panorama literario de los estudiantes. No mezcla ni confunde lo que es el teatro con su carácter recreativo-formativo, con el afán de algunos maestros de resolver problemas de clases mal impartidas, por medio de la observación del espectáculo teatral, en el que se incluyen obras marcadas en los programas de literatura.

El Teatro Los Comediantes, de la Municipalidad capitalina, queda a cargo del dramaturgo Víctor Hugo Cruz. Con esfuerzos obtiene algunos fondos que aseguren la supervivencia de este grupo, que también se suma a los ideales que Carrillo descubrió desde 1964.

De 1979 a diciembre de 1985, el dramaturgo no ha suspendido sus temporadas anuales de teatro para estudiantes. Los montajes que más han gustado han sido, indudablemente, su versión de El Señor Presidente de Miguel Angel Asturias, María de Jorge Isaacs, La hija del Adelantado, e Historia de un Pepe de José Milla y Vidaurre. Dentro de la Temporada del Teatro para Estudiantes, incluyó el espectáculo titulado: La alondra iluminada, con parte de la obra poética de nueve mujeres guatemaltecas.

Otro tipo de espectáculos ha sido creado por Carrillo, como la Verbena cervantina, pero éste con dedicatoria general a todos los públicos y con fines diferentes de los que persigue su Teatro para Estudiantes.

#### 2.4 Panorama Actual

Después de más de veinte años de lucha denodada, durante los cuales Hugo Carrillo se ha introducido en el pensamiento juvenil o se ha enfrentado a luminosidades creativas y dignas de todo apoyo, el panorama ha cambiado. Poco, pero ha cambiado. Uno de los objetivos del Teatro para Estudiantes —crear público para el espectáculo teatral— se ha cumplido. Los adolescentes de 1964 son hoy adultos con una mejor formación, que les permite admirar y recrearse con el mensaje que los dramaturgos ofrecen. Sin embargo, la lucha subsiste.

Se tropieza con una gran mayoría de catedráticos indiferentes o abúlicos, que creen que llevar a los muchachos al teatro significa pérdida de tiempo, o distractor peligroso, por cuanto el observar el disfrute de los actores que hacen teatro los impulsa a la organización de conjuntos que suponen les distraerían de sus intereses prioritarios. Hay un porcentaje mínimo de catedráticos conscientes y preocupados por el futuro de sus alumnos y por ofrecerles una formación integrada, en la que el arte y la cultura posean sitios justos. Pero estos orientadores laboran sobre las bases de una educación tradicional, en la cual la creatividad cuenta con poco espacio. (1) En resumen el panorama actual es desolador y la lucha que se ofrece a los educadores conscientes es ardua. La práctica de actividades teatrales podría suavizarla, pero habrá que contar con la anuencia de personas con criterio maduro y sereno. Si se crea la obligatoriedad de una asistencia sistemática al teatro, quizás la labor teatral podría representar el beneficio que en países de avanzada cultural ya se ofrece.

## 2.5 Límites

El teatro para estudiantes, creado y promocionado por Hugo Carrillo, tropieza con límites, como la incompreensión de catedráticos ya señalada.

Por medio de observaciones realizadas directamente, he podido comprobar que, si se trata de asistir a cinematógrafos, encuentros futbolísticos, deportivos, o de cualesquiera otra naturaleza, (bingos, discotecas, programas de televisión en los cuales actúan artistas de otras latitudes), entonces se salvan escollos, se obtienen los fondos necesarios y se acude en masa a aplaudir a los ídolos de moda o se adquieren los discos que, naturalmente, tienen un valor mayor de lo que un espectáculo teatral solicita. He podido establecer, además, que los catedráticos que "permiten" que sus alumnos vayan al teatro y les acompañan, son solamente aquellos en cuyos programas se incluyen las cátedras de Literatura Universal o Hispanoamericana, esto es: Bachillerato en Ciencias y Letras, Cuarto Grado; Bachillerato Industrial, Quinto Grado; Maestro de Educación Primaria Urbana y Rural, Cuarto Grado, y Maestro de Educación Física, Cuarto Grado del Ciclo Diversificado, o bien Quinto Grado de Bachillerato de Ciencias y Letras, Sexto Grado de Bachillerato Industrial, Cuarto Grado de Magisterio de Pre-Primaria, Quinto Grado de Magisterio de Educación Primaria Urbana y Rural y Quinto Grado para Magisterio de Educación Física, Ciclo Diversificado.

Los límites que se oponen a un mejor desarrollo del teatro para estudiantes, son de orden religioso, social y teorizante. En las postrimerías del Siglo XX, a la entrada del Siglo XXI, aún se tropieza, en ámbitos pacatos como los de los países subdesarrollados, con criterios y juicios que enmarcan, dentro de ideas aparentemente moralizadoras, la

anuencia o el permiso para que los jóvenes estudiantes puedan recibir el mensaje estético que el teatro deja. No pretendo aconsejar indiferencia al criterio selectivo en cuanto a lo que los jóvenes estudiantes observan, pero sí es mi deber señalar que algunos educadores aún presentan ideas absolutamente retrógradas y fuera del contexto de lo que es la época actual.



### CAPITULO III

#### 3. ASPECTO SEMIOTICO DEL TEATRO

La semiótica es la ciencia del signo. Estudia todos los fenómenos de cultura como sistemas de signos. Es la única forma de filosofía pensable, que permite ampliar el panorama, de suyo extenso, de lo que son ciertas disciplinas, qué finalidades pretenden, cuáles son sus componentes esenciales, por qué habiendo nacido con la humanidad misma ha tenido —como sistema— poca penetración en algunas comunidades.

No debe confundirse, sin embargo, con la semiología, que es la ciencia que estudia los sistemas de signos: lenguas, códigos, señales. Voy a penetrar un poco más a efecto de establecer la diferencia y llegar a lo que me interesa: el aspecto semiótico del teatro.

Fue Ferdinand de Saussure quien concibió la semiología como “la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”, Saussure dice: (1945:60)

“La lengua es un sistema de signos que expresan ideas y por eso comparable a la escritura, el alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares. Sólo que es el más importante de todos esos sistemas. Se puede pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente, de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología, (del griego semeion “signo”). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia y su lugar está determinado de antemano. La lingüística, no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos.”

Mucho ha evolucionado de esa época a esta parte, la ciencia de la semiología. Pero en tanto que Saussure se dedicaba a la semiología, el norteamericano Ch. S. Peirce se refiere a la semiótica, una teoría general de los signos. Peirce (1982:98), a su vez, nos dice:

“La lógica en su sentido general es, creo haberlo demostrado, solamente

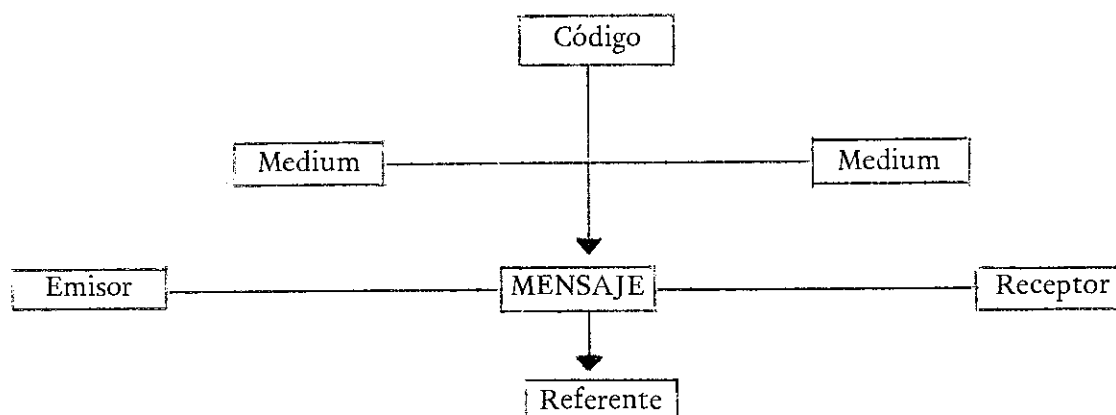
otra palabra que designa a la semiótica, una doctrina quasi necesaria o formal de los signos. Al describir a la doctrina como “quasi necesaria” o formal, tengo en cuenta que observamos los caracteres de tales signos como podemos, y a partir de dichas observaciones, por un proceso que no me niego a llamar abstracción, somos inducidos a juicios eminentemente necesarios, relativos a lo que deben ser los caracteres de los signos utilizados por la inteligencia científica.”

¿Cuál es la diferencia entre semiología y semiótica, que muchos autores confunden todavía y mezclan en una sola terminología? En tanto que la semiología estudia la función social del signo, la semiótica destaca su función lógica. La diferencia, aparentemente imperceptible, crece a medida que nos introducimos en el estudio de estos términos que tanto están colaborando con el análisis literario. La función del signo se aclara y podemos llegar a establecer las mínimas aristas de que está constituida una figura geométrica, diferenciando a la perfección elementos que, vistos de manera general, pasarían desapercibidos.

Ahora bien: ¿Por qué me ha interesado la semiótica en este capítulo que se integra a la tesis destinada a demostrar una hipótesis tan simple, como es la de que un dramaturgo guatemalteco es el creador, en nuestro país, del teatro para estudiantes?

La respuesta es simple y concisa: porque el teatro, está elaborado, en un gran porcentaje, por signos. Desde los signos lingüísticos hasta los profundamente subjetivos del mensaje estético, que muchas veces, en la codificación, es interpretado de muy diversas formas, dependiendo en todo caso de los receptores y los emisores.

Voy a incluir el esquema clásico de Roman Jakobson que aparece en Peirce para (1982 – Pág. 32), simplificar la comprensión de la función del signo, que consiste en “comunicar ideas por medio de mensajes”:

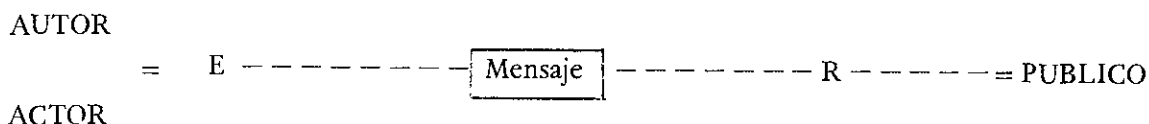


El teatro es un elemento eminentemente comunicador. De ahí que los signos juegan papel importantísimo. De ahí también que, antes de abordar directamente el tema de el teatro de Hugo Carrillo, sea oportuno hacer alguna referencia a la importancia del estudio de los aspectos semióticos en la obra dramática. Porque el teatro, a diferencia de los demás géneros literarios, se escribe no para ser leído sino para ser representado. Desde este ángulo, se inicia su mecanismo de acción.

Si la semiótica, según Charles Morris, “es una disciplina relacionada con otras, que estudia las cosas, o las propiedades de las cosas, en su forma de servir como signos”, aplicada al teatro debe estudiarse bajo la doble función de la dramaturgia y del teatro representado, que es, a la postre, el verdadero teatro. Porque el teatro, en su forma lingüística, en su forma escrita, solamente constituye una parte de lo que engloba el verdadero concepto de teatro. Para que éste exista, deben considerarse los tres elementos que lo forman:

- a) Autor
- b) Público
- c) Actor

Para el propósito que me ocupa, podría elaborar un esquema diferente de los que se usan para los otros aspectos de la comunicación. Podría ser:



El autor y el actor —actores, grupo teatral—, forman lo que, en lenguaje de comunicación, representa el emisor. El actor, que a la vez es un representante del autor, codifica, de acuerdo con su especial forma de actuar, el mensaje que aquél —autor— desea enviar al receptor, esto es, el público. Pero inmerso en ese universo de cosas, del cual es reflejo el actor teatral, se encuentra otra gran cantidad de signos, lo que nos indica que se ofrece una secuencia en la que el final no ha sido encontrado.

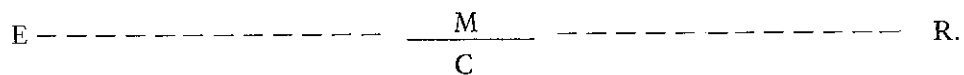
Gracias a los trabajos de Ingarden y Bogatyrec, el fenómeno teatral participa del análisis semiótico y se nos ofrece como medio apasionante para la penetración de la obra dramática. Para el caso del lector de obras teatrales, los elementos difieren, los signos se hacen subjetivos, puesto que el receptor no contará con una escena que se le aproxima, con actores que tratan de transmitirle el mensaje, ni escenografía, utilería, luces, sonidos y toda esa gama que constituyen los signos en el espectáculo teatral.

A diferencia de los demás géneros literarios, el teatro se escribe no para ser leído sino para ser representado. Desde este ángulo, se inicia su mecanismo de acción, que es contrario a la novela, la poesía, la crónica, que son escritas para ser leídas en situaciones más o menos cómodas, más o menos tranquilas. Los pasos que han de seguir quienes hacen teatro son:

- A. La motivación, que puede darse verbalmente —un amigo que nos habla de la pieza teatral que ha ido a ver o que desea presenciar—, o por medio de un periódico, radioperiódico o “slogan” publicitario de cualquier tipo.
- B. La transportación al escenario de los hechos. El admirador del género dramático habrá de presenciar la obra en determinado escenario, a cierta hora y sujeto a ciertas condiciones, especialmente de:

tiempo  
espacio  
lugar

- C. La ubicación en el sitio donde el espectáculo teatral habrá de efectuarse. Una vez transportado el sujeto, o el espectador, buscará la butaca que mejor le acomode y el sitio donde pueda apreciar mejor la representación.
- D. La identificación entre espectador y actores.
- E. La captación del mensaje, en la cual opera el esquema clásico utilizado por los comunicadores:



El emisor, representado en este caso por los actores y el autor de la pieza teatral, envía el mensaje, debidamente codificado, al receptor, o sea el espectador.

Por constituir el teatro, un valioso medio de comunicación, hago referencia a los elementos básicos de la misma:

$$\text{signo} \quad \frac{\text{significante}}{\text{significado}} \quad = \quad S \quad \frac{\text{ste.}}{\text{sdo.}}$$

Y siendo este esquema el componente básico del signo lingüístico, aludo a la semiótica, ciencia que estudia el signo desde los diversos ángulos por donde puede ofrecernos aproximación a las disciplinas científicas.

La semiótica, por tanto, ciencia del signo, ha sido aplicada a las más variadas disciplinas. En la Literatura, se la ha aprovechado para efectuar análisis mejor ajustados a la realidad. El teatro, por su doble calidad de texto teatral y hecho teatral, no se había valido de ella para su estudio científico. En la actualidad, son varios ya los estudiosos que, buscando caminos expeditos y claros, se valen de ella para mejor explicar el hecho y el texto teatrales.

El verdadero destino del teatro es el escenario, pero no podemos estudiar la obra de arte únicamente en su momento de representación, porque este momento es cambiante, es móvil. Entre las razones de esos cambios, encuentro:

- A. Diversidad de lenguas en las representaciones.
- B. Directores teatrales distintos.
- C. Actores de escuelas diferentes.
- D. Montajes que responden al ámbito en el cual se representa.
- E. Tramoya, utilería, vestuario, maquillaje, luces, sonidos distintos, de acuerdo con el director que la lleva al escenario.
- F. Públicos diferentes.
- G. Momentos emocionales distintos.

La obra llevada al escenario, puede ser afectada por los cambios que menciono, no así el texto dramático, pues, siempre que se cuente con un director consciente, será respetado, si no en su totalidad, al menos en su esencia, en el contenido de su mensaje, que será, al final, el que más interesa al emisor y a los receptores.

Comprendida la semiótica, como ciencia del signo, en el teatro se emplea para una mejor aplicación de ese universo que representa. Desde el inicio (o sea la lectura de la obra) hasta el momento final, en que el aplauso premia el trabajo de todo el equipo que participa en el montaje, la sucesión de signos es interminable. Y se puede hablar de signos concretos y abstractos.

Siendo el teatro una representación de la vida misma, tiene como ella las características esenciales y puede proyectarse en líneas concretas y abstractas. El sentimiento es intangible y, aunque los montajes se rigen por técnicas que se enmarcan dentro de diseños, señalizaciones, descripciones, tendencias y demás, los personajes que cobran vida en el escenario, gracias a la creatividad del autor, nos ofrecen diversas formas de percibir las emociones, de acuerdo con su particular manera de transmitir las. El aspecto emotivo penetra el campo de la psicología, de ahí que muchos autores han escrito sus opiniones respecto de la psicología del actor, psicología del personaje, del traje, etc.

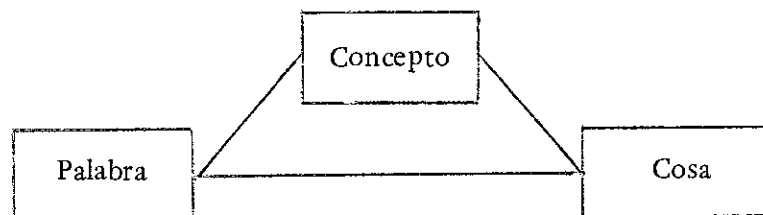
Si la lengua es un sistema de signos que expresan ideas, es comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos a las formas de cortesía, a las señales militares; pero la lengua, es el más importante de esos sistemas. Refiriéndose a la semiótica, Raúl H. Castagnino (1974: pág. 37), dice:

“Una de sus instancias radica en el análisis de las formas de contenido, en el desmonte del camino por el cual el universo de objetos, los hombres, la cultura, entran en un proceso de comunicación, asumiendo diferentes formas. Una de esas formas, es el teatro, miniuniverso de objetos que aquí me propongo desmontar, aplicando los aún escasos elementos sistematizados de una semiótica del teatro, a algunos textos dramáticos.

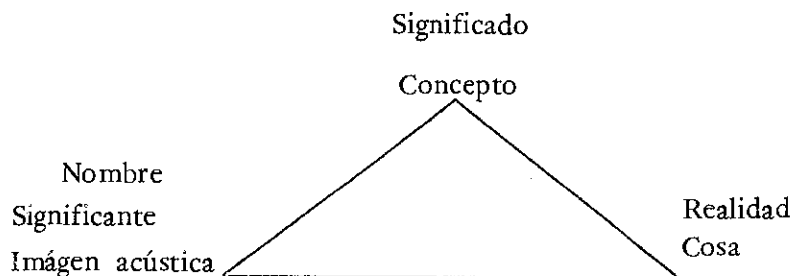
La conducta humana, está regida por un signo y controlada por otro. Una conducta controlada por un signo es una conducta semiótica. Podría parecer que lo que se apunta aquí no tiene relación con los aspectos lingüísticos, y sí la tiene en forma prioritaria. Los estudiosos han realizado el deslinde de lo que es:

- A. Semiótica semántica, encargada de estudiar la relación de los signos con los objetos que representan.
- B. Semiótica pragmática, la que analiza los signos en relación con sus intérpretes, es decir que estudia los aspectos psicológicos, sociológicos y biológicos de los signos.
- C. La semiótica sintáctica, que considera la relación formal de los signos entre sí.

Pienso que, para el caso del teatro, puedo mencionar el triángulo de Richards y Ogden que tanta importancia le concede al elemento simbólico, ya que el mismo contiene el símbolo, pensamiento o referencia y referente. Ogden y Richards, basan su definición del significado, en estudios de lógica, especialmente del filósofo Charles Peirce (muerto en 1914), quien definió el significado en términos de una relación triple. Esta relación triple se explica por medio del triángulo. La forma analítica de definir el significado fue criticada y, en 1962, el lingüista Stephen Ullman objetó lo complicado de los términos aplicados por Richards y Ogden, y presenta él el análisis semántico en un triángulo tomando como base el de sus antecesores, pero simplificando su terminología. Así, se refiere a:



En la obra Teoría semántica, de Kurt Baldinger, aparece el triángulo con los diferentes términos usados, haciendo justicia a los demás términos aportados y presentándolos como sinónimos.



Existe mucha crítica respecto de esta forma de definir el significado, pues Ullman, por ejemplo, dice que lo que él llama “cosa”, no es de incumbencia primordial de la lingüística. Otros críticos señalan que el significado debe ser estudiado cuando las palabras están en un contexto perteneciente a un texto y que el verdadero significado de la palabra debe encontrarse en lo que un individuo realiza con ella. Es decir que los significados no solamente cambian en cuanto las lenguas o dialectos sean diversos, sino en cuanto las culturas sean diferentes. Si dentro de una misma lengua, una misma palabra puede significar diversos contextos, cuanto mas, en lenguas extrañas, palabras que nombran una misma cosa son pronunciadas en forma totalmente distinta.

Exponen los lingüistas que el gran problema de la semántica es su bifurcación de senderos: el lingüístico y el lógico-filosófico, y estas dos ramas no han tenido un contacto adecuado porque, dicen, Castagnino entre ellos: (1974 – 39) “la semántica es una típica ciencia fronteriza, porque el lingüista tiene que estar al tanto de los avances de la semántica filosófica-psicológica y los filósofos y psicólogos deben conocer los resultados de los adelantos lingüísticos”.

La importancia del aporte de Ferdinand de Saussure se basa en la doble naturaleza del signo lingüístico. El mismo Saussure dijo: “El signo lingüístico no une una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica”. (1981 – 83).

Las referencias que hago al signo, y por ello mismo a la semiótica, obedecen a que debo penetrar en la forma como opera el signo en la comunicación lingüística. Si el teatro constituye todo un sistema de signos, toda representación está vinculada íntimamente con el esquema cultural que siguen sus creadores.

En el teatro, los signos no son estáticos, sino cambiantes. Por más que científicamente se le concedan determinadas funciones, el tránsito de un instante a otro le otorgará aspectos diferentes. Si en este momento, por ejemplo, pronunciara la palabra “dolor” (que semiológicamente puede analizarse, dividirse en semas, morfemas y semantemas; que puede pertenecer al dialecto de determinado escritor; que, además, constituye parte de un dialecto; que es parte del habla, porque implica la existencia de una lengua), en este momento me puede significar una señal específica y el día de mañana puede significar diferente “cosa”. Hoy, el dolor podría referirse a un dolor físico, a un dolor de muela, por ejemplo, y mañana se podría referir al dolor que produce el abandonar un sitio donde se ha vivido por muchos años. “El dolor de ser madre”, el “dolor de no ver a un ser querido”. El significado varía evidentemente.

El hecho de que la semiótica sea una ciencia más o menos joven —Hipócrates, Platón y Aristóteles se ocuparon de ella, pero más para relacionarla con las artes marciales— no significa que no haya existido desde todas las épocas, porque los problemas del lenguaje siempre han sido centro de interés de los estudiosos de los procesos lingüísticos. En épocas de crisis metodológicas, se le concede mayor importancia. Cuando estas etapas aparecen, dice el doctor Roberto Peña (1976: 25.)

“El interés se dirige hacia la lengua como forma expresiva, para determinar si es vehículo adecuado para exponer las conclusiones de la investigación. Un sistema filosófico, una argumentación de apariencia coherente y lógica, resulta falso en sus conclusiones y se piensa que la razón de su falta de verdad puede radicar en la lengua, usada como instrumento al servicio de la deducción lógica”.

“No hay, desde luego, estudios de semiótica, hasta el siglo actual y únicamente calificamos de precedentes, algunas tendencias o afirmaciones que encontramos en autores de siglos pasados, que al enfrentarse con el problema de la inseguridad en la lengua, tienen una actitud semejante a la que ha motivado la semiótica actual. Los actuales estudios de semiótica han perfilado sus límites y su contenido y a la luz de los nuevos conceptos, pueden interpretarse como antecedentes algunas ideas de autores clásicos y medievales. La semiótica actual, no supone la culminación de una trayectoria de investigación sistemática, aparece en forma independiente, aunque motivada por una situación epistemológica parecida a la que en épocas de crisis, dio lugar a investigaciones de la misma orientación. La semiótica, como análisis de los signos y del sistema de signos más amplio y estructurado, el lenguaje, no se inicia sino hasta el Siglo XX. Esta situación de ciencia joven, motiva aún más, para estudiarla con esmero y tratar de descubrir por medio suyo, sorpresas idiomáticas que si aún permaneciendo al margen de ella, se dan constantemente, cuanto más entrando en sus campos epistemológicos”.

En lo que se refiere a la semiótica aplicada al teatro, el panorama se presenta

vastísimo. Imposible abarcar, en el contexto de una tesis todo el enorme panorama que el teatro para estudiantes nos ofrece. Pero sí deseo explicar por qué el teatro, no solamente como texto dramático, sino como hecho teatral, debe estudiarse bajo puntos de vista semióticos.

