



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file / Votre référence

Le numéro / Numéro d'impression

NOTICE

AVIS

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

HUGO CARRILLO
LA OBRA DRAMÁTICA COMO DIÁLOGO SOBRE EL PODER

by

Mercedes F. Durán Cogan
B.A., Simon Fraser University, 1991

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER IN ARTS
UNDER SPECIAL ARRANGEMENTS

© Mercedes F. Durán Cogan, 1993

SIMON FRASER UNIVERSITY

August 1993

All rights reserved. This work may not be
reproduced in whole or in part, by photocopy
or other means, without permission of the author.



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your title - Votre référence

Our title - Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-91280-4

Canada

Approval

Name: Mercedes F. Durán Cogan
Degree: Master in Arts
Title of thesis: Hugo Carrillo's Dramaturgy as a Dialogue About Power

Examining Committee:

Chairman: Dr. Lou Hafer
Acting Dean of Graduate Studies

Dr. Teresa J. Kirschner, Senior Supervisor
Professor
Department of Spanish and Latin American Studies

Dr. Rita De Grandis
Assistant Professor
Department of Spanish and Latin American Studies

Dr. Isaac Rubio, External Examiner
Associate Professor
Department of Hispanic and Italian Studies
University of British Columbia

Date Approved: August 24, 1993

PARTIAL COPYRIGHT LICENSE

I hereby grant to Simon Fraser University the right to lend my thesis, project or extended essay (the title of which is shown below) to users of the Simon Fraser University Library, and to make partial or single copies only for such users or in response to a request from the library of any other university, or other educational institution, on its own behalf or for one of its users. I further agree that permission for multiple copying of this work for scholarly purposes may be granted by me or the Dean of Graduate Studies. It is understood that copying or publication of this work for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Title of Thesis

Hugo Carrillo's Dramaturgy as a Dialogue About Power

Author:

(signature)

Mercedes F. Durán Cogan

(name)

August 25, 1993

(date)

Abstract

Hugo Carrillo's Dramaturgy as a Dialogue About Power

The purpose of this thesis is to explore the dialogical relationship between the literary and sociopolitical discourses that converge in the play *El Señor Presidente. Ritual bufo en dos jornadas* (1974) by the Guatemalan author Hugo Carrillo, which in turn is based on Miguel Ángel Asturias homonymous novel. We believe that Carrillo uses the specificity of drama to break down the mythical characteristics of the literary figures of the dictator as well as its political model, thus creating a new product that, through mimesis, is capable of incorporating the present political circumstances of Guatemala.

In the first chapter we introduce the topic of dictators and dictatorships in Latin America, taking into account their relationship with the issue of legitimacy. In the second chapter, and as a specific example of the complex network of interactions between literary creation and sociopolitical circumstances, we place Carrillo and his work within their historical, political and literary contexts. The themes of tyrannical power and the individual's powerlessness to affect political processes are present in most of Carrillo's works. In the third chapter we analyze *El corazón del espantapájaros*, the best example, among his original plays, to illustrate his approach to these issues. Carrillo's obsession with the mechanisms of power is carried over to his play *El Señor Presidente*. In chapter four we explain the manner in which this dramatic text acquires a new dimension, in part as a result, we believe, of his particular use of grotesque and distancing techniques.

Finally, the complexity of our subject forces us to approach it from an interdisciplinary perspective and within the analytical framework of the Collective Imaginary.

Acknowledgments

Mi más profundo agradecimiento a la Doctora Teresa J. Kirschner, sin cuya ayuda, inspiración y aliento esta tesis no hubiera sido posible.

A Jorge, León y Elisa
que me dieron los motivos y el tiempo para escribirla

Table of Contents

Approval	ii
Abstract.....	iii
Acknowledgments.....	iv
Introducción.....	1
I. Legitimidad, dictaduras y dictadores en Latinoamérica.....	6
II. Hugo Carrillo en contexto.....	25
1 Trasfondo histórico.....	26
a) Los Mayas.....	26
b) El período colonial	29
c) Panorama político desde la Independencia.....	33
2 Vida y obra de Hugo Carrillo.....	38
III. El corazón del espantapájaros.....	47
Preámbulo	47
Argumento.....	48
Personajes.....	53
1 El prólogo como micro-texto de la obra.....	53
2 Función de la luz.....	58
3 Función de los elementos musicales.....	62
IV. El Señor Presidente. Ritual bufo en dos jornadas.....	69
1 Los parámetros del título.....	70
2 Título principal. El Señor Presidente	72
a) Desdoblamiento vertical del espacio escénico	75
3 Subtítulo. Ritual bufo en dos jornadas	82
a) Desdoblamiento horizontal de la estructura.....	87
i) La apertura de los Actos I y II.....	91

ii) El cierre de los Actos I y II.....	93
4 Desdoblamiento de los personajes	94
5 El mito grotesco	97
V. Conclusión.....	100
Bibliografía.....	104

Introducción

El propósito de esta tesis es explorar la relación dialógica entre los discursos literario y socio-político que convergen en la obra *El Señor Presidente. Ritual bufo en dos jornadas* (1974) del autor guatemalteco Hugo Carrillo, que a su vez está basada en la novela *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Angel Asturias. Creemos que Carrillo utiliza la especificidad teatral para iniciar un proceso de desmitificación, tanto de la figura literaria del dictador como de su modelo político, y crear un nuevo producto que, a través de la mimesis, es capaz de incorporar las nuevas circunstancias políticas de Guatemala. Los mundos posibles pero cerrados de la novela de Asturias pueden convertirse en acción, dramática primero, y política, finalmente.

En el primer capítulo comenzamos por introducir la problemática de la dictadura y el dictador desde una perspectiva socio-política, teniendo en cuenta su relación con los profundos y a menudo insuperables conflictos de legitimidad institucional en Latinoamérica. En el segundo capítulo, y como ejemplo específico de la interacción entre la creación literaria y la particular problemática político-social de la que es parte y a la cual responde, enmarcamos a Hugo Carrillo y su obra dentro de los contextos histórico, político y literario en los que ésta se integra. La temática del poder tiránico y de la impotencia del individuo para transformar o afectar los procesos políticos en Latinoamérica está ya presente en una gran parte de la obra original de Carrillo; en el tercer capítulo estudiamos *El corazón del espantapájaros*, que creemos es el mejor ejemplo, dentro de su obra original, para ilustrar la aproximación estética de Carrillo a esta problemática. En el análisis de *El Señor Presidente. Ritual bufo*

en dos jornadas. que hacemos en el capítulo cuarto, veremos de qué manera el texto teatral de Carrillo adquiere una nueva dimensión, independiente de su modelo, particularmente como resultado de la inclusión de “lo bufo” como técnica dramática.

De acuerdo a la teoría de la recepción, el concepto de teatralidad va ligado, por una parte, al horizonte de expectativas de un público y una época y, por otra, a la política y economía vigentes, que afectarán las posibilidades de poner en escena una obra o un autor, de acuerdo a las leyes de la oferta y la demanda: ¿a quién va dirigida? ¿es factible económicamente? ¿políticamente? Un dramaturgo tiene dos opciones: escribir su obra de acuerdo a estos horizontes de expectativas, contribuyendo a mantener el *status quo*, o bien escribirla a pesar de ellos, con una intención renovadora, y renunciar en muchos casos a que ésta sea representada. Es decir, una obra teatral se escribe, ya sea aceptando las normas teatrales y sociales vigentes en un cierto período, o bien reaccionando en contra de éstas, subvirtiéndolas en su forma y/o en su fondo.

El acontecer político y el teatral se relacionan de una manera profunda: las circunstancias políticas y la realidad socioeconómica dictarán el papel del teatro en una sociedad y determinarán la actitud del público hacia éste. Aunque aparentemente se trata de dos autores muy diferentes, veremos cómo el contexto político-social guatemalteco a partir del cual Asturias y Carrillo escriben sus obras, influye de manera decisiva no sólo en la temática de éstas, sino también, en el caso de Carrillo, en la subversión profunda del lenguaje dramático que utiliza como elemento indispensable en la producción de significados.

Para romper con una cierta herencia dramática o política, es necesario romper con el lenguaje utilizado para expresarla. La subversión del lenguaje dramático puede efectuarse a través de cualquiera de los componentes de la obra

teatral o, frecuentemente, de una combinación de estos: puede ser para-textual, afectando el aparato didascálico, textual cuando el diálogo de la obra expresa (explícita o implícitamente) una crítica de las circunstancias políticas o de las convenciones sociales de la época, es decir del contexto, o bien puede expresarse a través del rechazo de las convenciones dramáticas o literarias del momento, del sub-texto de la obra. En el caso de Carrillo, esta subversión se expresa en los tres niveles: produciendo un distanciamiento estético profundo entre el espectador y la obra, al estilo brechtiano; creando una dicotomía entre lo que se dice y lo que se entiende en el contexto político guatemalteco; desmitificando la figura, tanto literaria como política, del dictador tiránico. De este modo, Carrillo nos permite ver una sociedad en proceso de desintegración, y reconocer un mito ya obsoleto.

Según Ricoeur, el discurso literario no sólo posee la capacidad de proponer nuevos mundos, sino que permite al receptor proyectarse a sí mismo en estos mundos y re-crearlos a través de su poder individual. Es decir, permite la posibilidad de acción, disolviendo en cierto modo la oposición entre teoría y praxis (Ricoeur 1984: 81). Todo discurso literario es el producto de un cierto imaginario social que responde a una coyuntura política e histórica específica. Es también el medio a través del cual es posible explorar los problemas prevalentes en una sociedad y divulgar nuevas ideas. Nos permite concebir nuevos mundos y nuevas posibilidades de acción capaces de transformar la realidad. En consecuencia, afecta el imaginario social e interviene a su vez en los procesos históricos y políticos.

A partir de estos parámetros, el dictador aparece como una figura polivalente, que se encuentra firmemente arraigada en el imaginario social latinoamericano, y cuyas raíces debemos buscar en el proceso mismo de colonización, en las figuras del cacique, del conquistador, del caudillo o del patriarca. La autoridad y la legitimidad política del dictador es conferida por (y

responde a) los intereses y necesidades de ciertos sectores en las sociedades plurales contemporáneas de Latinoamérica. Es, sin embargo, la prevalencia de la figura mítica del dictador como fuente incontestable de poder en la memoria colectiva, lo que permite a estos sectores controlar, o manipular (a través de una cierta retórica paternalista, por ejemplo), la respuesta de aquellos segmentos de la sociedad que están siendo sometidos.

De acuerdo a Gómez-Moriana, toda sociedad es plural y conflictiva desde el momento en que debe ordenar elementos antagónicos y regularizar conflictos de intereses. Consecuentemente, todo texto literario participa necesariamente en la evolución de la sociedad que lo produce y lo consume, ya sea colaborando con el sistema de valores establecido, ya sea cuestionándolo (Gómez-Moriana, 14-15). Si admitimos que la novela de Asturias contribuye a la percepción del dictador como figura mítica, como él mismo dice¹, y sin cuestionar la intención subversiva de Asturias², proponemos que Carrillo, al transformar en grotesco lo que ha sido sagrado, logra poner en cuestión, de una manera más directa, no sólo el mito, sino las bases mismas sobre las que éste se asienta.

Postulamos, por tanto, que Carrillo utiliza la relación dialéctica entre las figuras política y literaria del dictador para, a través del discurso teatral, rectificar la percepción del tirano como figura mítica. Carrillo re-presenta al dictador de Asturias como un títere, producto de la misma sociedad que lo tolera, y por lo tanto como elemento prescindible. Como parte del proceso de elaboración de una respuesta a la problemática planteada más arriba, trataremos

¹ "Aquí creo que tocamos el punto, la clave. Los "Señores Presidentes" de nuestros países como mitos, mitos en sí, pero sobre todo como seres que no hacen sino mantener lo sagrado de la autoridad, lo primordial en cuanto a ser temidos. [...] Se es o no se es creyente, se cree en el señor Presidente o no se cree. [...] ¿No pueden considerarse como una transposición del mito religioso al mito político?" (Asturias, "El Señor Presidente como mito", 304).

² "Lejos de mí, desde luego, buscar alguna justificación en el mito a través de los elementos que nos proporciona *El Señor Presidente*, en esa fuerza ancestral, en esa fuerza primigenia. Buscar por aquí las raíces de estos regímenes de terror y de sangre, y desraizarlos" (Asturias, "El Señor Presidente como mito", 304).

de clasificar, tentativamente, los distintos modelos de gobiernos dictatoriales en Latinoamérica y de establecer relaciones entre éstos y las distintas aproximaciones a la figura de dictador utilizadas por Asturias y Carrillo.

Proponemos la hipótesis de que, si bien *El Señor Presidente* de Asturias corresponde a un cierto modelo de dictador tiránico de características míticas, prevalente en un cierto período histórico en Latinoamérica, en las dictaduras contemporáneas latinoamericanas, que llamaremos institucionales, este tipo de dictador ha dejado de existir y ha sido substituido por una serie de dictadores-títeres, cuyo poder está supeditado a los designios de la institución a la cual pertenecen, ya sea política, militar o religiosa. Esta institución responde a su vez a una nueva constelación de intereses económicos, políticos, ideológicos etc., que pueden ser foráneos o internos.

Por último, la complejidad y la polivalencia de nuestro objeto de estudio nos obliga a abordarlo desde una perspectiva interdisciplinaria capaz de superar los límites tradicionales de una concepción univalente de la cultura. Nuestra investigación, aunque centrada en Guatemala, abre las puertas, creemos, a un posible estudio posterior más amplio que comprenda la compleja totalidad de Latinoamérica.

Capítulo I

Legitimidad, dictaduras y dictadores en Latinoamérica

La problemática de la dictadura y del poder tiránico en Latinoamérica está presente en una gran parte de la obra de Carrillo, y en particular en las dos obras que examinamos en este trabajo. En este capítulo tratamos de establecer parámetros de referencia que nos permitan reexaminar la compleja red de relaciones entre los conceptos de legitimidad política y dictadura en Latinoamérica.

Para la legislatura romana, la dictadura era una magistratura, contemplada dentro de la constitución del Estado, que se convocaba para atender una situación excepcional específica, ya fuera porque ésta no podía ser resuelta dentro del marco constitucional, o porque se hacía necesario un proceso expedito para la toma de decisiones, por ejemplo, en caso de crisis interna o de guerra. Esta magistratura confería a un individuo un poder absoluto sobre el Estado y el ejército, pero dentro de límites temporales muy claros, generalmente de no más de seis meses.

Desde esta perspectiva eurocéntrica, una dictadura es un régimen de excepción respecto a un estado de normalidad constitucional. En el caso de las dictaduras en Latinoamérica, hay que empezar por preguntarse respecto a qué normalidad constitucional son regímenes de excepción¹. El problema de la normalidad constitucional en Latinoamérica se encuentra, por lo tanto, profundamente ligado al problema de la legitimidad del aparato legislativo e

¹De acuerdo a Alain Rouquié esta normalidad es imposible de definir ya que, en la mayoría de los casos, se trata de sociedades plurales cuyos sistemas de valores están en conflicto permanente y, en consecuencia, en las que no puede existir un acuerdo sobre el valor social o político de las instituciones que las gobiernan (Rouquié 1986: 10-26).

institucional que establece las normas de gobierno (Rouquié 1986: 16). En muchos casos, de los cuales Guatemala es un ejemplo particularmente elocuente, las instituciones, o bien no son representativas, o bien representan solamente los intereses de las minorías que obtienen el poder.

Como hipótesis de trabajo, adoptaremos la definición de dictadura propuesta por Rouquié, ya que incluye las prácticas dictatoriales contemporáneas en Latinoamérica: un régimen de excepción en el cual las garantías fundamentales han sido abolidas y que, por circunstancias particulares, se ejerce sin control, ya sea en manos de un hombre, como en manos de una clase, un partido o una institución. Rouquié añade que una dictadura hoy en día no es un gobierno autoritario o arbitrario, sino un sistema político en el que los gobernados no tienen la posibilidad de deshacerse de sus gobernantes por medios constitucionales o democráticos (Rouquié 1986: 12-20).

Esta definición difiere del concepto romano de dictadura en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, la dictadura en Roma es convocada por el gobierno constitucional y está contemplada dentro de la constitución del estado; Rouquié propone que en Latinoamérica la legitimidad del poder es subjetiva (legitimidad vs usurpación de poder). En segundo lugar, la dictadura romana tiene claros límites temporales; Rouquié postula que, si bien en las dictaduras paternalistas latinoamericanas una de las características era la perpetuación y personalización del poder en la figura del dictador, en las dictaduras institucionales contemporáneas esta característica ha desaparecido (régimen de excepción vs institucionalización de la dictadura). Por último, el poder absoluto del dictador es mediatizado en Roma por el límite temporal de su mandato, mientras que en Latinoamérica encontramos de nuevo una división entre el poder del dictador paternal o tiránico, que no tiene otros límites temporales que su

voluntad o su vida, y el dictador institucional, cuyo poder se limita, como en Roma, a través del carácter temporal de su mandato.

En Latinoamérica, los golpes de estado actuales son tomas de poder institucionales o de partido cuyas cabezas visibles son intercambiables. Si estos dictadores-títeres intentan prolongarse en el poder, son, en la mayoría de los casos, despachados sumariamente (Guatemala es un buen ejemplo de esta mecánica, como veremos). Es interesante constatar cómo, en las dictaduras contemporáneas latinoamericanas, existen cláusulas de no reelección en casi todas las constituciones como una forma de limitar el poder absoluto. Paradójicamente, la dictadura institucional contemporánea está muy cerca del concepto romano de dictadura.

Según Paul Ricoeur, toda sociedad se construye a partir de un imaginario social que abarca tanto los discursos míticos (que hacen uso de los mitos fundadores de una cierta cultura), como los simbólicos (que hacen referencia a símbolos reconocibles dentro de un imaginario cultural específico)². Este imaginario social sirve para reafirmar un cierto sentimiento de identidad colectiva a través de la recuperación de los símbolos fundacionales de la sociedad, estableciendo un sentido de continuidad ideológica (Ricoeur 1986: 36). Un ejemplo sería el valor simbólico que tienen en los distintos países de Latinoamérica las respectivas fechas de independencia o, en sociedades que han sido colonizadas por otras culturas, la memoria de sus leyendas y mitos

²El imaginario social comprende el conjunto de "collective stories and histories which exercise a formative influence on our modes of action and behaviour in society, and this social imagination is constitutive of social reality itself" (Ricoeur 1986: 36).

originarios³. Es decir, toda sociedad se auto-construye a través de un recontarse su pasado.

En Europa, las prácticas legislativas de gobierno se elaboran a partir de modelos griegos y romanos que son muy diferentes de la experiencia social y política pre-colonial en Latinoamérica, en particular en aquellos países que contaban con una estructura político-social avanzada a la llegada de los colonizadores, como Meso América, México o Perú. La importación y adaptación de estos modelos durante el período de colonización tiene como resultado el inicio de un proceso de hibridación política, institucional y cultural que todavía está en desarrollo en algunos casos. Podemos decir que el imaginario social contemporáneo latinoamericano es el resultado del encuentro de dos, y en ciertos casos (los países del Caribe), de tres imaginarios sociales frecuentemente en conflicto, que configuran un imaginario híbrido.

Por imaginario híbrido entendemos un imaginario compuesto por figuras, mitologías e imágenes que, aunque provenientes de diferentes memorias culturales, pueden ser reconocidos (aunque no necesariamente aceptados como propios) por todos los sectores de la sociedad. Este reconocimiento sucede, bien porque cada sector ha adquirido ciertas características de las otras culturas, bien porque cada cultura percibe estas figuras de una manera diferente que le resulta reconocible, en una especie de superposición de símbolos, o bien, finalmente, porque se han creado nuevas formas comunes y peculiares a la nueva sociedad.

Es posible, por lo tanto, sugerir la hipótesis de que el imaginario político prevalente en estos casos será el del grupo social que obtenga el poder. Los grupos dominantes se ven obligados a utilizar un discurso simbólico y unas

³Este uso del imaginario social como una "ideological recollection of sacred foundational acts" sirve a menudo para integrar y legitimar un cierto orden social y para producir estabilidad ideológica en una sociedad (Ricoeur 1986: 158).

prácticas políticas fácilmente reconocibles y aceptables por toda la población. Se recurre entonces a figuras míticas (como el dictador) y a formas de gobierno (dictaduras paternalistas, por ejemplo) que forman parte del imaginario común. Particularmente en las sociedades democráticas post-coloniales, el uso del imaginario por parte de las élites será singularmente efectivo para mantenerse en el poder y lograr un cierto consenso, lo cual permitirá incorporar, adaptar, subvertir o ignorar los modelos europeos de gobierno, en la medida en que éstos sean funcionales (o no) respecto a la nueva realidad social. Si a pesar de todo, el grupo dominante no logra que este imaginario sea aceptado por los dominados, la única forma posible de gobierno será el uso de la violencia como mecanismo de control.

En el caso de Guatemala, donde los blancos forman el 1%, los indios el 45% y los ladinos el 54% de la población, este problema es particularmente evidente. La opresión continuada de las minorías étnicas, que constituyen la mayoría del país, ha resultado en más de 100.000 muertos por razones políticas en los últimos 30 años. Creemos que si la rebelión guatemalteca refleja en parte las particulares circunstancias precoloniales de esta región, su fracaso refleja la influencia del imaginario social en el comportamiento colectivo. En otras palabras, si por su historia está abocada a la rebelión, por su imaginario lo está al fracaso.

Max Weber (Gerth & Mills, 58) postula que hay tres tipos de legitimidad política que justifican la autoridad del estado y la aceptación, por parte de los dominados, de esta autoridad como legítima:

Legitimidad tradicional: corresponde al dominio tradicional ejercido por el patriarca o el príncipe patrimonial, y se sustenta en la autoridad del pasado, la santificación de costumbres antiquísimas, y los hábitos de conformidad por parte de los dominados.

Legitimidad carismática: la autoridad obtenida a través del carisma personal de un líder: la absoluta devoción y confianza de los dominados en sus cualidades personales, su doctrina o su heroísmo. Este es el dominio carismático ejercido por el caudillo, el dirigente de masas, el conductor militar, el demagogo, o el líder de un partido político. La característica más importante es la personalización de la autoridad y del poder.

Legitimidad legal-racional: aquella que depende de la aceptación, por parte de los dominados, de la legalidad establecida; es decir, de la validez de la estructura legislativa y de la funcionalidad de reglas que han sido creadas racionalmente. Este tipo de dominación correspondería a la ejercida por los dirigentes de los Estados constitucionales democráticos contemporáneos.

Irving Louis Horowitz postula que gran parte de las dificultades con respecto al problema de la legitimidad tienen su origen en las distintas percepciones que de este concepto tienen Marx y Weber (Horowitz, 3-28). Para Marx, el estado en sí ostenta un poder ilegítimo, en la medida en que las estructuras políticas son mecanismos utilizados por una cierta clase social para dominar a otras; para Weber, sin embargo, el estado es simplemente una agencia de servicios administrativos, con la facultad exclusiva y legítima de utilizar la fuerza, o la amenaza de ella, para imponer orden en la sociedad⁴. Según

⁴"It is evident then that for Marx the essence of the state is power; while for Weber, the core of the state is authority" (Horowitz, 4). Horowitz propone que aquellas sociedades que, durante largos períodos, funcionan en base a una legalidad ratificada a través de procesos democráticos pueden ser consideradas legítimas y operan de acuerdo a la definición de Weber; mientras que, por otra parte, las sociedades que se sustentan en estructuras y relaciones de poder que no son aceptadas por la mayoría de la población pueden ser consideradas ilegítimas y operan de acuerdo a la definición de Marx.

Horowitz, la mayoría de las naciones en Latinoamérica funcionan de acuerdo a la “norma de la ilegitimidad”⁵.

Rouquié percibe dos tipos de legitimidad: *legitimidad legal, mayoritaria y constitucional* (el poder a los más numerosos o legitimidad social), y *legitimidad oligárquica*, cuya justificación es de tipo histórico o tradicional (el poder a los más capaces o legitimidad política) (Rouquié 1990: 14-17). Esta clasificación corresponde, en términos generales, a la *legitimidad legal-racional* y a la *legitimidad tradicional*, respectivamente, en la clasificación de Weber.

Es interesante constatar que, en su análisis de esta problemática, Rouquié ignora en gran medida la *legitimidad carismática* weberiana, que creemos es fundamental para comprender la importancia y la influencia de caudillos regionales como Facundo Quiroga, dictadores paternalistas como Simón Bolívar, líderes populistas como Juan Perón, e incluso dictadores tiránicos como Estrada Cabrera. En este último caso debemos hablar de una síntesis entre la legitimidad tradicional y la carismática, si concedemos que tanto el carisma como el poder tradicional pueden tener efectos negativos, a menudo percibidos por la sociedad, y sin embargo continuar siendo extraordinariamente efectivos, lo que muestra nuevamente la enorme influencia que ejerce el imaginario social sobre el comportamiento colectivo.

Por otra parte, si la *legitimidad legal* de Weber depende de la aceptación, por parte de los dominados, de la validez del cuerpo legislativo y de la funcionalidad de sus reglas, podemos deducir que es, cuando menos, engañoso hablar de legitimidad en cualquier gobierno cuyas estructuras no sean capaces de

⁵“Legitimacy is the perception of the state as a service agency rather than an oppressive mechanism, and (...) this perception is cemented by a common adhesion to either legality or mass mobilization. The norm of illegitimacy, to the contrary, is the perception of the state as primarily a power agency which is cemented by a common reliance on illegal means to rotate either the holders of power or the rules under which power is exercised” (Horowitz, 5).

reflejar las necesidades de las sociedades que gobiernan. Es decir, de incorporar estas necesidades al cuerpo legislativo de una manera viable. Es posible postular que lo que Horowitz llama “norma de la ilegitimidad” en Latinoamérica es, de hecho, un proceso de legitimación *ad hoc* del *status quo* social, cultural y político.

Las elecciones en muchos países de Latinoamérica frecuentemente legitiman relaciones de poder preexistentes. Por lo tanto, el acceso a éste depende de las negociaciones y alianzas llevadas a cabo, tanto *a priori* (distribuyendo los distintos cargos entre los candidatos aceptables para el grupo dominante), como *a posteriori* (ratificando o invalidando el resultado electoral, si no es el esperado). Incluso cuando el gobierno tiene una base popular y mayoritaria, y ha sido elegido democráticamente, puede ser considerado como ilegítimo en cuanto su política no refleje, o trate de modificar, las relaciones de dominación preexistentes⁶. Sin embargo, una dictadura que logre el consenso de las capas dominantes, que son las que declaran la legitimidad o ilegitimidad de un gobierno a través de la manipulación de la opinión pública, será considerada como legítima y tendrá pocos problemas para gobernar. El resultado final es que un gobierno legal puede ser declarado ilegítimo, mientras una dictadura puede ser considerada como legítima.

Este tipo de estructura de poder es muy eficaz desde el punto de vista del imaginario social. Los intereses dominantes montan campañas en las que se cuestiona la legitimidad de un gobierno constitucional dado (vacío de poder, crisis de autoridad, caos económico, espectro comunista, etc.) y una intervención militar aparece como el único medio de “abolir la legalidad para restablecer la

⁶Tales como el control de prensa por ciertos grupos, la concentración de la riqueza, las alianzas con el clero y el ejército, etc.

legitimidad”, legitimidad que se adquiere en el ejercicio del poder mismo y que se pierde tan pronto como se pierde la confianza de los grupos dominantes (Rouquié 1990: 12-16). En este momento éstos dejan de hablar de gobierno legítimo y empiezan a hablar de dictadura⁷. La percepción de la legitimidad de un régimen e incluso su clasificación como dictadura depende pues, en gran medida, de la opinión de los sectores sociales afectados por éste.

En su *Carta de Jamaica*, Simón Bolívar compara la herencia del Imperio Romano con la del Español. Después de la caída de Roma, los pueblos dominados surgen como naciones capaces de volver a sus asociaciones originales, pero ya dentro del orden y de la cultura que habían asimilado de un Imperio que hizo de los pueblos conquistados parte responsable y activa de éste. El Imperio Español, por otra parte, deja como herencia una sola lengua, una religión, una cultura y, a través del mestizaje, se integra profundamente con los pueblos conquistados. Sin embargo, no surgen naciones cuando termina:

Nosotros -dice Bolívar- ni siquiera conservamos los vestigios de lo que fue en otro tiempo: no somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derechos, nos hallamos en el conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión y de mantenernos en el país que nos vio nacer, contra la oposición de los invasores; así nuestro caso es el más extraordinario y complicado (Simón Bolívar, *Carta de Jamaica*⁸).

Leopoldo Zea, elaborando esta idea, postula que América carecía de estructura, pese al mestizaje y la unidad cultural, porque el logos íbero (y el europeo occidental) fueron totalmente excluyentes:

⁷Perón, que fue elegido y reelegido mayoritariamente en elecciones no fraudulentas (1946 y 1951), fue y sigue siendo considerado un dictador por la burguesía agraria argentina y por los partidos políticos tradicionales. Es, al mismo tiempo, un dictador populista y un presidente democrático legítimo. Un caso parecido es el de Allende en Chile.

⁸ Citado por Leopoldo Zea (1988: 40-41)

Lo central fue la expoliación a partir de una supuesta disminución o falta de humanidad de los pueblos y hombres encontrados en su expansión. Será contra la voluntad de sus conquistadores, de sus intereses y proyectos, que los pueblos de Latinoamérica [...] busquen otro orden asimilando, ajustando o negando el que les impusieran sus dominadores. En su encuentro con otros pueblos, que consideró drásticamente como marginales y bárbaros, y por ello fuera de lo humano, la expansión europeo-occidental originó otra forma que dio lugar a la peculiar situación de la violencia en que aún vivimos (Zea, 41-42).

En el caso de Guatemala, en que la inmensa mayoría de la población es indígena o mestiza, y en buena parte iletrada (aproximadamente un 48% de la población adulta sabe leer), el difícil progreso hacia la democracia que tuvo lugar durante los breves períodos en los que hubo un intento de apertura, ha sido repetidamente paralizado por golpes de estado, como veremos en el próximo capítulo. Las mayorías guatemaltecas han sido efectivamente controladas a través de una alianza entre lo simbólico, representado en el imaginario social por la figura mítica del dictador, y el recurso al terror como instrumento de poder.

Baczko postula que todo poder, y en particular el poder político, se rodea de representaciones colectivas, y que para éste, el dominio de lo imaginario y lo simbólico es de una importancia estratégica capital:

Tout au long de l'histoire, les sociétés se livrent à un travail permanent d'invention de leurs propres représentations globales, autant des idées-images au travers desquelles elles se donnent une identité, perçoivent leurs divisions, légitiment leur pouvoir, élaborent des modèles formateurs pour leurs membres, tels, par exemple, le "vaillant guerrier", le "bon citoyen", le "militant dévoué", etc. (Baczko, 8).

Aquí podríamos añadir al dictador, caudillo o líder. Baczko considera que estas figuras son representaciones de la realidad social y no simples reflejos de ésta: han sido creadas y elaboradas a partir del fondo simbólico de la sociedad, y ejercen una influencia considerable sobre el comportamiento colectivo y la vida

de la sociedad. La importancia del dominio en el campo de las representaciones colectivas para el control de una sociedad es tal, que hace necesario el control de la propaganda y de los medios de comunicación por parte de cualquier grupo que quiera tener acceso al poder.

Es necesario tener en cuenta que la percepción latinoamericana del despotismo (más o menos ilustrado) del patriarca no es necesariamente negativa, y que tiene sus raíces en el imaginario colectivo del continente. El término patriarquía, de raíces griegas, significaba originalmente “gobierno del padre”; por extensión, describía la autoridad y el control ejercido por los hombres sobre las mujeres. El concepto político de patriarcalismo aparece en el siglo XVII como explicación del tipo de relación que el rey tiene con sus súbditos, que es substancialmente la misma que un padre tiene con sus hijos y, en ambos casos, es absoluta y arbitraria (Schochet, 16).

En su acepción social, sin embargo, y de acuerdo al *Diccionario ideológico de la lengua española* de Julio Casares, el patriarca es la “cabeza de una dilatada familia” o una “persona que por su edad y sabiduría ejerce influencia moral en una familia o colectividad”, y el patriarcado es el “gobierno y jurisdicción de un patriarca”. El paternalismo, por otra parte, es definido como las conductas “propias del afecto y solicitud de un padre”. Nos parece entender que el concepto político de patriarcalismo describe una relación de poder, mientras que el concepto social describe una relación de autoridad⁹. Ambas se justifican, sin embargo, dentro de la categoría de *legitimidad tradicional* de Weber.

⁹ *Poder* es entendido como “the ability of its holder to exact compliance or obedience to his will, on whatsoever basis”, y *autoridad* como “an attribute of social organization -a family, an institution, a government- in which command inheres in the recognition of some greater competence, lodged either in the person or in the office itself.” *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, 673.

Por otra parte, el paternalismo político que encontramos en ciertos tipos de dictador, parece sostenerse sobre una combinación de la *legitimidad carismática* y una versión benigna de la *legitimidad tradicional*, en la cual la fuerza operante es la autoridad más que el poder tiránico. Horowitz postula que el establecimiento de la “ilegitimidad política” como *modus operandi* en Latinoamérica tiene sus raíces en el período colonial, con la importación de los modelos legales y políticos españoles. De acuerdo a estos modelos, el rey está por encima de la ley, o en otras palabras, la autoridad del rey responde al derecho pero no está sometida a la ley:

The term *derecho* refers to the system of law in general, including its philosophical and idealistic aspects. The word *ley* applies to enacted legislation. Although it may sound redundant, the Spanish monarch was in possession of an “authoritarian” authority (Jay, 9).

Esta relación, crucial si aceptamos su permanencia en la memoria colectiva, y la particular idiosincrasia del poder tanto de los conquistadores como de los caudillos, como veremos, explica en gran medida la prevalencia y la aceptación del dictador, que aparece como elemento simbólico fundacional del imaginario social latinoamericano.

Aída Cometta Manzoni arguye que los rasgos fundamentales de las figuras del caudillo y del dictador aparecen ya en Cortés, Alvarado, Almagro, Pizarro, Lope de Aguirre, Orellana, etc., y que, por lo tanto, no se trata de una figura política típica de Latinoamérica, sino que fue importada como parte del proceso de colonización (Cometta, 90). Por otra parte, Roberto González Echevarría postula que los españoles no exportaron el modelo del dictador o del caudillo a América Latina, sino que desarrollan esta figura al entrar en contacto con las peculiares condiciones histórico-sociales de la Latinoamérica colonial (González, 175-176).

González añade que las relaciones fundamentales hay que buscarlas en los binomios Cortés-López de Gómara, Colón-Bartolomé de las Casas o Cortés-Bernal Díaz: "between the powerful political leader and the writer or editor who composes his biography or 'corrects' it" (González, 175). Como vemos, González percibe una relación directa entre la figura política y el escritor que la construye, atribuyendo a éste último el poder de crear, o corregir, la identidad de su modelo. En general las novelas latinoamericanas del dictador no pretenden un análisis científico del fenómeno de la dictadura, sino que "tend to deal more abstractly with authority figures and with the question of authority", tocando los campos histórico y psicoanalítico: el dictador, para González, es una figura paternal, que a su vez encarna la figura del macho. En este sentido, la figura del dictador aparece "as complex and, if one wants, as abstract as Don Juan, and perhaps just as original and philosophically rich" (González, 65-66).

Si bien es cierto que la genealogía del caudillo se puede trazar a partir de la España visigoda, dividida en pequeños reinos dirigidos por caudillos tribales, continuando en la España árabe con la figura del Cid y, en los siglos XV y XVI, con los comendadores, es también argüible que los caudillos militares post-independencia fueron el producto de un período revolucionario en el cual no hubo tiempo para crear una nueva clase dirigente, y que los dictadores latinoamericanos son descendientes directos de éstos.

Desde el punto de vista del imaginario social, sin embargo, podemos sugerir que los caudillos y dictadores post-independencia no hubieran sido posibles sin la presencia en el imaginario colectivo de figuras como Lope de Aguirre y Orellana, o sin la memoria colectiva de una autoridad que puede estar actuando en su derecho cuando se sitúa por encima de la ley. Desde esta perspectiva, las figuras del caudillo y del dictador aparecen en el centro del proceso de creación de un imaginario social híbrido en Latinoamérica.

Doris Sommer, en *One Master for Another*, hace un estudio sobre la relación entre el Populismo como fenómeno político típico de la constitución de los nacionalismos latinoamericanos, y la figura del dictador. Según Sommer, el centro de las sociedades tradicionales se encuentra en el patriarcado, y el Populismo, concebido como un nacionalismo-masculinismo de intenciones revolucionarias y forma patriarcal, es parte de la herencia cultural latinoamericana. De acuerdo a Sommer, el Populismo trata de recuperar un cierto orgullo patriarcal. La nación-familia se moderniza a expensas de los patriarcas tradicionales, que deben someterse a la autoridad de una figura paterna de dimensión nacional, a través de la cual los valores tradicionales del patriarca se transforman en ideales nacionales de solidaridad y obediencia a un padre común. Es decir, desplaza estos valores fuera de la familia tradicional, al tiempo que los refuerza y los hace operativos en un sistema nacional familiar. Desde cualquier posición política, según Sommer, el lenguaje ideológico del Populismo defiende el patriarcado, en una u otra guisa, como sistema de valores políticos fundamental en la formación de las diversas nacionalidades latinoamericanas (Sommer, 2-16).

Para los propósitos de nuestra clasificación, debemos diferenciar entre el concepto de dictador, que ya hemos establecido, y el de tirano. Aristóteles, en su clasificación de sistemas de gobierno, distingue el monarca del tirano en función de los intereses que rigen su gobierno: la monarquía es el gobierno de una persona subordinado al interés común, mientras que la tiranía es el gobierno de una persona por interés propio (Aristóteles, 61-62). Creemos que esta definición es aplicable a la relación entre el dictador y el tirano: este último gobierna de acuerdo a sus intereses personales, ya sean económicos o patrimoniales. La tiranía es, por lo tanto, una adjetivación calificativa de la dictadura; en otros

términos, todo tirano es un dictador, pero no todo dictador es un tirano. Podemos concluir que el dictador se reconoce esencialmente por la duración de su régimen y por la dimensión y personalización de su poder. Consideramos como dictadores a aquellas figuras que, teniendo estas características, pueden inscribirse dentro de las legitimidades *carismática* y/o *tradicional* de Wever, ya sea positiva o negativamente. Excluimos, por consiguiente, a las “cabezas visibles” que aparecen dentro del marco de las dictaduras institucionales contemporáneas. Habiendo establecido estos parámetros de referencia, proponemos la siguiente clasificación de los regímenes dictatoriales en Latinoamérica:

Dictaduras patriarcales-carismáticas

Son dictaduras en las que una figura política o militar, que cuenta con suficiente apoyo en los diferentes estratos de la sociedad, se abroga el derecho, o el deber, de conducir la nación como “Padre de la Patria”. El dictador patriarcal gobierna de acuerdo a una visión del futuro que incluye la creación de una identidad nacional, y su interés primordial no es el enriquecimiento propio. Su legitimidad puede ser considerada como *tradicional* o *carismática*, y frecuentemente es una combinación de las dos. Estas dictaduras surgen como respuesta a los profundos conflictos de legitimidad que se plantean al tratar de adaptar sistemas legislativos importados a una realidad radicalmente ajena a éstos. La solución será, frecuentemente, ignorar la legalidad y establecer una nueva legitimidad que estará basada en las necesidades de la nación. Simón Bolívar escribía en 1815: “Las instituciones representativas no se ajustan a nuestro carácter, a nuestras costumbres, a nuestras luces actuales... los estados

americanos necesitan gobiernos paternos¹⁰". Como vemos, para Bolívar, el paternalismo político responde a necesidades sociales y culturales propias de Latinoamérica. En este grupo incluimos a muchos de los dictadores y caudillos regionales que, como Simón Bolívar y Facundo Quiroga, surgieron como resultado de las guerras de independencia, y que pertenecen, indistintamente, tanto a la oligarquía como a las clases populares.

Dictaduras tiránicas-patrimoniales

Aquellas dictaduras en las que el poder del dictador es absoluto, sin límites temporales¹¹ y personalizado. Aunque el dictador suscriba a una ideología política, una vez que llega al poder, sus intereses particulares están por encima de los del partido o la clase social de la que proviene (generalmente la oligarquía nativa). Creemos que los dictadores tiránicos pueden ser considerados, al igual que los patriarcales, dentro de las legitimidades *carismática y/o tradicional* weberianas, aunque con características generalmente negativas. Debido a esto, pueden ignorar radicalmente el problema de la legalidad, ya que gobiernan por encima de ella: como el monarca español, actúan de acuerdo a su derecho cuando se colocan por encima de la ley. El dictador invariablemente adquiere características míticas, opera en el secreto, hace uso del terror y no existen recursos constitucionales o institucionales que permitan escapar a su poder. Estas dictaduras surgen ligadas a los primeros intentos económicos imperialistas y neocoloniales en el siglo XIX, y se prolongan hasta finales de los años 50 en el siglo XX, década en la que se consolida la hegemonía de los Estados Unidos en el

¹⁰ Citado por Alain Rouquié (1986: 15).

¹¹ Frecuentemente se declaran vitalicios y, en algunos casos, crean dinastías de poder que perpetúan al dictador más allá de su muerte.

continente. Como ejemplos políticos podemos citar a los dictadores tiránicos Trujillo, Batista, Juan Vicente Gómez, Juan Manuel de Rosas, Porfirio Díaz, el doctor Francia, Alfredo Stroessner y Estrada Cabrera, entre otros. La mayoría de las que, siguiendo la clasificación de Domingo Miliani (103-119), podemos llamar “novelas del dictador”, toman a estos dictadores como modelos políticos, en general como figuras sincréticas. A este grupo pertenece *El señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias.

Dictaduras paternalistas-populistas

Son dictaduras que surgen ligadas al Populismo y pueden considerarse como transición entre la dictadura tiránica y la dictadura institucional. Se caracterizan por la aparición de una cierta ideología política y *modus operandi* populista. Michael L. Conniff define los elementos del Populismo en su fase inicial como “urban, multiclass, electoral, expansive, ‘popular’, and led by charismatic figures” (Conniff, 36). Alberto Ciria expande esta definición añadiendo elementos tales como un liderazgo proveniente de las clases alta y media, una difusa ideología política basada en reivindicaciones sociales y sostenida a través de una cierta retórica peculiar al Populismo, un intenso nacionalismo, el uso de las instituciones y organismos sociales preexistentes, la utilización de los medios de comunicación de masas para aumentar y solidificar su base popular (Ciria 1983: 48), y finalmente la creación de una nueva legalidad o la adhesión a las estructuras legales y constitucionales preexistentes, que reforman o mantienen como símbolo (Ciria 1971: 26). Aunque el dictador populista mantiene las características del patriarca, y a veces las del tirano, a éstas añade las de líder o caudillo, ya sea desde una ideología fascista o desde una ideología de izquierda. La mayoría de estos dictadores surgen del ejército, salvo

casos como el de Getulio Vargas. Ejemplo notable en Latinoamérica es Perón¹², y, en menor grado, Gustavo Rojas Pinilla y Marcos Pérez Jiménez.

Dictaduras institucionales

Son dictaduras en las que el poder está en manos de una institución, generalmente el ejército, o un partido político (por ejemplo el PRI), que adquiere *institucionalmente* las características de perpetuación en el poder y absolutismo del dictador tradicional. No pueden incluirse en la clasificación de Weber, ya que no son ni *legales-rationales*, en el sentido estricto de la definición, ni *tradicionales*, ni *carismáticas*. El poder personal de sus cabezas visibles está delimitado por, y es subserviente a, los intereses del partido, clase social o institución que lo sustenta, y limitado en el tiempo para evitar la aparición de un líder carismático. Los procesos democráticos y la legalidad constitucional son adaptados para adecuarlos a los fines de la institución y operar dentro de una apariencia de legalidad. Sin embargo, generalmente no existen recursos legales o constitucionales que permitan a la oposición obtener el poder: éste se perpetúa dentro de la institución o del partido, ya sea a través del fraude electoral, de acuerdos con la oposición a cambio de concesiones o, frecuentemente en las dictaduras militares, del uso de la fuerza. Ejemplos notorios son México, como dictadura de partido, y Guatemala como dictadura militar. La dictadura institucional legítima, desde el punto de vista de los grupos dominantes, una cierta realidad social y cultural a la que se responde, políticamente, a través de la

¹²Perón puede ser considerado como una figura de transición entre el dictador tiránico y las dictaduras contemporáneas institucionales en América Latina. Aunque su gobierno tiene algunas características de las tiranías (el poder se ejerce sin control, hay politización de la justicia, personalización del líder como autoridad suprema y voluntad de perpetuarse en el poder), la utilización masiva de la propaganda a través de la radio (medio netamente popular a diferencia de la prensa que hasta entonces ha estado en manos de la oligarquía) y su política populista, nos permite decir que Perón instaura una democracia de masas que ignora los derechos cívicos (aunque no los derechos económicos) de las élites que habían ostentado el poder hasta entonces, utilizando procedimientos propios de éstas para sustentar su base de poder.

exclusión de la mayoría, a la que no se considera capacitada para participar en los procesos del poder. Cuando este *status quo* no es aceptado por los excluidos se recurre a la violencia, que se institucionaliza como mecanismo de control estatal. Este proceso es particularmente evidente en Guatemala, como veremos en el siguiente capítulo. A este tipo de dictadura se refieren las dos obras de Carrillo que estudiaremos aquí.

Capítulo II

Hugo Carrillo en contexto

Nuestro mundo carece de concatenaciones “lógicas”. Nuestro orden, - o desorden - se rige por reglas diferentes a las establecidas para los que no tienen capacidad para el exceso.

Carrillo: “A manera de testimonio”

Como hemos dicho, todo escritor es producto de su sociedad y de su época; por consiguiente, su obra es siempre la expresión de un cierto imaginario, tanto personal como social, del cual se nutre y al cual, a su vez, contribuye a formar. La particular herencia cultural de un escritor se refleja necesariamente en su obra, ya sea implícita o explícitamente, desde el momento en que utiliza en ésta materiales (temáticos, ideológicos, discursivos, etc.) que forman parte de su sociedad y de su cultura, o que han sido adoptados por ésta. De acuerdo a Gómez-Moriana (14-15), el escritor establece una relación dialógica no sólo con el receptor individual (ya sea lector o espectador) de su obra, sino con la sociedad en la cual ésta se produce y respecto a la cual, o bien reafirma los valores establecidos y aceptados por ésta, o bien los cuestiona, adoptando frente a ellos una posición transgresiva.

Aunque esta tesis no pretende hacer un estudio exhaustivo de las circunstancias históricas o políticas de Guatemala, para comprender mejor los parámetros dentro de los cuales se desarrolla la obra de Hugo Carrillo haremos una breve introducción a la historia de Guatemala, seguida por un panorama del entorno político-social que enmarca su vida y su obra. De este modo esperamos establecer los marcos de referencia que nos permitan analizar sus textos dramáticos desde una perspectiva totalizadora, situándolos en relación al contexto

político, social y cultural en el que se inscriben y al cual, necesariamente, responden.

1 Trasfondo histórico

a) Los Mayas

El entendimiento se ha perdido, la sabiduría se ha perdido. [...] ¿Quién será el sacerdote, quién será el profeta que pueda explicar el verdadero significado de las palabras de este libro? *Chilam Balam*

Creo que un escritor debe [...] redescubrir los símbolos y los mitos. Reinterpretarlos y revelarlos a los otros para devolverles la esperanza. Carrillo: "A manera de testimonio"

De acuerdo al Popol Vuh, libro sagrado de los indios Maya-Quiché de Guatemala, la creación tiene lugar a través de la palabra de Gucumatz, "madre y padre de todo lo existente" (Popol Vuh, 23). Gucumatz crea al primer hombre de barro, pero éste, aunque tiene palabras, carece de entendimiento y se deshace nuevamente en el barro. Gucumatz y otros dioses crean a continuación una raza de hombres de madera. Éstos se multiplican y pueblan la tierra pero carecen de corazón y de entendimiento, y los dioses deciden enviar desde el cielo una lluvia de fuego para destruirlos. Los siguientes hombres son hechos de carne, pero su corazón es malvado y los dioses esta vez envían una inundación para acabar con ellos. Finalmente, los antepasados de los Quichés, los verdaderos hombres, son creados a partir de una masa hecha de harina y jugo fermentado de maíz. Volveremos más adelante sobre algunos aspectos de la cosmogonía Maya en la medida en que es relevante dentro de la obra de Carrillo y en particular en *El Señor Presidente. Ritual bufo en dos jornadas*.

Es interesante constatar que aún hoy en día los orígenes de los indios Maya-Quiché y Maya-Cakchiquel de Guatemala están abiertos a la especulación, tanto desde una perspectiva arqueológica e histórica, como desde una perspectiva mítica autodescriptiva, debido, por un lado, a la destrucción de la mayor parte de los Códices Mayas originales durante el período inicial de la colonización española y, por otro lado, a la dificultad de encontrar restos prehistóricos en buen estado en un medio ambiente tropical. En general, un cierto número de restos arqueológicos y las investigaciones de los lingüistas apoyan la teoría que sostiene que los primeros individuos hablantes de un lenguaje proto-Maya se instalaron en la Sierra de Cuchumatanes alrededor del 2600 A.C. (Moseley, 113-117). Esta lengua madre se dividió en unos diez grupos lingüísticos, algunos de los cuales, como el quicheano y el kekchiano, sobreviven todavía en el altiplano.

La civilización Maya se extendió por Centroamérica, ocupando todo Guatemala, los estados de Yucatán, Campeche, Quintana Roo y parte de Chiapas y Tabasco en el México actual, todo Belice y algunas zonas de El Salvador y Honduras. El corazón de la civilización Maya en su período más productivo se encontraba en la llamada Área Central, que ocupaba partes del sur de México (Palenque), atravesaba el norte de Guatemala (lo que hoy en día es el departamento de El Petén) alrededor de las ciudades de Tikal, Piedras Negras y Uaxactún y llegaba hasta Honduras (Copal) en el sur. Por lo general, toda cronología contemporánea sobre los Mayas se basa en cuatro fuentes diferentes: la epigrafía de textos Mayas encontrados en objetos (vasijas o petroglifos) durante excavaciones arqueológicas, la corroboración de fechas a través del radiocarbono, las recopilaciones de tradiciones Mayas escritas después de la conquista pero que se refieren a tradiciones, relatos históricos y mitologías del período pre-colonial, como el Popol Vuh, los libros del Chilam Balam o los Anales de los Cakchikel y, finalmente, a la correlación de los calendarios Maya y

cristiano (Coe, caps. 1-3 y 5-8). De acuerdo a estas fuentes, se pueden distinguir los siguientes períodos en la Guatemala precolombina: el período Preclásico, entre 2000 A.C. y 250 P.C., el período Clásico (época del esplendor de la civilización Maya), entre 250 y 900 P.C., cuyo fin sobreviene a consecuencia de un cataclismo todavía inexplicado, y, finalmente, el período Postelásico, que durará hasta la llegada de los españoles.

En uno de los libros del Chilam Balam (68), el profeta Maya anuncia:

¡Ay del Itzá, Brujo-del-agua, que vienen los cobardes blancos del cielo, los blancos hijos del cielo! El palo del blanco bajará, vendrá del cielo, por todas partes vendrá, al amanecer veréis la señal que le anuncia. ¡Ay del Itzá, que vuestros dioses no valdrán ya más!

De acuerdo a Todorov, tanto para los Mayas como para los Aztecas, aquello que ha sido profetizado es percibido como inevitable: en Maya, una misma palabra sirve para significar “profecía” y “ley”. En las dos civilizaciones existen profecías que hacen referencia a la llegada de invasores y, de hecho, las zonas geográficas en las que éstas fueron más claramente formuladas son también las que se sometieron más fácilmente a los españoles (Todorov, 66). Sin embargo, ya sea debido al hecho de que los Mayas, que habían ya sufrido la invasión Tolteca, estaban más dispuestos a considerar a este nuevo invasor como humano más que como divino; a que los Estados Mayas, al ser relativamente independientes, no contaban con una “cabeza visible” que pudiera ser eliminada, como fue el caso con los Aztecas, o bien a que la mayoría de los Anales y Libros Sagrados que han llegado hasta nosotros fueron recopilados, re-escritos o traducidos después de la conquista, es decir, *post factum* de los acontecimientos supuestamente profetizados (Todorov, 66-67), lo cierto es que los Mayas, y en particular los indios Maya-Quiché y Maya-Cakchiquel de Guatemala, presentaron a los españoles una feroz resistencia.

La conquista de los Mayas no comienza seriamente hasta el año 1528, con el Adelantado Francisco de Montejo. Unos años antes, en 1523, había llegado a Guatemala Pedro de Alvarado. Sin embargo, quizá debido a la ausencia de una única autoridad nativa que, como en el caso de los Aztecas, pudiera ser capturada, o a las técnicas de guerrilla utilizadas por los Mayas, la conquista no se completa hasta 1542, un año después de la muerte de Alvarado, pese (o quizás debido en parte) a la bien documentada crueldad de éste, tanto en los métodos que utilizó durante la conquista para someter a los indios, como en su trato de éstos una vez sometidos.