Algunos autores —Roland Barthes entre ellos— consideran el lenguaje, no como un sistema de signos, en el cual participa el metalenguaje —un lenguaje más allá o dentro del lenguaje—, como un lenguaje-objeto. Esto es que cuanto habíamos entendido en el campo teórico, otros lo sitúan en el terreno pragmático, que representa al lenguaje como objeto y único final de la escritura. El estudio semiótico data de la época de Aristóteles, quien en la *Hermeneia*, Libro II de la *Lógica*, define y precisa el valor de los términos y proposiciones que utilizará más tarde en los “Analíticos”. Así cita Roberto Peña (1976: pág 85) y advierte que cualquiera afirmación posterior, debe ser interpretada de acuerdo con las definiciones que previamente establezca:

“La definición de ‘hombre’, coincide casi literalmente con lo que la moderna sintaxis semiótica llama: ‘una expresión atómica’: nombre es una voz que debido a convenio, significa ‘algo’, sin especificar tiempo, cuyas partes, separadamente, no tienen significación propia”.

“Verbo, es la palabra que además de su significado propio, comprende la idea de tiempo; ninguna de sus partes tiene significación por sí misma y es siempre signo de las cosas atribuidas a otras. Una vez definidas estas unidades morfológicas básicas, pasa Aristóteles al estudio de la proposición, “enunciado que tiene un sentido convenido y en el que cada una de las partes separadamente significa por sí misma alguna cosa”. Esa definición coincide con lo que la sintaxis semiótica aplica a la expresión molecular. De todas las proposiciones posibles, únicamente interesan a la lógica, las proposiciones enunciativas, es decir, aquellas a las que puede aplicarse un criterio de valor “verdad-error”. Las demás proposiciones, interesan a la retórica o a la poética, pero no a la lógica. Para Aristóteles, los términos independientes, no expresan verdad ni error. Es más, no tienen capacidad de adquirir esta dimensión, las palabras que no están combinadas con otras palabras, no presentan problemas de verdad o error y por ello la necesidad de verificación semántica o sintáctica, no se plantea en otros niveles lingüísticos, es privativa de la proposición. Los términos no establecen relaciones mentales, estas empiezan a nivel oracional, al afirmar o negar una determinada atribución de un elemento a otro”.

Si para la lingüística el lenguaje es interesante por sí mismo, como objeto directo de estudio, para la semiótica no lo es en sí mismo sino como método. De ahí su inclinación hacia el nivel semántico, frente a la tendencia formalista que casi es una constante lingüística. Los científicos se preocupan por dar a la lengua la mayor exactitud, a pesar de que, por ser ésta producto de épocas y circunstancias, es imposible mantenerla

estática. Aquí, vuelvo a señalar el hecho de que todo en el Universo es accesible de cambio. La piedra más dura, el carácter más inflexible —para hablar de situaciones concretas y abstractas— pueden variar si algo o alguien lo promueve y aun sin promoverlo. El paso del tiempo, simplemente, puede ser motivo de tal cambio. Vamos a observar algunas de las acepciones de lo que es la semiótica, en la tesis de Peña (1976: 103) para aproximarnos un poco más a su esencia y carácter:

- “a) La semiótica, es considerada como una parte de la filosofía y su finalidad es la formalidad del lenguaje. Es, por tanto, una disciplina de carácter lógico, o más precisamente, una lógica formal que se limita al lenguaje, como conjunto de símbolos.
- b) La semiótica, es considerada como una semántica y por ello, se titulan como estudios semióticos, los que en realidad son investigaciones parciales sobre un aspecto del lenguaje: los valores semánticos, son de índole descriptiva. Se intenta en este caso, la fijación de la lengua por el conocimiento de las relaciones exactas de los términos, como su denotación.
- c) La semiótica, se identifica con la semiología. Su objeto, son los signos en general, tanto los que forman un sistema, (lenguas, señales de tránsito, banderas...) como las series de los signos aislados. La semiótica, en su acepción más amplia, viene pues, a coincidir con los límites que Saussure había señalado para la semiología y su contenido rebasaría el de la lingüística, a la que incluiría como una de sus partes.”

No es mi deseo entrar a profundizar aspectos filosóficos que quedan para lingüistas dedicados a un objetivo elevado: el de ofrecer amplios horizontes en todos los aspectos vinculados con el lenguaje. A ese lenguaje se le atribuyen dos funciones fundamentales: la expresiva y la significativa, que han recibido nombres distintos, de acuerdo con las escuelas y los autores. Estas dos funciones, a su vez, son llamadas de diversas formas, según los autores que las enuncian. Bertrand Russell las llama: expresión/comunicación. Richards y Ogden: significación emotiva/significación referencial. Morris sólo admite la denotación, como única función significativa del lenguaje, aunque cree que la emoción puede significar una información adicional. Bloomfield ya acepta valores suplementarios, o “asociaciones secundarias”, a las que llama connotaciones = significado + asociaciones secundarias.

De todas formas y aceptando que cada autor tiene en parte su propia razón, por cuanto que ha penetrado en la esencia misma de este estudio, en lo que parece que sí

están de acuerdo es en que la significación de un término presenta un contenido objetivo y otro subjetivo. Esto se aviene perfectamente a nuestra afirmación de que el teatro no puede ser estudiado solamente por lo que el texto nos ofrece, sino por todo ese engranaje aparentemente complicado que constituye el hecho teatral. El teatro, como hecho escénico, como fenómeno teatral, exige la semiótica del escenario. El arte dramático, que se refiere a los elementos, a partir del texto dramático exige semióticas lingüístico-literarias y ofrece semióticas proxémicas, de identidad, de cortesía, quinésicas, sociales, prosódicas, gestuales y muchas más, lo cual da como resultado, signos de individualización, de aproximación o distancia, de interrelación, ritmos, movimientos, ritos, protocolos, mímicas, que son otorgados a las criaturas imaginarias en proceso de corporificación. Es importante, llegados a este punto, referirnos a las diversas clases de semiótica que Umberto Eco (1972: pág 28) consigna:

1. Zoosemiótica, sistemas de comunicación entre los animales.
2. Señales olfativas: código de los perfumes: fresco, dulce, ácido, viril, femenino, sensual, frío, cálido, refiriéndose a los olores.
3. Comunicación táctil: Estudios sobre la modificación de la piel, por medio de prácticas higiénicas, perfumes, ungüentos. La elección del vestuario.
4. Códigos del gusto: convenciones sobre la composición de las comidas, bebidas y sobre las reglas para servirlos.
5. Paralingüística: el estudio de los tonos de voz las variantes facultativas que corroboran la comunicación y se presentan como sistematizables y susceptibles de convencionalización. Se asocia a la paralingüística, la cinésica, considerada como el estudio de los gestos y los movimientos corporales que tienen un valor significativo convencional. (En la actualidad, se tiende a separar estos sectores y así, estudiaremos la expresión corporal y la expresión gestual).
6. Lenguajes tamborileados y silbados: los distintos sistemas de señalización, por medio de silbidos, pitos, flautas y tambores.
7. Cinésica y proxémica: cuando la gente emite sonidos, escucha, se mueve, mira, toca, siente, emite y recibe olores, todas estas cosas se combinan de diversos modos para participar en el sistema comunicativo: se sistematiza, pueden ser modelizados. En cuanto al ámbito de la investigación cinésica, se estudia: el lenguaje gestual mudo; los movimientos rituales de las manos; la gesticulación, la gestualidad teatral, ritualizada en los teatros clásicos orientales, en el mimo, en la danza, los estilos de andar; gestos de desprecio, de cortesía, de la conversación, y otros. La proxémica; la distancia en que nos colocamos, con relación a nuestro interlocutor, el tiempo que tardamos en recibirlo o en responderle, constituyen signos estudiados

para esta disciplina.

8. Semiótica médica: el sistema de índices naturales por medio del cual se individualiza el síntoma.
9. Los códigos musicales: escalas y gramáticas musicales, sistemas onomatopéyicos, connotativos, denotativos, y connotaciones estilísticas.
10. Lenguajes formalizados: lenguaje simbólico de las matemáticas, de la física, la química, etc.
11. Lenguas escritas, alfabetos ignorados, códigos secretos.
12. Lenguas naturales: pertenecen al ámbito de la lingüística propiamente dicha y de la etnolingüística. La investigación semiológica se concentra hacia los léxicos y subcódigos, ya sean especializados o de grupo.
13. Comunicaciones visuales: señaléticas altamente convencionalizadas, banderines navales, señales de tráfico, sistemas cromáticos, vestuario, los estudios de Barthes sobre la moda, las divisas militares, los hábitos y ornamentos eclesiásticos, sistemas verbo-visuales, desde el cine, la televisión, hasta los cómicos la publicidad los juegos. Los mapas, notaciones coreográficas, otros sistemas como el estudio de los códigos icónicos, y estilísticos, así como el diseño, la arquitectura, los objetos.
14. Estructura narrativa: otro sector del análisis semántico es el de las estructuras narrativas o las grandes cadenas sintagmáticas. Se ha pasado a un auténtico estudio organizado de la semiótica y la trama y de los mecanismos narrativos en general. Los resultados más controlables todavía son los del patrimonio etnológico tradicional, (mitos, leyendas, fábulas y los de la novela policíaca que se rigen fundamentalmente por la trama).
15. Códigos culturales: estamos en los sistemas de comportamiento y de valores que tradicionalmente no se consideran bajo el aspecto comunicativo. Hagamos una relación: etiqueta, no solamente como sistema gestual, sino también como sistema de convenciones, tabús o jerarquías. Sistemas de modelización del mundo. Los soviéticos estudian bajo este nombre, mitos, teologías primitivas y tradicionales. Tipología de las culturas: la semiología puede colaborar en el estudio de una cultura, tanto en sentido diacrónico, como sincrónico, integrándolo a una semiótica autónoma. Modelos de la organización social; estudio sobre las organizaciones de parentesco, pero el problema también concierne a la organización global de las sociedades avanzadas.
16. Códigos y mensajes estéticos. Aquí podemos establecer una distinción entre una semiótica que se ocupa de la estética (más que nada para

obtener afirmaciones y pruebas de nuestros axiomas a través de las obras de arte) y una estética semiótica, es decir, una estética que quiere ser un estudio del arte como proceso comunicativo.

17. Comunicaciones de masas. Para estudiar la comunicación de masas, para reunir materiales aptos para la profundización unitaria de sus diversos objetos, se puede y se debe recurrir (mediante una labor interdisciplinaria, a métodos dispares, desde la psicología, a la sociología, pasando por la estilística; pero solamente se puede postular el estudio unitario de los fenómenos, si se consideran las teorías y los análisis de la comunicación de masas, como uno de los capítulos, sin duda uno de los más importantes, de la semiótica general.
18. Retórica: en el estudio de la comunicación de masas (y por lo tanto de las comunicaciones con finalidad persuasiva), actualmente convergen las investigaciones sobre retórica. La retórica resulta ser el segundo capítulo de una semiótica general (después de la lingüística) estudiado desde hace siglos, y destinado a facilitar los instrumentos de otra disciplina que solamente la encuadra.”

La anterior clasificación, resume los diversos campos de acción en los cuales la semiótica juega papeles de suma importancia. La verdad es que no hemos encontrado aspectos —en la vida de la humanidad— que no puedan codificarse y significarse. Si la semiótica es la ciencia del signo, luego todo, todo, es accesible de ser incluido dentro del estudio semiótico. Y si los signos comunican, debemos dedicar espacio aparte al estudio de la comunicación, puesto que, a su tiempo, observaremos que en el teatro todos los signos son portadores de mensajes que, desde luego, obedecen a ciertos y determinados códigos.

Haré referencia al Capítulo I del texto *La Comunicación, Hoy*, de la Licenciada Margot Alzamora, (1982: pág 23) que en su parte conducente dice:

“COMUNICACION: 1. Concepto: para llegar a un concepto profundo de comunicación y al mismo tiempo que nos de un panorama general, es necesario conocer los factores o elementos de su naturaleza, sus funciones, las ciencias que la estudian, los tipos y clases, el proceso del hecho comunicativo, en fin, habernos empapado de todo ese maravilloso fenómeno de la comunicación, que hace posible el desarrollo ontogenético y filogenético del hombre, como ser individual y social. Transcribiré algunas de las definiciones o conceptos que varios autores han anotado en sus tratados para esbozar una base pertinente.”

“1.1 Definición etimológica: “Comunicación (del Latín *communicatio-tionis*) f. acción y efecto de comunicar o comunicarse. Trato, correspondencia, reciprocidad amistosa entre dos o más personas.

Unión que se establece entre mares, pueblos, casas, habitaciones, mediante pasos, crujías, escaleras, vías, canales, cables y otros recursos.”

Comunicar: (Del Latín *communicare*) tr. “Hacer a otro partícipe de lo que uno tiene. Descubrir o manifestar o hacer saber a uno, alguna cosa. Consultar, conferir, examinar, tratar con otros un asunto, tomando su parecer. Tratándose de cosas inanimadas, tener correspondencia o paso unas con otras.”

“1.2 Impulso innato del hombre tendiente a posibilitar el conocimiento del Yo, una función natural que le lleva a exteriorizar su realidad psico-espiritual y una necesidad existencial del ser social para lograr el mejor desarrollo de su ciclo vital.”

“1.3 Es el proceso de hacer comunes o intercambiar estudios subjetivos, tales como ideas, sentimientos, creencias, generalmente por medio de representaciones visuales, imitaciones y sugerencias. La comunicación en los grupos humanos, es el factor principal de su unidad y de su continuidad, así como el vehículo de la cultura. La buena comunicación es la base misma de la sociedad humana.”

“1.4 La importancia de la comunicación en el estudio de los procesos sociales, sería difícil subrayarla demasiado. Debido a que la comunicación es el medio por el cual una persona influye sobre otra y es a su vez influida por ella, se convierte en el portador real del proceso social. Por medio de ella, los hombres se convierten y se conservan como seres sociales. Sin ella, no podrían unirse, emprender obras en cooperativas, ni impulsar su dominio del mundo físico. Como los inventos y los descubrimientos casi siempre dependen de la comunicación de información y de su desarrollo gradual de los conceptos transmitidos de una generación a la siguiente, sin comunicación solo habrían podido lograrse los inventos más elementales y los procesos de pensamiento más rudimentarios.

Cuando comparamos lo que hemos aprendido de la experiencia directa, con lo adquirido por medio de la comunicación de los demás (palabras impresas, conversaciones y toda la gama de la comunicación) el alcance de nuestra propia experiencia parece limitado asombrosamente. La comunicación, hace posible, para un individuo, sacar provecho de lo que se ha llamado la “experiencia de los sistemas nerviosos de otros”, y aprender de esta manera, lo que su propio sistema nervioso puede haber pasado por alto. Gracias a que el hombre tiene la habilidad de comunicarse, las sociedades humanas pueden ser consideradas como intrincados sistemas nerviosos cooperativos. La propia sociedad puede definirse como una vasta red de acuerdos mutuos.”

“1.5 Los hombres en proceso de formación, acabaron comprendiendo que tenían que decirse algo los unos a los otros. Y la necesidad les creó su órgano correspondiente: la laringe no desarrollada del mono, que fue transformándose lentamente, pero de un modo seguro, mediante la modulación, hasta adquirir la capacidad de emitir sonidos cada vez más modulados, y los órganos de la boca aprendieron poco a poco, a articular una letra tras otra.”

“1.6 La comunicación se caracteriza como el aspecto dinámico de la sociedad humana. No existe sociedad sin una “red” intrincada en extremo, de comprensiones parciales o totales que se establecen entre los miembros de unidades organizadas de cualquier tamaño o complejidad. De acuerdo con el tipo más explícito de comportamiento comunicativo, sería el proceso de comunicación por excelencia en toda sociedad conocida y es extraordinariamente importante observar que, cualesquiera que sean las limitaciones de una sociedad primitiva vista desde la privilegiada perspectiva de la civilización, su lengua es tan exacta, completa y potencialmente creadora de simbolismos referenciales, como la más alambicada de las lenguas que conozcamos. El lenguaje es el medio fundamental de la comunicación, aunque no el único.”

“1.7 La comunicación, es la acción por la que se hace participar a un individuo —o a un organismo— situado en una época, en un punto dado R, en las experiencias y estímulos del entorno de otro individuo —de otro sistema— situado en otra época, en otro lugar E, utilizando los elementos de conocimiento que tienen en común. El hombre se distingue de los otros sistemas biológicos por la amplitud de su facultad de comunicación. Existe una multitud de modos de comunicación. Citemos el antiguo lenguaje de los signos perfeccionado por los sordomudos, el código Morse, el lenguaje de banderines y balizas, el código de circulación, la escritura, etc. Nuestra sociedad se transforma cada vez más en un sistema social, en un conjunto de partes diversas, cada una de las cuales se define por sus funciones o sus objetivos y se une con las demás, a través de interacciones. Estas interacciones, constituyen el objeto de la ciencia de las comunicaciones; y no debe extrañarnos que ésta haya adquirido en la actualidad, la suficiente importancia como para que una enciclopedia le dedique un volumen entero. La comunicación puede definirse matemáticamente como el establecimiento de una correspondencia unívoca entre universo-espacio temporal E, emisor y un espacio temporal R, receptor.”

Como es natural, las comunicaciones se han estudiado más en función del hombre para con las cosas que le rodean, las actividades que desarrolla, los fenómenos que observa, los descubrimientos que realiza, las emociones y sentimientos que es capaz de experimentar, los mensajes que percibe por parte de todos y cada uno de los elementos que con él tienen relación. Pero las comunicaciones no se refieren solamente al ser humano. En todos los órdenes de la vida, en el universo, existen sistemas, reinos, géneros, familias, que mantienen comunicación constante, gracias a la cual es posible la evolución y la involución. Y no sólo los seres que consideramos vivos se comunican. También los minerales, a los que no les concedemos hábito vital, sostienen una maravillosa comunicación y que, durante el paso de los siglos, nos han dado muestras maravillosas de cuánto son capaces de realizar por medio de ella. Encontramos semióticas específicas para cada una de las ramas de los reinos animal, vegetal, mineral, que existen en la naturaleza.

Para los estudios específicos de la comunicación, se han creado códigos

determinados, ciencias que se dedican a los fenómenos que aquella origina. Entre ellas, se encuentran: la semiología o semiótica, la cibernética y la lógica matemática, y la lingüística.

En términos generales, los estudiosos se habían preocupado por la lengua escrita, la lengua oral o hablada, aunque esta última, fuera de la oratoria, no había despertado mayor importancia. Hasta hace poco, parece ser que hubo cierta confusión entre los términos semiótica y semiología. Se les identificaba bajo el mismo significado. Pero Ferdinand de Saussure aplica el estudio de la semiología a la vida social, considerando la lingüística sólo como parte de la semiología. El término semiótica lo aplican las escuelas escandinava y rusa. Semiología lo utilizan los anglosajones. Dice Raúl Castagnino (1974: pág 84):

“Tanto la semiología como la semiótica dedican su investigación y estudio a individualizar las diferencias y afinidades existentes entre lenguajes formalizados al máximo y sistemas de signos complejos, como el lenguaje natural, los sistemas de signos estéticos, utilizados en las actividades artísticas. Por lo tanto, las actividades de la lingüística y de la cibernética y de la lógica matemática, confluyen en la teoría general de los signos, —semiología—; y su campo de análisis será actual, ya que la red de sistemas de signos va desarrollándose con la madurez del individuo (ontogénesis) y con la evolución del género humano (filogénesis). Obviamente esta ciencia, ya está al servicio de otras como la medicina, la economía, la antropología, etc. Como señalo más adelante, la cibernética ha ampliado sus investigaciones y aplicaciones en muy diversos campos.”

Retomo el tema que me interesa —la semiótica del hecho teatral y la semiótica del texto teatral— y me pregunto si es importante conocer el esquema de las ciencias de la comunicación. Creo que no podría continuar este trabajo si pensara en dejar por un lado el aspecto de las ciencias de la comunicación, tan íntimamente ligadas con un gran conductor de mensajes, productor de códigos, emisor él mismo, receptor igualmente, como es el teatro. Aun cuando creo que no es objetivo fundamental, sí lo es, al menos en gran parte, el de la comunicación, el que mueve y conmueve al hecho teatral. Igualmente el autor —en este caso, emisor—, cuando escribe la pieza literaria, no tiene como objetivo primordial el de enviar determinados mensajes al receptor —público—, pero de hecho lo hace. Su literatura, aun cuando no hubiere sido escrita para enviar mensajes, contiene en sí el mensaje estético, igual que ocurre con toda obra de arte. Así, pues, es preciso que conozcamos cuáles son las funciones de la comunicación. Margot Alzamora (1982: pág 23) nos ofrece las siguientes respuestas:

“Si nos preguntamos para qué sirve la comunicación, cuál es su misión, su finalidad o qué actividad produce, estaremos en el campo de las funciones

de la comunicación. El destinatador tiene la idea del mensaje, lo elabora efectivamente tomando signos de un repertorio, —código— y ordenándolos según ciertas reglas, para formar una secuencia lógica sea en el tiempo —mensajes hablados, mensajes escritos— o en el espacio —patrones geométricos, formas, etc.— A esta operación que es bastante compleja, se le denomina CODIFICACION, (Codage, Kodierung, Coding). El destinatador hace un esfuerzo de abstracción, que pasa desde la integración de datos recabados, la selección, —elección, eliminación— ordenación, hasta la composición de las piezas idiomáticas, para dar sentido inteligible a su mensaje que es portador de su idea inicial. Las reglas del código son leyes de ensamblaje conocidas por el destinatador y el destinatario, y que regulan los elementos del repertorio, a nivel dado. Todo signo por sencillo que sea, implica una codificación directa de ciertos elementos como los fonológicos, íconos, etc. La acción de codificación, la realiza el destinatador.”

Si quisieramos ampliar este aspecto, tendríamos que recurrir a muchos textos más. Afortunadamente, en la época actual, ya se encuentra alguna bibliografía —no muy abundante, pero sí digna de crédito— para poder desarrollar el tema con toda credibilidad. Pero se trata de toda una rama de la ciencia y tendríamos que descuidar el aspecto central, nuestro núcleo de interés, que es el teatro como medio de comunicación, para luego desembocar en el autor guatemalteco que nos ocupa, que se ha dedicado tesoneramente a crear un teatro para estudiantes. Así, en la parte de este capítulo dedicada a ello, analizaremos cómo el autor, transformado en emisor, puede emplear toda una gama de sistemas de comunicación, que aun pueden descubrir nuevos códigos, por más que los hasta ahora conocidos constituyen un campo muy extenso.

### 3.1 **Síntesis Comparativa de un Capítulo de la Novela “EL SEÑOR PRESIDENTE”, de Miguel Angel Asturias, y la versión teatral de Hugo Carrillo.**

Para desarrollar adecuadamente esta parte de mi trabajo, dedicado a los estudiantes del nivel medio interesados en la actividad teatral que se ha cultivado en Guatemala, contemplaré los siguientes aspectos que me parece son importantes para cumplir con el cometido propuesto:

- 3.1.1 Miguel Angel Asturias, sus personajes delineados entre el sueño y la realidad.
- 3.1.2 Hugo Carrillo, su admiración por Asturias y su calidad de dramaturgo.
- 3.1.3 Aspectos importantes de la novelística. Formas de contar.

3.1.4 Niveles y planos del texto literario, en el Capítulo que se tomará para analizar comparativamente.

3.1.5 Diferencias o semejanzas entre:

- A. Novelista y dramaturgo
- B. Novela, drama
- C. La novela en el Siglo XX, el teatro en el Siglo XX.

3.1.1 Miguel Angel Asturias, sus personajes delineados entre el sueño y la realidad.

No creo necesario el aporte de datos biográficos de Miguel Angel Asturias, porque se suponen suficientemente conocidos. Me refiero solamente al término que enuncia: “personaje entre el sueño y la realidad”, porque, al conocer su biografía y parte de su obra, el autor, cuyas raíces son profundamente guatemaltecas, se nos escapa constantemente, huyendo a regiones oníricas, donde mucha de su literatura ha sido elaborada. Asturias retrata fielmente hechos reales. Transmite el dolor de sus compatriotas que sufren constantemente por diversas causas. Señala llagas, lacras sociales que permanecen vigentes. En estos aspectos, se entrevé como un personaje real. Duele lo que escribe. Parece como si él mismo padeciera parte de los sufrimientos que señala.