Se puede decir que los Mayas continúan hasta hoy su resistencia al invasor europeo. En 1847 y de nuevo en 1860, los Mayas de Yucatán estuvieron a punto de retomarse la península. En 1910 los jefes indios de Quintana Roo se rebelaron contra Porfirio Díaz. Los Tzeltal de Chiapas se levantaron en 1712 y en 1868. En Guatemala, las regiones de dialecto Cholán fueron consideradas en virtual estado de guerra durante siglos (Coe, 153-154) y aún hoy en día existen numerosas comunidades indígenas que mantienen su integridad lingüística y cultural pese a la enorme presión por asimilarlos a la mayoría ladina.

b) El período colonial

Aunque la esclavitud de negros africanos era aceptada como legal en la España del Siglo XV, la Corona española consideraba a los indios como posibles vasallos, siempre y cuando aceptaran convertirse al cristianismo y pagar tributo a los reyes. El instrumento legal que permitió la explotación de los indios durante la conquista consistía en un peculiar documento, redactado por el jurista Palacios Rubio en 1514, conocido como el Requerimiento. De acuerdo a la ley,

este documento debía ser leído a los indios frente a un magistrado de la Corona, que actuaba de testigo. Si éstos se negaban a aceptar su contenido, se procedía a invadir su territorio “legalmente”.

El texto del Requerimiento comenzaba evocando el primer capítulo del Génesis y proseguía con un recuento de la genealogía cristiana hasta el nacimiento de Jesucristo. A continuación se pasaba a la autoridad conferida por éste a San Pedro, y a su sucesor, el Papa; éste, a su vez, había otorgado a los reyes de España el derecho de propiedad sobre las tierras descubiertas por sus súbditos y, en consecuencia, sobre los habitantes de éstas. Si los indios aceptaban por bueno este repentino estado de cosas, pasaban a ser súbditos de la Corona. Si, por el contrario, los indios no aceptaban este “requerimiento” que los españoles les hacían, se les advertía que sus tierras serían invadidas, ellos, sus mujeres y sus hijos esclavizados y sus propiedades confiscadas. Para simplificar las cosas, la mayoría de las veces el Requerimiento se leía a distancia y sin el beneficio de un intérprete, y se procedía a invadir sin más trámites. En aquellas ocasiones en que se disponía de un intérprete (y se utilizaba), el resultado solía ser el mismo, no sin alguna razón¹ (Picón-Salas, 12-22).

En gran medida, el Requerimiento legitimó y justificó los abusos de la conquista y la explotación de los indios ante la conciencia y la estructura legal española. Canalizados a través de los Repartimientos y de las Encomiendas, los indios, junto con tierras y títulos, pasaron a formar parte integral de los beneficios concedidos a los colonizadores por la Corona. Estas concesiones

¹Picón-Salas cita la conocida respuesta que dieron los indios de la región de Sinú al arriesgado intérprete que les leyó este documento: “los indios estaban de acuerdo en que ‘sólo había un Dios verdadero’ pero respecto al Papa diciendo que él era Señor del Universo y que había regalado todas estas tierras al rey de España, debía haber estado borracho cuando lo hizo, ya que estaba regalando lo que no era suyo. Respecto al rey que pidió y aceptó el regalo, debía haber estado loco, ya que estaba pidiendo lo que era de otros. Que viniera él mismo a tomarlas, y que ellos pondrían su cabeza en la punta de un palo, como habían hecho con un enemigo que me mostraron de esta manera” (Picón-Salas, 21. Mi traducción).

fueron un instrumento fundamental para un proceso de colonización cuya existencia dependía, en gran medida, del reparto de privilegios: a través de éstos, y sin ningún costo, la Corona afianzaba la lealtad de súbditos demasiado distantes para ser controlados directamente.

Relacionados entre sí, el Repartimiento se refería esencialmente al reparto de indios a los colonizadores; la Encomienda consistía en “encomendar” a estos mismos indios al colonizador para su cristianización. Los abusos y las crueldades fueron tales, que llevaron a algunos Dominicanos, especialmente a Fray Antonio de Montesinos y a Fray Bartolomé de las Casas, a denunciar la situación repetidamente y con algún éxito, en particular durante los reinados de Carlos V y Felipe II. Históricamente, los Dominicanos era una orden vinculada al trono de España y a los intereses de la Corona, y muchos de los argumentos utilizados en favor de los indios se apoyaban en el hecho de que sólo un pequeño porcentaje de los beneficios obtenidos a través de su explotación llegaba a España. La Corona, por consiguiente, estaría mejor servida si los indios pasaban a ser tributarios del rey directamente, lo que no sólo limitaría el poder de los colonizadores sino que impediría los abusos y crueldades de éstos para con los indios.

Esta campaña, que encuentra buena recepción en la Corona, conduce a la promulgación, en 1542, de las Leyes Nuevas, publicadas en 1544. Bajo estas leyes se establece la forma definitiva de la Encomienda, que perdurará en Guatemala hasta el segundo tercio del Siglo XVIII. Las Leyes Nuevas prohíben la explotación y esclavitud de los indios², y la Encomienda³ pasa a ser limitada a la “segunda vida”, revirtiendo después a la Corona, que la mantiene, o que la

²Aunque no, como hemos dicho, de los esclavos negros, de los cuales se envía a Guatemala 150 “piezas” en 1543, como medida preventiva para acallar las protestas de los colonizadores.

³Que hasta entonces había sido prolongada hasta la “cuarta vida”, e incluso la quinta, o traspasada, una vez muerto su dueño y a cambio de un pago, a otro colonizador o a sus herederos.

concede de nuevo a otro colonizador. Se evita así la acumulación de encomiendas en manos de una sola familia, por ejemplo. Sin embargo, pese a las Leyes Nuevas, la explotación de los indios continúa en Guatemala. Las tierras fértiles se mantienen en manos de españoles o criollos y la Corona se reserva la propiedad de las tierras alrededor de las “reducciones” o poblaciones indias (los indios no pueden venderlas o traspasarlas). Si la población de una zona declinaba (lo que era bastante frecuente, dada la situación colonial), la Corona, que asignaba un cierto número de hectáreas por población, vendía o subastaba las sobrantes.

Los estratos sociales de la Guatemala colonial⁴ comienzan, pues, con el conquistador español, que es el primer depositario de las Encomiendas. Los criollos, descendientes de españoles nacidos en Guatemala, forman una clase explotadora cuyos privilegios se apoyan en beneficios y riquezas heredados. El tercer grupo lo forman los españoles inmigrantes, o gachupines, compuesto en su mayor parte por trabajadores de clase media. Los recién llegados desprecian a los criollos por no ser españoles; éstos, a su vez, consideran a los recién llegados como inferiores, tanto en origen social como en derechos adquiridos. Entre estos dos grupos, consecuentemente, son frecuentes las luchas internas. El cuarto lugar en la sociedad colonial guatemalteca fue ocupado por los esclavos negros, que pasan a tener una posición jerárquica superior al indio, al cual ayudan a controlar. Las mezclas raciales⁵ entre estos grupos son infinitas, y pasan a formar un grupo separado, los ladinos, en el cual se incluye a los indios asimilados, o que “se han calzado”.

⁴Los datos referentes a la época colonial en el entorno específico de Guatemala han sido obtenidos en su mayor parte de *La Patria del Criollo. Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*, de Severo Martínez Peláez, salvo que se indique lo contrario.

⁵Originalmente, se llamaba zambos a los hijos de negro con india, mestizos a los hijos de español con india, y mulatos a los hijos de español con negra.

Tanto zambos como mestizos y mulatos eran considerados libres en la Guatemala colonial; en principio, por lo tanto, tenían derecho a tener tierras en propiedad. Sin embargo, los diversos mecanismos de distribución de las zonas productivas durante el período colonial garantizan que éstas permanezcan concentradas en manos de una minoría. Esto hace que los ladinos pasen a formar la clase media urbana de la sociedad: trabajadores independientes, intelectuales, artesanos, burócratas o profesionales; si permanecen en el campo, son agricultores arrendatarios o ganaderos. Los indios que permanecen en sus poblaciones pasan a ser explotados, en última instancia, también por los ladinos. En la actualidad, los blancos forman el 1%, los indios el 45% y los ladinos el 54% de la población guatemalteca.

La obra original de Carrillo que conocemos refleja esencialmente la problemática de la mayoría ladina, especialmente la de las capas media y baja. Sus personajes son, por lo general, obreros, oficinistas, zapateros, estudiantes, intelectuales o maestros, además de marginados de todo tipo: prostitutas, mendigos, rebeldes, actores de circo o minorías sexuales. En la mayoría de sus obras los personajes son genéricos, reconocibles sólo por atributos externos: “la mujer de los zapatos rojos”, “el hombre de la bicicleta”, “el amigo del adolescente” o, simplemente, “ella”, “él”, o “el rebelde”. Una notable excepción es *El corazón del espantapájaros*, que estudiaremos aquí, obra en la que todos los personajes (excepto los policías), tienen nombre.

c) Panorama político desde la Independencia

El 15 de Septiembre de 1821 las provincias de Centroamérica declaran su independencia de la Corona de España. Por un breve período se unen a México,

pero en 1823 se separan para formar las Provincias Unidas de Centroamérica. El poder es asumido por los criollos, la clase terrateniente y la Iglesia Católica. La política liberal de la Unión, que establece derechos civiles y trata de abolir los privilegios especiales de los terratenientes y de la Iglesia, lleva a los conservadores, apoyados por el clero, a separar la provincia de Guatemala de la Unión en 1839.

El General Rafael Carrera, conservador, gobierna Guatemala como presidente-dictador hasta 1865, con breves interrupciones. Carrera utiliza la infraestructura colonial existente, explotando a los indios y a los ladinos de clase media y baja sin interferencia extranjera. Las guerras internas entre liberales y conservadores conducen a los liberales al poder en 1871. Los liberales representan los intereses de los criollos (tanto los terratenientes medios tradicionales, ligados a sus tierras, como los nuevos criollos “cafetaleros”, enriquecidos rápidamente), y de la nueva burguesía urbana, formada por las capas altas ladinas.

La Reforma de los liberales termina con algunos de los privilegios mantenidos por Carrera, aunque la Iglesia Católica es, en realidad, el único gran terrateniente que es afectado por ésta. La explotación de los indios, sin embargo, se mantiene dentro de una estructura de poder que conserva todavía muchas características de la época colonial. Hasta 1944 se suceden en Guatemala una serie de dictadores liberales “cafetaleros” que gobiernan a través del terror. El más famoso es Estrada Cabrera (1898-1920), rasgos de cuya personalidad y particular estilo dictatorial utilizó Miguel Ángel Asturias como modelos para su novela *El Señor Presidente*, de la que hablaremos más adelante. En 1906, bajo su dictadura, se empieza a vender tierras a la United Fruit Company, de los Estados Unidos. A principios de los años 50, ésta se había convertido en el mayor terrateniente de Guatemala.

Durante la dictadura de Jorge Ubico (1933-1944) las crecientes protestas ante los abusos del terror institucionalizado y el estado caótico de la economía provocan la “Revolución de Octubre” de 1944, forzando su dimisión. En 1945 sube al poder el presidente Juan José Arévalo y se inaugura un período de reformas sociales y políticas que durará casi diez años. Bajo Arévalo se implementa una nueva Constitución, se inicia una serie de programas nacionales de salud y de educación, se alienta la participación política de los indios y nacen los Sindicatos y Uniones de trabajadores. La prensa es por primera vez libre, y se permite la formación de partidos políticos. El Coronel Jacobo Arbenz Guzmán sube a la presidencia en 1951, y durante los dos primeros años de su gobierno se inicia una política estatal de expropiación y redistribución de tierras a los campesinos, que incluye propiedades de la United Fruit Company. Bajo el pretexto de supuestas influencias comunistas en el gobierno de Arbenz, los Estados Unidos apoyan una revuelta contra éste en junio de 1954, que se inicia desde una base en Honduras. El ejército guatemalteco rehusa ayudar a Arbenz y éste dimite, dejando el poder a una junta militar temporal, que desencadenará la primera ola de “terror estatal” en Guatemala.

Entre 1956 y 1967 se puede observar un incremento en las actividades revolucionarias, mientras sucesivos gobiernos militares tratan de consolidar una estructura de dominación que excluye a los dominados. En 1956 se crea la quinta Constitución, pero la confusión política sigue en aumento. Los militares toman el poder nuevamente en 1963, y producen una sexta Constitución en 1966. Este mismo año hay elecciones civiles en Guatemala, y es elegido presidente Julio Cesar Méndez Montenegro. Sin embargo, la situación sigue deteriorándose y entre 1967 y 1971 se desencadena una segunda ola de terror estatal, en respuesta a la cual surgen nuevas actividades terroristas: en distintos atentados son

asesinados varios dirigentes políticos guatemaltecos y el Embajador de los Estados Unidos.

En 1974 y 1978 hubo dos elecciones presidenciales fraudulentas, ganadas por los militares. Podemos destacar la presidencia sangrienta del General Lucas García (1978-1982), durante la cual el terror llegó a extremos considerables: entre 1978 y 1979 el número de muertos y desaparecidos en Guatemala por razones políticas aumentó en un 56%, entre 1979 y 1980 pasó a un 65% y entre 1980 y 1981 se incrementó en un 51% (Figueroa Ibarra, 16). En consecuencia, a finales de los años setenta la violencia se ha extendido por toda Guatemala, y los grupos de izquierdas, aliados a los indios y a los campesinos, escalan las acciones guerrilleras. La imposibilidad de controlar esta crisis será la causa principal del derrocamiento de Lucas García.

En marzo de 1982 el General Ángel Anibal Guevara gana las elecciones presidenciales, pero es derrocado por una Junta Militar antes de tomar el poder. El General Efraín Ríos Montt, líder de la Junta, suspende los derechos constitucionales, disuelve el Congreso y prohíbe los partidos políticos. A finales de junio depone a los restantes miembros de la Junta y continúa gobernando solo. En un esfuerzo (infructuoso) por destruir la insurgencia guerrillera y estabilizar su gobierno, Ríos Montt comenzó por llevar el terror a niveles inigualados hasta entonces. En los 17 meses de su gobierno hubo 15 fusilamientos por tribunales militares, 300 masacres contra comunidades indígenas, 16.000 muertos y desaparecidos, 900.000 refugiados, y más de un millón de desplazados internos (Figueroa Ibarra, 90).

En 1983 Ríos Montt fue derrocado por otro golpe militar, sustituyéndole como Jefe del Estado el General Oscar Humberto Mejía Víctores (1983-1986), que continuará, aunque en menor grado, la política del terror de Ríos Montt, mientras paralelamente se esfuerza en crear bases democráticas que permitan la

transición hacia un gobierno civil, lo que aparentemente consigue en 1986. El gobierno civil de Vinicio Cerezo Arévalo (1986-1991) continúa estos esfuerzos con algunos resultados, estableciendo leyes electorales encaminadas a suprimir el fraude electoral, y alentando una mayor participación de la burguesía en los procesos políticos del país. Durante el gobierno de Serrano Elías (1991-1993), se inicia un esfuerzo concertado por disminuir el poder de los militares (Figuroa Ibarra, 91).

Los últimos acontecimientos en Guatemala son una muestra de la dificultad de esta empresa. En junio de 1993, Serrano Elías se abrogó poderes dictatoriales. Las fuerzas armadas en un primer momento lo apoyaron y a continuación lo hicieron dimitir, reemplazándolo con su diputado. Finalmente, ante las protestas de líderes políticos y empresariales, las fuerzas armadas endosaron al nuevo presidente, Ramiro de León Carpio, que sólo dos días antes de su investidura había tenido que huir de su casa, segundos antes de ser arrestado. Carpio es un conocido abogado centrista (co-fundador del partido U.C.N., Unión del Centro Nacional), que ha trabajado desde 1988 como Abogado del Pueblo a cargo de los Derechos Humanos.

De acuerdo a Severo Martínez Peláez, Guatemala sigue viviendo una realidad colonial, es decir sigue siendo gobernada en base a los intereses de una minoría “extranjera”, es decir, étnicamente diferente y ajena a los intereses de la mayoría, que es una combinación de 21 minorías étnicas que constituye más del 80% del país. La explotación de los indios y el latifundio siguen siendo los soportes fundamentales de la minoría dominante, que gobernó de manera absoluta hasta 1944 y que, desde 1954, ha ensayado distintas combinaciones de poder tanto con la burguesía como con el imperialismo estadounidense. De acuerdo a Figuroa Ibarra (14), la crisis de los años 80 en Guatemala es el resultado del latifundismo agroexportador, la “deuda histórica” que dejó la

contrarrevolución de 1954 y la opresión continuada de las minorías étnicas que constituyen la mayoría del país.

2 Vida y obra de Hugo Carrillo

Escribir en nuestro medio es en cierta forma un acto suicida. Ser poeta, dramaturgo, escribir novelas o cuentos, significa además del esfuerzo creativo, realizado en condiciones increíblemente adversas, arriesgarse a las burlas, la censura, las sospechas y desprecios de todos los que han amordazado - cuando no asesinado - las voces de la imaginación y del espíritu.

Carrillo: “A manera de testimonio”

Hugo Carrillo nace en Cobán, Guatemala, en 1928, sólo cuatro años después de la muerte de Estrada Cabrera. Su padre es un médico “con grandes dotes para el bisturí y las mujeres. Pero no para la política. [...] Nunca le fue bien ni con las mujeres ni con la política. El soñaba. Era básicamente un soñador” (Padilla, 112). A consecuencia de sus actividades políticas durante el período de los “dictadores cafetaleros” (1871-1944), el Dr. Carrillo es detenido y pasa varias temporadas en la cárcel. La familia se ve obligada a trasladarse de pueblo en pueblo, mientras el padre practica medicina en pequeños hospitales y clínicas departamentales, hasta que se hace necesario escapar de nuevo. En el prólogo a la segunda edición de su obra *El Señor Presidente. Ritual bufo en dos jornadas*, Hugo Carrillo describe estos años de su infancia como sigue:

¡Y nosotros de Herodes a Pilatos por culpa de El Señor Presidente!
¡Aquella clínica siempre vacía! [...] Y luego las intempestivas escapatorias bajo la luna perseguidos por la muerte disfrazada de Ley Fuga. Los Lucios Vásquez vigilando nuestros pasos sin ningún disimulo. Obligatoria encerrona familiar cada vez que “el amo” pasaba de gira por nuestro pueblo acompañado de su horda de

servidores incondicionales. Y los “casuales” interrogatorios callejeros de desconocidos interesados en saber cómo, cuándo, con quién y por qué... Y la vuelta a recomenzar el traslado de bártulos y frustraciones a otro pueblo (Carrillo, “Rasgar nubes para ver los astros”, IV).

En adición a los conflictos políticos, Carrillo describe las relaciones entre sus padres como una “batalla campal”. Su madre, dice Carrillo, era “un General de Brigada en busca de tropa. Y la consiguió con sus hijos. Y como tales los manejó” (Padilla, 111). A lo largo de esta entrevista, Carrillo habla de su infancia y adolescencia en términos bélicos, ya sea para referirse a la “metralleta enemiga” de los oponentes políticos de su padre o a las “guerras nucleares” y los “armisticios” temporales de sus padres. Expresiones tales como “capital provisional de nuestro ejército”, “tratados de paz”, “la gran Comandante”, o “los cuarteles sentimentales de nuestro médico” llenan la narración de Carrillo, que termina con estas palabras:

Todo a la distancia me parece como un delirio. Y además un delirio sin sentido. Yo colgué las botas cuando entré al teatro. Entre ensayo y ensayo oía lejano, cada vez más lejano, el retumbar de los cañones, los gritos de la tropa herida, y las voces de mando de los dos frentes dictando órdenes y contraórdenes (Padilla, 112).

La infancia y comienzos de la adolescencia de Carrillo transcurren bajo la dictadura sangrienta de Jorge Ubico. Quizá en un esfuerzo por encontrar refugio ante el doble conflicto (familiar y político), Carrillo asegura que su verdadera vocación desde niño fue la de ser sacerdote, lo que no fue posible tanto por falta de dinero como por estar sus padres separados. Contra la opinión (unánime, esta vez) de éstos, comienza muy joven a trabajar en el teatro como actor. En 1944 Carrillo, con 16 años, participa en la Revolución de Octubre, que depone a Jorge Ubico:

Era la de nunca acabar hasta que en 1944 estalló la Revolución de Octubre. El cambio, Arévalo y su generoso abrir puertas y ventanas

para que todos tuviéramos derecho a un rayo de sol (Carrillo, "Rasgar nubes para ver los astros", IV).

Los efectos renovadores del cambio permiten a Carrillo por primera vez desarrollar una intensa actividad artística y creativa en un ambiente de libertad política. En 1950, a los veintiún años, debuta en el Teatro al Aire Libre de la Ciudad Olímpica de Guatemala en una Temporada de Autores Nacionales. En 1952 es uno de los fundadores del Teatro de Arte Universitario y dirige las primeras producciones de esta institución. En 1953 crea el primer teatro oficial de Bellas Artes, el Teatro Ambulante, con el que recorre el país dirigiendo *Entremeses* de Cervantes, *Pasos* de Lope de Rueda y obras de Casona.

En 1954 dimite Arbenz, y terminan las reformas y la libertad. En 1955, con el manuscrito inacabado de *La calle del sexo verde* y veinte dólares parte a Europa, donde permanecerá cuatro años. En París estudia con Jean Vilar, en la escuela "Charles Dullin" del T.N.P., y visita centros dramáticos en España, Alemania, Italia, Grecia, Inglaterra y los Países Bajos (Bernal de Samayoa, 94). En 1957 conoce en París a Miguel Ángel Asturias y termina *La calle del sexo verde*, su primera obra original.

La quinta Constitución es promulgada en 1956, y hay un breve paréntesis de gobierno civil, aunque sigue la confusión política. Carrillo regresa a Guatemala en 1959, y organiza la Primera Temporada de Autores Jóvenes, en la que estrena *La calle del sexo verde*. Tres años más tarde, en 1962, se estrena en el Conservatorio Nacional de Guatemala su obra *El corazón del espantapájaros*, con gran éxito. Los militares toman nuevamente el poder en 1963, y Carrillo viaja a Europa y a los Estados Unidos, donde trabaja con varios grupos teatrales. A su regreso a Guatemala en 1964, organiza la compañía de Teatro Clásico para Estudiantes, dirigido especialmente a estudiantes de nivel medio, y presenta un espectáculo que integra textos y poesías de Shakespeare. Este mismo año es

invitado por la Dirección General de Bellas Artes de Guatemala para formar la primera Compañía Nacional de Teatro, de la cual será director artístico por cuatro años. Carrillo organiza durante este tiempo temporadas de Teatro Contemporáneo, temporadas anuales de Teatro Guatemalteco y temporadas de Teatro para Estudiantes de nivel medio. En ellas presenta, en el Conservatorio Nacional, espectáculos basados en textos de Calderón de la Barca, Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Lope de Rueda y su collage *Homenaje a Miguel Ángel Asturias*, en el que integra varios textos del premio Nobel guatemalteco.

El estreno del *Homenaje* en el Conservatorio Nacional, en 1964, coincide con la última visita de Miguel Ángel Asturias a Guatemala, y éste asiste al estreno. La positiva reacción de Asturias⁶ a esta adaptación de fragmentos de su obra hace concebir a Carrillo la idea de adaptar para la escena la novela de Asturias *El Señor Presidente*, trabajo que finalmente concluirá diez años más tarde, en 1974. Durante el período comprendido entre 1964 y 1968 la situación ha seguido deteriorándose en Guatemala. Los militares han producido una sexta Constitución en 1966, y es elegido un presidente civil, Méndez Montenegro. En 1967 comienza una nueva ola de terror y escalan las actividades terroristas. La Compañía Nacional de Teatro es disuelta en 1968, y Hugo Carrillo es invitado por el Shakespeare Institute de Nueva York y otros centros dramáticos de los Estados Unidos. Viaja a continuación a Honduras, donde reside varios años.

Carrillo vuelve a Guatemala en 1974, al inicio de una de las épocas más sangrientas del país. Su re-creación dramática de *El Señor Presidente*, recién terminada, se estrena ese mismo año en el teatro de la Universidad Popular,

⁶“En muchos países he visto mis obras representadas y también en muchas lenguas... pero por primera vez encuentro en la magia de este espectáculo de Hugo Carrillo y sus artistas, el espíritu de mi obra en el escenario [...] nuestro quetzal es rojo y del pecho y su vuelo mágico. Y como él, Hugo Carrillo y sus seguidores hacen volar desbordada por la escena la mágica realidad de nuestro pueblo” (Asturias citado por Carrillo, en “Rasgar nubes para ver los astros”, V).

como homenaje póstumo a Miguel Ángel Asturias, que acaba de fallecer. Funda una compañía de Teatro para Estudiantes de Secundaria con la que presenta sus adaptaciones de obras clásicas españolas, como *El Lazarillo de Tormes* y *El paso de las aceitunas* de Lope de Rueda (que Carrillo titula *Juegos de Cascaritas y Cascarones*), a estudiantes de secundaria en todo el país.

Es interesante constatar cómo las fechas de estreno de las obras originales de Carrillo coinciden con los períodos de relativa tranquilidad en Guatemala, durante los escasos paréntesis de gobierno civil, mientras que las adaptaciones se estrenan por lo general en las épocas de mayor opresión. La turbulenta historia política de Guatemala influye claramente en la obra de Carrillo, no sólo en su problemática o en el medio elegido para expresarla, sino en que ésta se desarrolla en dos vertientes: obra original y adaptación. Sus adaptaciones de obras clásicas ya consagradas (y por lo tanto menos abiertas a controversia) así como su dedicación al teatro para estudiantes, parecen ser medios para sobrevivir en el delirio político guatemalteco y, al mismo tiempo, para no renunciar al contacto con un público necesariamente más receptivo y más susceptible de “seguir alimentando la esperanza” de un cambio que parece inalcanzable.

La temática de la obra original de Carrillo que conocemos gira esencialmente en torno a la problemática del poder absoluto y sus consecuencias: la violencia, la crueldad, la desesperación, la opresión (ya sea política, étnica, social o sexual), la miseria ineludible, la alienación, y la injusticia. Hemos elegido para este trabajo, por lo tanto, la obra original que nos parece más representativa, *El corazón del espantapájaros*, que reúne tanto los temas más prevalentes en su obra como los recursos escénicos que Carrillo elige para representarlos, y que utilizará nuevamente en su re-creación de *El Señor Presidente*. Creemos que no es necesario insistir en la relevancia de la dimensión

política en la obra de Carrillo, que él mismo describe como una respuesta a su medio y a su época:

Escribiendo [...] me realizo como individuo y me responsabilizo como parte de una colectividad. Cada escritor responde a su medio, su cultura, su época. Yo respondo a la miseria, a la violencia, a la injusticia, a la soledad y a angustiosa búsqueda de identidad del hombre de mi medio, de mi cultura, de mi época (Carrillo, “A manera de testimonio”, 7).

Teniendo en cuenta las limitaciones en lo que es posible publicar, poner en escena e incluso escribir, impuestas por las circunstancias políticas guatemaltecas, extremas incluso en el contexto de un continente en crisis, trataremos a continuación de enmarcar la obra de Carrillo dentro del panorama teatral latinoamericano. Marina Gálvez Acero (86-130) reconoce tres épocas en el teatro hispanoamericano del Siglo XX. La primera época, que corresponde a la “Generación Realista”, la integran autores nacidos entre 1860 y 1890 cuya obra aparece hasta los años 20 de nuestro siglo. La segunda época, que integra a la llamada “Generación Vanguardista”, comprende a autores nacidos entre 1890 y 1920, cuya obra dramática aparece entre 1920 y 1950. Finalmente, la tercera época corresponde a la “Generación Actual”, “Postvanguardista” o “Reformista”, y abarca a los autores nacidos entre 1920 y 1950 y cuya obra aparece en escena entre 1950 y 1980 (Gálvez, 86-87).