Pero se escapa a los niveles del sueño cuando toma elementos de los libros sagrados —Popol Vuh, Chilam Balam, Anales de los Xajil—. En su breve obra de teatro, “Cuculcán”, agregada a la segunda edición de Leyendas de Guatemala, aparecida en 1948, el ave Cuculcán, símbolo del sol, representante del Quetzal, con el Guacamayo, el ave del fuego del sol, se entrelaza la leyenda de la luna, esposa del sol, madre de las prostitutas. El Guacamayo, (Vucub-Caquix) que es el personaje principal —ave de mil colores, arco iris de engaño— aparece en los primeros cantos del Popol-Vuh, donde se cuenta cómo pretendía ser el sol y la luna, aunque todavía ni el sol ni la luna existían. El Guacamayo dice que la vida es un engaño, que nada existe fuera de Cuculcán, el sol. Transcribo unas líneas de las leyendas de Asturias (1982: 93):

“Nada existe —dirá—, todo es sueño en el espejismo inmóvil, sólo la luz que cambia al paso de Cuculcán que va de la mañana a la tarde, de la tarde a la noche, de la noche a la mañana, hace que nos sintamos vivos. ¡La vida es un engaño demasiado serio para que tú lo entiendas, Chinchibirín! .

Se perciben aspectos metafísicos en ese párrafo. Y a lo largo de la obra de

Asturias, se conjugan siempre los linderos del sueño. En cambio, en *El Señor Presidente*, Miguel Angel Asturias casi se aproxima a la crónica fiel, periodística, cuando relata acontecimientos cuyos personajes pertenecen casi todos a la realidad y viven en la época que a él le tocó vivir. No se menciona el nombre de Guatemala, ni hay señalamiento de nombres clave, pero, al mencionar la batalla de Verdún, se relaciona con el año 1916.

Su vida está matizada de incidentes que aseveran lo dicho. No penetro ese aspecto, porque se aleja del propósito del presente trabajo, pero sí debo mencionar que, en las primeras dos terceras partes de su vida, la bohemia en que se sumergió tantas veces, tratando de escapar de la realidad y del dolor que su patria le producía, fue manifestación clara de su deseo de evasión. Su fortaleza, su afán de decirle al mundo lo que sentía y pensaba, pudieron más y no sólo por medio de los constantes viajes que realizó, sino por la obra múltiple que dejó, este guatemalteco supo establecer el equilibrio, tan difícil de alcanzar, entre la realidad y el sueño.

### 3.1.2 Hugo Carrillo, su admiración por Asturias y su Calidad de Dramaturgo.

Hugo Carrillo es, por voluntad propia, uno de los escritores contemporáneos que con más ahinco se ha dedicado a difundir la obra de Miguel Angel Asturias. Inicia el teatro para estudiantes, precisamente con *EL MUNDO MAGICO DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS*, en 1966 y, a partir de esa época, su admiración por el autor se transforma en un deseo obsesivo por llevar a la escena la versión teatral de *El Señor Presidente*. Obra magna ésta, que habrá de significarle la dedicatoria de varios meses de trabajo exhaustivo y el aislamiento total del medio en que se mueve, para recibir el contacto directo de las páginas del genial escritor.

Manuel Galich, dijo de él en una Revista de U.P.: (1982 p. 15).

“Hugo Carrillo maneja el teatro con gran maestría, con un “oficio” adquirido a través de no menos de veinticinco años de experiencia y estudio en Guatemala y en países como Francia, Inglaterra, Estados Unidos y México. Gusta de manipular el esperpento y de moverlo con elasticidad funambulesca, circense. Carrillo toma en sus manos los materiales de las novelas de Asturias y los recompone, los recrea, los maneja con eficacia escénica, utilizando un amplísimo registro de eso que llamamos lenguaje teatral. *El Señor Presidente* se ha universalizado por una óptica convencional, que ha creído ver en la novela y en su réplica teatral, algo así como un arquetipo del tirano latinoamericano. La iniciación teatral de Hugo Carrillo, data de la década del proceso progresista y democrático, incescrupulosamente aplastado a los ojos de todo el mundo, por la confabulación imperialismo-frutera-gorilas, que derrocó al Gobierno de Jacobo Arbenz en 1954. Quizá esta reflexión de él mismo, refleje las

vivencias que han inspirado su teatro: “Yo respondo a la miseria, a la violencia, a la injusticia, a la soledad y a la angustiada búsqueda de la identidad del hombre de mi medio, de mi cultura, de mi época”. Pienso que esta autoubicación de Hugo Carrillo, como autor teatral, es válida, si no para toda la dramaturgia guatemalteca actual, sí para la que tiene valores perdurables, en el tiempo, y trascendentes, en el espacio. Y pienso más: es válida también, para el nuevo, es decir, el verdadero teatro latinoamericano.”

La calidad literaria de Hugo Carrillo no se queda enmarcada dentro de los límites de nuestra patria. En los renglones dedicados a su entorno biográfico y en la entrevista que nos proporcionó, queda ubicado como uno de los valores más firmes con que contamos en nuestro ámbito literario. Pero es preciso establecer las razones de su admiración por Miguel Angel Asturias, de manera que este rubro responda a su enunciado. Hugo Carrillo conoció personalmente a Miguel Angel Asturias y le subyugó su fuerte personalidad, imantada de un carisma pocas veces contenido en ser humano. Tuvo oportunidad de encontrar a Asturias en diversos congresos y eventos culturales, en los que el joven dramaturgo pudo apreciar de cerca la bien cimentada aureola de fama, de que Miguel Angel estuvo investido siempre. Le escuchó en conferencias inolvidables. Justipreció el sublime amor que el escritor sentía por su patria. Se identificó en un todo con él. Pero siendo lo suficientemente sincero como para pretender emularlo, o plagiarlo, en caso adverso, se propuso llevar a la escena sus obras. Si no todas, al menos aquellas que más han conmocionado a los lectores. De allí nació El mundo mágico de Miguel Angel Asturias, en el cual se conjugan elementos míticos y niveles que superan cuanto a la imaginación le sea dable crear. De manera que, sin descuidar su propia creación, a la cual hacemos referencia en su biografía, se dedicó a estudiar la forma de llevar a la escena la monumental novela de Asturias, EL SEÑOR PRESIDENTE. Entre los primeros obstáculos: la extensión, el lenguaje de germanía que se utiliza en muchos de sus capítulos. Los personajes esperpénticos, en los cuales tenía alguna práctica, gracias a sus obras LA CALLE DEL SEXO VERDE y EL CORAZON DEL ESPANTAPAJAROS. Pero asumir una responsabilidad tan grande era demasiado serio. Tomó, sin embargo, la tarea propuesta y los resultados han sido suficientemente comentados. Su calidad como dramaturgo ha sido puesta de manifiesto en festivales nacionales internacionales. Su admiración por Miguel Angel Asturias le sitúa en una línea que le permite alternar con escritores contemporáneos que han reconocido sus méritos.

### 3.1.3 Aspectos Importantes de la Novelística. Formas de Contar.

En la lengua italiana, se designa con el término “novella” al suceso interesante, a la noticia o novedad que produce expectación. En el concepto literario, se denomina novela a un relato no histórico, orgánico y completo, escrito generalmente en prosa. En

su sentido más general, la novela se refiere a la ficción narrativa en prosa extensa y compleja. Las características de la novela se pueden condensar en los siguientes conceptos:

1. Ficción narrativa
2. Extensión y complejidad
3. Minuciosidad
4. Imagen de la vida
5. Coherencia interna
6. Visión de la vida (cosmo-visión)
7. Carácter prosístico
8. Lo episódico, etc.

Las clases de novela que se conocen son:

1. Cabalresca
2. Sentimental
3. Dramática
4. De caballería
5. Pastoril
6. Picaresca
7. Romántica
8. Realista (de tesis, naturalista, regional).

No creo necesario aportar mayores datos sobre este aspecto, porque no es el tema central que estoy abordando, me interesa solamente hacer un recordatorio —a los estudiantes— de algunos de los aspectos importantes de la novelística.

Para Lukács, dicen Martín Duque y Fernandez Cuesta (1973: 35):

“La novela debe ocuparse de la vida del hombre que vive cargado de problemas, convertido él mismo en problema, en este nuestro mundo absurdo; más en concreto, de la búsqueda por parte de este hombre problemático de un sistema de valores a que asirse y de su frustración en el fracaso. Su concepción, pues, está muy cerca de la tragedia clásica: “la novela ha de ser la epopeya de un mundo sin dioses”.

Las novelas de Miguel Angel Asturias poseen, además de los aspectos ya citados, la

carga telúrica del hombre americano preocupado por exponer los problemas y lacras que afectan a nuestros pueblos. EL SEÑOR PRESIDENTE, que algunos de sus biógrafos dicen que se inspiró en su tesis presentada en la Facultad de Derecho, en la carrera de Notariado y Ciencias Políticas y Sociales en diciembre de 1923, y otros, en LOS MENDIGOS POLITICOS, es la novela de la dictadura, que no pudo publicarse en tiempos de Jorge Ubico. No es una novela de caracteres, sino de ambiente.

La forma de contar, en tercera persona, permite largos períodos de manera dramatizada —no olvidemos que Miguel Angel también escribió teatro—, que brindan al relato mayor agilidad. En la forma de contar, el personaje omnisciente resuelve toda la constante de la obra.

### 3.1.4 Niveles y Planos del Texto Literario, en el Capítulo que se tomará para analizar comparativamente.

Para la versión dramática que Hugo Carrillo realizó de la novela EL SEÑOR PRESIDENTE, tomó la primera edición que estuvo a cargo de Editorial Costa-Amic, en México, D.F. Apdo. Postal 2901, del 30 de agosto de 1946. La comparó con la segunda, realizada por Editorial Losada, de noviembre de 1948 y, no encontrando diferencias dignas de mérito, inició el trabajo de adaptación.

He seleccionado el Primer Capítulo de la obra para el trabajo de síntesis comparativa, porque es el que, a mi juicio, contiene todos los elementos que posteriormente van a conformar la obra. Miguel Angel Asturias, al ofrecer el cuadro de los limosneros, está retratando a toda una sociedad que se mueve abigarrada y presa de sus propias pasiones. Aun cuando en los capítulos subsiguientes se hable de coroneles, damas de sociedad, burócratas, terratenientes, etc., son los mismos mendigos del Portal del Señor. Las distintas manifestaciones del terror, un terror que va en crescendo, abarca todas las formas posibles del miedo y llega a todos los órdenes sociales. Dice Jimena Sáenz Endebe (1974: pág 106):

“Se describe el reino del terror. La primera, famosa frase de El Presidente, invoca al demonio. En esa ciudad aterrorizada, el único que deambula libremente por las calles, es sin duda el diablo. “Alumbra, lumbre de alumbre, ¡Luzbel de piedralumbre!” Con esa retumbante sonoridad, seguida de imágenes auditivas (zumbidos, campanas) y juegos de luz y sombra, se inicia la novela; el maldobestar de la luz en la sombra y la sombra en la luz”, nos parece provocado por un misterioso Luzbel, que representa en forma gráfica al Señor Presidente”.

El adaptador, Hugo Carrillo, enriquece la escena. Coloca de una vez las siete áreas donde van a actuar sus personajes. La primera escena, la del Portal del Señor, la coloca sobre el área derecha del escenario que, según saben los teatristas, es la más fuerte. Los actores juegan a limosneros. Con máscaras, semi-desnudos, con detalles de vestuario de la cintura para arriba, juegan a representar a los personajes, animales, aves de rapiña, esculturas, lámparas u otros objetos. Las áreas de acción están totalmente desnudas. El fondo y los laterales se cubren con periódicos y afiches manchados de sangre. Al fondo, sobre el nivel más alto, un gran teatrino del cual emerge un títere gigantesco. El títere que representará al Señor Presidente.

Los personajes que aparecen en la obra, con nombres propios o sus “alias” —apodos— son: Luzbel, Patahueca, el Pelele, el Viuda, un valetudinario tiñoso, una ciega, una sordomuda encinta y el Mosco. No los describe, pero al narrar que se trata de pordioseros que se arrastraban por las cocinas del mercado, que no tienen más lazo común que la miseria, que “dormían como ladrones, con la cabeza en el costal de sus riquezas: desperdicios de carne, zapatos rotos, cabos de candela, puños de arroz cocido envuelto en periódicos viejos, naranjas y guineos pasados”, la imaginación del lector cuenta con suficientes elementos para “verlos” y aun “olerlos”.

El novelista inicia la obra con un conjuro satánico. En el plano de los sonidos, la onomatopeya es el elemento principal. El lector escucha interiormente, los tonos alto, más alto, menos alto. Bajo, más bajo, menos bajo. Los acentos los utiliza con fuerza o intensidad. Más fuerte, menos fuerte. Mantiene el equilibrio en cuanto a la cantidad silábica. Hay unidad en la serie de figuras que utiliza y que cobran caracteres melódico-semánticos. El sistema acentual da lugar a la orquestación verbal. Hay acentos fijos y las repeticiones, al reiterar el mensaje, fortalecen la dinámica que se imprime al preámbulo que constituye la invocación a Luzbel.

El autor de la versión teatral enriquece la escena con otros personajes que cuentan con parlamento. Allí están Lulo, Pereque, Don Juan Chicamiona, el Tigre, el Tocador, el Caracol. Las voces de primera a cuarta también constituyen signos teatrales, que brindan a la representación un impacto funambulesco. Es un mundo de figuras esperpénticas que se mueven a nivel de cloaca. El vestuario, el maquillaje utilizado, corresponden a las características relatadas por el autor de la obra original. La piel rugosa y amarillenta. Los miembros contrahechos, semi-desnudos, ofrecen al espectador figuras casi sacadas de cuadros de Goya.

En el NIVEL DEL SIGNIFICADO, tanto el autor de la obra original como el

adaptador, nos ofrecen el siguiente cuadro:

TEMA: Invocación a Luzbel para que “alumbre sobre la podredumbre”, significada por los mendigos.

PERSONAJES: Luzbel, Patahueca, el Pelele, el Viuda, un valetudinario tiñoso, una ciega, una sordomuda encinta, el Mosco, Lulo, Pereque, Don Juan, Chicamiona. El Tigre, el Tocador, el Caracol. Voces de la 1a. a la 4a.

PERSONAJE CENTRAL: Luzbel, que más tarde será representado por Cara de Angel —Miguel Cara de Angel—, el favorito del Señor Presidente.

EL AMBIENTE: Está referido al lugar donde se desenvuelven los personajes que, en este caso, es lúgubre.

LA SECUENCIA NARRATIVA: es lineal.

EL TIEMPO: subjetivo.

EL NARRADOR: omnisciente.

EL MOTIVO POETICO: alumbra. Alumbre. Lumbre.

MENSAJE. alumbrar con lumbre de alumbre.

ESPACIO: el universo.

Tanto novelista como dramaturgo imprimen, en sus personajes y en el mensaje que envían, una tónica que va in “crescendo”, que parece brotar como zumbido de abejas y luego crece como grito sibilante.

EN EL PLANO DENOTATIVO: los motivos son dinámicos. La función apelativa llama la atención. En la realidad representada, el contexto es histórico-temporal.

EN EL PLANO CONNOTATIVO: el sub-plano es simbólico.

Los principales símbolos en el texto y en la adaptación:

LUZBEL = Lucifer. Príncipe de los angeles rebeldes —recordemos que más tarde será Cara

de Angel—. Hijo de Perseo o Zeus. (Júpiter) y la Aurora. Conductor de los astros, encargado del carro del sol, que enganchaba y desengachaba con las horas. Se le reconocía por su cabellera blanca, cuando en la bóveda celeste, venía a anunciar la llegada de su madre.

ALUMBRE: el alumbre es el sulfato doble de alúmina y potasa, sal blanca y astringente, que sirve de mordente en tintorería. Algunos son solventes en agua. La piedra lumbre es sulfato doble de aluminio y amonio. Es masa porosa y friable, que se obtiene deshidratando por el calor. El alumbre potásico también se utiliza como astringente. Se emplea para aclarar aguas turbias. En contacto con el aire, se vuelve blanco.

Nada queda fuera de la connotación del autor. El personaje que invoca, en el caso de la novela, un personaje ominisciente, y en el de la versión, un coro de voces agógicas, que tan pronto distorsionan como uniforman la melopea. La invocación va orientada a pedir a ese Luzbel de piedralumbre que alumbre sobre la podredumbre. La podredumbre, los mendigos, en la primera parte.

En las siguientes, todos los personajes de la novela, desde el más tímido escribiente, hasta el más audaz mandatario encontrará su mundo de tinieblas, igual que los mendigos del Portal del Señor.

EL LUZBEL DE PIEDRALUMBRE es un demonio que sirve de elemento catalizador. Las aguas turbias, que se manejan en el contexto de toda la obra, se aclararán un tanto gracias a la intervención de este ángel rebelde.

De la luz en la sombra, de la sombra en la luz: doble simbología de lobreguez y claridad. El bien y el mal: Luzbel, Cara de Angel, o viceversa.

En la narrativa, los personajes son seres extraídos de un sub-mundo alienado, en el que el mejor tiempo que se vive es el de la noche, cuando llega el sueño. Pero aún así, son sueños agitados, pesadillas que les hacen despertar sobresaltados, temerosos de que alguien les haya robado sus pertenencias consistentes en deshechos, en despojos, como lo que ellos son. Pero ellos mismos representarán más tarde a los personajes que conforman toda la novela. El Viuda es obscuro, como lo será también Vásquez, persiguiendo a la Masacuata. El Mosco puede ser cualquiera de los guardias que más adelante se introducirán en la casa del general Canales. El Pelele podría representar al propio Señor Presidente. Una serie de signos lo evidencian. Pelele y títere poseen connotaciones similares. Es El Pelele idiota, pero reacciona al grito de “¡Madre!”, que socarrones y

desalmados le pronuncian para hacerle rabiarse. Es loco. ¿A quién sino a un loco podrían ocurrírsele las sangrientas muestras que el Señor Presidente daba constantemente? ¿Y la devoción por la madre? Se cuenta que el tirano, a quien se cree representa Asturias en la novela, manifiesta una obsesiva inclinación hacia su madre. La ciega que se sueña cubierta de moscas, colgando de un clavo, puede ser, en los capítulos siguientes, la Chabelona, la criada de Camila, que “vagaba con el cráneo roto, como fantasma, entre las ruinas” de la casona solariega del General Canales. La sordomuda encinta es el anticipo de otro personaje no menos destacado como es el de Fedina, la mujer de Genaro Rodas, que esperaba que la señorita Camila le llevara a su hijo recién nacido a la pila bautismal. Los ciegos, personajes que están representados en toda la obra por la corte que estaba a las órdenes de El Señor Presidente, Toda una caterva de paniaguados que inclinaban el espinazo y prodigaban sonrisas al “hombre”, con tal de obtener sus favores y vivir cómodamente, ciegos a los dolores de sus prójimos.

La versión teatral crea el personaje de Lulo. Sueña que es el Señor Presidente. Predice lo que ocurrirá con ese personaje. El sueño-pesadilla lo hace verse rodeado de soldados armados que llegan a felicitarle en compañía de señoras y señores colmados de medallas, plumas y telas finas. De pronto, como en una pesadilla, todos los personajes se transforman en cerdos hambrientos, perros con rabia, ruedas de carruaje, —el carruaje en que viajaba cuando lo de la bomba—, cadáveres que vuelan sobre sus propias cruces, santos borrachos que se traban y destraban entre sí. Todo este sueño, difícil de representar, Hugo Carrillo lo encomienda a actores que asumen los papeles más diversos.

Crea los hombres-cajas y los hombres-bastones. La denotación corresponde a la connotación. Las cajas son vacías, cuadradas, como la mente de los funcionarios de que se rodeaba el Señor Presidente. Los hombres-bastones, personajes que representan a los fuertes y poderosos que golpean inmisericordemente, pero que están siempre al servicio del tirano de turno. Hombres con miedo de la palabra “comun”, porque contiene la derivación de “comunismo”. Incluye, en el área del centro abajo, al estudiante, posible representante del autor de la novela, que permanece fiel a sus ideales y que grita valerosamente: “Viva la Revolución”. Es estudiante el único que pronuncia la palabra “libertad”, con la connotación propia. Las escenas deben sucederse en forma ágil, de tal manera que presenten, en una de las dos mudanzas, todo el panorama que la obra ofrece. La escena de la cárcel se anticipa. En tanto el estudiante grita “¡Viva la Libertad!”, los tres hombres con caras de cajas y bastones se santiguan y le replican indignados: “¡Comunista! ¡Agitador público! ¡Agente internacional! ¡Guerrillero!”.

Términos que no menciona Asturias, pero que Carrillo para actualizar la obra, introduce en la versión teatral.

Otro aspecto que se destaca es la participación viva del Coronel José PARRALES Sonriente. En la novela, se protagoniza como en silueta, como un bulto que le grita al Pelele la palabra “ ¡Madre! ”. En la versión dramática, PARRALES Sonriente sostiene un largo parlamento. Hace referencia a su mula —por lo que le dicen el Hombre de la Mulita—, pasa revista a los mendigos insultándoles y gritando groserías. Al acercarse al Pelele y escuchar éste la palabra que le hace reaccionar dolorosa, agresivamente, ocurre el estrangulamiento, en escena, a la vista del público. Los limosneros huyen horrorizados. El Pelele desaparece jadeando bajo la tarima del área central superior y se produce oscuridad.

En la obra original, ese es el momento en que comienza a amanecer.

Nivel del Significante: Figuras Retóricas:

El dramaturgo respeta íntegramente las figuras retóricas que el autor de la obra original utiliza para crear los diversos efectos que la pieza literaria debe ofrecer. Entre dichas figuras encontré: anáfora, sinestesia, comparación, prolepsis, prosopopeya, dilogía, reiteración, reduplicación, jitanjáfora, epímone, eufonía, antítesis, etopeya, prosopopeya, de las cuales no ejemplifico, porque el estudiante las detectará fácilmente. Debo decir que el impacto que el novelista ofrece con los recursos prosódicos y fonológicos, el dramaturgo los traslada, por medio de la magia del teatro, a los signos que enumero:

1. Palabra
2. Tono
3. Mímica del rostro
4. Gesto
5. Movimiento
6. Maquillaje
7. Peinado
8. Traje o vestuario
9. Accesorios o utilería
10. Decorado escenografía
11. Iluminación
12. Música
13. Sonido

En la versión teatral, los seres de ficción, que pertenecen al mundo de la narrativa,

se transforman en seres reales, elementos físicos a los cuales se puede oír, ver, tocar. El signo sinestésico se aplica con apego a lo que la narrativa exige. El nivel secuencial es respetado en la dramatización. Los morfemas, a los cuales se ha enriquecido con vocales y consonantes que no aparecen en el original, constituyen recurso fonético, transformándose en eco que golpea al espectador y lo sumerge en el mundo fantasmagórico que se desea crear.

En el plano de los sonidos, el uso de consonantes fricativas determina un rozamiento del aire, con ruido más o menos fuerte. El efecto que el narrador desea se logra imprimiendo un ritmo que sostiene los tonos altos y mantiene la intensidad que las frases exigen. En el plano denotativo –Nivel del Significado– el tema transforma en objetivo el mundo subjetivo con que se inicia la obra. De la luz en la sombra, de la sombra en la luz, se traslada el ámbito a la sombra del mundo en que los mendigos –parientes del basurero– constituyen, en esta primera parte de la novela, personajes tipo que marcan la característica de la misma.

#### Narrativa.

En el aspecto de la realidad representada, los personajes ofrecen un contexto práctico espacial y otro histórico-temporal. Hay un espacio, el Portal del Señor, en el cual los símbolos del texto, se evidencian por medio de figuras poéticas, del simbolismo de la palabra, de los personajes como símbolos. El simbolismo de los pordioseros permite un “introito”, que luego irá aplicando sus características a los personajes que aparecen a lo largo de la novela. En el plano sintomático, en el cual se estudia el sistema ideológico cultural o paradigma individual, observo que las características expuestas por el autor responden a diversos rubros:

- Personales
- Sociales
- Históricos
- Universales.

El lector detecta las características personales de los seres a los cuales describe el autor. No es necesario que les dé nombre a todos. Pero, dentro de signos universales, se advierte el inconsciente colectivo. Son personajes que pertenecen a terrenos literarios y de la tradición. Seres que conforman toda una época. Siempre han existido. Seres que se agrupan en familias dentro de sociedades desarrolladas o sub-desarrolladas.

En el plano de los sonidos, advierto que la intensidad inicial se sostiene conjugando consonantes líquidas: L y R. Existe una intención de subrayar el efecto deseado. La escena de la invocación a Luzbel está impregnada de sonidos fricativos, de consonantes líquidas, que colaboran con el lector en la intención de advertir una función de metalenguaje, propia del mundo que se describe. Se da también la función apelativa. Llama la atención. Produce el efecto deseado. El punto de vista que el autor destaca nos coloca frente al narrador omnisciente, cuyas perspectivas, tomadas desde cualquier ángulo, se relacionan y permiten los enlaces de las retrospecciones e introspecciones en que abunda este tipo de narrativa.

En la narración, el movimiento, el gesto, el sonido y los demás signos, quedan a discreción de la fuerza imaginativa del lector. En la versión dramática, el terreno semiótico del sonido aproxima al espectador a lo que el autor ha querido significar. El símbolo es, en el primer capítulo de la novela, elemento prioritario. El signo proxémico juega papel muy importante. El espectador no solamente escucha y ve. Se aleja, se aproxima al actor que interpreta determinado papel.

En el caso de la versión de Hugo Carrillo, debo recordar su inclinación por las técnicas brechtianas. Los actores se confunden con los espectadores. Ya antes de Brecht, Eugenio Vakhtangov hace alusión al hecho de que la verdadera realidad escénica, no se logra por la exacta reproducción de la vida en el escenario, sino, más bien, dejando a un lado los efectos de tipo naturalista, para sustituirlos por otros decididamente teatrales. Así se dice en la historia teatral de José Hesse (1976. p. 16).

“La verdadera teatralidad, consiste en presentar las obras, de una forma teatral, es decir, de suerte que los espectadores no olviden nunca que se encuentran en un teatro y viendo actuar a unos actores”.

La versión dramática de Hugo Carrillo se rige por estos cánones, considerando que la antigua idea del teatro, de brindar mayor importancia a la escenografía, ha sido sustituida por la de conceder a otros signos teatrales la mayor carga semántica. Así, el enorme títere que preside toda la obra se constituye en personaje esencial, prioritario, ya que, pese a que es Miguel Cara de Angel el personaje central, existe una fusión entre él y el Señor Presidente. No en balde es considerado el favorito. El dramaturgo quiso jugar con la ironía empleada en la obra, utilizando la figura del enorme títere en la parte alta y central del escenario. Esto es que, quien preside, es un títere. Y es a ese títere a quien se obedece, a quien se teme, a quien se desea masacrar para que con él desaparezcan la injusticia y la maldad. Este títere, a su vez, obedece a fuerzas superiores. Está encadenado

a gorilas que solamente marcarán un número telefónico para hacer que los títeres, del títere mayor, se contorsionen y se muevan al ritmo que se les marca.

Las paredes del escenario en que se representó “El Señor Presidente”, ritual bufo en dos mudanzas, (mu=no; danzas; lo que no es danza es contorsión, y eso es lo que los personajes del dramaturgo marcan constantemente). En el montaje de Rubén Morales Monroy, hombre de teatro avezado y de gran visión, la escenografía estuvo constituida por paredes cubiertas de papel periódico manchado con sangre. Solamente eso. Ni mobiliario, ni utilería complicados. La magia de las palabras, y no la magia de la escenografía, debe ser lo que atraiga predominantemente la atención del espectador. El dramaturgo contribuye a concretar lo abstracto. Lo que el lector debe imaginar al leer la obra, el espectador lo ve, lo escucha.

La Tercera Parte de la obra original, que transcurre en semanas, meses, años, en el Capítulo XXVIII, los presidiarios hablan en la sombra. Hay parlamentos que en la novela corresponden a un solo personaje. El dramaturgo los traslada a varios, para agilizar las escenas. Incluye versos del Poema del Desterrado, que le parecen mejor adaptados que los que el estudiante –representación del autor de la novela– declama, para que el sacristán Carvajal y las demás voces que representan a otros tantos presos no se duerman ni mueran.

El vestuario, otro de los signos más importantes en el hecho teatral, correspondió al que vemos en los mendigos que habitan las zonas marginales y que encontramos diseminados en todas las grandes ciudades. Andrajos, suciedad podredumbre, pestilencia. Los personajes de la obra fueron siempre los mendigos. Unas veces con los trajes que caracterizan a este tipo de pobres seres desposeídos. Otras, con los trajes de pordioseros y detalles que caracterizaran a los demás personajes que aparecen en la obra. En este hecho, se advierte claramente el mensaje: todos los mendigos. Desde el arrogante Cara de Angel, hasta la dulce Camila. El Licenciado Carvajal, el cura, el sacristán, Nía Fedina, Genaro, los policías, el Coronel Parrales Sonriente, el Auditor, la criada, los judiciales, Rodas, el Maestro, los hombres de amarillo, el policía-hiena, el policía-perro, el policía-chacal, los representantes de los indígenas, los militares, los obreros, los soldados, la oradora, los diplomáticos, el pianista, la marrana, la adivinadora, el puma, el mesero, la tía, otro tío, el tío, el Embajador, el negociante, el indígena, todos, todos, son los mismos pordioseros que únicamente han agregado algo a su vestuario para cambiar la denotación. La connotación la cambia el diálogo o los coros que sostienen.

La versión teatral agregó personajes que en la novela están sugeridos. Como que es

novela, no obra teatral. Los diálogos —y hay varios— fueron utilizados, pero con los cambios que se requerían para ampliar conceptos.

La connotación en la obra teatral es clara: los pordioseros del Portal del Señor son los mismos personajes que actúan en las dos mu-danzas. Con ello se quiere significar que las características de podredumbre abarcan toda la obra. En el final de la novela, la madre del estudiante repasa las cuentas de un rosario y repite letanías que huelen a muerte. En la dramatización, el estudiante, ensangrentado, se arrastra bajo el cementerio humano. Con él muere toda esperanza de salvación, que es el mensaje que el novelista ha querido imprimir en su obra.

En la novela, no hay personajes que sirvan de contrapeso a los malvados, con excepción de la Niña Fedina. La misma Camila —que representa la inocencia— será el instrumento inconsciente, empleado por el tirano, para provocar la muerte a dos enemigos políticos, las personas más allegadas a Camila, su padre y su marido. En el colmo de su refinada maldad, el Presidente logra que ambos mueran de una muerte novelesca y repentina.

Los personajes, que el dramaturgo ha recreado, responden a las características que la novela ofrece. La estructura es simple: consta de tres partes: las dos primeras, están determinadas en el tiempo y tienen un estrecho margen de tres o cuatro días, durante los cuales ocurren muchos acontecimientos. La tercera, abarca “semanas, meses, años”, que es precisamente ese tiempo incalculable, manejado por el tirano en la interminable dictadura, que es inacabable como él mismo.

Encontré, como característica esencial, un gran equilibrio entre la novela y su versión teatral. En el lenguaje se mezcla vulgaridad, la patanería de algunos personajes y la poesía que está salpicada de numerosos fragmentos de nuestro folklore —“Luna, luna, tomá tu tuna y and'echá las cáscaras a la laguna”—. Hay escenas que el lector de la novela habría supuesto que solamente se resolverían por medio de trucos cinematográficos. Pero el dramaturgo toma la esencia de las circunstancias subyacentes en la obra y la transforma en movimiento, en ritmo, en cadencia, en scherzos, disminuidos, ralentandos, acelerandos, andantes, andantinos, moderatos, fortísimos, pianos, mezzofortes, con lo cual el signo musical se manifiesta en forma amplísima.

El novelista maneja el refranero popular de su patria, con la maestría de quien vivió entre vagos y mendigos, para poder llegar a la esencia de su sentimiento, de su

deformación social. El dramaturgo imprime dinamismo y concisión. De otra forma, la tarea que se impuso, y que ha permitido a millares de estudiantes centroamericanos y de diversos países aproximarse a la obra, no habría sido posible. Los diálogos son vivaces y el retrato de los personajes se ofrece bajo el doble aspecto físico y psíquico. Hay situaciones que se observan por medio de gestos. En la versión teatral, la música no se escucha solamente en la voz, en los coros, en los cambios de tonalidad. También se hace presente en instrumentos musicales o efectos que fueron manejados con suma precisión, introduciéndolos en aquellas escenas donde se subrayaban determinadas características.

### 3.1.5 Diferencias y Semejanzas entre:

- A) Novelista y Dramaturgo
- B) Novela-Drama
- C) La novela en el Siglo XX, el Teatro en el Siglo XX.

#### A. Novelista y Dramaturgo

El novelista realiza el engranaje de su obra desde un suceder ficticio, interesante. Es decir que hilvana sucesos no históricos, ocurridos en el espacio y el tiempo reales. Pero esa ficción está desarrollada con elementos de la experiencia humana, a los cuales les ha dado una ordenación, configuración, estructuración distintas de la que tenían en la realidad, agregándoseles, al mismo tiempo, un significado que no poseían en el mundo real. Las definiciones que he encontrado de lo que es la novela parten desde el concepto que tenían los sajones, quienes la consideraban como narración que pasaba de las 35,000 palabras. La novela corta, o la narración, fluctuaba entre las 10,000 y las 35 000; y el cuento, el relato que no pasa de las 10,000.

El dramaturgo debe tener en cuenta que los tres elementos comunes al cuento y a la novela —exposición, nudo y desenlace— han sido superados ya y que de acuerdo con las nuevas técnicas, una obra teatral puede iniciarse por el desenlace y concluir por la exposición, o dar el primer lugar al meollo de la cuestión. El dramaturgo actual ya no se ciñe a las consabidas divisiones de escenas, cuadros, actos o jornadas. Ahora, un simple cambio de posición de los actores puede determinar el paso del tiempo, o bien el traslado de un ambiente a otro en el contexto de la obra. El dramaturgo de hoy cuenta —eso sí— con recursos técnicos que le permiten crear una serie de efectos que han venido a multiplicar su mundo de signos. Los sistemas de comunicación son, para el dramaturgo, lo que la palabra es al novelista.

He encontrado que, tanto para la novela como para la obra dramática, existen algunos puntos de contacto. Entre ellos, que ambas pretenden ser:

- A. imagen de la vida;
- B. visión o interpretación del mundo y de la vida;
- C. intérpretes de determinados mundos y sub-mundos;
- D. espejo de costumbres;
- E. descubridores de mundos interiores;
- F. simples expositores del acontecer diario;
- G. creadores de personajes-clave.

Por otra parte, el dramaturgo puede utilizar aspectos semióticos que, en la obra solamente escrita, quedan en el plano de la imaginación del lector. ya dijimos, en otra parte de este trabajo, que la proximidad de espectador-actor, espectador-signos teatrales, es de suma importancia en la pieza dramática. Pero hay, además, aspectos de carácter psicológico, íntimamente relacionados con las diferencias y similitudes que se observan en el teatro y en la narrativa. Para el espectador, debe existir una motivación que le llega por diversos conductos: el periódico, la radio, el teléfono, la conversación directa de otro espectador que ya presencié el montaje. La lectura previa de la obra, los comentarios de personas que asistieron a la representación y quedaron disgustadas con la misma, en cuanto a contenido, mensaje, actuación y todos los demás signos que constituyen una pieza teatral. El disgusto opera en muchas ocasiones como elemento motivador. El haber presenciado una versión cinematográfica u otros tipos de incentivos que inducen al espectador a aproximarse al teatro y tomar su butaca cómodamente para apreciar la obra.

El lector de una novela no puede utilizar estos recursos. El lector de narrativa está solo. Puede ocurrir que le acometa la impaciencia por descubrir el final de la obra y leer superficialmente algunos capítulos. Puede ocurrir que no se interese por el principio de la obra y la deje por la paz, o bien que, por causa de fallas de cultura, no comprenda el contenido de la obra e igualmente abandone su lectura.

Existen, pues, evidentes diferencias entre lo que puede producir un novelista y lo que un dramaturgo puede dar.

**B. Novela-Drama**

En el mundo de la narrativa:

1. El autor juega con sus personajes, desde ángulos múltiples.
2. El novelista describe paisajes, zonas alejadas, inexistentes.
3. El novelista no tiene limitaciones de tiempo para que sus personajes se expansionen.
4. El autor de novelas puede llevar a sus páginas millares de personajes y hacerles participar activamente.
5. El narrador tiene en sus manos el manejo de todos los elementos naturales. La lluvia, el calor, una tormenta, una avalancha, un terremoto, el paso por un lago o un río, el correr de caballos o una estampida de elefantes, todo puede ser manejado por medio de la narración.
6. El novelista no dispone —por otra parte— de muchos de los signos que el dramaturgo puede llevar al escenario. Simplemente los describe pero no los materializa, no los corporiza, como lo hace el dramaturgo.
7. El novelista no puede lograr que sus personajes dialoguen con el lector. Bajo puntos de vista subjetivos, quizás sí. El personaje pregunta. Pero la pregunta queda sin respuesta o respondida en forma figurada.
8. El mundo del lector es interior. Las novelas ya no se leen en grupo. Los cuentos ya no se cuentan en noches tibias, junto al fogón. El lector de novelas o cuentos es solitario.
9. El desenlace de la novela es lento, sobre todo si no se toma su lectura de “un tirón”. La expectativa cobra características inquietantes, que se resuelven a plazos mucho más largos.

En el mundo del drama:

1. El dramaturgo debe respetar la presencia de un público que busca ciertas congruencias, ciertas similitudes, a pesar del teatro del absurdo, o precisamente por eso.

2. El dramaturgo trata de ofrecer a sus espectadores la visión concreta de lo que sus actores dicen. Pero si se trata de abstracciones, posee recursos que sitúan cuanto se dice en el plano de lo concreto, para aproximarse a un público deseoso de introducirse en la trama de la obra.
3. El autor de drama debe agilizar sus tiempos, si pretende contar con la atención de un público inquietante.
4. El autor teatral resuelve sus personajes colectivos, reduciéndolos y brindando, a uno o varios, las características de masa. Puede utilizar pancartas en las cuales aparezcan grandes grupos.
5. El dramaturgo, como el coreógrafo, recurre a la plástica. El elemento corporal debe suplir todos aquellos aspectos que el novelista puede describir. Ya no se utiliza el narrador para intervenir en algunos momentos en que se creía que el actor no sería capaz de transmitir la emoción o el concepto de tiempo y de espacio.
6. El dramaturgo puede llenar la sala de sonidos, de luces, de sensaciones que el lector solamente imagina.
7. El dramaturgo puede, si lo desea, hacer intervenir al espectador y sumergirlo en el espacio escénico, en el cual están viviendo sus personajes.
8. El mundo del espectador se comparte con el vecino de la butaca de al lado. Hay una transmisión de sentimientos y emociones. La risa es contagiosa. La lágrima también. El sentimiento de espectación, igual.
9. Para llegar al final de la obra teatral, bastan sólo una o dos horas. El tiempo teatral actualmente ha disminuído, por razones de agilización.

Considero necesario hacer referencia a estas generalidades sobre las diferencias o semejanzas entre novelista y dramaturgo, novela y drama, porque el estudiante debe estar seguro de que, para comprender cualesquiera de ambos aspectos, es preciso leer las obras. Si se trata de novela dramatizada, no es suficiente presenciar la puesta en escena. Pero la puesta en escena siempre constituirá una motivación directa para remitirse a la obra original y analizarla debidamente. El orden debiera ser éste: a) ver la puesta en escena; b) leer la novela original. De esta forma, el juicio crítico podría orientarse hacia ambos aspectos: la narrativa y la dramaturgia. Y es muy importante conocer cómo el dramaturgo

juega con los capítulos de la novela, con los personajes, con los ambientes, con la descripción, no sólo del paisaje, sino las características de cada uno de los personajes —al menos los más importantes—, para luego ofrecerlos, transformados en diálogos, que representan narraciones extensas.

### C. La Novela en el Siglo XX. El Teatro en el Siglo XX.

Se han dado cambios naturales y lógicos en la historia de la literatura, en los tiempos que la humanidad ha vivido. Creo que algunas de las características de la novela del Siglo XX, son:

1. Afán de búsqueda en lo histórico y en el interior humano.
2. Romper los límites formales del género, penetrando en el ensayismo, la lírica o la filosofía. Aparecen derivadas como la novela y la novela poemática.
3. Mundo inquietante. Se refleja un mundo que ha sufrido conflictos y transformaciones. Intervienen: el maquinismo, la sociedad de masas, el desarrollo de la técnica. El auge de los medios de comunicación. La novela no da una lección completa sino un enigma.
4. Descubrimiento de mundos interiores: los personajes. Desprecio de lo racional: lo inconsciente, el ensueño, el recuerdo, la impresión fugaz.
5. Personajes planos y personajes redondos: los primeros construidos sobre bases únicas. Los segundos, contradictorios, dudosos, de personalidad misteriosa, que no pareciera estar prevista por el autor.
6. Perpectivismo: puntos de vista diferentes. Los personajes dan sus propios enfoques, sorprendiendo al lector ante situaciones imprevistas.

Sabemos que el lenguaje, como hecho biológico, es el resultado de la actividad propia y del medio ambiente. Hablar bien es un proceso de análisis y de síntesis. Manifestar a los demás el estado de conciencia supone distinguir bien los elementos que integran el juicio o sentimiento de que se trata.

La evolución del ser humano ha ido marcando y afirmando que el uso tiene

fuerza de ley. De ahí que he querido destacar los más importantes aspectos que la novela del Siglo XX ofrece, porque las variantes encontradas coinciden con el hecho de que “el uso razonable y culto, puede constituirse en árbitro del idioma”. En la novelística del Siglo XX el argot es importante. La novela, a la cual hemos hecho referencia, solamente para observar la forma en que puede ser trasladada al drama, utiliza lenguaje vulgar, lenguaje conversacional y también lengua literaria. El autor, diestro en el manejo de todos los procesos del habla, los utiliza en los momentos más adecuados. Siendo la escritura la memoria de la humanidad, Miguel Angel Asturias es sumamente cuidadoso en aspectos que podrían desubicar su obra o sumarla a los miles de creaciones que no han logrado sacudir de la forma que su Señor Presidente lo hizo.

En cuanto se refiere al drama del S. XX, las siguientes son algunas de sus características:

1. Su afán de búsqueda se dirige más a los aspectos de forma y fondo.
2. Hay diferencia entre el empleo del diálogo, el monólogo, el aparte y las voces de fondo.
3. Las motivaciones son múltiples.
4. Se utiliza mucho la acción retrospectiva.
5. Hay mayor libertad para la distribución de las escenas, cuadros o actos.
6. El final inesperado se aplica con técnicas mejor ajustadas, que no caen en la exageración.
7. El autor, al crear sus personajes, emplea gran cantidad de recursos, entre los cuales el cuerpo humano constituye elemento de primer orden.
8. Existe una constante experimentación no sólo en cuanto al uso del tiempo escénico, sino en cuanto a las fluctuaciones del ritmo, en el desenvolvimiento de la acción dramática, que puede ser: dinámico, lento, acelerado, movido, estático, o una mezcla de los anteriores.
9. Se acrecienta la tendencia al teatro de creación colectiva, que aún está en sus inicios y que no ha logrado salir del estilo lineal.

10. La participación de los espectadores se realiza con mayor frecuencia, no solamente para despertar interés, sino para establecer contactos y llegar a situaciones de confianza entre público y actores.

Las observaciones anteriores son producto de mi experiencia en el terreno del teatro. Hay mucho más que se puede decir, pero el propósito de este trabajo es solamente el de señalar, o mejor, comparar la forma utilizada por uno de nuestros grandes autores contemporáneos, para la narrativa y —someramente— establecer puntos de aproximación o distanciamiento (proxemática) entre un capítulo original y el que fue adaptado para la escena.

Debo señalar, además, que el dramaturgo utiliza con suma frecuencia las introspecciones y las retrospecciones. Pero ello no ocurre en el primer capítulo, que es el que he tomado para ejemplificar, porque de él parte todo el mensaje de la obra y en él se retrata el gran “basurero nacional” que constituyó la vida política y social de la época a la que se refiere Miguel Angel Asturias.

Los recursos que el dramaturgo utilizó no desvirtúan ni la forma ni el contenido de la obra. Los hombres-caja, representan muy bien la mentalidad de que están imbuidos ciertos funcionarios: cuadrados, vacíos. Los hombres-bastones, que se consideran jueces con derecho a juzgar la opinión pública, sin poseer recursos ni derechos. Pretenden manejarla y son representantes de una “moral” al servicio de la dictadura. El dramaturgo se basa en el novelista y el novelista se basa en el pueblo, ese pueblo que maneja el lenguaje folklórico, porque se ha transmitido de padres a hijos.

En el Capítulo XXXIII de la novela, “Los puntos sobre las íes”, la criada de la viuda de Carvajal repite incesantemente:

“¡Amor de padre, que lo demás es aire! ¡Lorito real, del Portugal, vestido de verde sin medio real! ¡Daca la pata lorito! ¡Buenos días, Licenciado! ¡Lorito, daca la pata! ”.

O en el Capítulo XXVI “Torbellino”, donde incluye, dentro del humor negro que maneja tan bien, uno de los juegos infantiles que se introduce para equilibrar la intangibilidad del sueño y la dura realidad que desea pintar:

¡La pondremos de cadáver  
matatero, tero, lá!  
¡Ese oficio no le gusta  
matatero, tero, lá!

El juego original dice: “ese oficio no le agrada”, pero el autor, para estar más acorde con el cuadro que pinta, cambia el verbo por uno más popular.

La novela se enriquece con las menciones del habla popular y esas no las inventa. Las integra magistralmente al contexto de la obra. El dramaturgo las aprovecha en los momentos que considera adecuados.

Quiero establecer, además, si escribir teatro es similar a adaptar al teatro. Creo que no. El dramaturgo tiene, por supuesto, mayores recursos: conoce las bases, las técnicas. Pero escribir una obra propia y adaptar la de autor ajeno, son aspectos totalmente diferentes. Por eso Hugo Carrillo hace la aclaración de que se trata de un ritual bufo, inspirado en la novela del mismo nombre, de Miguel Angel Asturias. Y creo que hace bien. Es honesto consigo mismo. Porque la obra original nos presenta todo un universo, una cosmo-visión de una época que aún repercute en la sociedad actual, que no ha perdido vigencia —ni la perderá— por los señalamientos de defectos y cualidades que nacieron con la humanidad y quizás morirán con ella.

En su obra, Asturias rescata mucho de nuestro folklore.

Creo que uno de los elementos esenciales que aparecen en el original y se destacan en la versión, es el onírico. Hay situaciones que solamente pueden vivirse en sueños dulces, como el de Camila cuando viaja por primera vez al mar. Y otras que solamente pueden constituir pesadillas, como todas las que sueñan los mendigos y después los otros personajes, que continúan siendo mendigos, porque piden piedad, perdón, amor, cargos públicos, poder, derecho a la saña, derecho a matar impunemente —una especie de Maximón— gobierna en ese lapso de tiempo durante el cual transcurre la obra y, por su poder, logra transformar en títeres a todos los personajes que aparecen y desaparecen en la novela.

El dramaturgo encuentra que la revolución que se opera en la literatura dramática, durante el actual Siglo XX, lejos de afectarle le favorece. Las tres unidades teatrales de acción, tiempo y lugar, son rotas. Aristóteles se ceñía a ellas porque: la unidad de acción se apoya en el principio de que el drama ha de tener una estructura homogénea. Las unidades de tiempo y lugar se mezclan con la doctrina tradicional de la imitación y la verosimilitud. La unidad de lugar desechada desde los orígenes del Teatro Español. Dice Martín Alonso (1973: p. 83), que la responsabilidad del autor dramático es, hoy, mayor que nunca, porque se hacen necesarios los intereses por todo lo humano, la curiosidad de penetración en el alma de los seres y las cosas.

“La psicología del autor dramático, ha de ser la más desprendida de su propia personalidad. El mismo es espectáculo de sí mismo. En sus sentimientos y pasiones han de percibirse los posibles sentimientos y pasiones de la humanidad”.

El rompimiento con cánones pre-establecidos es una de las características de la versión que hace Hugo Carrillo de la obra de Miguel Angel Asturias. No lo deja todo a la imaginación del espectador, pero sí lo suficiente para que se forme sus propios juicios, para que establezca la proximidad de su recreación a la obra original.

Encuentro que uno de los principales aciertos de la versión dramática, es el uso de la metáfora y la aplicación de los elementos oníricos. La comparación que establece entre los títeres-hombre y títere-signo de escenario, es sumamente reveladora de un poder de captación acucioso.

En suma, Carrillo, admirador de Brecht y de Grotowski, conquista el espacio y puede permitirse la adaptación de una novela que, como *El Señor Presidente*, a pesar de mantener la secuencia esperada, pareciera que por instantes se perdiera por entre los mil varicuetos que cuenta el novelista. Faltó, para completar el círculo, que su espectáculo se transformara en un teatro laboratorio, en el cual los actores aparecieran y desaparecieran constantemente por entre las butacas de los espectadores. Para que se dé el teatro laboratorio abiertamente, hay que preparar al espectador. En nuestro ambiente aún no lo está. Los espectadores de un teatro laboratorio no ofrecerán nunca la “rigidez de los cadáveres”.