La tercera época, a la que pertenece Carrillo, está compuesta por autores que integran las nuevas corrientes europeas de vanguardia en un sincretismo que permite su adaptación a las necesidades del medio. La temática, en general, responde a la crisis de la moral tradicional que surge a partir de la segunda guerra mundial, y aparece reflejada en obras que tratan la problemática de la angustia, soledad e incomunicación del hombre, o presentan conflictos

relacionados con la libertad, la responsabilidad y la identidad. La perspectiva puede ser tanto individual como colectiva, y toma en cuenta las distintas variables políticas, sociológicas y filosóficas del particular entorno del autor (Gálvez, 89-90).

Nora Eidelberg (180-196) distingue dos corrientes en el teatro experimental latinoamericano desde 1960 hasta 1980, que se diferencian no tanto en los fines, como en los medios que emplean los distintos autores para reflejar la realidad contemporánea de un continente en crisis. La primera corriente abarca formas de “teatro lúdico” o experimental, cuyas raíces podemos encontrar en Artaud; utiliza recursos como el metateatro y técnicas basadas en el contraste o la superposición entre lo real y lo mítico, lo cotidiano y lo onírico, en las cuales la realidad es un simple referente más. La idea central de este teatro es la de disminuir o suprimir la distancia entre el espectador y lo que ocurre en escena, y se espera que éste deduzca un cierto significado. Es esencialmente un teatro de élite intelectual.

La segunda corriente es la del “teatro didáctico”, o teatro de denuncia; su interés principal radica en un despertar de la conciencia de clase en el proletariado y los campesinos, y, al mismo tiempo, en involucrar a la clase media (estudiantes, pequeños empleados y burócratas), haciéndola consciente de la necesidad de participar en procesos revolucionarios capaces de reivindicar los derechos suprimidos por las dictaduras militares de los diferentes países. La ideología de este teatro es generalmente marxista, y utiliza las teorías y técnicas teatrales de Bertolt Brecht y Peter Weiss y, en algunos casos, las de Artaud. En muchos casos, los objetivos didácticos de este tipo de teatro convierten a las obras en meros instrumentos propagandísticos de dudosa calidad.

El teatro de Hugo Carrillo sería una síntesis de ambas corrientes: a la intertextualidad literaria y teatral del teatro lúdico se suma una intertextualidad

político-social, que apela a la imaginación y al intelecto del espectador al tiempo que le obliga a reconocer la realidad sangrienta y opresora en la que vive. Sin embargo, es claramente un teatro popular, en el sentido de accesible tanto a las masas como a la élite. Aunque podría considerarse la obra de Carrillo como didáctica, ya que pretende efectuar un cambio, la calidad de aquellas de sus obras que podrían incluirse dentro de esta clasificación trasciende claramente los marcos meramente ideológicos de este tipo de teatro y, por lo tanto, sus limitaciones.

En su ensayo “Apuntes para una Poética del Teatro Latinoamericano”, Franklin Rodríguez (181-209) afirma que el Nuevo Teatro Latinoamericano tiene una función específica dentro del contexto de los procesos sociales de América Latina, y que esta función es determinada por el “carácter comunicacional del discurso teatral”, ya que “el teatro es una forma de apropiación espiritual de la realidad social, una forma de la conciencia social” (Rodríguez, 183). La necesidad del autor de encontrar los medios técnicos necesarios para manifestar los nuevos contenidos de su realidad le conduce necesariamente a nuevas técnicas de montaje o fórmulas estéticas capaces de expresarlos:

Al lado de una dramática que busca formas de expresión auténticas, surge una dramaturgia que recoge la herencia internacional y la convierte en instrumento para expresar los contenidos de la realidad americana. [...] Los modelos explicativos del teatro latinoamericano tienen que partir fundamentalmente de la realidad social latinoamericana, a la cual se pretende figurar, modelar y cambiar a través del teatro. Es decir que la peculiaridad del teatro latinoamericano hay que buscarla primero fuera del teatro, esto es en la realidad social en Latinoamérica y luego en las relaciones que la obra de teatro establece con esa realidad (Rodríguez, 184-185).

Es desde esta perspectiva que nos parece que la obra dramática de Carrillo debe ser estudiada. Su teatro refleja la compleja problemática social guatemalteca,

sobre la cual pretende actuar como elemento catalizador. Su obra alienta la aparición de una nueva conciencia nacional capaz de reconocerse en el espejo que Carrillo le presenta y de reaccionar, frente al espanto de esa imagen grotesca, abriendo un nuevo camino a la esperanza.

Capítulo III

El corazón del espantapájaros

Preámbulo

En *El corazón del espantapájaros* destaca inmediatamente la importancia del aparato didascálico en relación con la estructura dramática del texto. La utilización que Carrillo hace de los elementos visuales (decorado, vestuario, movimiento, gesto, iluminación), y acústicos (música, ruidos, voces, canciones), de la puesta en escena, los transforma en clave fundamental para una comprensión totalizadora de los múltiples niveles significativos y del complejo entramado simbólico de la obra. Como metodología de análisis utilizaremos el concepto de texto espectacular y la tipología de montaje propuestos por Teresa J. Kirschner¹. En particular, aplicaremos el concepto de *montaje simbólico*, que “refleja o desdobra, en un proceso de abstracción o en su reverso, en un proceso de exteriorización y materialización, un atributo del personaje o un motivo temático-ideológico” (Kirschner, 455), y el de *montaje totalizador*, que es un

¹Resumimos a continuación el concepto de montaje y las categorías de análisis propuestos por Kirschner. “El montaje de una obra teatral va más allá de lo meramente mecánico. Implica la lectura del signo teatral como manifestación de una multiplicidad de estímulos que, al superimponerse unos sobre otros, gestan un nuevo y más sutil significado. Por medio de un encuadre semiótico, nos movemos dentro de las señales extra textuales y extra verbales de la producción dramática. [...] Estudiaremos [...] los signos dramáticos condicionadores de la escena y del aspecto físico de los personajes así como los signos que indican la presencia icónica de objetos tanto en didascalias explícitas como implícitas. Al demarcar las diferentes conexiones que existen entre montaje audiovisual y estructura hemos tomado en cuenta la relación entre lo que se ve, lo que se oye y lo que se dice en escena, así como el efecto creado por esta relación en el espectador. Ello nos ha llevado a delinear cuatro categorías que hemos denominado respectivamente: *montaje simbólico*, *montaje articulador*, *montaje espectacular* y *montaje totalizador*. *Montaje simbólico*, que refleja o desdobra, en un proceso de abstracción o en su reverso en un proceso de exteriorización y materialización, un atributo del personaje o un motivo temático-ideológico. *Montaje articulador*, que va ligado principalmente a la mecánica de exposición del argumento. *Montaje espectacular*, que es todo montaje decorativo (este tipo de montaje tiene como función principal explicar, describir o evocar, sin implicar el desarrollo del argumento o la forma de ser del personaje). *Montaje totalizador*, que absorbe en sí varias de las funciones de los otros tipos de montajes, y que por estar tan perfectamente entretejido en la trama y en el desarrollo de la acción, apenas se nota: el montaje totalizador se mueve en el subtexto e internaliza los elementos emblemáticos en la acción dramática misma; se interconecta con la estructura y extiende su efecto por toda la obra mediante una red anafórica de asociaciones” (Kirschner, 453-463).

metamontaje que absorbe en sí varias de las funciones de las otras categorías. El *montaje totalizador*, de acuerdo a Kirschner, funciona en el subtexto de la obra, internalizando los elementos emblemáticos en la acción dramática misma, e interconectándose con la estructura.

A modo de introducción, como sea que esta obra es muy poco conocida y para que sirva de guía al lector de esta monografía, empezaremos por hacer un breve resumen del argumento y presentar a los personajes. A continuación analizaremos el prólogo al primer Acto como micro-texto que refleja la obra entera y por último centraremos nuestro estudio en dos de sus aspectos fundamentales: la función de la luz y la función de los elementos musicales en el texto espectacular.

Argumento

Acto I

Acotación inicial: (87) La plaza pública de un pequeño pueblo. En el centro un tablado para representar la comedia. Es de noche. Los músicos de un desafinado conjunto de Marimba principian a tocar una marcha de las populares en los circos ambulantes que arrastran de pueblo en pueblo su azarosa existencia. Encabezado por el payaso Rabanito, aparece el desfile del circo, cantando con destemplada euforia “La canción del circo Saravia²”. (Saludan al público y a una señal de Rabanito se desbandan por la plaza. Los hombres a colgar telones y carteles sobre el tablado. Las mujeres a distribuir hatillos de ropa y la utilería de la comedia).

Prólogo: (87) Rabanito bromea con el público y pide silencio. Anuncia que el circo va a presentar la comedia “El corazón del espantapájaros”, “cuyo tema, sacado de la vida real, se refiere a un caso que sucedió en Guatemala hace muchísimos años...cuando los niños colmaban de flores los carruajes del señor Presidente... comedia de espantapájaros y zopilotes, de fantasmas y recuerdos, de

²Reproducimos los textos completos de las canciones que aparecen en la obra al comienzo de la sección “Función de los elementos musicales”

payasos y poetas”. Presenta a los personajes del circo que van a interpretar la comedia. La Culona del Matapecado y la Muerte Quirina exigen ser presentadas también, ya que son las “estrellas” de la comedia.

Acotación: (93) [Rabanito] Se retira bailando y se apaga la luz. Se ilumina el tablado. Representa una vieja y triste iglesia de pueblo. A los lados dos cartelones. Uno con la efigie de un típico dictador latinoamericano. El otro con la siguiente frase: “Ciudadano, despierta y mírate”. Las campanas dan la hora y el sol cae en el horizonte. Aparece Carlota, vieja santurróna.

Comedia:

(93) Carlota y Soledad, dos beatas, comentan que Socorro “no se habla con nadie” desde que su hijo volvió al pueblo como jefe de la policía; ellas están seguras de que el Presidente lo mandó al pueblo para quitárselo de encima. Las elecciones están próximas y hay rumores de revolución. Aparece Socorro y dice que su hijo fue nombrado por el señor Presidente para el cargo por lo mucho que vale. Las tres mujeres hablan sobre unos panfletos incitando a la revolución, que han aparecido por el pueblo. Las dos beatas dicen estar felices de que el Presidente haya aceptado reelegirse y cuentan que en la capital hay muchos estudiantes presos y huelga de maestros. Socorro dice que “a la chusma se la doma con látigo” y que la policía ya está buscando a los instigadores. Salen y aparecen Juana y Lucía. Un circo ha llegado al pueblo y Juana ha conocido en el río a uno de los cirqueros, Domingo, y se han enamorado. Quieren casarse e irse del pueblo, pero Juana quiere contarle primero que su patrón la ha violado, y tiene miedo de que Domingo la desprecie. Lucía trata de disuadirla, pero Juana le dice que está embarazada del patrón. Entra Esteban (sargento de la policía) a buscar a Lucía, de la que está enamorado. Esteban está preocupado por la situación ya que no quiere disparar contra su propia gente. Dice que tendrá que llevar a los que están repartiendo panfletos a la capital y aplicarles la ley de fuga, que es en realidad dispararles por la espalda a medio camino y dejarlos tirados, “para que se mueran como espantapájaros”. Cuenta cómo salvó a un primo en una ocasión, pero dice que si protesta le fusilan a él. Por la calle pasan los Payasos-Policías 1 y 2 con El Gachupín. Éste es un viejo español republicano, dueño de la imprenta; lo quieren interrogar sobre los panfletos. Aparece Domingo con un paquete en la mano en busca de Juana. Lucía le hace bromas sobre los volantes que está repartiendo. Ante la palidez de Domingo, Lucía se disculpa, y leen juntos uno de los volantes que hay por el suelo. El volante dice lo siguiente:

(97-98) Ciudadano, despierta y mírate. Ha llegado el momento de pelear por tu libertad. El Gobierno prepara una farsa electoral para perpetuar en el poder a un tirano. ¿Vas a cruzarte de brazos y

permitir en silencio la cadena que quieren imponerte? Ciudadano, ser hombre significa tener dignidad. Defiende la tuya con la muerte si fuera necesario. Levántate y participa en la lucha contra la tiranía que nos oprime. La hora de la revolución ha llegado. Vivan la libertad y la democracia.

Domingo le pone un anillo a Juana. Esteban dice que quiere casarse con Lucía. Se van y Juana le pregunta a Domingo por qué está tan nervioso, pero éste dice que no puede explicarle nada. Juana le ofrece esconder el paquete, y Domingo acepta. Entran los Policías 1 y 2 y les registran, pero no encuentran el paquete, que Juana dice ser de ropa sucia del cura. Se van y a Juana se le cae el paquete: está lleno de volantes revolucionarios.

Acto II.

Escena 1:

Acotación: (118) El despacho de Ricardo al día siguiente en la mañana. En la oscuridad, voces y lamentos se confunden con una canción que canta el Gachupín. (Se oye una bofetada que corta en seco la voz del Gachupín. Silencio. Se ilumina la escena. Ricardo -La Muerte Quirina con casaca de militar- se pasea nervioso. El Policía 3, -payaso con kepi, correa y batón- espera órdenes junto a la puerta)

Monólogo de Ricardo en el que cuenta que el Ministro de Defensa, Galdámez, se quejó al Presidente para vengarse cuando se enteró de que estaba acostándose con su mujer. Cree que ésa es la razón por la que el Presidente le ha enviado al pueblo. Piensa acusar a El Gachupín y volver a la capital en triunfo. Le duele la cabeza y manda a un policía a comprar whisky y aspirinas. Entra Socorro, su madre, y le habla de lo preocupada que está Julia, su mujer, de que no fuera a acostarse a su casa la noche anterior. Ricardo acusa a su mujer de celosa y de no dejarle en paz. La madre sugiere que se vayan a vivir a una casa propia, pero Ricardo dice que es mejor que sigan viviendo con ella porque piensa volver pronto a la capital. Socorro acusa a Juana de distribuir los panfletos y sugiere un plan a Ricardo. Se va. Una vez solo, Ricardo dice que piensa retomar su relación con la mujer de Galdámez (pese a que le repugna) para avanzar su carrera política. Entran las dos beatas con otra denuncia. Se apaga la luz.

Escena 2:

Acotación: (128) A la orilla del río. Es mediodía. Bajo un árbol, Domingo termina una pequeña jaula para el gorrión. Se oyen voces y risas que se

acercan. Domingo se esconde. Son las lavanderas que pasan y se pierden en la distancia. Domingo apareciendo.

Domingo y Juana conversan. Ésta le dice que sabe de los panfletos. Domingo justifica su actitud política contando cómo, de niño, le hicieron decir dónde su padre guardaba unos paquetes para salvarle de la tortura, pero no sirvió de nada porque ya le habían asesinado. Poco después moría su madre de pena. Entran unos policías: vienen a ver bañarse desnudas a las lavanderas y piensan violarlas después. Domingo y Juana se esconden. Juana le cuenta cómo fue violada ella. Salen los policías, que ya están buscando a Domingo. Piensan torturarlo para “enseñarle a ser hombre, no espantapájaros”.

Escena 3:

Acotación: (139) El atrio de la Iglesia pasadas las cinco de la tarde. Juana, con el paquete de volantes en las manos, espera impaciente el desfile del circo. Aparece Lucía saliendo de la Iglesia.

Juana le cuenta a Lucía que se va a casar con Domingo, que a éste no le importa que esté embarazada. Juana anda con el paquete de los panfletos y Lucía piensa que es algo que ha robado a la patrona. Juana lo niega. Se despiden llorando. Entra el policía 4 y se lleva detenida a Juana. Entran los personajes del circo cantando una canción política y bailando.

Acto III

Acotación: (148) (Redoble de tambores en la oscuridad. Luego el siguiente diálogo) (Con redoble de tambores se enciende la luz sobre el despacho de Ricardo. Es de noche. A la derecha, Juana, de pie, es interrogada por Ricardo. A la izquierda, Domingo, con las manos amarradas a la espalda, está hincado frente a un cubo de agua. Tiene la ropa desgarrada y llena de sangre. Agachados y a punto de hundirle la cabeza en el cubo, están los payasos-policías 1 y 3. En el centro, el Gachupín con las manos amarradas a la espalda. En un rincón, un hatillo de ropa y una jaula con un gorrión. En el escritorio, papeles en desorden. La escena parece una estampa de Goya. Cuando se apagan los tambores, las figuras adquieren vida como si despertaran de un largo sueño.)

En la oscuridad se oye la voz de Ricardo, diciendo al Policía 3 que vaya a buscar su maleta y a comprar unos pasajes de tren. Cuando se enciende la luz en el despacho de Ricardo, la escena aparece congelada por unos momentos. Ricardo está interrogando a Juana, pero ésta se niega a hablar. Ricardo dice tener una declaración de su patrona acusándola, y le trata de convencer de que implique a

El Gachupín. Juana niega conocer a Domingo, que está siendo torturado frente a ella por el Policía 1. Domingo agoniza. El Gachupín es también torturado por Ricardo, pero se niega a confesar o firmar nada, dice haber recuperado su hombría. Ricardo ordena que le torturen hasta la muerte si es necesario. El Gachupín sale con el Policía 1. Ricardo sigue interrogando a Domingo y a Juana. Ambos se niegan a hablar. Ricardo ordena que sigan torturando a Domingo y que se lleven a Juana a una celda en la que hay otros diez presos, para que éstos la violen. Los policías se la llevan y Ricardo se ríe. Aparece Lucía traída por un policía. Ricardo le pide información sobre Juana. Lucía dice que Juana iba a darle los panfletos a ella para que se los llevara a su novio, que es sargento de la policía (Esteban). Entra la madre de Ricardo y le cuenta que su mujer está esperando fuera furiosa, que sabe la historia de la mujer de Galdámez y que amenaza con denunciarle otra vez al Presidente. Ricardo pide a su madre que se lleve a su mujer a la casa. Aparece Esteban, que confirma la historia de Lucía. Ricardo decide creerles, y confiesa haberse equivocado con Juana. Traen a Juana, que ha perdido la razón después de haber sido violada. Ricardo se disculpa con ella por el error cometido, pero “son cosas que pasan”. Entra un policía a contar que Domingo ha muerto durante la tortura. Traen el cadáver de Domingo. Juana sale enloquecida, acusándoles de asesinos. Ricardo pide que la traigan otra vez. Ricardo patea el cadáver de Domingo, furioso porque ha muerto antes de tiempo. El Policía 3 entra y cuenta que mató a Juana “porque se trataba de escapar”. Lucía pide quedarse con la jaula del gorrión de Juana y se va con Esteban. Ricardo echa a los Policías y llora de impotencia. Entra su madre y le anuncia que han recibido en la casa un telegrama del Presidente, en el que le nombra Director General de la Policía. Se abrazan y se apaga la luz.

Epílogo: Rabanito habla desde el fondo del escenario agradeciendo al público su atención y recordándole que “en el corazón de cada espantapájaros hay un nido de gorriones”. Termina la obra con la canción del circo Saravia, como al comienzo.

Personajes

Los personajes del circo representan la comedia de la siguiente manera:

En el circo:	En la comedia:
Rosenda (<i>trapequista</i>)	Juana (<i>muchacha del pueblo</i>)
Sandokan (<i>Fakir</i>)	Domingo (<i>cirquero enamorado de Juana</i>)
Zulaima (<i>contorsionista</i>)	Lucía (<i>otra muchacha del pueblo</i>)
Farnesio (<i>contorsionista</i>)	Esteban (<i>sargento enamorado de Lucía</i>)
Rosalinda (<i>cantante</i>)	Carlota (<i>beata</i>)
La gran Dorita (<i>mandibulista</i>)	Soledad (<i>beata</i>)
El Gran Hércules (<i>domador</i>)	
Goliath Candela (<i>payaso</i>)	El Gachupín (<i>viejo español</i>)
Rabanito (<i>payaso</i>)	Policía 1
Pirulí (<i>payaso</i>)	Policía 2
Tonino (<i>payaso</i>)	Policía 3
Papalina (<i>payaso</i>)	Policía 4
Tuttifrutti (<i>payaso</i>)	
La Culona del Matapecado	Socorro (<i>beata y madre de Ricardo</i>)
La Muerte Quirina	Ricardo (<i>jefe de la policía</i>)

1 El prólogo como micro-texto de la obra.

En la primera página de la primera edición de *El corazón del espantapájaros*, y debajo del título, aparece la siguiente cita: “Presenciar un crimen en silencio es aceptarlo” (83). En la página subsiguiente encontramos la lista de *dramatis personae*, dividida en dos grupos bajo dos títulos diferentes: EN EL CIRCO, con 15 personajes, y EN LA COMEDIA, con 13. A continuación la acotación nos informa de que “la acción tiene lugar en un pequeño pueblo de Guatemala” (85). Debajo de la información sobre el estreno de la obra, en la página siguiente, se encuentra la lista del reparto, por la cual nos enteramos de que cada actor representará dos papeles: uno en el circo y otro en la comedia.

Esto será de importancia capital para la comprensión de la obra desde el punto de vista del receptor.

Es de noche y nos encontramos en un espacio escénico que representa un pueblo, pero el escenario está desierto: el espectador que ha acudido al teatro a ver la obra de Carrillo, al empezar la función ve ante él un tablado vacío en el centro de un escenario que representa una plaza pública. La ausencia de actores-público que presencien la función del circo en el escenario, como es el caso, por ejemplo, en el entremés de Cervantes *El Retablo de las Maravillas*, en el que el público pueblerino está también presente en el escenario, hace que el espectador se transforme en un 'doble público': el que ha acudido al teatro a ver una obra de Carrillo, joven autor guatemalteco, y el que se dispone a presenciar la función de un circo en "un pequeño pueblo de Guatemala", lo que crea un doble espacio escénico, típico del metateatro.

Al terminar la primera canción del circo, Rabanito se dirige al público directamente: "Atención todo el mundo. ¡Silencio por favor! ¡Les digo que hagan silencio!" (88), petición que repetirá varias veces: "¡Silencio! Silencio. ¿Ven? hasta mi propia voz tiembla en mi presencia. ¡Silencio! ¡Que nadie se mueva!" (89). La advertencia implícita en la cita del texto didascálico impreso "Presenciar un crimen en silencio es aceptarlo", queda así incorporada al diálogo y, al ser dirigida explícitamente al público que está presenciando la comedia en el silencio impuesto por su condición de espectador, añade una tercera dimensión a su ambigua condición de doble público. De este modo, tanto la didascalia implícita como la explícita³, apoyadas por el texto, anuncian no sólo que vamos a presenciar un crimen sino que, en su condición de público-pueblo,

³Entendemos por didascalia explícita lo comúnmente conocido como acotación, y por didascalia implícita aquella que se encuentra sumergida en el texto de la obra.

el espectador va a aceptarlo en silencio, haciéndose, en consecuencia, cómplice de sus perpetradores.

Un diálogo breve y carente de sentido sirve de introducción y transición a un larguísimo monólogo de Rabanito, en el comienzo del cual anuncia al público que el circo va a presentar una comedia,

(89-90) “El corazón del espantapájaros⁴”, cuyo tema, sacado de la vida real, se refiere a un caso que sucedió en Guatemala... hace muchísimos años; cuando los enamorados se paseaban por el Templo de Minerva recitando poemas al crepúsculo y los niños colmaban de flores los carruajes del Señor Presidente⁵ [...] es la historia de un pueblo convertida en comedia gracias al ingenio de mi ilustre abuelo, el gran Rabanito I [...] y que nosotros con el paso del tiempo hemos ido enriqueciendo con nuevos personajes, situaciones y escenas de mucha actualidad para mantener vivo el espíritu original del drama.

A continuación, una acotación: “Pausa corta. Con voz normal”. Continúa el discurso de Rabanito con referencias a las vicisitudes que el circo ha debido afrontar a lo largo de su historia. Se interrumpe el monólogo con la siguiente acotación: “Nuevamente con voz estentórea y arrastrando las palabras”. Rabanito dedica la comedia que el circo va a presentar “a todos aquellos que han enfrentado la adversidad con valor y heroísmo” (91).

Podemos ver aquí el contrapunto entre los parlamentos de Rabanito que se refieren a la comedia, que serán recitados “con voz estentórea y arrastrando las palabras”, y aquellos que se refieren al circo, que dirá “con voz normal”, es decir, una voz que, al abandonar el tono de la representación, acentúa la complicidad del público, invitándole a reconocer las apenas veladas referencias a

⁴En adelante, y para facilitar la lectura, *El corazón del espantapájaros* en cursiva se referirá al texto íntegro de Camillo y “El corazón del espantapájaros” se referirá a la comedia presentada por el circo dentro de éste.

⁵El “Señor Presidente” al que hace referencia Rabanito es el dictador Estrada Cabrera, el *Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, que gobernó Guatemala desde 1898 hasta 1920, como ya hemos dicho en el Capítulo II, y cuyos abusos fueron legendarios.

la realidad política común, y reforzando así la relación ya establecida entre el circo y el espectador. Este contrapunto se mantendrá durante toda la obra, y servirá para establecer la diferencia entre aquello que, supuestamente, sucedió en el pasado de Guatemala (la comedia), y aquello que está sucediendo en el presente (el circo).

Las referencias a Estrada Cabrera informan al espectador de que la comedia se sustenta en el pasado de Guatemala; al anunciar Rabanito que ésta ha sido enriquecida “con nuevos personajes, situaciones y escenas de mucha actualidad para mantener vivo el espíritu original del drama”, se establece la relación de ese pasado, que es la “historia de un pueblo convertida en comedia”, con el presente de Guatemala y del espectador, lo que Carrillo refuerza al dedicar la comedia a “aquellos que han enfrentado la adversidad con valor y heroísmo”. El público va a presenciar el drama de su historia, transformado en una “comedia” capaz de reflejar su realidad presente. Pasa así a reconocerse como parte de esta realidad, y se prepara a ser testigo mudo de la tragedia que será representada por el circo: en Guatemala, la verdad sólo puede ser expresada por boca de un payaso.