Dice Raymonde de Temkine (1974 – 57) que “El teatro y muy especialmente el teatro de laboratorio, ofrece al hombre inquieto, al hombre de la penuria, la respuesta buscada, la razón de vivir que nuestra civilización violenta, sin alma, ya no segrega”. No se ofrece una religión, pero sí una fe. Una fe laica, por supuesto. La inquietud del espectador del teatro laboratorio no es general, pero está dirigida hacia la búsqueda de la verdad sobre sí mismo y sobre su misión en la existencia. El problema no es nuevo, pero subsiste. De ahí que, en tanto los espectadores participen con mayor ahinco en la puesta en escena, estaremos aproximándonos a lo que servirá de punto equilibrante entre la narrativa y la dramaturgia.

Pero estoy hablando de un teatro que responde a exigencias de un país que, como Polonia, nos aventaja en siglos, en estos asuntos, sumergidos en nuestra realidad, hay que reconocer que la tarea que realizó el director del conjunto, Rubén Morales Monroy, es digna de todo respeto. Josué Sotomayor elaboró la escenografía que, según lo he

apuntado, responde perfectamente a las exigencias de la puesta en escena. Respondiendo a las cualidades de un hombre de teatro, según Grotowski “modesto, valiente”, todo el conjunto trabajó denodadamente para brindar al espectáculo las características que ofreció durante sus presentaciones en Guatemala, en la década de los setenta 1978.

Entre los estudiantes que este trabajo leyeren, surgirá, posiblemente, algún hombre de teatro revolucionario que aplique nuevas formas de hacerlo. Sería interesante observar otra versión de una obra que, como *El Señor Presidente*, no se ampara ni en el espacio, ni en el tiempo, ni en el lugar. Es de una dimensión múltiple, y por ello forma parte de la literatura universal.

Algún día, esas limitaciones desaparecerán y nuestros educandos superarán tantos aspectos ante los cuales se sienten totalmente impotentes. Y los catedráticos encontrarán, en la labor teatral, la mejor ayuda audio-visual de que puedan disponer.



## CAPITULO IV

### 4. LOS PROGRAMAS DE LITERATURA EN EL NIVEL MEDIO DE EDUCACION.

El presente estudio ha tratado de establecer que:

1. El teatro para estudiantes de secundaria es un gran auxiliar con el que cuentan los maestros de Literatura e Idioma Español, Sociología, Historia y Pedagogía, para la formación integral del estudiante.
2. Es el camino más viable para que el teatro guatemalteco se profesionalice, porque contará con un público asegurado, que le permitirá sufragar gastos tales como escenografía, pagos de actores y de todo el personal que colabora íntimamente en los montajes a niveles profesionales.

En el año en que fueron elaborados los programas de Literatura Hispanoamericana y Literatura Universal, tanto los integrantes de la Comisión elaboradora como los Coordinadores, indudablemente contaban con la mejor intención y prueba de ello es que en la introducción al programa de Literatura Hispanoamericana apunta: (1961 — p. 7)

“El curso de Literatura Hispanoamericana dentro del plan de estudios vigente, reviste especial importancia, porque gracias a la enseñanza de dicha asignatura, el alumno adquiere plena conciencia de su naturaleza americana y del ideal panamericanista de cuya realización depende el bienestar y el adelanto de nuestro continente”.

“Necesario es que el educando conozca bien el importantísimo papel que la Literatura Hispanoamericana tiene, como valor de cultura, el aporte que ha dado y está dando al acervo universal y su vasta proyección por medio de temas vernáculos, formas lingüísticas y autores de reconocido prestigio en el escenario cultural de las naciones civilizadas”.

“Entre las recomendaciones que hizo el Segundo Seminario de Idioma Español y Literatura, figuraron: reducción de autores y obras por estudiar, carácter analítico de su contenido, dosificación de los temas, ubicación adecuada de sus diversas partes y bibliografía asequible para alumnos y maestros; por lo que, atendiendo a dichas

recomendaciones, en la elaboración de este programa hemos señalado objetivos, contenidos, actividades, técnicas de evaluación y bibliografía en forma detallada, pero sin restringir la libertad del maestro, para desenvolverse por propia iniciativa en la aplicación del programa que ha de servirle de guía”.

Si bien es cierto, esta Introducción ofrece amplio margen de libertad, y los maestros podrían echar mano de su creatividad. Los objetivos que se marcan encasillan tanto a maestro como a alumno dentro de aspectos dirigidos, más que nada, a fomentar en el alumno, el interés por la buena lectura, para desarrollar su capacidad natural de valoración dentro de una escala estética selectiva. Ejercitar al alumno en la investigación científica dentro de la disciplina literaria.

En ningún momento, ni dentro de los objetivos, o en el contenido o las actividades, se encuentra un medio de ensamblar la actividad dramática —que tan saludable sería— con este programa. Se habla del fondo, de la forma, de la breve información sobre: personalidad del autor, deslinde geográfico e histórico de la obra, del texto primitivo, de las traducciones, de la relación que existe entre las obras, de las posibles influencias religiosas, pero no de la posibilidad de captar por medio del mensaje estético que constituye el teatro, toda la esencia de las obras leídas.

El programa no exige lecturas completas de obras cuya extensión sobrepasaría el tiempo de que disponen los alumnos para dedicarles largos períodos. Se habla de fragmentos y, por medio de fragmentos, es muy difícil llegar al meollo de la cuestión. Se dificulta ubicar los momentos claves de la obra. En tanto que “collages” bien presentados, en los cuales el narrador se constituye en el espíritu mismo del autor, que relata aspectos de su propia existencia y se sitúa en la época que le tocó vivir y que puede, en determinado momento, orientar al espectador para que se introduzca en el análisis de su obra, pueden colaborar de forma más directa. Hugo Carrillo lo ha intentado hasta ahora con resultados no del todo halagüeños, precisamente por esa falta de conciencia que existe en los catedráticos y por desconocimiento de lo que la actividad teatral es capaz de realizar en el espíritu del alumnado.

Animar lo inanimado constituye precisamente una de las características de la actividad teatral. El espectador se transporta, por medio de la magia del teatro, a otras épocas, otros ámbitos, ambientes, situaciones y realidades ajenas a las que vive.

Desde luego, dependerá de la calidad del director escénico y del adaptador, en forma especial, el conjugar todos los elementos que la obra exige, para que, sin cambiar la

esencia de la misma, el mensaje inicial del autor no se pierda y, antes bien, cobre vida y penetre la imaginación del estudiante.

Refiriéndonos siempre al programa, (1961 p. 12) observemos el tipo de actividades que se sugieren:

1. Lectura expresiva de fragmentos y su comprensión.
2. Copia de fragmentos en el cuaderno de trabajo.
3. Elaboración de hojas de comprobación de lecturas realizadas.
4. Elaboración de fichas de estudio para comprobar la investigación.
5. Formación de álbumes u otros trabajos de recopilación de material informativo.
6. Ejecución de trabajos por equipos (concursos, conferencias, mesas redondas, círculos, periodismo escolar).
7. Formación de pequeños diccionarios que contengan los tecnicismos de la materia y palabras nuevas que el alumno encuentre en sus lecturas.
8. Realización de conferencias o pláticas dictadas por personas invitadas que deseen colaborar en la ampliación de los contenidos del programa.
9. Otras que se puedan realizar y que permitan ser evaluadas objetivamente.”

No pretendo censurar estos aspectos. Solamente sugerir que hay algunos que se transforman en elementos repetitivos. A mi juicio, la copia de fragmentos en el cuaderno de trabajo solamente representa pérdida de tiempo. La formación de álbumes u otros trabajos de recopilación de material informativo, también. No así la ejecución de trabajos por equipos (los concursos, mesas redondas, conferencias, círculos y periodismo escolar), ya que estas actividades son dinámicas y despiertan en la inquieta mente del alumno nuevas emociones y le ayudan a canalizar toda esa gama de energía de que dispone en términos generales.

La realización de conferencias o pláticas dictadas por personas invitadas que deseen colaborar en la ampliación de los contenidos del programa, también es un aspecto positivo que puede aplicarse.

Pero, en el numeral nueve, donde se sugieren “otras” actividades que se puedan

realizar y que permitan ser evaluadas objetivamente, ¿por qué no incluir en forma determinante, el teatro para estudiantes? Me parece que, si tanto los catedráticos como las altas autoridades supieran, conocieran el rico venero que representa el teatro, no habrían dudado un minuto en recomendarlo como actividad de primer orden.

Hugo Carrillo, dramaturgo conocedor de todo el hecho teatral, ha buscado gente joven para organizar su teatro para estudiantes; así ha encontrado la respuesta mejor para poder llegar, en forma directa, a los diversos estadios del estudiantado. No busca el reconocimiento ni el aplauso del público estudiantil. Los prepara, los ajusta, los orquesta, pero son los muchachos que trabajan con él quienes se enfrentan al gran público, para responder a dudas de tipo vivencial o de carácter literario, porque, durante la etapa de preparación, todo esto, se ha previsto, analizado y estudiado a fondo.

En cuanto al programa de Literatura Universal, pienso igualmente que, a pesar de estar orientado a los alumnos del ciclo diversificado, se incluyen obras que no son leídas en su totalidad; no pueden captarse a fondo y, por tanto, el mensaje que dejan es superficial y pasa pronto a ser materia de almacenamiento en las diversas estancias de la memoria.

Las actividades, lo mismo que en el programa de Hispanoamericana, distraen momentos preciosos en la vida del estudiante, lo cual ocasiona que el estudiante:

- a) no se interese por la Literatura;
- b) se manifieste cansado;
- c) proteste por la extensión de los trabajos que le son encomendados;
- d) tenga un rendimiento nulo o nada satisfactorio.

Las actividades son casi las mismas que se recomiendan en el programa anteriormente citado, con un punto en que se anotan “otras que se puedan realizar y que permitan ser evaluadas objetivamente”, dentro de las cuales pudo haberse aconsejado la actividad dramática.

#### 4.1 Cuestionarios a nivel de Catedráticos, para establecer:

##### 4.1.1 En que forma colabora el Teatro con su cátedra de Literatura.

Por medio de las encuestas, se obtuvo solamente un 50/o de respuestas afirmativas.

Algunos catedráticos, con gran sorpresa de mi parte, respondieron que la actividad dramática era aconsejable, pero que sus compañeros de labores protestaban continuamente por la pérdida de tiempo que las mismas implican.

En cambio, en la pregunta que se refiere a la necesidad de la creación de una clase específica de Teatro Escolar, se obtuvo un 98o/o positivo, 1o/o negativo y 1o/o sin respuesta.

En la reproducción del cuestionario, se puede observar el panorama desalentador que los catedráticos de Literatura ofrecieron.

La tercera parte del cuestionario destinado a catedráticos, pretendió investigar hasta dónde los mismos conocen a nuestros dramaturgos. Los mayores porcentajes correspondieron a Miguel Angel Asturias, Manuel Galich y Hugo Carrillo. En un segundo término, Carlos Mencos Deká, René Molina, Víctor Hugo Cruz y Antonio García Urrea promediaron porcentajes de 20 y 10o/o. Ricardo Estrada, el autor teatral y cuentista, sólo obtuvo un 5o/o.

Ahora, en la recta final de la elaboración de este trabajo, pienso tristemente cuánto se han preocupado nuestros autores por darse a conocer, aun cuando no sea más que en nuestra propia tierra y cuán poco se les conoce por razón de que las influencias extranjerizantes son más fuertes que la lucha que se libra en beneficio de una nacionalidad cada día más debilitada.

4.1.2 Si es necesario crear la Cátedra de Teatro para los estudiantes del Nivel Medio.

4.1.3 Si el Teatro incrementa el Recurso Audio-Visual.

Se ilustra este aspecto, con el cuadro correspondiente.

## CUESTIONARIO

### PARA CATEDRATICOS DEL AREA DE LITERATURA, (HISPANOAMERICANA Y UNIVERSAL) EN LOS CICLOS BASICO Y DIVERSIFICADO.

El presente cuestionario se elabora con el propósito de obtener parámetros indicadores en el caso de materias que pueden utilizar el Teatro como elemento de ayuda audio-visual. Le agradeceremos no poner su nombre.

FECHA: \_\_\_\_\_

NOMBRE DEL ESTABLECIMIENTO: \_\_\_\_\_

SEXO: Fem. (25) Mas. (17)

#### I. PARTE:

1. ¿Existe grupo teatral en su establecimiento?  

	Sí (10o/o)	No (90o/o)
--	------------	------------
  
2. ¿Considera que Ud. podría organizar un grupo teatral?  

	Sí (30o/o)	No (70o/o)
--	------------	------------
  
3. ¿Encuentra muchos obstáculos en su establecimiento para motivar a los alumnos en la participación de actividades teatrales?  

	Sí (92o/o)	No ( 8o/o)
--	------------	------------
  
4. Existen alumnos —en su establecimiento— que manifiesten gusto por la formación de un grupo teatral?  

	Sí (20o/o)	No (80o/o)
--	------------	------------

#### II PARTE:

1. Le parece que el teatro podría colaborar con su labor docente en los aspectos de ingegración de las áreas de:  
 (Subraya uno, varios o todos).
 

a) Estudios Sociales	Sí (80o/o)	No (20o/o)
b) Estudios de la Naturaleza	Sí (15o/o)	No (85o/o)
c) Idioma	Sí (90o/o)	No (10o/o)
d) Educación Estética	Sí (85o/o)	No (15o/o)

2. ¿Cree en la necesidad de la creación de una cátedra específica de Teatro Escolar, adaptada a los ciclos del nivel Básico?

Sí (75o/o) No (25o/o)

3. ¿Qué funciones le concede a la actividad dramática en la escuela? Si cree que son varias, subráyelas, por favor.

- a) Agente de comunicación
- b) Estímulo creativo
- c) Método o sistema de deshinibición
- d) Amplía el caudal lingüístico
- e) Ofrece parámetros para el rendimiento escolar
- f) Colabora con los cambios de conducta
- g) Aproxima a los alumnos a las acciones dramatizadas
- h) Permite conocer mejor algunos aspectos de la Literatura.

Subrayadas: 78o/o Sin subrayar: 22o/o

4. ¿Ha promovido Ud. en su establecimiento, la asistencia de los alumnos a las funciones de Teatro para Estudiantes?

Sí (90o/o) No (10o/o)

5. ¿Ha obtenido resultados favorables de la asistencia de sus alumnos a las funciones de Teatro para Estudiantes?

Sí (90o/o) No (10o/o)

6. ¿Considera que asistir al Teatro para Estudiantes significa pérdida de tiempo?

Sí (15o/o) No (85o/o)

7. ¿Ha obtenido resultados negativos con la asistencia de sus alumnos a las funciones de teatro para estudiantes? Enumere en las líneas siguientes, por favor.

Los razonamientos ofrecieron un índice

positivo en un (60o/o)

y negativo en un (40o/o)

8. ¿Qué opinión le merecen los foros que se desarrollan generalmente al final de cada función de Teatro para Estudiantes? Comente brevemente en las siguientes líneas, por favor.

Las opiniones positivas se captaron en un \_\_\_\_\_ (75o/o)

Las opiniones negativas se ofrecieron en un \_\_\_\_\_ (25o/o)

### III PARTE:

1. ¿Qué autores, —de los que se enumeran a continuación— conoce mejor? Subraye, por favor.

Adolfo Drago Braco	( 1o/o)
Ricardo Estrada	( 5o/o)
René Molina	( 3o/o)
Hugo Carrillo	(30o/o)
Antonio García Urrea	(20o/o)
Augusto Medina	( 5o/o)
Manuel Galich	(10o/o)
Carlos Girón Cerna	( 8o/o)
Miguel Angel Asturias	(90o/o)
Carlos Menkos Deká	(10o/o)
Víctor Hugo Cruz	(10o/o)
Miguel Marsicóvetero y Durán	( 1o/o)
Luis Herrera	( 5o/o)

2. ¿A qué autores, —de la Literatura Hispanoamericana y Universal— sugiere Ud. que debería llevarse al escenario a través de la adaptación de sus obras? Escriba en el siguiente espacio.

García Márquez	Dante Allighieri	Homero
Saleato	Boccaccio	Virgilio
Vargas Llosa	Petrarca	Valmiki
Rodríguez Macal	Racine	
Flavio Herrera	Goethe	
José Eustasio Rivera	Arcipreste de Hita	

3. Considera que la sola asistencia de los alumnos a presenciar las versiones teatrales de obras literarias incluidas en los programas es: (Subraye por favor)

- |    |  |            |            |
|----|--|------------|------------|
| a) | Suficiente para contar con apreciación de de forma y estilo  | Sí ( 20/o) | No (980/o) |
| b) | Estímulo para que los alumnos lean   | Sí (400/o) | No (600/o) |
| c) | Pretexto para que los alumnos no lean  | Sí (700/o) | No (300/o) |
| d) | Colaboración en el proceso de enseñanza-aprendizaje  | Sí (800/o) | No (200/o) |
| e) | Aclara dudas de los alumnos respecto de asuntos relacionados con el contenido de las obras   | Sí (750/o) | No (250/o) |
| f) | Método para que los alumnos penetren mejor en el contexto de las obras   | Sí (150/o) | No (850/o) |
| g) | Colaboradora en forma directa para el reconocimiento de factores determinantes, tales como, lengua, medio físico, — época y comunidad. | Sí (150/o) | No (850/o) |
| h) | Medio de cambiar el mensaje de la obra original —en el caso de las adaptaciones—?  | Sí (700/o) | No (300/o) |
| i) | Aproximación a los alumnos a las manifestaciones estéticas   | Sí (300/o) | No (700/o) |
| j) | Aleja a los alumnos de las manifestaciones estéticas   | Sí ( 50/o) | No (950/o) |

4. ¿Considera que obras como El Ramayana, El Pentateuco, La Ilíada, La Eneida, Los Salmos de David, Las Odas de Horacio, Edipo Rey de Sofocles, La Aulularia de Plauto, un Discurso de Demóstenes y una de las Catilinas de Cicerón, son accesibles de ser llevadas al escenario, en adaptaciones sencillas?

Sí (800/o) No (200/o)

5. ¿Opina Ud. que los actuales programas de Literatura Hispanoamericana, Guatemalteca y Universal deberían ser objeto de reformas?

Sí (950/o) No ( 50/o)

6. ¿Qué reformas sugiere Ud. que podrían ofrecerse para mejorar la calidad y función de los programas de Literatura?

a)	Actualizar los programas	Sí (90o/o)	No (10o/o)
b)	Suprimir algunos autores	Sí (75o/o)	No (25o/o)
c)	Aplicar mejores métodos de evaluación	Sí (80o/o)	No (20o/o)
d)	Imprimir técnicas de dinámica	Sí (78o/o)	No (22o/o)
e)	Propiciar la creatividad	Sí (30o/o)	No (70o/o)

7. Cree Ud. que con "fragmentos" de texto, —sugeridos en los programas— es suficiente para penetrar en: (Subraye)

a)	Lengua	Sí (10o/o)	No (90o/o)
b)	Medio físico	Sí ( 8o/o)	No (92o/o)
c)	Epoca y comunidad	Sí ( 5o/o)	No (95o/o)
d)	Asunto	Sí ( 5o/o)	No (95o/o)
e)	Motivos	Sí ( 2o/o)	No (98o/o)
f)	Estructura	Sí ( 1o/o)	No (99o/o)
g)	Recursos literarios	Sí ( 0o/o)	No (100o/o)
h)	Estilo	Sí (10o/o)	No (90o/o)

#### IV. PARTE:

1. Si ha asistido —con sus alumnos o sin ellos— a las representaciones de Teatro para Estudiantes, ¿qué autores le merecen mejor apreciación? Mencínelos, por favor, en las líneas siguientes:

a)	<u>Alejandro Casona</u>	(90o/o)
b)	<u>Miguel Angel Asturias</u>	(80o/o)
c)	<u>Rómulo Gallegos</u>	(75o/o)
d)	<u>Jorge Isaacs</u>	(75o/o)

2. Si ha asistido a las representaciones de Teatro Club —que dirige y promociona Hugo Carrillo—, ¿qué obras ha tenido oportunidad de apreciar? Mencínelas por favor en las siguientes líneas:

Doña Bárbara	(40o/o)
El Señor Presidente	(50o/o)
María	(60o/o)
Historia de un Pepe	(50o/o)

3. Considera que las adaptaciones de Hugo Carrillo son:

a) Objetivas	Sí (20o/o)	No (80o/o)
b) Resumen bien el contexto de las obras	Sí (75o/o)	No (25o/o)
c) Permiten que el conocimiento del alumno se oriente	Sí (70o/o)	No (30o/o)
d) Desvirtúan el valor de la obra	Sí (40o/o)	No (60o/o)
e) Permiten contar con panorama claro de la obras,	Sí (70o/o)	No (30o/o)
f) Los elementos del montaje ambientan bien	Sí (75o/o)	No (25o/o)
g) Los actores son improvisados	Sí (30o/o)	No (70o/o)
h) Los actores han respondido bien a su cometido	Sí (60o/o)	No (40o/o)
i) Los elementos de sonido distraen	Sí (25o/o)	No (75o/o)
j) Las luces distraen	Sí (10o/o)	No (90o/o)

4. Hugo Carrillo, en su función de autor y de adaptador presenta las siguientes características:

a) Es mejor como autor	Sí (70o/o)	No (30o/o)
b) Es mejor como adaptador	Sí (20o/o)	No (80o/o)
c) Ha colaborado para atraer público al teatro	Sí (50o/o)	No (50o/o)
d) Ha generado un alejamiento del público al teatro	Sí ( 0o/o)	No (100o/o)
e) Ha contribuido a la formación estética de los educandos	Sí (80o/o)	No (20o/o)

- |    |  |            |            |
|----|--|------------|------------|
| f) | Ha distorsionado la formación estética de los educandos  | Sí ( 8o/o) | No (92o/o) |
| g) | Ha generado la formación de nuevos actores y actrices en el medio educativo  | Sí (90o/o) | No (10o/o) |
| h) | Ha permitido una mejor canalización de inquietud dentro de los estudiantes, abriéndoles nuevas fuentes de espectáculos | Sí (20o/o) | No (80o/o) |

5. En las adaptaciones de las obras EL SEÑOR PRESIDENTE, MARIA, y DOÑA BARBARA, ¿qué aspectos consideró Ud. mejor logrados? Por favor, subraye.

- |    |   |            |            |
|----|---|------------|------------|
| a) | La actuación                                | Sí ( 8o/o) | No (92o/o) |
| b) | La dirección escénica                       | Sí (10o/o) | No (90o/o) |
| c) | La agilidad de la versión                   | Sí (15o/o) | No (85o/o) |
| d) | La ubicación de las escenas                 | Sí ( 5o/o) | No (95o/o) |
| e) | Los cambios de ambientes en el escenario    | Sí ( 5o/o) | No (95o/o) |
| f) | El vestuario                                | Sí (90o/o) | No (10o/o) |
| g) | La originalidad con que fue tratada la obra | Sí (10o/o) | No (90o/o) |
| h) | La presencia del trópico                    | Sí (10o/o) | No (90o/o) |
| i) | El tratamiento de los diálogos              | Sí (15o/o) | No (85o/o) |

6. ¿Cuáles obras, originales de Hugo Carrillo ha leído Ud.? Subraye por favor.

- |   |         |
|---|---------|
| La calle del Sexo Verde                   | ( 2o/o) |
| El Corazón del Espantapájaros             | ( 3o/o) |
| La Herencia de la Tula                    | (10o/o) |
| Mortaja Sueño y Autopsia para un teléfono | ( 0o/o) |
| El Lorito Fantasiioso                     | (20o/o) |

- Shampoo Champagne y Chanel ( 0o/o)
- Las Ranas no juegan Ping Pong ( 0o/o)
- La Flaca ( 0o/o)
7. ¿Considera Ud. que Hugo Carrillo es un autor que ha trascendido las fronteras patrias?
- a) Los periódicos así lo han afirmado Sí (70o/o) No (30o/o)
- b) Su obra se conoce mejor fuera de Guatemala Sí (80o/o) No (20o/o)
- c) Se desconocen los motivos de esta afirmación Sí (85o/o) No (15o/o)
- d) Debería integrarse en los programas de Literatura Sí (70o/o) No (30o/o)
8. ¿Cree Ud. que en las obras de Hugo Carrillo —las adaptaciones— se conjugan elementos esperpénticos?
- Sí (30o/o) No (70o/o)
9. ¿Qué aspectos negativos otorga Ud. a las versiones teatrales de Hugo Carrillo?
- Ninguno (80o/o)
- Algunos (20o/o)
10. Utilice el siguiente espacio para comentar aspectos de su interés que no estén incluidos en el presente cuestionario y que Ud. considere convenientes para completar el panorama que se espera obtener:
- Respondieron positivamente (70o/o)
- Respondieron negativamente (30o/o)

Agradecemos profundamente su valiosa colaboración al haber respondido el presente cuestionario que colaborará íntimamente con aspectos de cambios y superación en cuanto a la docencia del nivel medio estudiantil.