Al presentar Rabanito a los personajes del circo que van a interpretar la comedia aparece una muy compleja didascalía explícita en la sobreimposición de los personajes de la comedia sobre los del circo, sobreimposición que creará una dualidad de atributos tanto simbólicos como icónicos dentro de la representación. Carrillo se vale del vestuario para obtener este último efecto, a través del simple pero efectivo recurso de sobreimponer los elementos más icónicos de los personajes de la comedia sobre los disfraces de los personajes del circo. Así, en el Acto II, escena 1 (118), la acotación dice lo siguiente: “Ricardo -La Muerte Quirina con casaca de militar- se pasea nervioso. El Policía 3, -payaso con kepi, correa y batón- espera órdenes junto a la puerta”. La dualidad de atributos

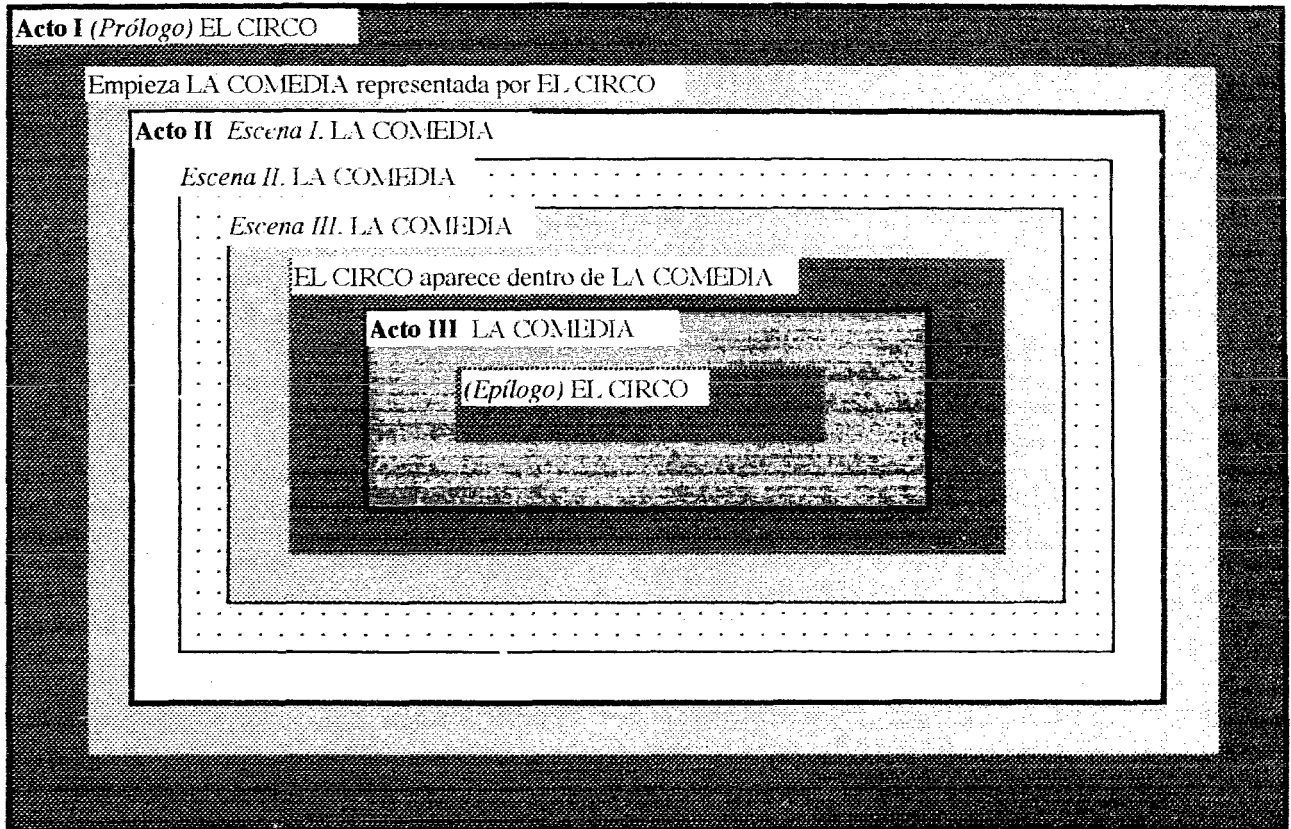
simbólicos se manifiesta en las relaciones, inevitables dada la sobreimposición del vestuario, que se establecen en la mente del espectador entre el personaje que representa cada actor en el circo y el que representa en la comedia.

La personalidad de los personajes de la comedia está centrada en el concepto político o social que representan, es decir la inocencia, la opresión, la impotencia, la tiranía o la muerte. En el circo, su papel será una conceptualización de los atributos simbólicos de su doble en la comedia: los policías serán payasos; Ricardo, el jefe de la policía, será La Muerte Quirina; la madre de Ricardo (con el apropiado nombre de Socorro) será La Culona del Matapecado (la violencia); la mandibulista y la cantante (ambas profesiones que se llevan a cabo con la boca), serán beatas y soplonas; los contorsionistas serán Lucía y Esteban, que viven, cada uno a su modo, haciendo contorsiones para sobrevivir; Goliath Candela, un payaso, representará al español de la comedia: gigante mítico que apenas es capaz de iluminar su entorno y payaso simultáneamente; la trapecista será Juana, la inocencia, en un trapecio sin red; el Fakir, sustentador de ilusiones imposibles, será Domingo, también sustentador de una revolución imposible y espantapájaros de la obra. El Gran Hércules, domador, y el payaso Tuttifruti, que eran personajes del circo, han desaparecido del “drama actualizado” de la comedia. Creemos que representan a Estrada Cabrera y a la United Fruit Company, respectivamente: son parte del circo guatemalteco, pero no de la tragedia contemporánea.

Así, Carrillo consigue una inversión del orden de valores simbólicos establecido por la representación misma: víctimas y verdugos se confunden en un juego de espejos distorsionados en los cuales los personajes de la comedia no son más que las sombras angustiadas de sus dobles del circo, todos ellos al fin fantasmas, fantoches, espantapájaros, víctimas de un destino del que no pueden escapar.

Esquema 1

ESTRUCTURA DE "EL CORAZÓN DEL ESPANTAPÁJAROS"



COMEDIA: Noche Atardecer Mañana Mediodía **(PASADO)**

CIRCO: Noche **(PRESENTE)**

2 Función de la luz

El Acto I empieza de noche, en un espacio escénico que representa una plaza de pueblo con un tablado en el medio. Rabanito anuncia al público que el circo va a presentar una comedia, y a continuación "se apaga la luz. Pausa. Se ilumina el tablado. Representa una triste y vieja iglesia de pueblo. Las campanas

dan la hora y el sol cae en el horizonte” (93). Al apagarse la luz del escenario e iluminarse el tablado se produce, dentro de la estructura metateatral, en primer lugar un cambio de espacio escénico: pasamos del escenario que representa una plaza de pueblo a un tablado que representa el atrio de una iglesia. En segundo lugar se produce un cambio de espacio simbólico: de la representación del circo a la representación de la comedia por los personajes del circo. Por último, un cambio de espacio temporal: de la noche del circo al anochecer de la comedia. El espacio temporal está asociado al espacio simbólico: el circo actúa en el presente del espectador (la noche simbólica de Guatemala) y la comedia, que “sucedió [...] hace muchísimo tiempo”, comienza al anochecer, en las horas que preceden y anuncian la llegada de la noche.

La acotación que introduce la escena primera del Acto II dice así: “El despacho de Ricardo al día siguiente en la mañana. En la oscuridad, voces y lamentos se confunden con una canción que canta El Gachupín” (118). Es de día, pero la escena comienza en la oscuridad: se escuchan los lamentos de un prisionero que está siendo torturado y las voces de Ricardo y dos policías en un espacio escénico interior. El espectador no puede ver lo que está sucediendo en el despacho de Ricardo, que está a oscuras, pero puede oír lo que la oscuridad oculta. Nos encontramos en el espacio interior y secreto del poder, en el negro centro del mal. El diálogo termina con la siguiente acotación: “Se oye una bofetada que corta en seco la voz del Gachupín. Silencio. Se ilumina la escena” (120). La tortura impondrá finalmente el silencio, que será el precio de la luz, de la vida. El público, en su silencio forzado, será simultáneamente cómplice, víctima y testigo de la violencia estatal guatemalteca.

La escena segunda comienza con la siguiente acotación: “A la orilla del río. Es mediodía” (128). El espacio escénico es un exterior campestre. El espacio temporal es el momento de más luz y de más calor: el encuentro de Juana y

Domingo, durante el cual ambos relatan sus respectivos secretos, representa el amor, que permite romper el silencio y hace posible la esperanza. El mediodía, sin embargo, es sólo un breve momento de transición que marca el descenso inevitable hacia la noche, como presentimos al escuchar el diálogo infame de los policías que están buscando a Domingo para torturarlo.

La escena tercera sucede “En el atrio de la iglesia pasadas las cinco de la tarde” (139). El arresto de Juana ocurre en la media luz del atardecer, frente a la iglesia, cómplice del terror. Bruscamente irrumpen los personajes del circo dentro de la comedia, ahora incluyendo, como al principio, a El Gran Hércules, domador, y al payaso Tuttifrutti. La aparición del circo en la comedia crea una nueva red anafórica de asociaciones, devolviendo al espectador al presente y lanzándolo, simultáneamente, hacia la infinita repetición de éste en el tiempo y en la historia.

El Acto III comienza en el despacho de Ricardo, en la oscuridad. Se escuchan las voces de Ricardo y el Policía 3, como en la escena primera, pero esta vez presenciaremos lo que va a suceder. “Se enciende la luz sobre el despacho de Ricardo. Es de noche” (149). La oscuridad del exterior envuelve el espacio iluminado y atemporal de la tortura y el terror. Los actores están inmóviles, paralizados en el momento de agonizar o morir: “la escena parece una estampa de Goya” (149). Prosigue ésta con la tortura de Domingo, El Gachupín y Juana. Mueren Domingo y Juana. Entra Socorro y anuncia a Ricardo que le han nombrado Director General de la Policía. La Culona del Matapecado y La Muerte Quirina, madre e hijo, se abrazan ante el cadáver de Domingo: alianza de poder, violencia y muerte que hace posible su triunfo final. “Lentamente se apaga la luz y se ilumina en un rincón la figura de Rabanito” (170). Rabanito se dirige directamente al público, como en el prólogo, y los artistas del circo entran

cantando, como al principio, la canción del Circo Saravia. Termina el Acto III con la acotación "Se apaga la luz" (171).

Carrillo utiliza los contrastes entre luz y oscuridad no sólo para definir los espacios temporales sino para enmarcar los espacios físicos y simbólicos dentro de la progresión circular de la obra. Tanto entre los tres Actos como entre el prólogo, las tres escenas del Acto II y el epílogo, las divisiones dentro del texto están marcadas por la acotación: "se apaga la luz". El espacio temporal comienza en la noche y progresa, a través de un día, hacia una nueva noche. El espacio temporal está ligado al espacio simbólico del circo, que transcurre en el presente del espectador. El espacio simbólico de la comedia, que transcurre en el pasado, muestra en su relación con el espacio temporal una progresión hacia el presente: la comedia empieza con la puesta del sol en el Acto I, continúa en el Acto II en tres segmentos que marcan el transcurso de un día (la mañana del día siguiente, el mediodía y el atardecer) y termina en el Acto III en la noche, uniéndose así a la noche del presente del circo, que cierra la comedia con una canción en el epílogo. Esta progresión consigue crear en el espectador una sensación de continuidad y de circularidad entre el presente (circo) y el pasado (comedia), que será reforzada por el texto.

Los dos segmentos de la obra que tienen lugar en espacios interiores (Acto II, escena 1, y todo el Acto III hasta el epílogo) transcurren en la oficina de Ricardo, centro simbólico del poder y de la violencia. "en la oscuridad". En la primera podemos oír lo que está pasando, pero al encenderse la luz no vemos lo que hemos escuchado. En la segunda el escenario está en silencio, pero al encenderse la luz podemos finalmente ser testigos presenciales de la tortura y la muerte de Juana y de Domingo. Hay un desplazamiento progresivo hacia el mal, y hacia cuanto mal se permitirá presenciar al espectador: pasamos de oír la tortura a verla, de suponer que ésta tiene lugar cerca del despacho de Ricardo, a

presenciar la tortura dentro del despacho de éste. Finalmente, Carrillo nos permite ver el centro del mal y constatar que es también el centro del poder.

A continuación mostramos en forma sinóptica las relaciones de que hemos hablado más arriba.

Esquema 2

Relaciones entre los espacios simbólico, físico y temporal

	Espacio Simbólico	Espacio Físico	Espacio Temporal
Acto I (87-117) <i>Prólogo</i> (87)	<i>El circo</i> (presente)	<i>Escenario</i> (la plaza de un pueblo)	<i>Noche</i>
Empieza la comedia (93)	La comedia (pasado)	Tablado. Exterior (atrio de una iglesia)	Puesta del sol
Acto II (118-147) <i>escena 1</i> (118)	La comedia (pasado)	Tablado. Interior (el despacho de Ricardo)	Por la mañana. (en la oscuridad)
<i>escena 2</i> (128)	La comedia (pasado)	Tablado. Exterior (a la orilla de un río)	El mediodía
<i>escena 3</i> (139) *Aparece el circo (143)	La comedia (pasado) * <i>El circo</i> (presente)	Tablado. Exterior (atrio de una iglesia)	El anochecer
Acto III (148-171)	La comedia (pasado)	Tablado. Interior (el despacho de Ricardo)	Por la noche (en la oscuridad)
<i>Epílogo</i> (170)	<i>El circo</i> (presente)	<i>Escenario</i> (la plaza de un pueblo)	<i>Noche</i>

3 Función de los elementos musicales

Dada su importancia para nuestro análisis, incluimos como preámbulo de este apartado los textos de las canciones que aparecen en la obra.

Acto I

(87) *La canción del circo Saravia (cantada por el circo)*

Aquí vienen los del gran circo Saravia/para alegrarles el corazón/Les traemos esta noche mil sorpresas/que ofreceremos en la función/Espectáculo que ustedes

nunca han visto/de carcajadas y de emoción/En la pista luminosa del Saravia/y todo a precio de quemazón/Solicitamos su paciencia/sus aplausos/y su atención.

(88) *(cantada por Rabanito)*

Caballeros, señoritas y mocosos/Rabanito ya llegó/A venderles dos centavos de alegría/pa'comprarse otro calzón/y quitarme estos que hoy se me rompieron/a consecuencia de un resbalón/Pues mi abuela ya no quiere remendarlos/con el pretexto de un embarrón/Y así les pido/con toda mi alma/sus centavitos/o un pantalón/O que el Congreso/me los remiende/como si fuera/Constitución.

(92) *(cantada por La Culona del Matapecado y La Muerte Quirina)*

Aquí está el Matapecado/y aquí la Muerte Quirina/en plena luz traficando/los misterios de la China/Un buen viaje regalado/a todos estamos dando/que en este mundo salado/es mejor vivir cantando/pues todo aquel que protesta/de esta vida tan cochina/le llueve el Matapecado/y lo entierra la Quirina.

Acto II

(118 y 152) *(cantada por El Gachupín)*

Si me quieres escribir/ya sabes mi paradero/en el frente de Gandesa/primera línea de fuego/Si tu quieres comer bien/barato y de buena forma/en el frente de Gandesa/allí tienen una fonda/El primer plato que dan/son granadas rompedoras/el segundo de metralla/para recordar memorias.

(143-144) *La canción de los Canchinflines (cantada por el circo):*

En la tierra de los cuetes/unos bailan en la feria/y otros quemán canchinflines/por la patria en la miseria*/Triste pueblecito el nuestro/muy tranquilo y muy callado/casi siempre al más ladrón/¡lo elegimos diputado...!/Los pasteles se cocinan/en lo que a la prensa toca/ni bien les untan la mano/¡todos se callan la boca!/En la tienda están vendiendo/dos loritos desplumados/que parecen el retrato/ de políticos frustrados/Como los tontos abundan/me decía Don Calixto/los curitas seguirán/arrancándoles el pisto/A la hora de elecciones/cada hombre es un partido/es por eso que este pueblo/¡se mantiene dividido!/Y por eso a los payasos/todo les viene sobrando/y a bailar van con el pueblo/¡al son que les van tocando! *(Este estribillo se repite después de cada estrofa)

(145-147) *Goliath (Gachupín) baila y canta:*

Soy un caballero andante/doctor en ciencias taradas/soy rector de los farsantes/y hablo muchas babosadas.

Tonino (policía 3) baila y canta:

Yo soy un pobre amargado/derechista descastado/y en el fondo bien guardado/¡sólo un maricón frustrado!

La Muerte (Ricardo) baila y canta:

El contrabando es mi fuerte/también el mercado negro/pero ni en el cementerio/hago tratos con la muerte!

Dorita (beata) baila y canta:

Un palenque pa'los gallos/y para los valentones/los "chafas" siempre serán/una recua de...tará, tará, tarará, rará...

Rosalinda (beata) baila y canta:

¡Las canciones de mi tierra/se cantan en tono ralo/en la judicial nos hacen/cantarles a puro palo!

Papalina y Tuttifrutí (payasos) bailan y cantan:

¡Por sus negocios los gringos/engañan con beso y beso/a la América Latina/con la Alianza del Progreso!

El Gran Hércules (domador) baila y canta:

¡En Rusia los cosmonautas/en Gringolandia el dinero/ en mi tierra la barriga/pide pan con su sombrero!

Farnesio (Esterban) baila y canta:

Ardiendo estoy de vergüenza/gritaba el pobre bombero/¡pues en mi gobierno no hay/ni un solo mal pastelero!

Culona del Matapecado (Socorro, beata y madre de Ricardo) baila y canta:

¡La carpa del circo esconde/secretos de mucha ciencia/la historia de muchos hombres/y del pueblo la conciencia!

Acto III

(171) *La canción del circo Saravia.* (como al comienzo)

En *El corazón del espantapájaros* los elementos musicales cumplen dos funciones fundamentales: mostrar el desajuste entre lo que sucede en escena y lo que se dice en el diálogo y situarnos en el espacio temporal del circo, que coincide con el presente del espectador. La didascalia explícita que introduce el diálogo del primer Acto dice así:

(87) Los músicos de un desafinado conjunto de Marimba principian a tocar una marcha de las populares en los circos ambulantes que arrastran de feria en feria su azarosa existencia. Encabezado por el

payaso Rabanito, aparece el desfile del circo, cantando con destemplada euforia la canción del circo Saravia.

Podemos ver ya aquí el desajuste entre la “azarosa existencia” del circo y la “destemplada euforia” de la canción. A continuación Rabanito se dirige a los músicos “con voz estentórea y arrastrando las palabras” y pide que le acompañen en una canción, de la cual repetimos dos segmentos:

(88) Caballeros, señoritas y mocosos/Rabanito ya llegó/A venderles dos centavos de alegría/pa'comprarse otro calzón/y quitarme estos que hoy se me rompieron [...] Y así les pido/con toda mi alma/sus centavitos/o un pantalón/¡O que el Congreso/me los remiende/como si fuera/Constitución!

Dado que el circo se desenvuelve, como ya hemos visto, en un espacio temporal contemporáneo al del espectador, la estrofa contiene referencias al contexto político social en el cual se representa la obra. Estas referencias son dirigidas por Rabanito directamente al público y se espera que serán reconocidas por éste. Por una parte, Carrillo nos informa de la miseria del circo (Rabanito necesita unos centavos para comprarse un pantalón) e, implícitamente, de que la situación económica del público es tan precaria como la de los faranduleros (el precio bajo de las entradas, el que Rabanito presuponga que el público puede no tener unos centavitos, o un pantalón, para darle). Por otra, del contexto político en el cual esta miseria está sucediendo: el Congreso podría remendar los pantalones de Rabanito “como si fuera Constitución”: en 1962 Guatemala cuenta ya en su haber con 5 Constituciones y una sexta será implementada por el último Gobierno militar en 1966.

La canción de El Gachupín con la que se abre el Acto II es una famosa canción republicana de la guerra civil española. Su función es situar a éste en su contexto (viejo republicano español), y para remarcar su valor, al tolerar la tortura y negarse a firmar una declaración falsa. Es interesante el hecho de que

El Gachupín tenga una imprenta: muchas de las editoriales latinoamericanas fueron desarrolladas por los intelectuales españoles que se refugiaron en Latinoamérica tras la Guerra Civil de 1936.

Inmediatamente después del arresto de Juana, al final del Acto II, las canciones del circo devuelven violentamente al espectador a la situación política del presente de Guatemala, como vemos, por ejemplo, en la siguiente estrofa, cantada por Papalina y Tuttifrutí: “¡Por sus negocios los gringos/engañan con beso y beso/a la América Latina/con la Alianza del Progreso!” (147). La “Alianza del Progreso” fue implementada en 1962, año en el que se estrena la obra. Las canciones de este segmento son fundamentales para apreciar la relación dialógica entre los textos y los personajes que las cantan. Como muestra, recordamos al lector el texto de la canción que canta Goliath (El Gachupín), al que Rabanito presenta como “el maravilloso GOLIATH CANDELA, Doctor Cum Laude de la Universidad de San Juan de la Leva Cuta” (145), y que dice así: “Soy un caballero andante/doctor en ciencias taradas/soy rector de los farsantes/y hablo muchas babosadas” (145).

Al final del Acto III, en el despacho de Ricardo, Juana, enloquecida por la tortura y la muerte de Domingo, “canta suavemente una canción de cuna” (167) al hijo que nunca tendrá. Esta canción de cuna contrasta la promesa de una vida futura con la atroz realidad de la muerte encontrada; la esperanza con la desesperación; la inocencia con la corrupción; la cordura con la locura. El circo se despide en el epílogo con la misma canción del comienzo, completando así el círculo ya marcado por el espacio temporal de la obra.

Como hemos visto, la obra se abre y se cierra con música y canciones. La contraposición de esta supuesta alegría tanto con los textos de éstas como con el contexto trágico y miserable en el que se están cantando, y la triste situación de los que cantan, es fundamental para la estructura de la obra al remitir al

espectador a una nueva doble realidad escénica, ya que queda implícito que lo que se dice (o canta) en la representación no es lo que se siente, sino lo que se puede decir, como aclara Rabanito: “porque no olviden, señores, que cuando el payaso ríe... es porque le duele el alma” (91).

En conclusión, en *El corazón del espantapájaros* encontramos un cuádruple juego de metateatro: la aparición del circo Saravia (final del Acto II) dentro de la comedia que está siendo representada por el circo Saravia (Actos I, II y III) y que a su vez está dentro de la representación de una obra de teatro de Hugo Carrillo que sucede en un pequeño pueblo de Guatemala al cual llega un circo (prólogo y epílogo). Carrillo utiliza el metamontaje para crear en el espectador la ilusión de múltiples realidades simultáneas:

La realidad concreta de su asistencia al teatro como parte del público que va a presenciar una obra de Hugo Carrillo, realidad que existirá siempre que se represente la obra, y su identificación con el público del pequeño pueblo de Guatemala al que ha llegado un circo. Su participación como tal público en el desarrollo de la comedia que va a presenciar se realiza a través de dos mecanismos: son integrados por Rabanito, que se dirige a ellos directamente, y no aparecen personajes-público en la obra, impidiendo así su distanciamiento respecto al crimen que está presenciando “en silencio”.

La realidad escénica del circo, que viene a entretener a un pueblo (un público) con payasos, equilibristas, contorsionistas, etc., y la realidad simbólica del circo, siempre referida a la Guatemala contemporánea, tanto en el texto de las canciones como en su representación icónica de la realidad guatemalteca, se funden en dos niveles simultáneos: la comparación de Guatemala con un circo y la necesidad de tener que ser (o hacerse pasar por) un loco o un payaso para poder decir la verdad en Guatemala.

Los acontecimientos escénicos de la comedia se funden asimismo con la realidad simbólica de ésta: la Guatemala contemporánea, sigue sufriendo, medio siglo más tarde, bajo el terror estatal como instrumento de poder. El obvio paralelo de la situación en la comedia (terror, opresión, abuso de poder, rebelión, impotencia, tortura y muerte) con la situación de Guatemala, queda subrayado por la necesidad de Carrillo, como dramaturgo, de presentar esta realidad como “histórica” para poder decirla.

Carrillo no nos presenta una realidad, sino una red de realidades: un tapiz de motivos que se entrecruzan, superponiéndose unos a otros a distintos niveles simbólicos y escénicos. Esta multiplicidad invade al espectador y le impide distanciarse de lo que presencia, transformándole, finalmente, en el escenario vivo en el cual el autor ha representado su obra.

Capítulo IV

El Señor Presidente. Ritual bufo en dos jornadas

En su prólogo a la edición de 1989 de *El Señor Presidente - Ritual bufo en dos jornadas*, Hugo Carrillo describe la dificultad de encontrar “la imagen precisa, la frase clave, la mirada o el gesto” que le permitieran crear una versión dramática de la novela *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias. A punto de abandonar la empresa, después de casi ocho años de intentos insatisfactorios, encuentra finalmente lo que él llama “el eje central” de su obra en una frase del capítulo XXIX de la novela:

y cuanto sucedió en seguida fue para Carvajal un sueño, mitad rito, mitad comedia bufa. Él era el principal protagonista y los miraba a todos desde el columpio de la muerte (Asturias, 184).

Sería inútil tratar de establecer si Carrillo ha logrado mantener la esencia de la novela de Asturias, ya que se trata, en última instancia, de una percepción subjetiva imposible de evaluar. Más interesante, sin embargo, es el propósito de Carrillo de transformar la novela de Asturias en un *Ritual bufo*, intención que establece en su prólogo como un *a priori* de la composición del texto espectacular, y el hecho de que, para conseguirlo, transforme al mitológico Señor Presidente de Asturias en un títere grotesco. Creemos que estas consideraciones nos permiten examinar el texto de Carrillo como una recreación dramática y no como una adaptación del modelo narrativo de Asturias.

La base principal que establece la independencia del texto espectacular respecto a su modelo ha sido incorporada explícitamente por Carrillo al aparato didascálico, al titular su obra *El Señor Presidente* y añadir el subtítulo clasificativo *Ritual bufo en dos jornadas*. Esto nos permite considerar el título y

el subtítulo de la obra como una clave interpretativa fundamental a partir de la cual analizaremos el texto. Por consiguiente, la metodología que nos proponemos utilizar consiste en establecer los marcos de referencia significativos del título y del subtítulo y, a continuación, proceder a un cuidadoso examen estructural del texto espectacular dentro de estos marcos.

1 Los parámetros del título

La utilización de un título, *El Señor Presidente*, y un subtítulo, *Ritual Bufo en dos Jornadas*, establece la dualidad a través de la cual Carrillo estructurará la obra en un texto, la enunciación *El Señor Presidente*, que identifica al sujeto de la obra, y un subtexto, que delimita los parámetros de interpretación por parte del receptor, al especificar que se trata de un *Ritual Bufo en dos Jornadas*. De acuerdo a Hoek, todo título nos refiere a su propio cotexto. Sin embargo, cuando este título se encuentra en una relación de intertitularidad con otro, nos refiere en primer lugar al título citado, y a continuación al cotexto al que el título citado hace referencia: “l’intitulation est une imitation différentielle” (Hoek, 280), es decir, implica una relación diferencial entre un texto citado y un texto citante. En el caso que nos ocupa, el título principal del texto citante es idéntico al título del texto citado, es decir nos remite hacia una identidad no sólo con el personaje político (y el imaginario social en el que se entronca) enunciado en el título de Asturias, sino a una identidad entre el cotexto de Carrillo y el cotexto de Asturias. Según Hoek, cuando un título propone una cierta figura histórica o política como tema central (ya sea genérica o específica), propone, al mismo tiempo, una cierta interpretación ideológica del mundo (Hoek, 284).