La Comisión

Guatemala, julio de 1984.

## 4.2 Cuestionario a Nivel de Alumnos para Establecer:

- 4.2.1 Si el Teatro para Estudiantes repercute en la Integración Programática.
- 4.2.2 El Resultado de los Foros Organizados entre los Alumnos del Nivel Medio.
- 4.2.3 Si los Festivales y Temporadas de Teatro para estudiantes organizados por Hugo Carrillo, propician la Escuela Activa.

El cuestionario, a nivel de alumnos, fue respondido en un 50o/o. Parcialmente, en un 30o/o y sin responder quedó un 20o/o.

Con estas cifras, pudimos, no obstante, obtener el parámetro que nos proponíamos. Desalentador igualmente, por cuanto se observa el desconocimiento que existe entre los estudiantes del Nivel Medio de nuestros valores literarios, pero sobre todo la incapacidad que manifestaron al dejar sin respuesta preguntas que eran totalmente lógicas, que no requerían de conocimiento de la actividad teatral.

Antes de entrar en materia para comentar los apartados que formarán el comentario a los incisos 4.2.1, 4.2.2 y 4.2.3, deseo ejemplificar —con algunas respuestas— la evidente indiferencia que entre el estudiantado producen las actividades teatrales.

Con este comentario, reafirmo mi hipótesis, ya que, si en la actualidad se cuenta con algún auditorio para los espectáculos de Teatro para Estudiantes, ello se ha debido a la denodada lucha sostenida por Hugo Carrillo.

La pregunta No. 10, de esa cuarta parte, fue respondida por algunos encuestados en la siguiente forma:

PREGUNTA: ¿Tiene alguna observación al presente cuestionario?

RESPUESTA: Es un cuestionario que se limita específicamente al autor Hugo Carrillo y, si uno no lo conoce, no puede contestar bien.

Esta fue una pregunta que obtuvo el mayor porcentaje negativo o fue dejada sin respuesta.

La pregunta no fue encaminada a hacer referencia al autor, sino al aporte de alguna idea nueva. Pero el sentido de creatividad ha sido muy poco motivado entre nuestros estudiantes.

De la pregunta correspondiente al inciso 4.2.1 “¿El Teatro para estudiantes repercute en la integración programática?”, podría sacarse la conclusión de las respuestas que se brindaron en el cuestionario. Por ellas pudimos advertir que los alumnos no le brindan al teatro la debida importancia y que, en un mayor porcentaje, prefieren el cine al teatro, porque:

- a) Es más alegre y actual
- b) Hay mejores actores en el cine
- c) Se pone más en juego la imaginación
- d) Hay más salas adecuadas al cine.

Las anteriores fueron respuestas que enmarcan el porcentaje mayoritario. Pero al hacer referencia específica a la ingerencia del teatro en la integración de sus programas de estudio, hubo un porcentaje casi absoluto de respuestas negativas. Esto es, que no le conceden al teatro la importancia que tiene en cuanto a la colaboración que establece entre materias de programa y lo que es el espectáculo en sí.



- |  |  |         |
|--|--|---------|
| e)   | Un rey o una reina                                       | 20 o/o  |
| f)   | Otro   | 50 o/o  |
| g)   | Ninguno  | 12 o/o  |
| 6. Si ha asistido a alguna representación teatral en su establecimiento, o fuera de él, indique brevemente que fue lo que más le gustó de ella y el nombre de la (s) obra (s). |  |         |
| a)   | Nombre de la obra, respondido en un                      | 20 o/o  |
| b)   | Gestos de los personajes, que coordinaban con los hechos | 25 o/o  |
| c)   | El vestuario   | 10 o/o  |
| d)   | La seriedad con que actúan los artistas                  | 10 o/o  |
| e)   | La forma en que imitan a algunos personajes              | 8 o/o   |
| f)   | La fantasía de la obra                                   | 5 o/o   |
| g)   | La bondad de la abuela en una de las obras mencionadas   | 10 o/o  |
| h)   | El mensaje de bondad y amor de las obras                 | 12 o/o  |
|  |  | <hr/>   |
|  |  | 100 o/o |
| 7. ¿Qué comentario le merecieron los siguientes aspectos?  |  |         |
| a)   | Las luces que se utilizaron?                             |         |
|  | Fueron adecuadas y prestaban más vida a los hechos       | 80 o/o  |
|  | No me dí cuenta  | 20 o/o  |
|  |  | <hr/>   |
|  |  | 100 o/o |
| b)   | Los sonidos musicales y los sonidos de ambientación:     |         |
| 1.   | Le prestaban más realidad a los hechos                   | 25 o/o  |
| 2.   | Fueron suaves y adecuados                                | 25 o/o  |
| 3.   | Eran muy buenos  | 20 o/o  |
| 4.   | Regulares  | 10 o/o  |
| 5.   | No respondieron  | 20 o/o  |
|  |  | <hr/>   |
|  |  | 100 o/o |
| c)   | En qué época se desarrolla la obra que vio?              |         |
| 1.   | Epoca romántica  | 30 o/o  |
| 2.   | Edad Media   | 25 o/o  |
| 3.   | No sé exactamente  | 20 o/o  |
| 4.   | No respondieron  | 25 o/o  |
|  |  | <hr/>   |
|  |  | 100 o/o |

d)	¿El vestuario, de qué tipo era, qué atrajo más su atención?	
	1. Antiguo	38 o/o
	2. Común	12 o/o
	3. Muy bueno, adecuado al tema	20 o/o
	4. Epoca colonial	30 o/o
		<hr/> 100 o/o
e)	¿Cómo le pareció el local en que se representó la obra?	
	1. Cómodo	50 o/o
	2. Bueno	20 o/o
	3. Incómodo, pequeño	18 o/o
	4. Pudo ser presentada en un lugar mejor	12 o/o
		<hr/> 100 o/o
8.	¿Prefiere el cine al teatro? Explique por qué	
	1. Prefiero el teatro, por el contacto directo con los personajes	30 o/o
	2. Me gusta más el cine, porque tiene más trucos y se pueden presentar distintos lugares a la vez	70 o/o
		<hr/> 100 o/o
9.	Subraye los espectáculos a los cuales haya asistido durante el presente año.	
	1. Cine	90 o/o
	2. Foot Ball	80 o/o
	3. Teatro	50 o/o
	4. Bingo	20 o/o
	5. Conjuntos musicales de moda	25 o/o
	6. Orquesta Sinfónica	5 o/o
	7. Ballet o danza	5 o/o
	8. Exposiciones de pintura o escultura	2 o/o

## II. PARTE:

1.	Si ha participado en la organización de festivales inter-escolares y ha preferido el teatro, subraye que aspectos le han interesado más:	
a)	La interpretación de un personaje	25 o/o
b)	La dirección de la obra	5 o/o
	Van	<hr/> 30 o/o

	Vienen	30 o/o
c)	La organización de la publicidad, (programas de mano, noticias transmitidas por radio o leídas en periódicos)	0 o/o
d)	La comunicación que establece con sus compañeros de diversos centros escolares	30 o/o
e)	La colaboración en la selección del vestuario, escenografía, luces, sonidos, etc.	25 o/o
f)	No respondieron	15 o/o
		<hr/> 100 o/o
2.	Si no ha participado directamente en la organización de festivales inter-escolares pero sí ha asistido a representaciones, ¿qué aspectos le han interesado más?	
a)	La interpretación de los actores	30 o/o
b)	El montaje de la obra (escenografía, luces, sonidos, vestuario)	20 o/o
c)	La inquietud que le ha despertado para poder apreciar el teatro	2 o/o
d)	La proximidad de los actores, a quienes observa "de carne y hueso" en el escenario	25 o/o
e)	Otras razones aducidas por los encuestados fuera del cuestionario	23 o/o
		<hr/> 100 o/o
3.	Cuando ha asistido a una representación de una obra teatral, ¿qué aspectos aprecia más de la misma?	
a)	El lenguaje sencillo	50 o/o
b)	Los problemas que se plantean en la obra	20 o/o
c)	El valor histórico de la misma	10 o/o
d)	La intrascendencia del tema seleccionado	10 o/o
e)	Otros diversos de los planteados en el cuestionario	10 o/o
		<hr/> 100 o/o
4.	Cuando va al teatro, ¿qué prefiere? (Subraye)	
a)	Obras de autores extranjeros	20 o/o
		<hr/> 20 o/o

	Vienen;	20 o/o
b)	Obras de autores guatemaltecos	50 o/o
c)	Obras que están tomadas de la narrativa universal, (novelas, cuentos crónicas)	10 o/o
d)	Obras originales de los autores que se presentan	10 o/o
e)	Otras	10 o/o
		<hr/> 100 o/o

### III. PARTE:

1. Si ha asistido al teatro, ¿a qué autores conoce (por obras que ha leído o ha visto) de los que mencionaremos a continuación?

a)	Manuel Galich	5 o/o
b)	Hugo Carrillo	10 o/o
c)	Manuel José Arce	8 o/o
d)	Carlos Solórzano	0 o/o
e)	Augusto Medina	1 o/o
f)	Manuel Corleto	0 o/o
g)	Daniel Armas	5 o/o
h)	Víctor Hugo Cruz	5 o/o
i)	Ricardo Estrada	1 o/o
j)	María del Carmen Escobar	0 o/o
k)	Carlos Mencos Deká	1 o/o
l)	Sin responder	64 o/o
		<hr/> 100 o/o

2. ¿Qué obras puede mencionar de el o los autores que ha presenciado?

(Este ítem no pudo computarizarse normalmente por el tipo de respuesta. Por lo que ofrecemos un listado que contiene los títulos mencionados con mayor frecuencia).

El Pescado Indigesto, María, Los Arboles Mueren de Pie, Doña Bárbara, El Señor Presidente, Los Nazarenos, Ratón Pérez, Historia de un Pepe, Don Quijote de la Mancha, Ejecución de una Gallina, Prohibido Suicidarse en Primavera.

En el 70o/o de cuestionarios respondidos total y parcialmente se dio el siguiente cuadro:

- |   |  |               |
|---|--|---------------|
| 1.  | Mención de dos y hasta tres obras  | 10 o/o        |
| 2.  | Mención de una obra  | 10 o/o        |
| 3.  | Sin respuesta  | <u>80 o/o</u> |
|   |  | 100 o/o       |
| 3. ¿Qué aspectos le han agrado más, de la(s) obra(s) que ha presenciado? Marque una X dentro del paréntesis o los paréntesis: |  |               |
| a)  | Que sean originales  | 30 o/o        |
| b)  | Que sean adaptaciones o versiones  | 25 o/o        |
| c)  | Que traten temas amorosos  | 15 o/o        |
| d)  | Que traten temas históricos  | 5 o/o         |
| e)  | Que dejen un mensaje de pacificación   | 5 o/o         |
| f)  | Que dejen un mensaje de violencia  | 0 o/o         |
| g)  | Que solamente traten de distraer al público  | 10 o/o        |
| h)  | Que planteen problemas de la vida real   | 5 o/o         |
| i)  | Sin respuesta  | <u>5 o/o</u>  |
|   |  | 100 o/o       |
| 4. ¿Qué reacciones le han producido las obras que ha presenciado? (Subraye)   |  |               |
| a)  | Ha recordado el argumento  | 10 o/o        |
| b)  | Ha olvidado inmediatamente el tema de la obra  | 0 o/o         |
| c)  | El argumento le ha ayudado para solucionar algunas preguntas que Ud. se hacía sobre asuntos similares que ha observado?  | 5 o/o         |
| d)  | Le han motivado para dedicarse a actividades dramáticas, tales como: actuación, escribir pequeñas piezas teatrales, elaboración de escenografías, lectura de otras obras de teatro | 10 o/o        |
| e)  | No le han causado ningún problema o motivación   | 0 o/o         |
| f)  | Desearía constituirse en el héroe o heroína de la obra   | 0 o/o         |
| g)  | Sin respuesta  | <u>75 o/o</u> |
|   |  | 100 o/o       |

## IV PARTE:

1. Si Ud. ha visto obras de Hugo Carrillo (originales o versiones teatrales), subraye los aspectos que considere de su predilección:

a)	Le han gustado los montajes, (escenografía, actuación, vestuario, luces, sonido, dirección escénica)	5 o/o
b)	No ha comprendido qué cosa es escenografía, luces, vestuario, sonido, etc.	0 o/o
c)	Le ha satisfecho la actuación de los artistas que han participado	2 o/o
d)	Le ha gustado asistir, solamente por distraerse y salir de la rutina del estudio	10 o/o
e)	La obra ha contribuido para que Ud. lea o se interese por el teatro	0 o/o
f)	La obra no ha dejado en Ud. ningún incentivo	5 o/o
g)	La obra ha aclarado conceptos sobre algunos problemas que Ud. tuviera	0 o/o
h)	Ha comentado el tema de la obra con sus compañeros de clase	10 o/o
i)	Sin respuesta	68 o/o
		<hr/> 100 o/o

2. En el caso de las adaptaciones, le parece que: (Subraye)

a)	Es necesario leer las obras antes de presenciar las versiones teatrales	20 o/o
b)	Es preferible ver las obras de los grandes novelistas, en versiones teatrales, que leerlas en su totalidad	10 o/o
c)	No es suficiente leer las obras. Es necesario ver las adaptaciones, para comprenderlas mejor	30 o/o
d)	Las adaptaciones, por ser condensadas, ofrecen mayor tiempo para dedicarlo a los análisis de forma y estilo del autor	0 o/o
e)	Las adaptaciones, ofrecen la oportunidad de escuchar lo que simplemente leído, da lugar a fugas de atención	5 o/o
f)	Las adaptaciones, destacan la personalidad de los personajes que no están muy bien descritos en algunas obras	5 o/o
		<hr/> 70 o/o

	Vienen:	70 o/o
g)	Las adaptaciones, no son fiel reflejo de las obras que los autores escribieron	5 o/o
h)	Las adaptaciones, distorsionan, cambian el sentido real que se encuentra	5 o/o
i)	Las adaptaciones, dan lugar para establecer muchas dudas	5 o/o
j)	Sin respuesta	15 o/o
		<hr/> 100 o/o
3.	¿Qué opina de los foros que se realizan al final de las presentaciones teatrales?	
a)	Aclaran dudas	20 o/o
b)	Permiten participar en actividades nuevas e inquietantes	10 o/o
c)	Dan lugar para que se establezca comunicación entre alumnos de otros establecimientos	10 o/o
d)	Le permiten expresarse en temas que le interesan	8 o/o
e)	Le brindan oportunidad de establecer contacto con personas que representan el movimiento teatral de nuestro país	2 o/o
f)	Solamente escucha y no opina, por razones de timidez	5 o/o
g)	Cree que los foros son necesarios	7 o/o
h)	Le parece que se pierde tiempo al responder a las preguntas que se les dirigen	5 o/o
i)	Conoce algo más respecto de la obra, los actores y los métodos empleados para montar teatro	20 o/o
j)	Sin ninguna clase de respuesta	13 o/o
		<hr/> 100 o/o
4.	¿Qué cualidades, y/o defectos, le otorga Ud. a las adaptaciones del autor Hugo Carrillo?	
a)	Son claras	20 o/o
b)	Son concisas	0 o/o
c)	Logran crear el ambiente que el autor exige en sus obras	5 o/o
d)	Captan los elementos más importantes de la(s) obra(s)	2 o/o
e)	Interesan a los espectadores	10 o/o
		<hr/> 37 o/o

	Vienen:	37 o/o
f)	Desvían el trasfondo de la obra	3 o/o
g)	No crean motivaciones para conocer las obras originales	0 o/o
h)	Sus personajes son débiles, comparados con los originales	0 o/o
i)	No las ha visto	20 o/o
j)	Sin respuesta	40 o/o
		<hr/> 100 o/o

5. ¿Qué obras de las que ha leído, le gustaría que se adaptaran, para presenciarlas escenificadas?

Por el tipo de respuesta, este ítem se computariza en la misma forma del No. 2 de la III Parte.

Carazamba, Aquella Noche, Ramayana, Casa de Muñecas, La Divina Comedia, La Olla, Crimen y Castigo, Los Mellizos, Cien Años de Soledad, Obras sobre la drogadicción, La Cruz y el Puñal, El Tesoro de los Nibelungos, Hombres de Maíz, Cornudo Apaleado y Contento, La Tercera Palabra, Don Quijote de la Mancha, Los Nazarenos, Don Juan Tenorio, El Coronel no tiene quien le escriba, Los Perros Hambrientos, Los Renglones Torcidos de Dios, 20 Poemas de Amor y una Canción Desesperada, Romeo y Julieta, Obras de Agatha Christie.

En el 70o/o de los cuestionarios respondidos total y parcialmente, se dio el siguiente cuadro:

1.	Mención de dos y hasta tres obras	15 o/o
2.	Mención de una obra	50 o/o
3.	Sin respuesta	35 o/o
		<hr/> 100 o/o

6. ¿Qué obras que aún no ha leído, pero ha oído mencionar, o se incluyen en sus programas, le gustaría que fueran adaptadas para ser escenificadas?

1.	Si no las he leído, no puedo responder porque no sé si me gustaría	75 o/o
2.	Edipo Rey, El Mercader de Venecia, El Ramayana, David Copperfield, Crimen y Castigo, La Dama Boba, El Caballero de Olmedo, El Mejor Alcalde el Rey, Soledades, Hamlet, El Lazarillo de Tormes, La Ilíada, La Eneida, Tabaré.	25 o/o
		<hr/> 100 o/o

7. ¿Le gustaría actuar en las versiones teatrales de Hugo Carrillo? Si su respuesta es afirmativa, qué personaje le gustaría interpretar, de los que mencionamos a continuación:
- |    |  |         |
|----|--|---------|
| a) | Doña Bárbara                           | 10 o/o  |
| b) | Santos Luzardo                         | 15 o/o  |
| c) | María                                  | 25 o/o  |
| d) | Cara de Angel                          | 0 o/o   |
| e) | Camila                                 | 5 o/o   |
| f) | Leonor, hija del Adelantado            | 15 o/o  |
| g) | Efraín                                 | 10 o/o  |
| h) | Pedro de Portocarrero, Capitán Español | 5 o/o   |
| i) | Pedro de Alvarado, el Adelantado       | 5 o/o   |
| j) | Agustina, Mujer fatal                  | 5 o/o   |
| k) | Gran Lengua Sacerdote Indígena         | 0 o/o   |
| l) | Parte del coro de esqueletos           | 0 o/o   |
| m) | Sin respuesta                          | 5 o/o   |
|    |  | <hr/>   |
|    |  | 100 o/o |
8. ¿Le parece que sus catedráticos de Literatura deberían motivarlo (s) para asistir a las representaciones teatrales? Si su respuesta es afirmativa, razone brevemente en las siguientes líneas:
- |    |                           |         |
|----|---------------------------|---------|
| 1. | Afirmativas               | 40 o/o  |
| 2. | Razonadas afirmativamente | 12 o/o  |
| 3. | Negativas                 | 15 o/o  |
| 4. | Sin responder             | 33 o/o  |
|    |                           | <hr/>   |
|    |                           | 100 o/o |
9. ¿Conoce Ud. algunos datos biográficos de autores teatrales guatemaltecos?
- |    |               |         |
|----|---------------|---------|
| 1. | Afirmativos   | 20 o/o  |
| 2. | Negativos     | 25 o/o  |
| 3. | Sin respuesta | 55 o/o  |
|    |               | <hr/>   |
|    |               | 100 o/o |
10. ¿Tiene Ud. alguna otra observación que hacer al presente cuestionario?
- |    |                            |         |
|----|----------------------------|---------|
| 1. | En forma positiva          | 20 o/o  |
| 2. | En forma negativa          | 30 o/o  |
| 3. | Sin respuesta              | 25 o/o  |
| 4. | En forma de censura hostil | 25 o/o  |
|    |                            | <hr/>   |
|    |                            | 100 o/o |



## CAPITULO V

### 5. ENTORNO BIOGRAFICO. (ENTREVISTA CON HUGO CARRILLO)

— Me gustaría que enfocáramos esta entrevista específicamente sobre tu actividad con el Teatro para Estudiantes. ¿Estás de acuerdo?

Por supuesto. Todo lo que sea aclarar, difundir y proyectar lineamientos de esta actividad artística, me interesa sobremanera. Habiendo sido yo quien formulara la primera propuesta escénica de este tipo de actividad en Guatemala, me considero algo así como el padre de la criatura. . y veo que, a medida que los teatristas se percatan de que existe un público asegurado, como lo es el estudiantil, todos ahora se quieren lanzar a la realización de temporadas de teatro, dirigida a ellos, pero sin una actitud pedagógica seria, ni un conocimiento de las reglas particulares que rigen un espectáculo para estudiantes. En una palabra, ven, en esta actividad, a “la gallinita de los huevos de oro” y les importa únicamente acapararlo para sí, sin percatarse del daño que pueden y lamentablemente ya están haciéndole no sólo a la formación del estudiantado, sino al teatro guatemalteco.

— Considerándote el padre de la criatura o el creador del movimiento de teatro para estudiantes, me gustaría que me hablaras de cómo se te ocurrió la idea y cuándo nació la idea en nuestro país.

Los viajes te dan una perspectiva mejor y más clara de lo que debes hacer en tu propio país. Como que lo ves mejor de lejos. Yo tuve el privilegio, desde muy joven, de vivir en varios países de Europa, estudiando teatro. Y no precisamente becado por nadie. Me fui por mi cuenta. Pasé lo que pasan todos los estudiantes en París. Penas, hambre, nostalgias, frío... (yo, en ese aspecto, soy un ser de sangre tropical, así que los inviernos parisinos, muchas veces sin la calefacción adecuada, eran una verdadera tortura para mí), pero esa experiencia de tres años fue el crisol que me hizo hombre y hombre de teatro.

Estudié con Jean Vilar, en la ahora escuela desaparecida "CHARLES DULLIN", del T.N.P. y visité centros dramáticos y grupos teatrales de Alemania, España, Italia, Grecia, Holanda, Inglaterra y los Países Bajos. Siempre me las agenció también para ver espectáculos como estudiante y, como tal, ir a festivales, visitar museos, bibliotecas... Doy por bien vividos todos los fríos, las hambres, las nostalgias; ya también, por otro lado, tuve hermosas experiencias que me formaron humana y artísticamente... Después, me marché a vivir a Estados Unidos de Norte América. Allí, las experiencias fueron diferentes. Ese país ofrece otro tipo de perspectivas.

Trabajé con varios grupos teatrales en California, donde tuve mis primeros contactos con el teatro educativo para estudiantes. Y cuando me percaté de su importancia y trascendencia, decidí traer la idea a este país nuestro, tan necesitado de formularse nuevos planteamientos para el desarrollo educativo y formativo de su juventud y, también, para el desarrollo cultural de todos los guatemaltecos.

— ¿Cuándo iniciaste esta actividad en Guatemala?

En 1964. Regresaba yo a Guatemala, después de varios años de estudiar fuera y trabajar en teatro. Casi diez años en los cuales sólo vine dos veces por cortas temporadas. En 1959, había estado de vuelta acá, para estrenar mi primera obra como autor. "La Calle del Sexo Verde" fue la mía. Tú, con "La Piedra en el Pozo" y Manuel José Arce nuestro poeta Q.E.P.D., con dos obras cortas, "Orestes" y "El Apóstol", organizamos lo que fue la Primera Temporada de Autores Jóvenes. ¡Qué tiempos aquellos! ... Realmente éramos jóvenes impetuosos y apasionados. Ahora, sólo somos impetuosos... y a ratos también apasionados... aunque, pensándolo bien, creo que de alguna manera seguimos siendo jóvenes, al menos de espíritu

Porque seguimos soñando, seguimos creyendo en el arte... Seguimos... Bueno, pero no quiero desviarme del tema. Te decía que, fuera de esa temporada, cuando nos estrenamos tú, Manuel José Arce y yo, como autores en el Conservatorio, y cuando vine a montar en 1962 "El Corazón del Espantapájaros", yo había estado fuera de Guatemala, por casi diez años. Y al regresar en el 64, venía a quedarme y con todo el espíritu

entrarle a nuestro movimiento teatral, con esta actividad de teatro estudiantil. La propuse a la Directora de turno —como digo ahora— de Bellas Artes. Pero nadie creía en este tipo de actividad. Y como yo no tenía dinero para montar mi primer espectáculo, le cedí el crédito a Bellas Artes —torpe de mí—, a cambio de su respaldo para conseguir al crédito, lo que necesitaba para presentarlo. Y también, por la compra, por parte de esa dependencia, de varias funciones a realizarse en los establecimientos educativos oficiales. Y así fue como “Una Hora con Shekespeare”, collage de varias obras y poemas del bardo inglés, la estrené en el Teatro Gadem y más tarde la llevé a varios patios y salones de varias escuelas de educación media de la capital. Recuerdo que doña Celeste de Espada, nuestra notable calígrafa (Q.E.P.D.), me hizo una carátula de programa muy bella, y que trabajaron bajo mi dirección artística Matilde Montoya, Consuelo Miranda, Rubén Morales Monroy, Francisco Salvador y Miguel Angel González. Manuel Ocampo me hizo la coreografía —su primera para una obra teatral—, el baile de Romeo y Julieta... Yo narraba el espectáculo y los cinco autores interpretaban pasajes de las más famosas obras de Shakespeare: Hamlet, Ricardo II, Romeo y Julieta, La fierecilla domada, y el poema “El fénix y la tórtola”. Tuvimos un gran éxito, pero no pasó nada después... Aunque, sí. Nos invitaron a ir a otros países de Centro América con el espectáculo, pero no encontramos respaldo económico con nadie, para pagar los pasajes, ya después de unas quince representaciones, cerramos esa primera temporada.

A nadie, a nivel oficial o privado, le interesó apoyarnos con esta actividad.

— Pero seguiste adelante...

Por suerte, a fines de ese mismo año, me llamaron de Bellas Artes para organizar la Primera Compañía Nacional de Teatro que se formaba en el país. Se contrataron actores y técnicos, y yo, como Director artístico de la misma, planifiqué varias temporadas para 1965. Primero la Temporada de Autores Contemporáneos, luego una temporada de teatro para estudiantes y, para fines del año, una temporada de autores nacionales.

— Esa fue una época muy brillante del teatro...

Así la consideraron muchos de los que han seguido de cerca el desenvolvimiento del teatro nuestro.

Entonces, la gente de teatro tenía mística y se entregaba de corazón al trabajo escénico. Hicimos buenos trabajos con esa compañía. Presentamos trabajos de Tennessee Williams, García Lorca, Edward Albee, Elena Garro, Emmanuel Robles y, dentro de las temporadas de Teatro para Estudiantes, un panorama de Teatro Clásico Español y dos temporadas con un collage mío sobre la obra de Asturias, que llamé “El mundo mágico de Miguel Angel Asturias”.

También hicimos, para la televisión, una obra de Manuel José Arce Pero fue con “El mundo mágico de Miguel Angel Asturias” cuando la Compañía Nacional de Teatro logró su mayor impacto con el público. Al estreno llegó Asturias en persona. El Conservatorio estaba abarrotado de un público delirante. Asturias, al final del espectáculo, subió al escenario y nos dijo con su habitual parsimonia, cargada, en esos momentos, de profunda emoción, que había visto sus obras representadas en muchos países y en muchas lenguas, pero que era la primera vez, que la magia inundaba un texto suyo en la escena. Esa es, para mí, una de mis grandes noches teatrales. El aplauso se prolongó tanto y, también con el aplauso, los más variados incidentes —que algún día escribiré en mis memorias—. A los tres o cuatro días, me encontré a un grupo de amigos celebrando todavía aquella noche.

— ¿Qué incidentes fueron esos, Hugo?

Esta es una entrevista sobre el movimiento del teatro estudiantil, Ligia, no una confesión. Sólo puedo decirte ahora que la alegría del público y su carga de electricidad frente a la obra de Asturias en escena, provocó escándalos públicos y privados, casi dramáticos, después del espectáculo. Hubo fiestas en varias casas y algunas terminaron a balazos... El espectáculo despertó e hizo vibrar la guatemaltequidad que todos llevaban adentro, sin poder expresarse libremente ¡Y vaya que la expresaron

aquellos espectadores que bailaban, gritaban, cantaban y peleaban con la auténtica voz de su conciencia de americanos mestizos y por un momento libres! ... Asturias me pidió no anunciar cuando volviera a ver el espectáculo, cuando se estuvo presentando para estudiantes. Y de incógnito, llegó varias veces a verlo. Sólo yo sabía que él estaba entre el público. Él quería sentirse espectador de su propia obra, no autor. Quería ver las reacciones del estudiantado, sin las presiones de saberlo presente.

Y cuando en privado platicamos del mismo y le propuse hacer la versión dramática de su novela *El Señor Presidente*, de la cual ya había escrito la versión de uno de sus capítulos más dolorosos para integrarlo al espectáculo, me dijo que la tarea ya habían tratado de llevarla a cabo otros escritores en Francia, sin ningún resultado positivo, pero que si yo había sido capaz de recrear la magia de su obra con acierto, que me autorizaba para hacerla, pero... la tarea era casi imposible.... Y de ese espectáculo surgió mi versión dramática de su novela que tantos dolores de cabeza me ha dado, pero también tantas satisfacciones.

— Lo sé. El pseudónimo —Franz Mez—; el plagio que de ella hicieron los del grupo Rajatabla en Venezuela; tu batalla para que se te reconociera la paternidad de la obra teatral; las declaraciones de su viuda contra tí... Los premios que la obra obtuvo en festivales de todo el mundo... y, sobre todo, el éxito de la Universidad Popular al montarla acá en Guatemala...

Así es. Rubén Morales Monroy, con toda mi colaboración a nivel escénico, hizo un espléndido trabajo con la Compañía de Teatro de la Universidad Popular, y la obra marcó un cambio total en el movimiento del teatro guatemalteco. Hasta *El Señor Presidente*, una obra —nacional o extranjera— duraba en escena, en temporada permanente, no más de ocho semanas cuando tenía mucho éxito. *El Señor Presidente* atrajo tanto público, que duró diez meses consecutivos, a teatro lleno en la sala de la Universidad Popular, y recorrió después toda Centro América, con llenos espectaculares y críticas extraordinarias en todas partes. *El Señor Presidente* marcó un hito que dio a nuestro teatro un perfil diferente del que hasta entonces tenía. Se puso, como quien dice, los pantalones largos. Dejó la etapa en que las obras se presentaban únicamente durante

temporadas cortas y todos los grupos se lanzaron a programar sus presentaciones, por no menos de dos, tres o más meses. La obra, como quien dice, consolidó el movimiento teatral, como una fuerza viva dentro de nuestra cultura... Y fueron los estudiantes de secundaria de entonces —hablo de 1966-67— los que tuvieron el privilegio de ver con “El mundo mágico de Miguel Angel Asturias”, la semilla de lo que más tarde se convertiría en nuestro teatro: “El Señor Presidente”.

— Estarás muy satisfecho y orgulloso ahora de todo esto...

Tú lo has dicho. Ahora. Pero en aquellos tiempos, no. Al contrario, muchos intereses mezquinos, agudas divergencias de criterio a nivel teatral, problemas burocráticos, conflictos humanos a nivel humano con las autoridades de Bellas Artes, disolvieron la Compañía Nacional de Teatro, a finales de 1967. Yo dejé de ser su Director Artístico y el Departamento de Teatro resolvió manejar directamente su actividad teatral, realizando temporadas con otro criterio, diferente totalmente al que se había aplicado para planificar y realizar la primera época de la Compañía Nacional de Teatro. Y como ese criterio no estaba orientado a afianzar el desarrollo del Teatro para Estudiantes, ni las temporadas de Teatro Contemporáneo, éstas languidecieron y, tres años después, habían desaparecido totalmente de nuestros escenarios.

— Y tú, ¿Por qué no las continuaste por tu cuenta?

Carecía de apoyo económico para realizarlas independientemente. No tenía teatro. No tenía un elenco que confiara en ellas. Me encontré durante varios años, con todas las puertas cerradas. Rodeado de un silencio y una indiferencia totales. Ahora, no vale la pena recordar todo eso. Pero, en su momento, me hicieron la vida dolorosa y frustrante. Y tuve que irme del país, para seguir haciendo teatro en otros sitios... Cuando, recuerdo esa época, aún me pregunto por qué nadie se interesó en fomentar estas actividades teatrales, sobre todo la estudiantil. Ahora, cuando veo que todos los grupos se lanzan a realizar a como dé lugar y cómo sea, y con lo que sea, temporadas para estudiantes de nivel medio, recuerdo cuando nadie daba un minuto de su tiempo para hacerlas o para pensar en toda la cantera de posibilidades que esta actividad ofrecía. Por un lado, sirviendo

al estudiantado en su formación literaria, artística, social e histórica y, por otro, formando nuevos públicos que afianzarían la profesionalización de la gente de teatro.

Pero nadie vio entonces esto. Y yo carecía de medios para hacerlo sólo.

— ¿Qué hiciste en esos años?

Me invitaron a ir a New York, al Shakespeare Institute y, de allí, a varios centros de estudios dramáticos en Estados Unidos. Viajé a América del Sur y, en una desesperada huída, me refugié un tiempo en Honduras, en casa de mi amigo Francisco Salvador... En ese mi otro país del alma, entré en contacto con otra cultura. La caribe. Fui a vivir a la Costa Atlántica, en los morenals. Conviví con los "morenos", como les dicen a los negros. Comí, bebí, bailé con ellos en sus fiestas rituales de Semana Santa. Me adentré en el profundo sentido místico de sus creencias. Y aprendí a amarlos como amaba a mis paisanos.

Ellos, como nosotros en común, caminando por la vida con zapatos que son más pequeños que nuestros pies. Y nos duelen. Y el sentimiento de caminar la vida con dolor nos hace ser como somos —ellos y nosotros— razas en busca de su propia libertad. ¡Tirar los zapatos que aprietan y andar con dignidad, es todo lo que nuestros pueblos quieren! Y el teatro es una esperanza de libertad. Y eso debe ser nuestro teatro. Una esperanza de libertad para poder caminar sin los zapatos que nos aprietan los pies.

— Pero volviste a tu tierra y recomenzaste la tarea, verdad? ..

Sí. volví, porque mi urgencia primaria, artísticamente hablando, es con mi propia tierra. Y con el poco dinero que traía, en 1974 reinicié mi actividad de teatro para estudiantes, independientemente, en el Teatro de la Universidad Popular. Ya entonces tenía perfectamente claros todos los objetivos de esta actividad. Había estudiado afuera los métodos para realizar efectivamente, un Teatro para Estudiantes.

Su tiempo escénico. El material que debía representarse al estudiantado, ya fuera presentándoles obras de teatro dentro de su pensum de estudios, o bien obras de la Literatura nacional, latinoamericana o universal,

contenida en el plan de estudios oficiales, en versiones dramatizadas que les permitiera conocerlas en vivo, estimulando así su inquietud por conocerlas en su versión original. Asimismo, la estructura didáctica del espectáculo en sí: la presencia inicial de un narrador que les explique, en forma sencilla y amena, los aspectos literarios de la novela, datos del autor y el proceso creativo para transformarla en obra dramática. Las diferencias entre teatro y novela. Entre espectáculo vivo, y el cine y la televisión. En fin, un narrador que les abra las puertas al maravilloso mundo del teatro, con suficientes puntos de referencia para que además de entretenerlos, les sea útil y provechoso en su formación académica y humana. Después de presentarles la obra teatral o la novela, en su versión dramática, de lectura obligatoria, un debate o foro con ellos para aclararles dudas y afirmar los valores pedagógicos del espectáculo. Dentro del programa, un test evaluativo, con preguntas que el estudiante debe responder después en clase. De esta manera, el teatro para estudiantes se convierte en un valioso auxiliar para los catedráticos de Literatura, Idioma, Historia, Ciencias Sociales y Pedagogía.

— Como espectáculo, ¿Qué consideras que debiera ser lo más importante en este tipo de teatro?

Todo es importante. El texto, si es versión dramatizada de una novela, debe mantener su esencia y sus valores literarios. De una novela de hondo contenido social, no se debe hacer una versión teatral cómica. De un relato romántico, no presentarles una obra de denuncia. Se debe ser fiel al autor y al espíritu que anima su obra. Esto, como texto, es de vital importancia. Luego, el espectáculo en sí, debe ser visualmente atrayente en su vestuario, su escenografía, sus luces. Los efectos de sonidos deben ser también escogidos cuidadosamente, para ambientar lo que sucede en escena. Y, por supuesto, se debe seleccionar buenos actores, para interpretar la obra. Pero aunque todo esto, es de suma importancia, es el tiempo escénico una de las claves para que el teatro sea efectivo. Por tratarse de una cátedra artística audiovisual, no debe excederse en tiempo, más allá de dos horas. Todos mis espectáculos no durarán más allá de ese tiempo, incluyendo la narración previa y el debate posterior...

- ¿Y con qué material comenzaste de nuevo en 1974 tu teatro para estudiantes en la sala de la Universidad Popular?

Con mi versión dramática de El Lazarillo de Tormes, mi versión moderna de Las aceitunas, de Lope de Rueda, que llamé “Juegos de Cascaritas y Cascarones” y la escena final de la obra de Alejandro Casona: Los árboles mueren de pie.

- ¿Cómo hiciste para que los estudiantes llegaran a verlas?

Fui personalmente a todos los establecimientos educativos de la capital a ofrecerlo a los maestros de Idioma y Literatura y, además, a motivar directamente a los alumnos, de aula en aula. Iba respaldado por el aval del Departamento de Teatro de la Dirección de Educación Estética. Así fue como se reinició esta actividad en Guatemala. Y este fue el comienzo de todas las temporadas de Teatro para Estudiantes, que otros grupos teatrales, a partir del año siguiente, han venido desarrollando como actividad permanente, en sus salas. El primero que finalmente se dio cuenta de su importancia, fue Rubén Morales Monroy, Director de la Compañía de Teatro de la Universidad Popular. Cuando vio el resultado de mi trabajo en la sala de la Universidad Popular, captó su valor didáctico y teatral en toda su dimensión y me propuso que juntos hicieramos una temporada de Teatro Didáctico, con la Compañía de Teatro de la Universidad Popular que abarcara más establecimientos educativos. Y así fue como, juntos, realizamos en 1975 en esa sala Los árboles mueren de pie de Alejandro Casona. El éxito de esta temporada y los recursos con que contaba la Universidad Popular, le permitieron a la Compañía de Teatro de la Universidad Popular continuarlas permanentemente hasta la fecha. Después, el Grupo Los Comediantes me habló para hacer, con ellos, su primera Temporada de Teatro para Estudiantes, y con ellos presenté mi Panorama Didáctico-Teatral, “El honor, el amor y la muerte en la Literatura Española”, un collage que abarcaba desde la poesía épica hasta la de García Lorca.

- ¿Y por qué tuviste que ir a trabajar a otros grupos?

Me interesaba que mi aporte al teatro guatemalteco, como creador de este movimiento de teatro didáctico, germinara en todos los grupos teatrales. Yo no contaba con teatro propio, ni tenía elenco estable, ni dinero para realizarla por mi cuenta. A la Compañía de Teatro de la Universidad

Popular le di mi versión dramática de la novela de José Milla La hija del Adelantado. Y le iba a dar mi versión de MARIA, de Jorge Isaacs, cuando, en una charla al respecto, la Directora de Asuntos Culturales del IGA, me ofreció el Teatro de esa institución, para montarla yo allí. Y así fue como, en 1982, la presenté muy exitosamente, con Teatro-Club, mi propio grupo, que por una serie de razones sólo muy ocasionalmente presentábamos obras para adultos, desde 1974.

En 1983, presenté en el I.G.A. mi versión de DOÑA BARBARA, de Rómulo Gallegos, en homenaje también al centenario de su nacimiento; y este año mi versión dramática de HISTORIA DE UN PEPE, la clásica novela de nuestro José Milla, todas de lectura obligatoria para el estudiante guatemalteco.

— ¿Cuentas finalmente con apoyo oficial o privado para realizar esta actividad tan importante para la educación de nuestra juventud?

No cuento con el apoyo oficial, ni con el privado. Al contrario. Cuando he solicitado ayuda, me la han negado. El caso más reciente es la negativa de la Universidad de San Carlos —que apenas unos meses atrás me había nombrado Emeritissimus de la misma, por ser, entre otras cosas, el iniciador de este movimiento teatral para estudiantes en nuestro país...—, la cual me negó toda ayuda para presentar Doña Bárbara. ¡Y eso que se trataba del Centenario de Rómulo Gallegos!

— ¿Y cómo te las arreglas, entonces, para presentar tus obras?

De muchas maneras. Con préstamos, ya sea de dinero, ya de vestuario, ya de elementos escenográficos; pero sobre todo porque ahora cuento con un elenco estable, dispuesto a trabajar en un teatro en el cual tienen fe. Y, naturalmente, con los establecimientos educativos, los directores, los maestros de Idioma y Literaturas y los estudiantes del nivel medio. Sin ellos, no podría organizar mis temporadas anuales. La única ayuda que recibo es la de la Organización Paiz, que me obsequia los programas de mano, gracias a Zipacná de León, que reconoce la importancia de esta actividad didáctico-teatral...

— ¿Podrías hablarme de la técnica que utilizas para trasladar, a una versión

dramática, un género literario tan diferente al teatro, como es la narrativa?

Me parece que la clave reside en tres puntos básicos: A) Encontrar en la novela la frase exacta de ambientación dramática. Por ejemplo, la que pronuncia Carvajal en *El Señor Presidente*. B) *MARIA* es una evocación. Un sueño dentro de otro sueño, que provoca a su vez, otro sueño. C) Que la dramatización sea siempre de dos actos. Pocos personajes, si es posible. Luego, rompo con el texto y desarrollo escenas más inspiradas en la novela. Cambio situaciones y personajes, guardando, eso sí, el espíritu.

— ¿En tu técnica, utilizas alguna vez el fluir psíquico?

Sí. Sobre todo en los monólogos interiores, que son los que más se prestan a prescindir de la puntuación. Aunque ello no quiere decir que la emoción se pierda. Nosotros mismos, algunas veces, establecemos nuestros propios monólogos interiores y nos sorprendemos de encontrarnos hablando con ese otro “yo” que poseemos y nos posee.

— ¿Qué me dices de las imágenes? Todos los autores que has presentado en tus versiones son ricos en ellas. Tú mismo lo eres.

Es cierto; por tanto, debo reflejarlas, pero sin caer en ridiculeces fuera de época, porque los estudiantes, si bien es cierto aceptan el romance, no están de acuerdo con la chocarrería. Y prueba de mi éxito en ese terreno es *MARIA*.

— ¿Y la versión cinematográfica que realizó el cine mexicano? ...

El cine es otra cosa. Estamos hablando de teatro, en donde todo lo que se mueve cobra vida. Vida verdadera, no a través de celuloide o de cámaras o equipos sofisticados. El cine no puede acabar con el teatro. Eso esperamos, al menos quienes hacemos teatro.

#### HUGO CARRILLO VISTO POR MANUEL GALICH

Tomando del artículo “ Un festival de quince años y un himno de guerra de Manuel Galich”. Revista U.P. 1978.

Hugo Carrillo maneja el teatro con gran maestría, con un "oficio", adquirido a través de no menos de veinticinco años de experiencia y estudio, en Guatemala y en países como Francia, Inglaterra, Estados Unidos y México. Gusta de manipular el esperpento y de moverlo con elasticidad funambulesca, circense. Quizá por eso, sus dos obras más recientes, *El Señor Presidente* (publicada en conjunto No. 33) y "*La Chalana*" son adaptaciones de Miguel Angel Asturias, novelador de una irrealidad mágica, creada poéticamente por él, si bien vestida y hablada con colores y lenguaje tomados del lujurioso paisaje y del rico lenguaje guatemalteco, con algunas reelaboraciones oníricas de mitos precolombinos y consejos populares. Carrillo toma en sus manos los materiales de las novelas de Asturias ("*La Chalana*" es adaptación de *Viernes de Dolores* y la otra obra, de la novela homónima) y los recompone, los recrea, los maneja con eficacia escénica, utilizando un amplísimo registro de eso que llamamos lenguaje teatral. Pero mientras *El Señor Presidente* se ha universalizado por una óptica convencional, que ha creído ver en la novela y en su réplica teatral algo así como un arquetipo del tirano latinoamericano (apreciación discutible, en mi concepto). "*La Chalana*" corre el riesgo de no hallar la misma receptividad en públicos que no esten compenetrados, como el de Guatemala, con el sarcasmo del "himno de guerra" universitario, ni con el marco dentro del cual nació y sigue cantando. Este marco es una festividad carnavalesca desenfadada, iconoclasta y desenfrenadamente malhablada, en la caricaturización y en la denuncia de hechos y gentes del mundillo político social del momento (incluso la iglesia), llamada "la huelga de Dolores" o simplemente "la huelga", que estalla con desbordada, violenta y cáustica sátira una vez al año, justamente el *Viernes de Dolores*.

La iniciación teatral de Hugo Carrillo data de la década del proceso progresista y democrático, inescrupulosamente aplastado, a los ojos de todo el mundo, por la confabulación imperialismo-frutera-gorilas, que derrocó al gobierno de Jacobo Arbenz, en 1954. El mismo lo refiere: "Comencé a escribir al terminar mi adolescencia. Se había iniciado entre nosotros un nuevo movimiento de teatro. Vivíamos la Revolución de Octubre". (Así denominamos los guatemaltecos al proceso revolucionario de 1944-1954, iniciado con el triunfo del pueblo en armas, el 20 de octubre de 1944. —Nota del autor—). Yo participé en ese movimiento. Leíamos con voracidad y apasionamiento todo lo que caía en nuestras manos. Descubrimos e inventamos formas teatrales. Nos lanzamos a la

aventura de conquistar el escenario” (cita de “A Manera de testimonio” nota introductoria de Carrillo, en su libro *Mortaja, sueño y autopsia para un teléfono*, Guatemala, 1973).

Conocí a Carrillo en 1950, como actor integrante del elenco que estrenó en el TAG (Teatro de Arte de Guatemala), mi comedia *Ida y Vuelta* (después rebautizada por mí como *El rostro indiferente*). Luego se hizo director y dramaturgo y le tocó el casi cuarto de siglo último, quizás el más trágico y cruento para el pueblo guatemalteco, en toda su historia. En 1959, estrenó *La calle del sexo verde*; en 1962, cuando el I Festival de Teatro Guatemalteco, *El corazón del espantapájaros*; dos años después, en el III Festival, *La herencia de la Tula*, en el X Festival, tres piezas en un acto: *El ruedo de la mortaja*, *Un sueño profundo y vacío* y *Autopsia para un teléfono*; y, antes de “*La Chalana*”, en 1974, *El Señor Presidente*. Quizás esta reflexión de él mismo refleje las vivencias que han inspirado su teatro: “Yo respondo a la miseria, a la violencia, a la injusticia, a la soledad y a la angustiada búsqueda de la identidad del hombre de mi medio, de mi cultura, de mi época”. (También en “A manera de testimonio”, Guatemala, 1973). Pienso que esta autoubicación de Hugo Carrillo, como autor teatral, es válida, si no para toda la dramaturgia guatemalteca actual, sí para la que tiene valores perdurables, en el tiempo, y trascendentes, en el espacio. Y pienso más: es válida, también, para el nuevo, es decir el verdadero, teatro latinoamericano.

## 5.1 CONCLUSIONES

No puedo decir que haya realizado un trabajo exhaustivo. El panorama es muy amplio y difícil, por su complejidad, para enmarcarlo en la brevedad de estas páginas.

Sí puedo asegurar —sin temor a equivocarme— que el arte y, en este caso, el arte teatral, no representa actividad preferencial para maestros o alumnos. Son muy pocos los que impulsan los eventos teatrales y, si lo hacen, se debe a que manifiestan intereses de índole económica o a que tratan de suavizar su tarea docente. Es decir, el panorama es desalentador. Nos escudamos siempre en el sub-desarrollo del país, pero jamás saldremos del mismo si continuamos dejando por un lado la educación integral del educando.

Nuestro estudiantado de nivel medio está mal motivado en cuanto a gusto por el

teatro. La lucha de Hugo Carrillo ha sido tenaz. Me interesa, por ello, incluir como parte de mis conclusiones, el artículo que él escribiera hace algunas semanas, en relación con este aspecto y sobre todo, su comentario referido a lo que es el Teatro para Estudiantes de Nivel Medio, veintidós años después ...