A través del subtítulo, sin embargo, Carrillo anuncia la reconstrucción dramática del sujeto común, circunscribiendo la enunciación *El Señor Presidente* a los límites determinados por los términos *Ritual Bufo*. Interesa por tanto dilucidar el proceso a través del cual el subtítulo de la obra construye el sujeto de ésta, transformando lo que era una simple enunciación en una pronunciación, tanto teatral como política y ética, profundamente integrada en la estructura del texto espectacular. Una transformación negativa del título negará no sólo lo que se afirma en el título original, sino en su cotexto (Hoek, 205). Nos encontramos pues en la paradójica situación de un título que confirma una identidad con su modelo y un subtítulo que niega, aparentemente, esta identidad. Postulamos que Carrillo en su subtítulo anuncia la transformación (ya sea total o parcial) de los posibles significados del título y del cotexto de Asturias y que esta transformación metodológica y simbólica, obtenida a través del más amplio espacio de la praxis teatral, afectará al contenido de la obra entera y, por consiguiente, a su percepción por parte del receptor.

A partir del título principal estudiamos el desdoblamiento vertical del texto, partiendo de la figura del Señor Presidente y explorando las subsecuentes relaciones de poder que se establecen. Desde el subtítulo desarrollamos el desdoblamiento horizontal de la obra, estudiando los paralelos que existen entre los actos, las escenas y los personajes. Finalmente, analizamos la manera en que esta estructura dual contribuye a la transformación del mítico Presidente de Asturias en el grotesco títere de Carrillo, y de qué forma este cambio influye en la recepción de la obra.

2 Título principal. *El Señor Presidente*

Como hemos dicho, la identidad del título principal de la obra de Carrillo con el título de la novela de Asturias le asigna una doble función: por un lado nos remite al título y al co-texto originales de Asturias; por otro, nos refiere a su propio co-texto. Ha sido ampliamente probado que el Señor Presidente al cual se refiere la novela de Asturias fue Estrada Cabrera¹, dictador tiránico que gobernó Guatemala a través de la tortura y el terror desde 1898 a 1920. Himelblau escribe que “todo el mundo se refería a él [Estrada Cabrera] con la fórmula ritual ‘el señor Presidente’ y nunca por su nombre²”. Las referencias a él son muy numerosas en el texto, y particularmente en el capítulo XXXII.

El título de ambas obras subvierte, pues, el significado del título honorífico “Presidente”, desdoblándolo en las connotaciones de dictador y tirano. Por otra parte, según Asturias, *El Señor Presidente*, en su dimensión mítica, es un modelo sincrético de la figura del dictador latinoamericano:

El Señor Presidente debe ser considerado en las que podrían llamarse narraciones mitológicas. [...] En el fondo de la novela, el mito existe, vive, en la forma de un Presidente de República latinoamericana. [...] La fascinación que ejerce en todos, aun en sus enemigos, el halo de ser sobrenatural que lo rodea, todo concurre a la reactualización de lo fabuloso, fuera de un tiempo cronológico. [...] Porque, en verdad, lo que ha sucedido es que a los mitos [antiguos] han sucedido esos mismos mitos con otras envolturas, como expresiones actuales. Esta es la atmósfera de *El Señor Presidente*, el omnipresente, el mito, el todopoderoso. [...] Hay que buscar por aquí las raíces de estos regímenes de terror y de sangre,

¹Estrada Cabrera fue de procedencia humilde: hijo ilegítimo, su madre vendía dulces en la calle. Ejerció su oficio de abogado entre la gente humilde y su resentimiento hacia las clases altas era conocido. Ver el estudio de Ricardo Navas Ruiz “*El Señor Presidente*: de su génesis a la presente edición” en la edición crítica de *El Señor Presidente*. Para una comparación más detallada, ver la biografía de Manuel Estrada Cabrera *Ecce Pericles!*, escrita por Rafael Arévalo Martínez (1945).

²Citado por Ricardo Navas Ruiz en la edición crítica de *El Señor Presidente*, Nota 4, pág. XX y Nota 6, pág. XXII.

y desraizarlos. [...] *El Señor Presidente* no es una historia inventada, no es fantasía de novelista. En uno de los últimos capítulos [...] asistimos al baile de Tohil, la divinidad indígena Maya-Quiché que exigía sacrificios humanos. ¿Qué otra cosa exigía el señor Presidente? Sacrificios humanos. No eran ejecuciones, sino sacrificios (Asturias, “*El Señor Presidente* como mito”, 304)

Sabemos que Asturias tituló su manuscrito de 1933 *Tohil*, seguido por un epígrafe del Popol Vuh³: “y entonces se sacrificó a todas las tribus ante su rostro”. Este epígrafe se mantiene en la primera edición de *El Señor Presidente*, publicada en México por Costa Amic en 1946, aunque desaparece en las subsiguientes. En el capítulo XXXVII de la novela, durante la extraña alucinación de Cara de Ángel, encontramos el siguiente párrafo:

Tohil exigía sacrificios humanos. Las tribus trajeron a su presencia los mejores cazadores, los de la cerbatana erecta, los de las hondas de pita siempre cargadas. “Y estos hombres, ¡qué!; ¿cazarán hombres?”, preguntó Tohil.[...] “Como tú lo pides -respondieron las tribus-, con tal que nos devuelvas el fuego, tú, el *Dador del Fuego*, [...]¡Con tal que no se nos siga muriendo la vida, aunque nos degollemos todos para que siga viviendo la muerte!” “¡Estoy contento!”, dijo Tohil. “¡Estoy contento! Sobre hombres cazadores de hombres puedo asentar mi gobierno. No habrá ni verdadera muerte ni verdadera vida” (Asturias, 232).

Veremos a continuación cómo, manteniendo la relevancia en la Guatemala contemporánea de estos “hombres cazadores de hombres”, y la dimensión sangrienta del dictador-Tohil, Carrillo, a través de la didascalía de la obra, transforma las dimensiones míticas del dictador en su caricatura grotesca. En el Acto I, escena 3, “violentamente se ilumina el teatrino” y aparece “El Señor Presidente - un grotesco Títere con sombrero de copa, grandes bigotes y relucientes condecoraciones por ojos y orejas - truena” (8). El Señor Presidente

³Popol-Vuh, III, cap. 6. Esta cita proviene de Ricardo Navas Ruiz, “Notas y Variantes”, edición crítica de *El Señor Presidente*, pg. 259.

de Carrillo es, pues, un Títere grotesco, ciego y sordo a causa de los emblemas del poder y la autoridad. Esta transformación ilustra el uso de la didascalia como sistema significativo para Carrillo: a través de la transposición de los referentes [el político (Estrada Cabrera) y el literario-mítico (*El Señor Presidente*)] en la figura del Títere, nuevo símbolo arbitrario y grotesco del poder, se efectúa una subversión de ambos, tanto desde una perspectiva política como mítica.

Las referencias en el Acto I, escena 15, tanto implícitas (la celebración pública del cumpleaños del Señor Presidente), como explícitas “En este día histórico en el que el primogénito de la diosa Minerva, nuestro Señor Presidente” (41), se refieren a Estrada Cabrera, y reproducen literalmente el texto de la novela de Asturias. Sin embargo, en la obra de Carrillo, los diversos “representantes de los sacerdotes, maestros, padres de familia, profesionales, indígenas, diplomáticos, etc.” (40) que hacen acto de presencia para saludarlo, “más que vestidos, están disfrazados con viejas prendas o accesorios de las distintas modas que se han usado en Latinoamérica de principios de siglo al presente” (40). El Títere es, por consiguiente, un representante icónico de los dictadores tiránicos latinoamericanos contemporáneos.

En la portada, y debajo del título, aparece un dibujo enmarcado en un óvalo, al estilo de los marcos de las fotografías de principios de siglo. El retrato fue el primer uso de la fotografía, en una etapa de transición en la que todavía se puede ver su relación con los retratos pictóricos: el valor del retrato es el de herencia familiar; reproduce nuestros lazos con el pasado; es una evocación de nuestros antepasados, una prueba visible de nuestras señas de identidad, de nuestras raíces personales e históricas. En la portada, sin embargo, dentro del marco no hay un retrato, sino una caricatura de un típico dictador latinoamericano de rasgos criollos, robusto, sonriente, de mirada astuta y anchos bigotes, ataviado con chaqué, condecoraciones y sombrero de copa. El dictador

mítico se ha convertido en una caricatura de sí mismo y, por extensión, los Presidentes de República latinoamericanos, herencia cultural de un sistema legislativo importado, son caricaturas de sus modelos europeos. La dualidad implícita en el uso de la caricatura dentro del marco del retrato (por un lado se exageran los rasgos reales, en un esfuerzo por hacer más patentes sus características esenciales, y por otro se reafirma su condición de "retrato", lo que no nos permite considerarlo como una invención literaria o pictórica), se repite en el texto espectacular, como ya hemos visto. La caricatura de la portada es, por una parte, la humanización del títere interior, que nos permite reconocerlo como personaje histórico; por otra, es la primera etapa en la desmitificación de la figura política y literaria del dictador.

Así como todo títere es el producto de un proceso creativo colectivo que abarca desde su concepción y manufactura hasta su utilización en una farsa en la que representa un cierto papel ritual asignado, veremos cómo para Hugo Carrillo el Señor Presidente es una creación de la sociedad que le sustenta y que se somete a su poder, y dentro de la cual, a su vez, representa una función mítica polivalente.

a) Desdoblamiento vertical del espacio escénico

La didascalia explícita del autor que introduce el Acto I especifica lo siguiente:

La acción transcurre en siete áreas. - tres al frente, tres al fondo, y una bajo el área central del fondo - coronadas por un teatro de títeres. [...] Las áreas de acción estarán totalmente desnudas. El fondo y los laterales cubiertos con periódicos, afiches, etc., rasgados y manchados de sangre (XXI).

Los periódicos y afiches nos sitúan en la Guatemala contemporánea. La estructura dual de la obra se encuentra representada por el doble espacio escénico: las siete áreas de acción inferiores y el teatro de títeres que las corona. Los personajes que desean hablar con El Señor Presidente deben subir a la plataforma central superior, la más cercana al teatrillo, desde donde éste controla los hilos del poder y decide el destino de los personajes. Así, tenemos títeres en el espacio escénico inferior, controlados por un títere en el espacio escénico superior. Hay, por lo tanto, una doble trama de hilos: los que mueven al Señor Presidente y los que mueven a los demás personajes. El estudio de esta dualidad nos permitirá, en consecuencia, analizar la estructura del poder.

El Señor Presidente utiliza un sólo instrumento de poder, el terror, producido mediante la tortura, la crueldad, el asesinato y la venganza de ofensas reales o imaginadas. La tortura y muerte del Mosco son innecesarias, ya que “de todas maneras, no habría servido su declaración. Era ciego” (11). La tortura y muerte del escribiente que ha derramado un tintero no precisa de otra justificación que la cólera presidencial: “General: Vengo a comunicarle que ese animal no aguantó los doscientos palos. Presidente: Lástima. Los merecía por imbécil” (15). La muerte del Pelele en manos de Vásquez y Rodas, de acuerdo a la declaración de este último ante el Auditor en II, 1, en la que dice estar obedeciendo órdenes del Señor Presidente, es una venganza personal del Títere por la muerte de Parrales Sonriente. No se trata de suprimir a un testigo crucial, ya que la declaración del Pelele, como la del Mosco, no hubiera sido válida: es sólo un mendigo miserable y demente. La muerte del Pelele confirma, sin embargo, la verdad implícita en la declaración del Presidente a Cara de Ángel en II, 9: “El Señor Presidente lo sabe todo [...] y lo puede todo” (74).

El asesinato del Pelele, como el del Mosco y el de la Nana de Camila (I, 12), no son más que las muertes inútiles de aquellos que han sido atrapados

accidentalmente en el engranaje sangriento del poder. La tortura y violación de Fedina y la muerte de su hijo (I, 14) son también inútiles, ya que el Auditor sabe perfectamente (I, 8) que Canales se había escapado antes de que Fedina llegara a su puerta. La escena 14, íntegramente dedicada a la tortura de Fedina, muestra un aspecto aún más sutil de la desolación: la imposibilidad de entender los mecanismos del poder, la impotencia de los verdaderos inocentes, los que creen que la verdad y la justicia existen. La verdad, sin embargo, es la mentira del poder y la justicia es sólo el disfraz a través del cual la mentira se hace pasar por verdad, como presente el Pelele en su delirio:

Ilusión: La mitad de mi cuerpo es mentira y la otra mitad es verdad

Manzana-Rosa: Soy rosa y soy manzana...

Ilusión: Tengo un ojo de vidrio y un ojo de verdad...

Manzana-Rosa: Yo soy la mentira de todas las cosas reales...

Ilusión: Yo soy la realidad de todas las mentiras... (13).

A excepción del asesinato de Parrales Sonriente (el único verdugo que muere en manos de una víctima, El Pelele), la cadena de muertes del primer Acto representa el destino de los inocentes (El Mosco, El Escribiente, El Pelele, La Nana, el niño de Fedina) en el régimen del terror. Por otra parte, las muertes en el Acto II, que aparentemente son el cumplimiento de la venganza del Presidente sobre sus enemigos (Carvajal, el Maestro, Canales) y sobre aquellos que han dejado de ser útiles o le han traicionado (Vásquez y Cara de Ángel), representan también el destino de aquellos que desean escaparse del medio: la rebelión significa la tortura, la cárcel o la muerte, y alcanza por igual a cómplices, amigos y enemigos.

Sin embargo, así como en la cultura guatemalteca precolombina Tohil, dios de la muerte que reinaba sobre el infierno y exigía sacrificios humanos, fue una creación de los Maya-Quiché. El Señor Presidente, reencarnación contemporánea de Tohil en el constante sacrificio humano que exige, también es

creado y sostenido en el poder por el pueblo: para subsistir (o para prosperar) hay que hacerse cómplice del poder a través del silencio, el anónimo, la denuncia, la traición o el crimen. Esta doble vertiente se apoya tanto en el subtexto de la obra como en el texto mismo, como veremos.

Podemos empezar preguntando quién o qué sostiene a El Señor Presidente en el poder. En el texto encontramos, en primer lugar, referencias a los Estados Unidos:

Las maquinaciones de mis enemigos en el extranjero [...] tratan de influir en la opinión norteamericana para que Washington me retire su confianza. El embajador en persona ha venido ha advertírmelo. El departamento de Estado no ve inconvenientes en mi reelección pero hay grupos contrarios a mi persona.[...] Y como comprenderás, sin el respaldo del gran país del norte, mi reelección peligra (77).

Como veremos, el gran país del norte muestra también un gran afecto por el Señor Presidente:

Representante de los diplomáticos: Nunca en la historia de la evolución cultural se vio un representante más dilecto a nuestro corazón y nuestra inteligencia, que el Excelentísimo Señor Presidente Constitucional de la República (43).

Sólo en una ocasión aparece otro personaje en el teatrino: En I, 6, tras la muerte de El Pelele, se ilumina el teatrino y aparece “una enorme Mitra sobre un capuchón blanco, y una mano bendice al muerto” (18). La Mitra, símbolo del poder temporal de la iglesia, comparte el poder con el dictador, aprueba sus crímenes, se hace cómplice de éstos:

Representante de los Sacerdotes: ¡En el nombre del Padre, del Hijo y del preclaro Espíritu de nuestro Señor Presidente, yo, representante de nuestra Iglesia Metropolitana central, [...] os incito como cristianos que sois a que vengáis al confesionario a confiarnos cualquier secreto que pudiese perjudicar la sagrada persona de nuestro Señor Presidente! (40).

El diálogo nos proporciona los motivos de la Iglesia: “¿Comunismo...? ¡Ave María Purísima! Sin pecado concebida... (se santiguan)” (4).

El monólogo del Auditor del Acto II, Escena I, nos permite entenderlo como un *Alter ego* del Señor Presidente, ya que Carrillo pone en boca de éste algunas de las motivaciones de la conducta del Presidente que aparecen en la novela de Asturias, como vemos en el capítulo XXXII, en unos párrafos que recogen las similitudes entre el personaje literario y Estrada Cabrera:

Un columbrón de las calles que transitó de niño, pobre, injustamente pobre, que transitó de joven, obligado a ganarse el sustento en tanto los chicos de buena familia se pasaban la vida de francachela en francachela. Se vio empequeñecido en el hoyo de sus coterráneos, aislado de todos, bajo el velón que le permitía instruirse en las noches, mientras su madre dormía en un catre de tijera. [...] Y se vio más tarde en su oficina de abogado de tercera clase, entre marraneras, jugadores, cholojeras, cuatrerros, visto de menos por sus colegas que seguían pleitos de campanillas. [...] “¡Ingratos! [...] Quise y querré siempre a Parrales Sonriente porque potreó a mis paisanos, porque los puso en cintura, se repaseó en ellos y de no ser por mi madre acaba con todos para vengarme de lo mucho que tengo que sentirles y que sólo yo sé (Asturias, 199-200).

Comparemos el texto que acabamos de citar con el monólogo del Auditor en la obra de Carrillo:

Ayer me despreciaste [...] hoy me toca a mi devolverte la bofetada. Como lo he ido haciendo con todos los que me han humillado. Con la muerte están pagando los de abajo los desprecios y burlas que me jugaron; y poco a poco estoy hundiendo a los de arriba. [...] Ustedes fueron los peores. Siempre le volvieron la espalda a mi madre. [...] Todavía me quema en carne viva el repudio de todos ustedes para con ella, que era buena y humilde ...como la Virgen... [...] Ahora soy yo el que está arriba para cobrar tanto ultraje. [...] Recuerdo muy vivamente cuando no había mujer que quisiera ser su amiga... [...] Voy a hacer de este país un gigantesco burdel donde todos, los de arriba y los de abajo, todos, todos vayan a revolcarse en su propia mierda... y entonces mi madre, más pura que nunca, los verá desde el cielo con ojos de desprecio (48-49).

Esta relación, que se efectúa a través de la madre, y la clara identificación de ésta con la Virgen en el texto espectacular, nos permite constatar la infiltración del lenguaje religioso en el secular⁴, y trazar un paralelo con la del dictador mítico en el imaginario social, como vemos en la declaración del Señor Presidente a Cara de Ángel: "El Señor Presidente lo sabe todo [...] y lo puede todo" (74). Así, la religión y la ley, representada por el Auditor, se alían para presentar ante el pueblo al Señor Presidente como una reencarnación de Dios, divinizando al Títere. Pero se trata de un Dios de poder maligno, Dios - Tohil, Dios de doble cara que El Pelele presiente en su delirio, cuando Cristo se crucifica sobre él, diciendo con desprecio: "INRI...diota, INRI...diota" (12).

El Auditor apoya al Títere porque su propio resentimiento de clase le hace identificarse con él, por su sed de venganza, su delirio de poder. Razones que pueden hacerse extensivas a los altos mandos del Ejército. Las clases altas colaboran con el Presidente para defender sus propios intereses económicos: "protector de la industria, la banca y el comercio" (42), como dice el representante de los empresarios, o por garantizar su propia seguridad, como los tíos de Camila (I, 13) y el matrimonio del parque (I, 9). La clase media colabora por envidia, pretensiones sociales o sencillamente necesidad de comer: "¿Vas al velorio esta noche?... De ninguna manera. Mi empleo es primero. Hay que defender el estómago" (15). La clase baja por crueldad o embrutecimiento (Vásquez, los Policías Chacal y Hiena), hambre, ignorancia o miedo (Rodas, el Policía Perro).

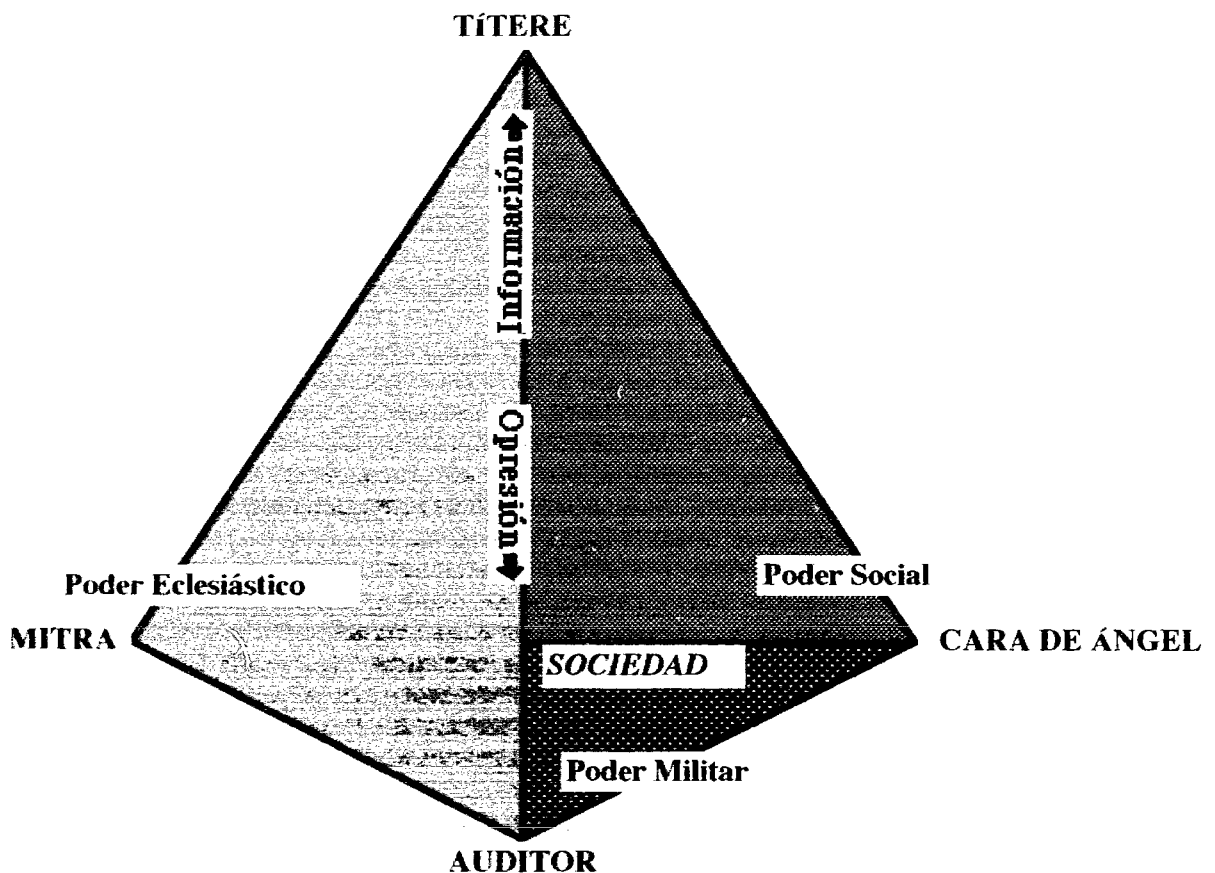
Toda la estructura social, desde Vásquez al Auditor, constituye una intrincada red de espionaje, traiciones, anónimos y venganzas secretas que

⁴Veamos también la declaración del Representante de los Sacerdotes: "¡En el nombre del Padre, del Hijo y del preclaro Espíritu de nuestro Señor Presidente [...] que pudiese perjudicar la sagrada persona de nuestro Señor Presidente!" (40), o la apelación de la oradora: "¡al títere! ¡Hijo del pueblo...! ¡Como Jesús, hijo del pueblo...!" (43)

alimenta al Presidente, a través del Auditor, con la substancia del poder: la información. El Auditor y el Presidente digieren la información y defecan (68) o vomitan (74) su esencia, la transforman en un instrumento, el terror, que a su vez los mantiene en el poder: los construye. Para aclarar estas relaciones, presentamos el siguiente gráfico:

Esquema 3

Estructura de poder en *El Señor Presidente*. Ritual bufo en dos jornadas.



3 Subtítulo. *Ritual bufo en dos jornadas*

El concepto de *Ritual*⁵ se encuentra ligado a la realización cíclica de una ceremonia ante un público para celebrar un rito, ya sea religioso o civil. Inicialmente, estos ritos eran ceremonias religiosas en las cuales a veces se sacrificaban prisioneros y para las cuales se creaban diferentes argumentos que escenificaban mitos relacionados con el origen del universo, el ciclo de la vida, iniciación a la vida adulta o la muerte y resurrección de un dios. Tanto los celebrantes como las víctimas utilizaban vestuarios específicos que los identificaban con animales u objetos que poseían un cierto valor simbólico. El público acudía a la representación ritual para “observar y ser conmovido a distancia por medio de un mito que le es familiar y por medio de actores que, cubiertos de máscaras, lo representan” (Pavis, 430). El público presenciaba la representación de un mito que desvelaba sus problemas existenciales más profundos “con la esperanza confesada de una redención colectiva” (Pavis, 431), renovada a través de la repetición cíclica del ritual.

Vemos, en primer lugar, esta concepción de ‘ritual’ reflejada en la estructura profunda de la obra, que ha sido concebida como un rito sangriento que se desdobra en dos actos y cuyo eje central es la figura mítico-grotesca del señor Presidente. Su inevitable reelección establecerá *ad infinitum* la repetición de la tragedia. En segundo lugar, podemos entender la representación teatral como la repetición de un rito, presenciado por un público que reconoce no sólo sus mitos sino su realidad, y que obtendrá en ese ‘re-conocerse’ una experiencia catártica. Esta experiencia, sumada al distanciamiento producido en el

⁵Para la definición del concepto de ‘Ritual’ he utilizado tres textos: el *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis, *From Ritual to Theatre*, de Victor Turner y “Ancient Myths and Modern Man”, de Joseph L. Henderson

espectador, que reconoce al tirano mítico transformado en títere, le permitirá establecer un juicio crítico sobre los acontecimientos que presencia, cuestionando su aceptación de lo que acontece en su sociedad e incitándolo a la acción. En consecuencia, la obra teatral reavivará la esperanza de redención.

En el *Diccionario del uso del español* de María Moliner, se define “Bufo” como “Cómico y grotesco, tal que inspira risa y desprecio”. En Carrillo, lo bufo aparece profundamente integrado a la didascalia, y es el medio a través del cual se establecen los distintos niveles significativos de la obra, como ya hemos visto en la transformación de *El Señor Presidente* en un títere. Teniendo en cuenta la importancia del elemento visual en Carrillo, empezaremos por mencionar brevemente los antecedentes de lo grotesco en la pintura.

A finales del Siglo XV se dio el nombre de “Grottesco” (derivado de “Grotta”, cueva) a un cierto estilo ornamental, aparentemente importado a Italia a comienzos de la era cristiana, que apareció en pinturas descubiertas en algunos monumentos sepultados, primero en Roma y más tarde en otros sitios arqueológicos. Estas pinturas representaban animales de formas fantásticas, quimeras, figuras humanas con rasgos animales, seres bastardos en los que lo humano, lo animal y lo inanimado se fundían.

Durante el Renacimiento este estilo, ya con el nombre de grotesco (grottesche), se empezó a utilizar en frescos por pintores como Signorelli, Pinturicchio y Raphael (Kayser, 19-21). Hieronymus Bosch (1450?-1516) lo retoma, pintando criaturas deformes y desproporcionadas, animales inexistentes, congelados paisajes apocalípticos e infernales en los que lo humano se mezcla con lo mecánico, lo vegetal y lo animal. Bruegel continúa la visión del Bosco, pero ésta ya no aparece como parte del infierno cristiano. En Bruegel lo grotesco es ya parte de un mundo cotidiano en el cual lo incongruente, incomprensible y extraño no puede ser explicado racional o emocionalmente, o como parte de una

cierta mitología religiosa: “Bruegel seems to have added a third⁶ perspective: that of the terror inspired by the unfathomable, that is, the grotesque” (Kayser, 33-35). En España encontramos los mejores ejemplos de este ‘grotesco en lo cotidiano’ en Goya, en particular en las series gráficas *Caprichos* y *Desastres de la Guerra*: las criaturas horribles de Goya no son productos de la imaginación, sino parte de nuestro mundo.

Como hemos visto, Carrillo reconoce la influencia estética de Goya ya en *El corazón del espantapájaros*. Veamos a continuación la didascalía explícita que introduce *El Señor Presidente. Ritual bufo en dos jornadas*, en la que Carrillo especifica:

Los actores juegan a limosneros, quienes a su vez con máscaras, adornos, semidesnudos, con detalles de vestuario de la cintura para arriba, juegan a representar a personajes, animales, aves de rapiña, esculturas, lámparas y otros objetos en el transcurso de la obra (21).

Lo grotesco aparece aquí en una dimensión estética reminiscente de los cuadros tanto del Bosco como de Bruegel o de Goya: los personajes son reconstrucciones imposibles de objetos-animales-hombres que, si bien como en Bosch son parte de un paisaje infernal, su deformación, como en Bruegel o en Goya, altera el papel simbólico de lo familiar, son monstruos cotidianos, reconocibles. Lo grotesco en Carrillo no puede ser entendido simplemente como un efecto estilístico, sino que compromete la comprensión total del espectáculo. Para Kayser, lo grotesco “is constituted by a clashing contrast between form and content, the unstable mixture of heterogeneous elements, the explosive force of the paradoxical, which is both ridiculous and terrifying (Kayser, 53). Carrillo utiliza esta dicotomía para humanizar lo animal y contrastarlo con la animalización de lo humano, para

⁶Eric Auerbach, en su libro *Mimesis*, propone que las únicas perspectivas utilizadas en la Edad Media para describir a través del arte la realidad cotidiana eran la humorística o la que situaba lo cotidiano en el contexto de la leyenda cristiana (Kayser, 35)

mostrar la cosificación del hombre, frente al cual humaniza al objeto. Carrillo nos enfrenta con lo incongruente y lo paradójico en el contexto de lo cotidiano, nos obliga a reconocer lo monstruoso y lo ridículo coexistiendo en los objetos, los seres o las ideas más familiares, y por lo tanto a cuestionar la realidad.

En su análisis de la dimensión teatral de lo grotesco, Vladimir Krysinski toma como punto de partida la siguiente cita del prefacio de *Cromwell*, de Victor Hugo:

He aquí la cima poética de los tiempos modernos. Shakespeare es el drama; y el drama, que funde en un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufo, la tragedia y la comedia, el drama es el carácter propio de la tercera época de la poesía, de la literatura actual (Krysinski, 155).

Para Krysinski, “grotesco es lo teatral que dialoga en sentido bakthiniano. Es decir, un conflicto funcional de estructuras dialógicas, actanciales y miméticas” (Krysinski, 155). En el “ritual bufo” de Carrillo, la figura del dictador tiránico latinoamericano se integra en un espacio dialógico a través del contraste con la figura grotesca del títere.

Carrillo, al dividir *El corazón del espantapájaros* en un prólogo, una comedia central y un epílogo, utiliza ya la estructura clásica de los esperpentos de Valle-Inclán. La dimensión esperpéntica en *El Señor Presidente. Ritual bufo en dos jornadas* está estrechamente ligada al uso de lo grotesco por Carrillo como una síntesis dialéctica entre lo fársico-bufo, representado por el títere, y la tragedia que estamos presenciando en el escenario, que no es sino la representación mimética de la trágica realidad guatemalteca. Refiriéndose al esperpento *Las galas del difunto* de Valle-Inclán, parodia de *Don Juan* de Zorrilla, Francisco Ruiz Ramón escribe:

Valle-Inclán no sólo esperpentiza el mito literario de Don Juan, [...] sino la base misma sobre la que el mito se levanta. Porque lo decisivo, en cuanto a su significación, [...] no es sólo la degradación

de Don Juan Tenorio en Juanito Ventolera, [...] sino la degradación del escenario histórico sobre el que Don Juan levantaba, superior a toda norma y a toda regla, su estatura de burlador. El mundo al que Don Juan burlaba -y no sólo las mujeres- era un mundo cuyo sistema de valores no era puesto en causa, sino todo lo contrario. Precisamente porque [Don Juan] constituía la norma y el tipo aceptado. [...] En el esperpento de Valle-Inclán, al igual que en *todos* sus esperpentos, lo conculcado, lo desenmascarado, lo desmitificado era ese mundo, mundo no ya literario ni literaturizado, sino concreto, real, históricamente identificado e identificable. [...] Tan importante como la esperpentización de Don Juan, es decir, de la *literatura*, es la esperpentización de la *realidad histórica*, y es precisamente ésta y no aquélla quien confiere a éste y a cada uno de los esperpentos de Valle-Inclán su más radical sentido, pues el modelo literario esperpentizado recibe su cabal significación de la realidad en la que el dramaturgo lo hace volver a ser (Ruiz Ramón, 135-136).

Como Don Juan, el dictador tiránico es una figura mítica que, tanto en su dimensión literaria como política, no cuestiona los valores de la sociedad en la que existe, sino que es parte integrante de ésta. Carrillo esperpentiza tanto la figura literaria como la figura política del dictador, pero sobre todo esperpentiza la realidad histórica y social que las hace posibles. “Creo que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire” (Valle-Inclán, citado por Ruiz Ramón, 122). El títere de Carrillo no puede verse desde arriba: su función no es la de hacernos reír, ni podemos sentirnos superiores a él. Es un títere, pero poderoso y cruel, como el dictador que representa. Ante una sociedad que contempla a sus dictadores míticos de rodillas, Carrillo recrea al tirano, pero es un tirano grotesco, esperpéntico, una construcción colectiva de la misma sociedad a la que oprime, como si quisiera forzarla a ponerse en pie y a mirar al dictador de frente, cara a cara.

El término “jornada” que se utilizaba tradicionalmente en el teatro español para referirse a un Acto, o a todo lo que era posible representar en un día, nos remite al espacio temporal de la obra. La novela de Asturias está dividida en tres

partes. La primera transcurre en el espacio de tres días (21,22 y 23 de abril), la segunda durante los cuatro días siguientes (24, 25, 26 y 27 de abril) y la tercera durante “semanas, meses, años”. En el texto teatral, el Acto I reúne acontecimientos que pueden transcurrir en el espacio de un día, mientras que en el Acto II el espacio temporal es indefinido: la única referencia concreta se encuentra en el monólogo de Camila en II, 14: “Desde que partiste hace cuatro meses a Washington, no me has escrito ni una sola vez. ¡Ni siquiera sabes que estoy esperando un hijo!”. Esta falta de parámetros temporales, que reproduce el esquema de Asturias, se justifica en el carácter ritual de la obra: presenciamos un rito que transcurre en un tiempo mítico y que está destinado a repetirse eternamente. La división de la obra en sólo dos actos es muy significativa en relación a su estructura, como veremos a continuación.

a) Desdoblamiento horizontal de la estructura

La obra de Carrillo está dividida en dos actos en los que se desdobra sobre sí misma, ya sea por contraste o por similitud, y cuyo vértice, la línea honda y oscura entre las dos páginas de un libro abierto, es el Señor Presidente. Empezaré por describir los paralelos y los contrastes entre ambos de una manera general, y a continuación tomaré la apertura y el cierre de ambos actos como los elementos más significativos dentro de la estructura de la obra.

Ambos actos tienen 15 escenas. El Acto I, sin contar el asesinato accidental de Parrales Sonriente, que desata la cadena de acontecimientos de la obra, tiene cinco muertes, todas de inocentes, en las escenas 1, 3, 5, 6, 12 y 14. El Acto II tiene también cinco asesinatos, todos de enemigos (reales o imaginados) del Presidente, en las escenas 8, 9 y 14. En el Acto I aparecen escenas de Sueños y

Pesadillas (1), Delirio (4) e Imágenes (9): en el Acto II tenemos tres escenas de Delirios (1, 6 y 14). El Acto I está dedicado al reconocimiento de la situación social desde diversas perspectivas y al desencadenamiento inicial de los acontecimientos, en dos bloques, el primero centrado en el Pelele y el segundo en Camila y Fedina, divididos por una escena (que sirve de introducción al segundo bloque), entre El Señor Presidente y Cara de Ángel, en la cual se decide el plan para asesinar al padre de Camila. La escena final de ambos actos es una unidad independiente que debe ser considerada principalmente en contraste con su opuesta en un sentido horizontal, pero que dentro del Acto I sirve de contraste dramático a la tortura de Fedina.

En el Acto II las escenas muestran la conclusión de los acontecimientos iniciados en el Acto I, es decir la venganza del presidente sobre sus enemigos, puntuados por tres delirios, en las escenas 1, 6 y 14. En las escenas 1 a 5, que comienzan con los delirios del Auditor, vemos como su delirio refleja la realidad del burdel “El dulce encanto”, somos testigos de la situación política en las “conversaciones de bartolina” (2), y sabemos de la partida al exilio de Canales, ayudado por un indígena. Las escenas 6 a 14, que comienzan con los delirios de amor de Camila y Cara de Ángel y su boda, desencadenan las muertes de Carvajal, Canales, El Maestro, Vásquez y Cara de Ángel y el abandono y eventual locura de Camila. La pesadilla del Lulo (I, 1), en la que éste se ve convertido en El Señor Presidente y es despedazado por aquellos que vienen a felicitarle, se refleja en la escena final de la obra (II, 15), en la que vemos cómo El Señor Presidente ha despedazado, metafóricamente, a la sociedad: gobierna un país de muertos en un cementerio sin tumbas: si el pueblo no destruye al títere que ha creado, será destruido por éste.

Dentro de la multiplicidad de paralelos que se pueden establecer entre los dos actos, podemos diferenciar entre aquellos que definen el significado de la

obra y que se relacionan entre sí ya por oposición, ya por complementación, y aquellos cuya función es la de reafirmar la estructura de la obra como un ritual que va a repetirse eternamente. La escena de “La noticia vuela” (I-2), se puede relacionar con la escena del “Telégrafo humano” (II-7), ya que ambas cumplen la función de mostrar cómo se distribuye la información que sostiene la estructura del poder: el reparto del miedo, la venganza y el dolor a través de las conversaciones, los anónimos, las maledicencias y las denuncias. Las escenas de conversaciones en bartolinas (I-3 y II-3), muestran las reflexiones de aquellos que ya han sido atrapados por las ruedas del engranaje. Las escenas I-5 y II-9, se refieren ambas al Señor Presidente como mito: nos muestran la irracionalidad de su cólera, su crueldad, su poder y su omnisciencia (la adivinadora predice exactamente lo mismo a su cliente anónimo en I-9, 28 y II-1/2, 51: “Aquí le sale una denuncia. A usted lo han malquistado con el Supremo Gobierno. Tenga cuidado. Veo mucha sangre”). Las escenas I-13 y II-10 muestran dos transformaciones: en el caso de Camila, es el paso de lo imaginado a lo real: el concepto idealizado que ésta tiene de su familia en contraste con lo que sabemos que realmente son sus tíos; en el de Rodas, vemos el paso de la bondad a la maldad, de la neutralidad social de los explotados a la participación en el crimen de los opresores: de padre de familia pasa a ser esbirro del poder, tras el modelo de Vásquez. Finalmente, ambas escenas 14 muestran la tortura y muerte del amor y de la inocencia: en el Acto I, a través de la tortura de Fedina y la muerte de su hijo, y en el Acto II, a través de la tortura y muerte de Cara de Ángel. En el esquema que sigue, mostramos en forma sinóptica estas relaciones.

Esquema 4

Paralelos entre los Actos I y II*

E	Acto I	E	Acto II
1	<i>Sueños y pesadillas en el portal.</i> (Pesadillas de la impotencia) Muerte de Parrales Sonriente	1	<i>Delirios del Auditor.</i> (Delirios del poder: la venganza) (Empieza el sacrificio de la clase alta)
2	<i>La noticia vuela.</i> (Distribución de la información)	7	<i>Telégrafo humano.</i> (Distribución de la información)
3	<i>La segunda sección de policía.</i> (Empieza el sacrificio de los inocentes) Cárcel: Tortura y Muerte de Mosco	3	<i>Conversaciones de Bartolina.</i> (Pérdida de la inocencia) Cárcel: Tortura y desesperación
4	<i>Delirio de El Pelele.</i> (El delirio del abandono)	6	<i>Delirios de amor.</i> (El delirio del amor)
5	<i>Cólera presidencial.</i> (Poder del mito: crueldad irracional) Muerte del escribiente	9	<i>El Señor Presidente lo sabe todo.</i> (Poder del mito: omnisciencia) "Lo sabe todo... y lo puede todo"
6	<i>Muerte de El Pelele.</i> (Destino de las víctimas)	8	<i>Muerte de Carvajal.</i> (Destino de la honestidad)
7	<i>Plan contra Canales.</i> (La traición de Cara de Ángel) Informes de los Judiciales	4	<i>Las órdenes del Señor Presidente</i> (La traición a Cara de Ángel) Informe del Auditor
8	<i>La fuga de Canales.</i> (Esperanza de salvación personal)	5	<i>El General Canales parte al exilio.</i> (Esperanza de salvación social)
9	<i>Imágenes de Camila.</i> (Lo imaginario: familia y seguridad)	2	<i>El burdel "El dulce encanto".</i> (Lo real: abandono y locura)
10	<i>Frente a la casa del General Canales.</i> (Destino de los rebeldes: saqueo)	11	<i>Muerte de Canales.</i> (Destino de los rebeldes: muerte)
11	<i>En la fonda de la Masacuata.</i> (Transición: destino de la mujer)	13	<i>El tren de la muerte</i> (Transición: destino de la sociedad)
12	<i>Arresto de Fedina.</i> (Precio de la lealtad) Muerte de La Nana	12	<i>La sentencia de Cara de Ángel.</i> (Precio de la deslealtad)
13	<i>Los tíos rechazan a Camila.</i> (Respuesta al poder: la traición)	10	<i>La transformación de Rodas.</i> (Respuesta al poder: la asimilación)
14	<i>Tortura de Fedina</i> (Precio del amor) Muerte del niño, locura de Fedina	14	<i>Delirio y muerte del amor.</i> (Precio del amor) Tortura y muerte de Cara de Ángel
15	<i>El cumpleaños del Señor Presidente.</i> (El rito: misa grotesca)	15	<i>Las quejas del pueblo.</i> (El rito: sacrificios humanos)

*Las líneas en cursiva recogen los títulos de las escenas. Los paréntesis recogen mis comentarios. Las líneas sin paréntesis recogen acontecimientos importantes de la trama.

i) La apertura de los Actos I y II

La acotación inicial describe “siete áreas, -tres al frente, tres al fondo y una bajo el área central del fondo- coronadas por un teatro de títeres” (XXI). En las áreas del frente vemos la realidad de la miseria y la desolación del país: los limosneros, agarrados a sus pobres pertenencias, duermen un sueño plagado de pesadillas. Las áreas superiores muestran las dos actitudes que es posible tomar frente a ésta realidad social. La primera es la de los que aceptan la situación: tres hombres con “cara de caja” (cajas fuertes, probablemente), cuyo “sueño” es servir incondicionalmente a El Señor Presidente (4). La segunda es la de los que se rebelan contra ella: un estudiante indígena, arrastrado por dos policías que le golpean, es seguido por dos mujeres, una de ellas su madre. A este Vía Crucis se unen los hombres-caja, que añaden sus insultos a los de los policías.

Los limosneros acosan al Pelele, repitiendo en su oído “madre, madre”. Esta palabra, sinónimo de amor, consuelo y protección, sume al Pelele en la angustia, la desesperación y el delirio, abandonado como ha sido por una madre múltiple: su madre natural (el Pelele se arrulla a sí mismo con una canción de cuna), la ‘madre patria’, que lo mantiene en la miseria, la ‘madre iglesia’, que lo abandona a su suerte y finalmente por la ‘madre de misericordia’ de los creyentes, la Virgen María, a la que hace referencia el Viuda con unas palabras de la Salve: “Madre de misericordia... Esperanza nuestra [...] A ti llamamos los desterrados... [...] en este valle de lágrimas” (6).

Encontramos dos pesadillas en este Acto. La pesadilla de la impotencia de Lulo es la del poder total: transformado en El Señor Presidente, es despedazado por los que acuden a felicitarle, mientras cantan salmos de muertos (4). Vemos aquí al dictador como títere; creado por el pueblo, tiene un poder otorgado: ha

sido construido por la ambición, los deseos y los miedos de éste, y como tal puede ser destruido por los que le sostienen en el poder. La segunda pesadilla es la de la ciega, que sueña “que es carne colgada de un gancho en una carnicería” (4). La ciega es, efectivamente, “carne de matadero”, dicho que se refiere a aquellos que en una sociedad pueden ser eliminados sin consecuencias. Termina la escena con el asesinato de Parrales Sonriente, verdugo asesinado por su víctima genérica, el Pelele, accidente que desencadenará una serie de diez muertes. Tanto en lo que ocurre en las áreas superiores, como en las pesadillas y los delirios de los limosneros, vemos, pues, imágenes del infierno guatemalteco bajo el dominio de Tohil.

En la escena II-1, tenemos de nuevo una doble estructura: en primer lugar, el diálogo en la bartolina, que nos acerca a lo que está verdaderamente ocurriendo en el país, mientras que “todo fuera debe estar como si nada estuviera pasando” (45), un fuera que se refiere no sólo a la sociedad guatemalteca sino al resto del mundo, que escoge ignorar lo que está sucediendo. Vásquez, asesino del Pelele, nos recuerda el alcance del poder del Presidente, que llega hasta decidir la muerte de un pordiosero: “¿cree que yo me iba a manchar las manos con ese idiota sólo por mi gusto?” (46). En segundo lugar, tenemos el delirio del Auditor, del que ya hemos visto otras ramificaciones, y que termina con las palabras:

Voy a hacer de este país un gigantesco burdel donde todos, los de arriba y los de abajo, todos, todos vayan a revolcarse en su propia mierda... y entonces mi madre, más pura que nunca, los verá desde el cielo con ojos de desprecio (48-49).

Este monólogo, que se transforma paulatinamente en la escena del burdel, se describe en la didascalia como un “delirio”, es decir como un estado en el que una mente enferma se forja imágenes que toma por reales. Sin embargo, es un delirio anticipatorio: en el burdel todos los presentes se revuelcan en una

realidad aún peor que la amenazada por el Auditor. Las pesadillas de la miseria del Acto I muestran la realidad guatemalteca, pero esta realidad ha sido creada por los delirios de aquellos que están en el poder, como vemos en el Acto II.

ii) El cierre de los Actos I y II

La escena del cumpleaños del Señor Presidente, con la que se cierra el Acto I (I-15), sigue inmediatamente a la escena de la tortura de E'dina, en un contraste sobrecogedor entre víctimas y verdugos. El Señor Presidente se dirige al pueblo con un balbuceo incoherente; sólo es necesario decir claramente las palabras claves de la dialéctica del poder: "Patria", "Justicia", "Sociedad", "Libertad", "Familia", "Paz" (44). Recibe a continuación el homenaje de los ciudadanos; indígenas, obreros, empresarios, diplomáticos, padres de familia, militares, doctores, maestros, sacerdotes: la sociedad en pleno diviniza al monstruo que ha creado y se hace su cómplice, aún cuando todos, de un modo u otro, corren el riesgo de ser las víctimas del rito sangriento que lo mantiene en el poder.

El contraste entre ambas escenas de cierre muestra la esencia de lo grotesco para Carrillo. En la primera hemos visto el carnaval bufo de la sociedad que se arrodilla ante el pelele: escucha embelesada las consignas vacías del poder y responde con una retórica carente de sentido. En la escena que cierra el Acto II (II-15), vemos al país entero convertido en un cementerio de cadáveres sin nombre, de tumbas anónimas, de dolor y de luto. Guatemala es un infierno regido por Tohil: el ritual grotesco del cumpleaños del títere se ha transformado en un rito sangriento presidido por el mito. "Violentamente se

ilumina el teatrino” (84) y el Señor Presidente anuncia que ha sido reelegido: “La paz reina en todo el país”. El estudiante, arrastrándose bajo un mar de cuerpos, recoge las palabras del delirio del Pelele: “Me duele el alma, madre... me duele el alma” (14), que en su boca se convierten en un desgarrador “¡Me duele el alma, Patria! ¡Ay! ¡Me duele el alma!” (85).

4 Desdoblamiento de los personajes

Al igual que la obra puede analizarse en función de su dualidad estructural, los personajes aparecen desdoblados en sus complementarios, ya sea en función de la identidad de sus intereses, de su posición política o situación social, o bien, como en una moneda, la otra cara de su identidad. Empezaré por identificar estos pares y a continuación analizaré su relación.

Tohil = El Señor Presidente = Títere grotesco	
Cara de Ángel	Satán (ángel caído)
Auditor	Mitra
Canales	Carvajal
Estudiante	Maestro
Camila	Fedina
Farfán	Doña Chon
Vásquez	Rodas
Pelele	Mosco

La figura del dictador tiránico se desdobra en el Títere grotesco de Hugo Carrillo, que a su vez, a través del texto espectacular, se multiplica en las diversas encarnaciones que el imaginario colectivo le otorga. El Títere de Carrillo es la creación de los intereses, envidias, odios, venganzas y miedos del

pueblo, canalizados por el Auditor, que aparece como una figura de transición entre el Títere y el Señor Presidente mítico: es su representante en la tierra, su “encarnación”. El Señor Presidente es percibido simultáneamente por el imaginario colectivo como un “padre del pueblo”, el origen de cuya autoridad incontestada debemos buscar, como hemos dicho, en las figuras del cacique, el conquistador o el patriarca, y un mito todopoderoso e indestructible, encarnación de Tohil, “ante cuyo rostro se derramaba la sangre de los pueblos” (Popol Vuh, 128).

Cara de Ángel, el ángel caído que ha perdido el favor del dios sanguinario al ser humanizado por el amor, se desdobra sobre sí mismo en el texto. En II-13, la didascalia explícita se refiere a él de dos maneras: “Aparece el doble de Cara de Ángel. Farfán le entrega los papeles”, y a continuación: “El otro yo de Cara de Ángel”, apelación con la que prosigue el diálogo. El doble de Cara de Ángel, que no aparece en la novela de Asturias, nos permite *ver* una nueva dimensión en este personaje, a través del desdoblamiento de su personalidad: un Cara de Ángel, enamorado de Camila, ha recobrado la conciencia, lo que le llevará a la locura y a la muerte en prisión. El otro Cara de Ángel acepta que no es posible cambiar, que siempre fue demasiado tarde: abandona sin pena a Camila y parte a Washington como Satán, el amigo dilecto del presidente, ya para siempre sin corazón.

Tanto el Auditor (el poder judicial), como la Mitra (el poder temporal de la Iglesia), son los apoyos directos del Títere, sus oídos y sus ojos: la didascalia explícita nos dice que el Títere tiene “condecoraciones por ojos y orejas” (4), y no puede, por tanto, ni oír ni ver. Ambos lo alimentan de la información que le da poder y, en consecuencia, ambos son el poder: sólo llega al presidente la información que apoya sus intereses, ya personales, ya institucionales: el Auditor

aparece como *alter ego* del Señor Presidente, la Mitra comparte con el Títere el teatrillo.

Canales y Carvajal representan la oposición desde la estructura de poder al Presidente. Aunque desconocemos lo que han hecho, si es que han hecho algo, para merecer la ira de éste, si somos testigos de su conversión, quizás al estar expuestos por primera vez a la realidad del país: Canales en su encuentro con el indígena y Carvajal en la cárcel. Sin embargo, tanto el exilio como la cárcel conducen a la muerte. La justicia es una farsa de borrachos y los brazos del Presidente llegan muy lejos.

El estudiante y el maestro comparten una ideología, representan la resistencia del intelectual educado, capaz de recoger la voz del pueblo. El *Via Crucis* del estudiante (I-1), lo identifica con la figura de Cristo. Al maestro lo encontramos ya en la cárcel. El uno será fusilado, al otro lo vemos todavía arrastrarse bajo los cadáveres en la última escena con su grito desgarrador “¡Me duele el alma, patria! ¡me duele el alma!”, quizás la única nota de esperanza en la obra.

Fedina, sumergida en la profunda desolación de aquellos que lo han perdido todo, hasta la razón, muestra tanto un contraste como un paralelo con Camila. Ésta, que lo ha tenido todo, ha vivido en la misma inocencia que Fedina y acabará perdiéndolo todo, incluso la razón, como Fedina. Camila y Fedina, de clases sociales opuestas, comparten la inocencia, la ignorancia de los mecanismos del poder. Ambas son víctimas simplemente por su condición de mujeres en una sociedad patriarcal. Las mujeres no son asesinadas en la obra: absolutamente desprovistas de poder, no presentan riesgo alguno. Su cosificación es tal, que incluso cuando son reducidas a la locura, como Miss Ovarios o Fedina, todavía son consideradas útiles como prostitutas. Al igual que el dictador, forman parte de un cierto imaginario social que las reduce a los papeles de madre, virgen o

prostituta: manipuladas por una sociedad regida por el macho, serán no sólo sus víctimas, sino sus cómplices, mientras no sean capaces de romper los límites del mito que encarnan.

Farfán y Doña Chon representan a aquellos que han prosperado en las cloacas del poder. Amorales, no cuestionan la traición y carecen de humanidad. Son los productos de una sociedad en la que la ley está al servicio del poder. Las víctimas de éste son el pago de su complicidad, bienes de consumo utilizables para su enriquecimiento personal o su avance profesional. En el burdel de Doña Chon vemos, en toda su crudeza, el desamparo, la corrupción y el abuso de poder prevalentes en la sociedad guatemalteca.

Vásquez y Rodas son uno y el mismo. Vásquez ya ha cumplido su papel, ya ha servido al poder, pero sabe demasiado. Hace unos años fue un Rodas, reclutado por otro Vásquez con una vaga promesa de poder y de prosperidad. Unos años más tarde, será Rodas el que morirá en la cárcel suplicando por una vida que le es tan preciada que está dispuesto a vender su alma para mantenerla.