#### EL TEATRO PARA ESTUDIANTES DE NIVEL MEDIO: 22 años después...

El Teatro para Estudiantes de Nivel Medio surgió en Guatemala en 1964 como una actividad didáctico-teatral inter-establecimientos oficiales de secundaria, (Belen, Inca, Instituto Nacional Central para Varones, Normal, etc.) patrocinado por Bellas Artes con el espectáculo Una hora con Shakespeare. Lo interpretaban Matilde Montoya, Consuelo Miranda, Miguel Angel González, Rubén Morales Monroy y Francisco Salvador.

La indiferencia y falta de visión de las autoridades y teatristas de aquella época para con este proyecto, no dio margen para que desarrollara todos sus potenciales desde entonces. Sin embargo, dando saltos y tumbos, a lo largo de veintidós años, este movimiento teatral poco a poco ha conformado un perfil singular y definido dentro del movimiento teatral guatemalteco, al grado de constituir hoy la actividad escénica que cuenta con más público asegurado dentro del marco de todas las actividades teatrales que se realizan actualmente en el país: entre 50 y 60 mil asistentes aproximados en la capital por año, sin contar con los de los departamentos cuando los grupos las presentan en el interior. Cada grupo teatral atrae de 10 a 15 mil estudiantes por temporada. En 1985 se presentaron seis temporadas de seis diferentes grupos teatrales, dirigidas todas al estudiantado de nivel medio.

En la actualidad, desde principios de año, la mayoría de grupos que funcionan regularmente en la capital enfocan su atención, su esfuerzo y sus intereses a la realización de su anual temporada de Teatro para Estudiantes de Nivel Medio. Al nada más abrir sus puertas los establecimientos educativos públicos y privados, comienzan a desfilar en visita oficial a Directores y Maestros de Literatura especialmente, los amables gestores contratados por los grupos teatrales a ofrecerles para su alumnado, la obra, el espectáculo, el collage, el programa o panorama (para el caso da lo mismo), la comedia, el drama o el melodrama, (sean o no de lectura obligatoria para el estudiantado, sirvan o no para la formación de la juventud, tengan o no contenido pedagógico histórico,

social o didáctico) que presentará ese año el grupo que representa en una sala citadina. Los horarios para estas temporadas son de lunes a viernes a las 10 A.M., 2 P.M., y 8 P.M., cuando se contratan escuelas nocturnas. Las temporadas van de febrero a junio y a veces hasta julio o agosto, cuando las circunstancias lo permiten o los directores teatrales por falta de experiencia en la “Industria del Teatro para Estudiantes de Nivel Medio”, se arriesgan y presentan sus “productos” en esas fechas.

Boletines van y vienen sobre la población estudiantil bombardeando a los presuntos compradores de funciones con fechas, datos y noticias sobre las maravillas didácticas, artísticas, culturales e históricas que conllevan los productos didáctico-teatrales programados por los diferentes grupos para el consumo del público estudiantil. La fórmula de los boletines por lo general es mesurada, precisa y directa. Jamás se sale de su estricta función informativa. La fórmula de los gestores en su mayoría no. Además de promover las virtudes de su mercancía “didáctico-teatral”, aprovechan su visita para minusvaluar hasta donde les permite el tiempo y la saliva, los diferentes productos de los otros grupos en competencia. Se ha llegado incluso y bajo cualquier pretexto, a ofrecer al establecimiento o maestro, comisiones o porcentajes sobre venta de boletos al estudiantado bajo su tutela. Y cada quien se avala donde puede para “amarrar” un público potencialmente asegurado y de esta manera garantizar su propia comisión de ventas y el éxito de la temporada que venden. La corrupción en este campo se ha extendido de tal manera, que hay maestros que exigen el 10o/o, el 15o/o y hasta el 20o/o (según su número de alumnos) de la entrada bruta de los estudiantes que manejan. Y tengo entendido también, que ha habido maestros que no autorizan la asistencia de sus educandos —aunque el espectáculo didáctico-teatral merezca la pena de ser visto por ellos— por no recibir el gestor oferta de porcentaje sobre la boletería correspondiente.

La competencia no termina allí. Los grupos independientes se enfrentan —menos mal sólo de vez en cuando— con la competencia oficial. Cuando la maquinaria de Bellas Artes produce una temporada para estudiantes con todos los recursos de que dispone: sala, técnicos, contratos gubernamentales para director y elenco, promoción, calendarización, etc., coloca automáticamente a todos los grupos independientes en posición de desventaja desde todo punto de vista frente a su actividad; y encima, como si fuera poco todo esto, entrega al estudiantado espectáculos gratuitos.

Esto se debe seguramente al desorden, la anarquía o la carencia que ha existido hasta la fecha de una política cultural aplicable a esta actividad artística, docente y cultural que cada año está creciendo más y más, pero lamentablemente sin ninguna rigurosidad didáctica, estética ni ética. No es hasta la fecha —salvo algunos casos— la formación del estudiantado lo que cuenta. Es la ganancia que reporta lo único que interesa. Ya sea esta económica o estadística.

¿qué exigencia moral y estética existe honestamente en la conciencia de quienes han asumido el teatro para estudiantes como una actividad didáctica de carácter teatral orientada a desarrollar en nuestra juventud el afán de conocimiento y superación? ¿Cuál es su criterio para seleccionar los espectáculos que ofrecen a este público? ¿Se ha reparado en el hecho de que muchas de las lecturas obligatorias dentro de los planes de estudios oficiales ya son obsoletas a la realidad del estudiantado de hoy día? ¿Son conscientes de que estamos al servicio de una labor didáctica noble y enaltecadora de nuestros valores como parte de una sociedad latinoamericana en búsqueda de su propia identidad? Quien no se plantee estas y otras preguntas antes de lanzarse a preparar su temporada para estudiantes de nivel medio, está haciendo teatro con estudiantes pero DE NINGUNA MANERA PARA ESTUDIANTES.

Hace 22 años Bellas Artes asumió una actitud frente a este proyecto. Era el inicio. Compró una hora con Shakespeare por una serie de funciones gratuitas a los estudiantes de centros de estudios de nivel medio oficiales por Q.75.00 cada representación. Después vino el movimiento independiente que en la actualidad cobra Q.1.00 al estudiante por admisión a su espectáculo en temporada. Y la situación del teatro para estudiantes está cobrando alarmantes proporciones de desorden en todos los niveles: éticos, artísticos y didácticos.

El futuro de este movimiento didáctico-teatral, de no tomarse cuanto antes las medidas correspondientes en cuanto a la aprobación de textos adecuados, su programación, valor de la entrada para el estudiantado, respaldo oficial basado en calidad y no en compadrazgos, seriedad profesional de los grupos, ausencia de competitividad oficial o apoyo incondicional del Estado a los grupos independientes y correcta calendarización de sus temporadas; se ve venir confuso, cada vez menos orientado a sus verdaderos fines y objetivos y definitivamente poco

optimista. En el río revuelto en el que actualmente se desenvuelve por el desorden, la desleal competencia, la improvisación artística, y la equivocada selección de textos. (El Ministerio de Educación debería también ya ponerse al día en relación a los textos de lectura obligatoria dentro de los programas oficiales de estudios), no falta en la actualidad quien se considere autorizado o capaz de promover sus propias temporadas para estudiantes, confundiendo lo que debe ser básicamente una labor didáctica de amplias proyecciones para la formación de la juventud en una indefensa gallina de fáciles huevos de oro. Y cuando vengamos a darnos cuenta, las temporadas de todos los grupos serán rechazadas por directores, maestros y sobre todo alumnos cansados de pagar por asistir a espectáculos que nada tienen que ver con el arte teatral ni con la formación y preparación integral de la juventud. Juventud que no debemos olvidarlo nunca, es la esperanza y el futuro de nuestra Patria.

Hugo Carrillo.

## 5.2 RECOMENDACIONES

Me parece interesante incluir en este trabajo, lo que textualmente nos dice la Ley de Educación Nacional, en su Capítulo I, DISPOSICIONES FUNDAMENTALES, para de aquí partir hacia mis recomendaciones concretas.

ARTICULO I. La presente Ley, regula la educación que imparten el Estado y las personas legalmente autorizadas. Las disposiciones de esta Ley, son de orden público y de interés social.

ARTICULO II. La educación es un proceso permanente de superación del ser humano en función social y que respeta la dignidad de la persona. Su fin es lograr el desarrollo integral del guatemalteco, dentro y fuera del sistema escolar.

ARTICULO III. El Estado dirigirá, coordinará y supervisará la educación en el país, a efecto de que la acción educativa de las instituciones o agencias, nacionales o internacionales, estatales o privadas, esté encaminada a alcanzar los objetivos señalados en la presente Ley; coordinará su acción educativa con las universidades del país, las cuales en el campo de su competencia, se rigen por sus leyes especiales.

ARTICULO VII. El Estado garantiza la libertad de enseñanza y criterio docente, en tanto que es medio para fortalecer el sistema democrático, la

nacionalidad y los valores culturales del país.

ARTICULO XIII. El Estado promoverá e intensificará la Educación Física y Estética y fomentará el deporte y las actividades artísticas en todas sus manifestaciones. (1)

Cité estos artículos especialmente porque fundamentan nuestro aserto al decir que, si los catedráticos lo desearan y tuvieran la capacidad para ello, podrían —aun basados en la Ley de Educación Nacional— apoyar las inclinaciones artísticas que muestren sus alumnos. Si no lo hacen es sencillamente porque no lo desean o no tienen la capacidad para comprender cuán grandiosa sería la ayuda que recibirían, permitiendo que sus alumnos vieran e hicieran teatro en el establecimiento o en las escasas salas de espectáculos que se dedican a este quehacer.

En su Capítulo II, la Ley de Educación Nacional se dedica a establecer cuáles son los fines de la educación.

ARTICULO XIV: Son fines de la educación:

- a) Proporcionar una educación basada en principios científicos, técnicos y culturales, que forme integralmente al educando, lo prepare para el trabajo productivo y le permita el acceso a otros niveles de vida social y nacional.
- b) Promover en el educando una educación científica y humanística, con énfasis en los aspectos éticos, estéticos y cívicos.

ARTICULO XXVIII. Los planes de estudio deben ser evaluados periódica y sistemáticamente por medio de seminarios y otros procedimientos que organice el Ministerio de Educación, para establecer si se adecúan a la época y a las necesidades nacionales y regionales.

Me ha parecido importante hacer referencia a los artículos anteriores porque en ellos reside el extracto que podría dar, a catedráticos y directores de establecimientos de nivel medio, la base para disponer de la libertad a que se hace mención en el Artículo XXXI, inciso h, esto es, que introducir nuevos sistemas no estaría vetado, siempre y cuando los mismos se sometieran a las evaluaciones correspondientes y demostraran mejoras en el rendimiento de los estudiantes.

Es aquí donde perfectamente puede recurrirse al teatro, no solamente el que se presenta en salas especializadas, sino el que pudieran desarrollar los estudiantes en su propio establecimiento.

El panorama actual, si bien es cierto (ya afirmamos al principio de este capítulo) ha cambiado, sólo ha sido en lo referente a la formación de públicos. Hará falta, quizás, que nuevas generaciones pidan, exijan el cambio en los programas, para que la actividad teatral sea tomada como aspecto obligado. A pesar de que hablamos de libertad, ante algunos panoramas abúlicos e indiferentes habrá que emplear la obligatoriedad, a efecto de que la labor teatral se incluya en forma sistemática, para beneficio de nuestra cultura en general.

El Teatro para Estudiantes, creado y promocionado por Hugo Carrillo, tropieza con límites, como la incomprensión de catedráticos que no prestan tiempo suficiente a estas actividades, no se disciplinan y no toman con responsabilidad estas labores. Las explicaciones que se nos dieron en algunos de los establecimientos encuestados, fue que el aspecto económico era fundamental y que incidía en la aparente falta de entusiasmo de algunos alumnos para acudir a las temporadas a ellos dedicadas.

Por medio de observaciones realizadas directamente, he podido comprobar que, si se trata de asistir a cinematógrafos, a encuentros futbolísticos o deportivos de cualesquiera otra naturaleza, bingos, discotecas, programas de televisión en los cuales actúen artistas de otras latitudes —ni siquiera nacionales— entonces se salvan escollos, se obtienen los fondos necesarios y se acude en masa a aplaudir a los ídolos de moda, o bien se adquieren los discos que, naturalmente, tienen un valor mayor de lo que un espectáculo teatral solicita.

Dentro de mis observaciones, he podido establecer igualmente que los catedráticos que “permiten” que sus alumnos vayan al teatro y les acompañan, son solamente aquellos en cuyos programas se incluye la cátedra de Literatura Universal —Bachillerato en Ciencias y Letras, cuarto grado; Bachillerato Industrial, quinto grado; Maestro de Educación Primaria Urbana y Rural, cuarto grado, y Maestro de Educación Física, cuarto grado del ciclo Diversificado—. El Programa de Literatura Hispanoamericana se incluye en quinto grado de Bachillerato en Ciencias y Letras, sexto grado de Bachillerato Industrial, cuarto grado de Magisterio de Pre-primaria; quinto grado de los Maestros de Educación Primaria Urbana y Rural, y quinto grado para Maestros de Educación Física, del ciclo diversificado.

Esto, en lo que se refiere al teatro en vivo. Los demás aspectos semióticos son descuidados totalmente. Hay una ignorancia casi absoluta por parte de maestros y alumnos acerca de la forma como deben analizar las piezas teatrales, como deben encontrar los diferentes signos y como pueden utilizarlos para que les sirvan en su cátedra cotidiana. Si el teatro, escrito como tal, les interesa poco, las versiones o adaptaciones

solamente las observan bajo puntos de vista meramente recreativos. No existe un interés por estudiar las razones que el adaptador tuvo para establecer ciertas características, ciertos signos semióticos. Es decir que el espíritu inquisitivo y de investigación no es propio —en términos generales— de maestros y alumnos en nuestro medio.

En cuanto al resultado de los foros organizados entre los alumnos del nivel medio, no pudo establecerse con claridad una respuesta concreta. Pero, con observaciones directas, me di cuenta de que los cuestionarios, que se pasan al final de una representación, son respondidos en un 100/o.

En cambio, en preguntas directas —en vivo—, los estudiantes se limitan, en una gran mayoría, a exaltar a los actores, al director, a la versión o adaptación. Es difícil encontrar críticas negativas cuando se trata de enfrentamientos personales. Ello se debe indudablemente a que, en su mayoría, la idiosincracia del guatemalteco es condescendiente. Rehuye “quedar mal” y prefiere adular, para recibir la aceptación general, a decir con toda franqueza y claridad lo que piensa efectivamente.

Y aquí debo hacer mención, de nuevo, al aspecto impositivo o dependiente de intereses varios. Entre ellos, el hecho de tomar para zona la asistencia al espectáculo y la participación en los foros, representa una motivación que funciona. O la amenaza. Si no participan y no asisten tendrán menor zona en la cátedra afín, esto es las literaturas. Pero si nuestros catedráticos, debidamente concientizados, comprenden la importancia de llevar a sus alumnos o de motivarlos para que asistan por su cuenta al teatro, no habría presiones de ninguna naturaleza y el gusto por el teatro se daría como una resultante de un avance en nuestros campos educativos.

Al volver, líneas atrás, sobre esa primera época que le tocó vivir a Hugo Carrillo, para rescatar de manos inexpertas y de orientaciones empíricas el gusto por el escenario y por todo el hecho teatral en sí, debo recordar las misiones ambulantes que tantas veces realizamos, no solamente en vía de experimentación, cuanto de formación y de mensaje para públicos completamente vírgenes, que tenían del teatro una idea totalmente distinta.

Las conclusiones que obtuve del presente estudio, si bien son desconsoladoras en su mayor parte podrían servir para que personas cultas y comprensivas, tomaran la materia, como meta de estudio y como panorama de interés para el estudiantado juvenil.

Un pueblo sin teatro es un pueblo sin tradición. Un estudiantado de nivel medio que no preste atención a los estudios teatrales será un conglomerado carente de

sensibilidad, poco adicto al hecho vivencial que el teatro representa y ajeno por tanto al flujo y reflujo del progreso cultural.

### RECOMENDACIONES CONCRETAS

De acuerdo con lo que hemos dicho anteriormente, el teatro puede resultar un recurso didáctico de primer orden. Pero no debe ser ése el propósito al formar públicos para teatro. Sobre todo, la intención debe ser:

- A) Propiciar en el alumno, el interés por su formación integral.
- B) Conocer, en forma viva, dinámica, activa, el mensaje de los autores dramáticos.
- C) Aproximarse más al hecho teatral, que contiene en sí mismo, los signos numerosos de una semiótica destinada a su estudio.
- D) Formar grupos teatrales en los establecimientos de nivel medio, dirigidos por alumnos que posean liderazgo adecuado.
- E) Crear la cátedra de teatro en forma obligada, sobre todo para los años del ciclo diversificado.
- F) Someter al criterio de los catedráticos encargados del área de Literatura, las obras que los alumnos deben o pueden montar en su establecimiento.
- G) Manifiestar especial interés por realizar montajes de obras de autores guatemaltecos o hispanoamericanos.
- H) Solicitar de autoridades en la materia, la orientación precisa para que los alumnos puedan participar en festivales de teatro.
- I) Evitar la formación de grupos de "creación colectiva", si los alumnos no están debidamente asesorados.
- J) Propiciar la dedicación al quehacer teatral, sin presiones de ninguna naturaleza.

A las anteriores recomendaciones, de carácter general, debe agregarse un aspecto de suma importancia. El descubrimiento que se ha hecho de que el teatro para estudiantes viene a resultar negocio de pingües ganancias, ha inducido a muchos grupos de actores noveles o profesionales a realizar montajes "al vapor", sin la debida asesoría ni, mucho menos, la preparación adecuada. Se ha creído que, por ser para estudiantes que no

conocen o conocen poco de teatro, es posible ofrecerles materiales de baja calidad, improvisaciones casi producto de escasos días o semanas de trabajo. Para quienes creemos que el teatro debe significar un culto y una materia digna de todo nuestro respeto, estas actitudes deben ser censuradas y hasta castigadas. Lo mismo ocurre con cierto tipo de versiones que se han lanzado sin haber estudiado los diversos contextos de la obra, tales como: época, psicología de los personajes, vestuario, escenografía, ámbito, utilería, contenido literario.

Las autoridades educativas deben tomar ciertas cartas en el asunto y evitar que se cometan fallas que, más tarde, podrían incidir en una inadecuada apreciación artística por parte del alumno.

Otra recomendación es la de que los cuestionarios que se distribuyan durante la mayoría de funciones dedicadas a los estudiantes de nivel medio, deben ser elaborados por personas que conozcan el contenido de la obra, que logren establecer la relación que puede obtenerse entre público lector y público espectador.

Los foros deben ser mejor motivados. Porque los alumnos de nivel medio, en su mayoría, son tímidos, pero cuando tienen interés en determinado tema, emplean a veces preguntas cáusticas o de segunda intención, que podrían confundir al más experimentado teatrista.

Hace falta una mejor atención a las funciones teatrales que se ofrecen constantemente. Y de los directores de grupos teatrales debería esperarse que sometieran su material literario a la observación de catedráticos o autoridades versadas en la materia.

La intervención directa del Ministerio de Educación se requiere de forma determinante. Y si los catedráticos del área de Literatura pudieran unirse para pedir la creación obligada de la cátedra de teatro, es posible que algo se lograra. Lo ya anotado es solamente una recomendación. Ojalá y cayera en terreno fértil.

El teatro, como actividad recreativo-formativa, puede participar en todo el pensum de estudios, siempre y cuando se conozcan los mecanismos que pueden integrarlo a él.

## BIBLIOGRAFIA

- Asturias Miguel Angel: "El Señor Presidente", Editorial Losada, Biblioteca Clásica  
1982 Contemporánea. Trigésima Edición.
- Alzamora Margot: "La Comunicación, Hoy". Editorial Piedra Santa. Segunda Edición.  
1982
- Almorza Alpírez José Antonio: "Influencia del Teatro en la Formación Integral del  
1984 Alumno de Educación Primaria en tres Distritos Escolares de la Ciudad de  
Guatemala". Impresos Carma. Guatemala, Septiembre.
- Anderson Imbert Enrique. Critica Interna: Editorial Taurus Conde del Valle del Suchil 4,  
1978 Madrid.
- Arnal, J. Vicenta: Teatro y Danza en el Japón Colección Cauce Madrid.  
1953
- Antonetti Charles. Notes Sur Le Mise en Escene a Lusage Des Jeunes Acteurs. J.  
1952 Vautrain. París.
- Bolelavsky Richard. "La Formación del Actor". Colección Estela, Editorial Alameda, S.  
1954 A. México.
- Beaudot A. La Creativite a L'Ecole P.U.F. París.  
1969
- Berdiales Germán. Teatro Cómico para los Niños. Kapelusz, Buenos Aires.  
1946
- Castagnino Raúl H. Semiótica, Ideología y Teatro Hispanoamericano Contemporáneo.  
1974 Editorial Nova. Biblioteca Arteny Ciencia de la Expresión. 1a. Edición.  
Buenos Aires.
- Carrillo Hugo. Mortaja Sueño y Autopsia para un Teléfono. Serviprensa Centroamericana.  
1973-1981 Guatemala.  
El Lorito Fantásioso Serviprensa Centroamericana.  
Las versiones teatrales de El Señor Presidente, de Miguel Angel Asturias.  
"María", de Jorge Isaacs. "La hija del Adelantado", de José Milla.
- Cortes Ruíz, Hernán. Psicología Aplicada a la Educación. Propsa, Guatemala.  
1965

- Cole Toby. Actuación. Un Manual del Método de Stanislavsky. Compilado por Toby  
1955 Cole. Editorial Diana, México.
- Chateau Jean. Psicología de los Juegos Infantiles. Editorial Kapelusz, Buenos Aires.  
1973
- Diccionarios Rioduero. Ediciones Rioduero.  
1977
- Díaz Plaja y varios. Enciclopedia del Teatro. Noguer, Barcelona.  
1955
- Estrada Ricardo. Teatro para Párvulos, Niños y Adolescentes. Editorial Popol Vuh, S.  
1955 Ltda. Guatemala, C.A.
- G. Baty y R. Chavance. El Arte Teatral. Breviarios del Fondo de Cultura Económica.  
1955 Talleres de Gráfica Panamericana. Noviembre.
- García Mejía René. Raíces del Teatro Guatemalteco. Tipografía Nacional. Guatemala.  
1972
- Grotowski Jerzy. Hacia un Teatro Pobre. Siglo Veintiuno Editores S.A. Buenos Aires,  
1974 Argentina.
- Guiraud Pierre. La Semiología. Siglo Veintiuno Editores. 9a. Edición.  
1982
- Kemp Jerrold E. Planeamiento Didáctico. Plan de Desarrollo para Unidades y Cursos.  
1971 Editorial Diana. México.
- Lowenfeld V. y Lambert WW. Creative and Mental Growth. Fourth Edition. The  
1969 Macmillan Company N.Y. Collier MacMillan Limited. London.
- Llovet Enrique. Lo que Sabemos del Teatro. Gregorio del Toro, Madrid.  
1953 Majault J. seph. Le Jeu Dramatique l'enfant. Presses d'Ile de France.  
París
- Moussinac León. Tratado de Puesta en Escena. Ediciones Leviatán, Buenos Aires.  
1957
- Muñoz Meany Enrique. Preceptiva Literaria. Cuarta Edición. Tipografía Nacional.  
1948 Guatemala.

- Malmberg Bertil. Los Nuevos Caminos de la Lingüística. Siglo Veintiuno. Editores.  
1981 México España, Argentina, Colombia.
- Mejía Morales, Rodolfo Alberto. El Teatro como Recurso Didáctico. —Tesis— Serviprensa.  
1985
- Prada Oropeza. El Lenguaje Narrativo. Prolegómenos para una semiótica narrativa.  
1979 Editorial Universitaria Centroamericana. EDUCA.
- Peña Mansilla, Roberto. El Signo en el Teatro Hacia una Semiología del Espectáculo.  
1976 Trabajo de Tesis. Mimeografía.
- Saenz Jimena. Genio y Figura de Miguel Angel Asturias. Editorial Universitaria de Buenos  
1974 Aires.
- Sola de Sellarés María. Editorial Costa Amic, México  
1981
- Temkine Raymonde de. Grotowski. Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela, Mayo.  
1974
- Sanssure. Ferdinand de. Lingüística. Siglo veintiuno Editores. México, España, Argentina.  
1981