El Pelele y el Mosco son los despojos de una sociedad tan dolorida que apenas tiene vida. El Pelele, en su angustiado delirio de abandonado, y el Mosco, que, a pesar de su ceguera, aún tiene el valor necesario para defenderlo y para defender la verdad, son quizás los personajes más conmovedores de la obra: verdaderas víctimas, con Camila y Fedina, de la sociedad que los produce y, en un sentido literal, los consume.

5 El mito grotesco

Como hemos visto, Carrillo estructura desde un principio la obra dentro de la dualidad. Es un ritual, pero es un ritual grotesco, en el que la

representación de la realidad se realiza a través de la subversión del mito del dictador tiránico, que es parte, como hemos visto, del imaginario latinoamericano. Es a través de su cuestionamiento, de la repetición de este rito sangriento en el cual El Señor Presidente se ha transformado en un Títere esperpéntico, que Carrillo espera ofrecer la esperanza de una redención colectiva. Los personajes son incapaces de rebelarse contra el fante de dimensiones míticas creado por ellos. La obra de Carrillo nos muestra la realidad guatemalteca como un ritual tragicómico que se repetirá eternamente, puntuado por cumpleaños y cementerios. Guatemala seguirá balanceándose en el columpio de la muerte empujado por un títere, en un grotesco ir y venir entre lo trágico y lo bufo.

En el texto espectacular se repite continuamente este movimiento pendular. Entre la luz que abre las escenas y la oscuridad que las cierra; entre lo que ocurre en la mente de los personajes (las pesadillas, los sueños, los delirios), representado por medio de técnicas desrealizadoras, y lo que ocurre en la sociedad, exterior a ellos (las escenas de cárcel, el prostíbulo, la tortura), representado por medio de técnicas realistas que bordean en el expresionismo escatológico; entre la identificación con lo que ocurre en escena, a través del reconocimiento común del mito (El Señor Presidente), y el distanciamiento de éste, que se produce a través de su esperpentización; entre la verdad y la mentira, en un juego de espejos enfrentados a su propia contradicción: la verdad está en lo que aparentemente es mentira (los delirios y las pesadillas, que reflejan la realidad guatemalteca), y la mentira en lo que creemos verdad (las imágenes de Camila, los ideales de familia, patria, libertad, verdad, religión, justicia).

Este juego de espejos se repite en el movimiento escénico, que fluctúa entre la realidad imaginada y la realidad representada: la verdad de la mentira y la mentira de la verdad. Las pesadillas de los limosneros son las imágenes de la

realidad creada por el poder en sus delirios. Las pesadillas y los delirios son la verdad en esta obra. Los sueños son las mentiras de una sociedad corrompida por el poder absoluto de un tirano. Sueños son los de aquellos que quieren cambiar las estructuras del poder mientras son arrastrados en un *Via Crucis* que les llevará a la muerte. Sueños son las imágenes de Camila, que responden a una visión editada de la realidad que sólo es posible en el cine al estilo de Hollywood.

La libertad y la prisión, la vida y la muerte, son también subvertidas: la verdadera prisión, la verdadera muerte, es la alienación y la pérdida de humanidad, que es el precio de la libertad. La verdadera vida, la libertad, es la de aquellos que se atreven a expresarse libremente aunque las consecuencias sean la prisión y la muerte. Todas las situaciones de la obra tienen que ver con la tiranía o con sus consecuencias, y su significado más desgarrador se expresa a través de las imágenes de pesadilla que nos presenta Hugo Carrillo.

La obra se abre con una invocación ritual a Luzbel para que “ilumine la podredumbre”, colocándola así desde su comienzo bajo los auspicios de una doble divinidad: Luzbel, la encarnación del mal en la mitología cristiana, y Tohil, dios de la muerte, el fuego y los infiernos en la mitología Maya Quiché. Las figuras míticas del dictador, Tohil o Luzbel, forman parte de un imaginario colectivo que las construye y las acepta como representaciones de la crueldad, la impotencia o el miedo de la sociedad. Su poder, sin embargo, es un poder otorgado por un acto de volición colectiva: su fuerza radica en nuestra fe. Carrillo parece decirnos que al creer en la inevitabilidad de El Señor Presidente como mito, al aceptar su poder irracional y cruel, no somos capaces de ver, detrás de la máscara feroz del dictador, los rasgos crudamente pintados del títere, su frágil impotencia de muñeco de madera.

Capítulo V

Conclusión

No se trata de mitos, en el concepto de ficciones, de hechos inexistentes, sino de mitos vivos, vivientes, actuantes, que con apoyo en la pólvora, la pólvora todavía ayuda, con apoyo en ideas religiosas, la religión ayuda tanto como la pólvora, y el terror, gobiernan como en las épocas más atrasadas del mundo.

Asturias, *“El Señor Presidente como mito”*

Y en la penumbra [...] ese implacable y tenebroso Señor Presidente (¿Hasta cuándo Latinoamérica podrás borrarte ese rostro de tu historia... ?) que mantiene a todo un pueblo sometido, amordazado y de rodillas por la tortura, el terror, las persecuciones, la miseria... y lo que es más doloroso, esa conciencia colectiva forzada de mil maneras a un permanente autodesprecio... que no le permite descubrir a dónde volver los ojos en busca de libertad.

Carrillo, *“Rasgar nubes para ver los astros”*

Como planteábamos en el primer capítulo, creemos que los “presidentes míticos” de que habla Asturias, que fueron prevalentes en un cierto período histórico en Latinoamérica, han dejado de existir. El imaginario social, sin embargo, tiene una larga memoria, y el mito se arrastra, a través de décadas y de generaciones, sin perder su poder de afectar nuestros comportamientos colectivos. Carrillo, en su esfuerzo por encontrar “a dónde volver los ojos en busca de libertad”, descubre que el mito sangriento del dictador tiránico se ha refugiado en la farsa grotesca de la dictadura institucional. A través de la obra dramática, Carrillo trata de mostrar a la “conciencia colectiva” guatemalteca que ese mito ya no existe: el dictador es un títere, sin otro poder que aquél que la minoría dominante le otorga y la mayoría oprimida le tolera.

Las dos obras de Carrillo que hemos estudiado aquí son un tratado sobre la necesidad de terminar con esa tolerancia. El uso del terror por el Estado, aunque el dictador de turno no sea más que un pelele, devuelve su fuerza al mito, renueva la memoria de su poder absoluto, y nos vuelve impotentes. Su subversión, la ridiculización de la figura todopoderosa del dictador, la denuncia del silencio cómplice, el desenmascaramiento de los mecanismos siniestros y absurdos del poder, exponen el corazón de la farsa trágica de Guatemala. Carrillo desnuda el mito y lo pone al alcance de la risa y de las balas.

El eje central de las dos obras examinadas es la relación dialógica entre el poder tiránico y la sociedad. En ambas hay una profunda subversión de todo aquello que ha sido deificado, como la justicia, la fe, la inocencia o la verdad, que aparecen siempre en un contraste trágico con la injusticia, la crueldad, la violencia y la amargura de una sociedad sin esperanza. Finalmente, la visión de la sociedad en ambas obras es substancialmente la misma. Carrillo utiliza, sin embargo, formas diferentes para expresarla. En *El corazón del espantapájaros*, la múltiple estructura metateatral permite separar escénicamente lo trágico de lo bufo, representados a través del circo y de la comedia, que se integran, por último, en una red casi infinita de asociaciones anafóricas. En *El Señor Presidente*, sin embargo, la estructura metateatral ha desaparecido. Así como el mito forma parte integral de la memoria colectiva, el elemento bufo se integra aquí en la textura misma de la obra (recordemos la reelección del Presidente, anunciada sobre un mar de cadáveres: “la paz reina en todo el país”), y se encarna, sincréticamente, en la figura del títere.

El teatro de Carrillo refleja un proceso de compromiso creciente que abarca una gama muy amplia de conflictos, pero en su centro encontramos siempre la misma ideología de liberación, de lucha íntima contra la opresión política, sexual o social que aparece ya en sus obras más tempranas y es el tema

recurrente de todo su teatro. Esta temática aparece en la obra de Carrillo en dos niveles diferentes. El primero abarca el contenido objetivo de las obras, sus temas. El segundo nivel es la subversión liberadora del horizonte de expectativas del público.

Carrillo no puede permitir el triunfo de la subversión frente a la autoridad: su experiencia íntima de la realidad guatemalteca le dice que esto no es posible. La rebelión conduce a la opresión y a la muerte, ya sea propia o ajena. Aceptar la realidad como inevitable, someterse, conduce irremediabilmente a la muerte de la libertad del individuo. Ante este dilema insoluble, Carrillo ofrece una forma de esperanza: al utilizar un títere grotesco para representar al dictador mítico, éste aparece como capaz de ser manipulado, el mito como capaz de ser esperpentizado y, por lo tanto, la realidad como susceptible de renovación y cambio.

La marioneta imita al hombre sin el actor como intermediario y, por lo tanto, no está regida por las mismas leyes: se representa a sí misma y puede permitirse extremos grotescos y deformes que no son posibles en el actor. Situada fuera de *lo posible*, la marioneta *permite lo imposible*: la autoridad y el mal se unen a lo grotesco en el títere, pero las supuestas víctimas ya no son las víctimas de un tirano de carne y hueso, sino de un pelele construido por la misma sociedad, que se convierte, por lo tanto, en su cómplice. Cuando Carrillo esperpentiza al tirano mítico está cuestionando el mito mismo, su relevancia en el imaginario social, y, por lo tanto, abriendo un nuevo horizonte de expectativas para el espectador: el sometimiento no es inevitable, el títere puede ser destruido. El verdadero enemigo es la estructura político-social que lo construye y manipula.

Carrillo no quiere hacer una representación verosímil del tirano de Asturias. Busca, por medio del uso de lo grotesco, conseguir el distanciamiento

del público: hacerle darse cuenta de que el tirano que ve en la escena no existe, no es real. En otras palabras, Carrillo hace posible la esperanza, pero no sin un costo. El títere no morirá reventado en un estrépito de muelles rotos para regocijo de la audiencia, en un triunfo catártico de la libertad sobre la opresión y la autoridad. El títere sólo puede desaparecer si identificamos entre nosotros a aquellos que manejan los hilos de su poder y entablamos nuestra lucha de liberación con ellos: su campo de batalla es el de la revolución social.

En su “esperpento” Carrillo lleva el distanciamiento hasta sus últimas consecuencias, haciendo al mismo tiempo una re-definición paródica de la tragedia tradicional: teatro de “lo grotesco” político y social, más que teatro grotesco, Carrillo rechaza totalmente cualquier intento de integración del espectador con la obra dramática. No se puede mitificar a un títere; no puede personalizarse la tragedia de Guatemala en el tirano cuando el tirano es ridículo; no hay “personaje”, literario o político, cuando se trata de un muñeco deshumanizado de palo y estopa sin desarrollo psicológico de ninguna clase. Carrillo recoge la tragedia sin salida de la Guatemala de Asturias e inicia la protesta desde una ruptura estética, política y social. En última instancia, es el hombre juzgando al mito y no el mito subyugando al hombre.

Bibliografía

Obras de consulta general

- Abel, Lionel. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Alexander, Robert J. "Caudillos, Coroneis, and Political Bosses in Latin America," 1-20. *Presidential Power in Latin American Politics*. Edited by Thomas V. DiBacco. New York: Praeger Publishers, 1977.
- Altamirano, Carlos. "Lo imaginario como campo del análisis histórico y social," 11-14. *Punto de vista* No. 38, octubre 1990.
- Aristóteles. *The Politics*. Edited by Stephen Everson. Great Britain: Cambridge University Press, 1988.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.
- Asturias, Miguel Ángel. "El Señor Presidente como mito," 295-306. Postdata a *El Señor Presidente. Edición crítica*. Vol. 3. Publicado originalmente en *Studi di letteratura Ispano-Americana*. Milán: Instituto Editoriale Cisalpino, 1967.
- _____. *El Señor Presidente. Edición crítica*. Vol. 3, 1-256. México, Madrid, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Bazcko, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*. Paris: Payot, 1984.
- Castoriadis, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge: Polity Press, 1987.
- Chilam Balam. *El Libro de los Libros de*. Traducción de sus textos paralelos por Alfredo Barrera y Silvia Rendón. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Ciria, Alberto. *Perón y el justicialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1971.
- _____. *Política y cultura popular: la Argentina peronista 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones La Flor S.R.L., 1983.

- Coe, Michael D. *The Maya*. New York: Thames and Hudson, 1987.
- Cometta Manzoni, Aída. "El dictador en la narrativa latinoamericana," 26-38. Caracas: *Revista Nacional de Cultura* No. 234, 1978.
- Conniff, Michael L. "Introduction: Toward a Comparative Definition of Populism," *Latin American Populism in Comparative Perspective*. Michael Conniff Ed. New Mexico: University of New Mexico Press, 1982.
- Costa Lima, Luiz. *Control of the Imaginary. Reason and Imagination in Modern Times*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1988.
- Di Tella, Torcuato S. *Latin American Politics*. Texas: University of Texas Press, 1990. Traducido por el autor del original en español *Sociología de los procesos políticos: una perspectiva latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1987.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., 1968.
- Eidelberg, Nora. *Teatro experimental Hispanoamericano 1960-1980. La realidad social como manipulación*. Series Towards a Social History of Hispanic and Luso-Brazilian Literature. Institute for the Study of Ideologies and Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Esslin, Martin. *An Anatomy of Drama*. New York: Hill and Wang, 1981.
- _____. *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. London: Methuen London Ltd., 1987.
- Figueroa Ibarra, Carlos. "Centroamérica: las crisis y las transiciones (1978-1990)," Original no publicado, 1991. 29 Págs.
- Fontana Dictionary of Modern Thought, The*. Edited by Alan Bullock, Oliver Stallybrass and Stephen Trombley. Revised Edition, 1988. London: Fontana Press, 1977.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1973.
- Gálvez Acero, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Colección Historia crítica de la literatura hispánica No. XXXIV. Madrid: Taurus, 1988.

- Gerth, H.H. and C. Wright Mills, Eds. and Trans. *From Max Weber: Essays in Sociology*. New York: Oxford University Press, 1958.
- Gómez-Moriana, Antonio. "Introduction. Pragmatique du discours et réciprocité de perspectives," 11-49. *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive. Marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*. Gómez-Moriana, A., Poupene Hart, C. Eds. Collection L'Univers des discours. Longueuil (Québec): Les Éditions du Préambule Inc., 1990.
- González Echevarría, Roberto. *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1985.
- Henderson, Joseph L. "Ancient Myths and Modern Man," 56-104. *Man and His Symbols*. Edited with an introduction by Carl G. Jung. New York: Dell Publishing Co., 1964.
- Hoek, Leo H. *La marque du titre*. Paris: Mouton, 1981.
- Horowitz, Irving Louis. "Introduction: The Norm of Illegitimacy: The Political Sociology of Latin America," 6-46. *Latin American Radicalism. A Documentary Report on Left and Nationalist Movements*. Ed. by Irving Louis Horowitz, Josué de Castro and John Gerassi. New York: Vintage Books, 1969.
- Jay Moreno, Frank. "The Spanish Colonial System: A Functional Approach," 308-320. *The Western Political Quarterly*, Vol. XX, No. 2, Part I, (June 1967).
- Kantor, Harry. "Efforts Made by Various Latin American Countries to Limit the Power of the President," 21-32. *Presidential Power in Latin American Politics*. Edited by Thomas V. DiBacco. New York: Praeger Publishers, 1977.
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. New York, Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1966.
- Kearney, Richard. *Poetics of Imagining: from Husserl to Lyotard*. London: Harper Collins Academic, 1991.
- Kirschner, Teresa J. "Desarrollo de la puesta en escena en el teatro histórico de Lope de Vega," 453-463. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Volumen XV No. 3 (Primavera 1991).

- Kowzan, Tadeusz. *Spectacle et signification*. Collection L'Univers des discours. Cadiac (Québec): Les Éditions Balzac, 1992.
- Krysinski, Wladimir. "Estructuras evolutivas 'modernas' y 'postmodernas' del texto teatral en el Siglo XX." 147-180. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Fernando de Toro, editor. IITCTL (Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano). Serie Teoría y Práctica del Teatro. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990.
- _____. *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*. Paris: Mouton, 1981.
- Martínez Peláez, Severo. *La Patria del Criollo. Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*. Octava edición. Guatemala: Editorial de la Universidad Autónoma de Puebla, 1987.
- Miliani, Domingo. "El Dictador: objeto narrativo en *Yo, el Supremo*," 103-119. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, 4 (1976).
- Moseley, Edward H. "The Dictionary Maya-Cordemex: A Cooperative Project in Mayan Linguistics," 113-118. *Latin American Research Review*, Vol. XVIII No. 2. University of New Mexico, Albuquerque, 1983.
- Navas Ruiz, Ricardo. "El Señor Presidente: de su génesis a la presente edición," XIX-XXXIV. *El Señor Presidente. Edición crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Buenos Aires, México: Editorial Paidós, 1990.
- Picón-Salas, Mariano. *A Cultural History of Spanish America. From Conquest to Independence*. Trans. by Irving A. Leonard. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966. (Las citas a este texto se refieren a esta edición). Original en español: *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Popol Vuh*. *Las antiguas historias del Quiché*. Traducidas del texto original con introducción y notas por Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Ricoeur, Paul. *Du texte a l'action*. Paris: Editions du Seuil, 1986.
- _____. *Lectures on Ideology and Utopia*. Edited by G. Taylor. New York: Columbia University Press, 1986.

- _____. *Time and narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Rodríguez, Franklin. "Apuntes para una poética del teatro latinoamericano," 181-209. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Fernando de Toro, editor. IITCTL (Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano). Serie Teoría y Práctica del Teatro. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990.
- Rouquié, Alain. "Dictadores, militares y legitimidad en América Latina," 10-26. *Dictaduras y dictadores*. Julio Labastida Martín del Campo (coord.). Instituto de investigaciones sociales UNAM. México: Siglo Veintiuno editores, 1986.
- _____. *Extremo occidente. Introducción a América Latina*. Trad. Daniel Zadunaisky. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1989.
- Schochet, G. *Patriarchalism in Political Thought*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Schwerin, Karl H. "The Antropological Antecedents: Caciques, Cacicazgos and Caciquismo," 5-17. *The Caciques. Oligarchical Politics and the System of Caciquismo in the Luso-Hispanic World*. Edited by Robert Kern. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1973.
- Sommer, Doris. *One Master for Another*. New York: University Press of America, 1983.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America*. New York: HarperPerennial, 1992. Original en francés: *La Conquête de l'Amérique*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Willett, John. (Editor and Translator). *Brecht on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1981.
- Zea, Leopoldo. *Discurso desde la marginación y la barbarie*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.

Bibliografía de Hugo Carrillo

Obra original

Carrillo, Hugo. *La calle del sexo verde*, 1-83. *La calle del sexo verde y El corazón del espantapájaros*. Obra en tres actos. Guatemala: Editorial de la Municipalidad, 1973.

Estrenada en el Conservatorio Nacional de Música, dentro de la "Primera Temporada de Autores Jóvenes", el 11 de abril de 1959. Versión definitiva presentada en el Teatro de la Universidad Popular el 11 de mayo de 1972.

_____. *El corazón del espantapájaros*, 84-171. *La calle del sexo verde y El corazón del espantapájaros*. Obra en tres actos. Guatemala: Editorial de la Municipalidad, 1973.

Estrenada en el Conservatorio Nacional de Guatemala, el 13 de julio de 1962.

_____. *El Ruedo de la Mortaja*, 17-40. *Mortaja, Sueño y Autopsia para un Teléfono*. Obra en un acto. Guatemala: Ediciones Teatro-Club, Talleres de Serviprensa Centroamericana, 1973.

Estrenada en el Teatro de la Universidad Popular durante el "Décimo Festival de Teatro Guatemalteco", el 3 de noviembre de 1972.

_____. *Un Sueño Profundo y Vacío*, 41-82. *Mortaja, Sueño y Autopsia para un Teléfono*. Obra en un acto. Guatemala: Ediciones Teatro-Club, Talleres de Serviprensa Centroamericana, 1973.

Estrenada en el Teatro de la Universidad Popular durante el "Décimo Festival de Teatro Guatemalteco", el 3 de noviembre de 1972.

_____. *Autopsia para un Teléfono*, 82-120. *Mortaja, Sueño y Autopsia para un Teléfono*. Obra en un acto. Guatemala: Ediciones Teatro-Club, Talleres de Serviprensa Centroamericana, 1973.

Estrenada en el Teatro de la Universidad Popular durante el "Décimo Festival de Teatro Guatemalteco", el 3 de noviembre de 1972.

_____. *Juegos de Pregoneros*. Prólogo para presentar uno o varios juegos en un mismo programa, 11-18. *Teatro para Estudiantes de Secundaria. Cuatro obras de teatro en un acto, precedidas de un prólogo para presentarlas*. Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", 1978. Estrenada en el Teatro de la Universidad Popular, temporada 1974-1975.

_____. Juegos de Micos, Pericos y Merolicos. Comedia, 59-82. Premio "Juegos Florales Centroamericanos", 1974. *Teatro para Estudiantes de Secundaria. Cuatro obras de teatro en un acto, precedidas de un prólogo para presentarlas.* Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", 1978. Estrenada en el Teatro de la Universidad Popular, temporada 1974-1975.

_____. *La posada de la estrella. (Entremés de personajes clásicos).* (1979). Manuscrito en mano, sin fecha.

_____. *Las ranas no juegan ping pong.* (1980). Manuscrito no obtenido.

_____. *Express a Pandora.* (1980). Manuscrito no obtenido.

_____. *El lorito fantasioso. Cuento-Juego-Acción en un acto.* Teatro para niños. Primer Premio del "Certamen Permanente Centroamericano", 1981. Guatemala: Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1981.

_____. *La Flaca.* Obra en un acto. Manuscrito en mano, fechado en Guatemala, junio 22-23 de 1982.

Adaptaciones

Carrillo, Hugo. *El Señor Presidente. Ritual bufo en dos jornadas.* Obra en dos actos inspirada en la novela *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias. Manuscrito original en mano, fechado en Guatemala-México, 1974. Primera edición: Cuba: *Revista Conjunto* No. 33, Casa de las Américas, 1977. (Edición no obtenida). Segunda edición: privada, editada con la colaboración de la Dirección General de Difusión del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, 1989. (Utilizamos en este trabajo la segunda edición).

Estrenada en el Teatro de la Universidad Popular durante el "XII Festival de Teatro Guatemalteco", el 14 de noviembre de 1974.

_____. *El Lazarillo de Tormes. Versión libre de la novela anónima del Siglo XVI, 19-38. Teatro para Estudiantes de Secundaria. Cuatro obras de teatro en un acto, precedidas de un prólogo para presentarlas.* Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", 1978.

Estrenada en el Teatro de la Universidad Popular, temporada 1974-1975.

_____. *Juegos de Cascaritas y Cascarones*. Comedia. 39-58. Obra en un acto inspirada en el *Paso de las Aceitunas*, de Lope de Rueda. Premio "Juegos Florales Centroamericanos", 1974. *Teatro para Estudiantes de Secundaria. Cuatro obras de teatro en un acto, precedidas de un prólogo para presentarlas*. Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", 1978. Estrenada en el Teatro de la Universidad Popular, temporada 1974-1975.

_____. *La herencia de la Tula*, 83-118. Obra en un acto basada en *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona. Premio "Juegos Florales Centroamericanos", 1974. *Teatro para Estudiantes de Secundaria. Cuatro obras de teatro en un acto, precedidas de un prólogo para presentarlas*. Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", 1978. Estrenada en el Teatro de la Universidad Popular, temporada 1974-1975.

_____. *Los Relámpagos de Agosto*. Comedia en un acto y tres corridos de Hugo Carrillo. Inspirada en la novela homónima de Jorge Ibagüengoitia. Manuscrito original en mano, fechado en México, 1977-Guatemala, 1984.

_____. *La cama redonda*. Obra basada en la novela *La Ronda*, de A. Schnitzler. Manuscrito original no obtenido. Estrenada en 1970.

_____. *La hija del adelantado*. (1977). Obra basada en la novela homónima de José Millá. Manuscrito original no obtenido. Estrenada en 1979.

_____. *María*. Obra en dos actos basada en la novela homónima de Jorge Isaacs. Guatemala: Ediciones Teatro-Club, Talleres de Serviprensa Centroamericana, 1984. Estrenada en el Teatro del IGA (Instituto Guatemalteco Americano), el 20 de mayo de 1983.

_____. *Doña Bárbara*. Obra en dos actos basada en la novela homónima de Rómulo Gallegos. Manuscrito original en mano, fechado en Guatemala, 1984-1985.

_____. *Historia de un Pepe*. (1985). Obra basada en la novela homónima de José Millá. Manuscrito original no obtenido.

_____. *Mullberry and Peach*. (1987). Obra basada en la novela homónima de Hualing Nieh. Manuscrito original no obtenido.

_____. *¡La Chalana!*. Comedia con canciones en dos actos. Inspirada en parte en la novela *Viernes de Dolores*, de Miguel Ángel Asturias. Manuscrito original en mano, fechado en Guatemala, febrero de 1989.

Collages

Carrillo, Hugo. *El mundo mágico de Miguel Ángel Asturias*. (1966). Collage de textos de Miguel Ángel Asturias. Manuscrito no obtenido.

_____. *El honor, el amor y la muerte en la literatura española*. (1979). Collage de textos clásicos españoles. Manuscrito no obtenido.

_____. *El sueño de bailar*. (1980). Collage de teatro y danza. Manuscrito no obtenido.

_____. *La alondra iluminada. Collage-Concert de poesía femenina guatemalteca*. Guatemala: Edición privada, 1982.
Estrenada en el Teatro de Bellas Artes por el "Teatro para Estudiantes de Secundaria", Agosto 1982.

Entrevistas, Ensayos y Artículos

Carrillo, Hugo. Entrevista con Norma Padilla Gálvez. *Lo grotesco en el teatro de Hugo Carrillo*, 111-120. Tesis de licenciatura. Universidad de San Carlos, Guatemala, 1983.

_____. Entrevista con Ligia Bernal de Samayoa. *Hugo Carrillo: un teatro para estudiantes*, 92-96. Tesis de Licenciatura. Universidad del Valle de Guatemala, junio de 1986.

_____. *Orígenes y desarrollo del teatro guatemalteco*. Guatemala: Editorial de la Municipalidad, 1970. (Manuscrito no obtenido).

_____. "A manera de testimonio," 3-9. (1973). Prefacio a *Mortaja, Sueño y Autopsia para un Teléfono*. Guatemala: Ediciones Teatro-Club, 1973.

_____. "Rasgar nubes para ver los astros," I-IV. (1988). Prólogo a *El Señor Presidente. Ritual bufo en dos jornadas*. Guatemala: Segunda edición (privada), 1989.

Bibliografía crítica

Padilla Gálvez, Norma. *Lo grotesco en el teatro de Hugo Carrillo*. Tesis de Licenciatura. Universidad de San Carlos, Guatemala, 1983.

Bernal de Samayoa, Ligia. *Hugo Carrillo: un teatro para estudiantes*. Tesis de Licenciatura. Universidad del Valle, Guatemala, junio de 1986.