

Geybi Vanessa Miranda Felipe

PUGNA ENTRE LIBERTAD Y OPRESIÓN
EN EL TEXTO DRAMÁTICO
LAS MANOS DE DIOS
DE CARLOS SOLÓRZANO

Asesora: Doctora Gladys Tobar Aguilar



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, mayo de 2012

ÍNDICE

Introducción.....	6
1. Marco conceptual	
1.1 Antecedentes.....	8
1.2 Justificación.....	10
1.3 Determinación del problema de investigación.....	11
1.4 Definición.....	11
1.5 Alcances y límites.....	11
2. Vida y obra.....	12
3. Marco Teórico	
3.1 Hecho teatral y texto teatral.....	15
3.2 Estructura.....	17
3.3 Unidades del drama.....	20
3.4 Técnicas del drama.....	22
3.5 El tema.....	24
3.6 El exponente.....	25
3.7 Personaje.....	30
3.8 Clases de Personajes.....	31

3.9	Ámbito.....	34
3.10	Diégesis y metadiégesis.....	34
3.11	Tiempo.....	35
3.12	Anacronía.....	36
3.13	Mito.....	37
3.14	Libertad.....	39
3.15	Opresión.....	40
3.16	Capitalismo.....	41
3.17	Socialismo.....	42
3.18	Recursos literarios.....	44
3.19	Funciones de la literatura.....	46
3.20	Niveles de la lengua.....	49
3.21	Generalidades históricas del teatro.....	50
3.22	Teatros de vanguardia.....	55
3.23	Generalidades del teatro hispanoamericano.....	64
4.	Marco histórico.....	67
5.	Marco Metodológico	
5.1	Objetivos.....	72
5.1.1	Objetivo general.....	72
5.1.2	Objetivos específicos.....	72
5.2	El Método Temático.....	73

6. Marco Operativo	
6.1 Argumento.....	77
6.2 Análisis del título de la obra dramática.....	78
6.3 Estructura de la obra.....	80
6.4 Lugar.....	82
6.5 Análisis de los personajes.....	84
6.6 Cuadro analítico de los personajes.....	90
6.7 El tiempo.....	92
6.8 Unidades dramáticas.....	95
6.9 Rastreo de los exponentes en la obra	
Las manos de Dios.....	96
6.10 Subtemas.....	127
6.11 Recursos literarios.....	134
6.12 Movimiento literario al que pertenece la obra.....	137
6.13 Valoración Final.....	139
7. Conclusiones.....	141
8. Bibliografía.....	145

Este estudio fue presentado por la autora como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación de Licenciada en Letras.

Guatemala, Mayo de 2012

INTRODUCCIÓN

Durante siglos el drama ha sido un medio de expresión que, según la época y las circunstancias, ha servido para lograr diferentes objetivos tales como: divertir, entretener o denunciar un hecho.

Por diferentes razones, la creación dramática guatemalteca ha sido la menos cultivada en nuestro país en comparación a otros géneros literarios; esto se evidencia en la escasa producción de obras teatrales. A pesar de ello, existen obras trascendentales en la historia teatral guatemalteca que constituyen un aporte importante a la literatura de nuestro país; entre éstas sobresalen las obras del dramaturgo Carlos Solórzano.

Muchas son las características relevantes de las obras de este escritor guatemalteco, y una de ellas es la temática cargada de una fuerte denuncia social. Dentro de los muchos temas que Solórzano ha abordado en sus obras están: la religión, la iglesia, la pobreza, la injusticia y desigualdad, tanto social como económica, para mencionar unos cuantos. Y pese a haber pertenecido a una de las familias más adineradas de Guatemala, Solórzano mostró interés y preocupación en retratar los problemas socioeconómicos que, por años, han aquejado a los países más pobres de Hispanoamérica.

Una de las obras más trascendentales de Solórzano, precisamente por su temática, es *Las manos de Dios*; razón por la que fue elegida como objeto de análisis para el presente trabajo de tesis.

Por lo tanto, este análisis tiene como objetivo principal centrarse en el eje temático de la obra *Las manos de Dios* y, de igual forma, mostrar los elementos que le

otorgan la valoración estética y que le dan un lugar significativo dentro de la literatura hispanoamericana.

Por el país de origen del autor, la obra *Las manos de Dios* está clasificada dentro de la literatura guatemalteca. Sin embargo, existe polémica respecto a este tema ya que algunos críticos la vinculan, como a otras obras de Solórzano, a la literatura mexicana. Esto se debe a que en México escribió la mayor parte de su producción literaria porque desde 1939 radicó en este país. Lo cierto es que lo más importante de este autor no es su nacionalidad sino sus aportes a la literatura hispanoamericana, los cuales se destacan en el presente trabajo.

Para lograr los objetivos de este estudio fue necesario aplicar los pasos correspondientes a una investigación científica. Por consiguiente, este trabajo de tesis está conformado por el Marco Conceptual, que contiene el tema, los antecedentes, justificación, alcances y límites.

Asimismo, contiene un Marco Teórico con las definiciones de todos los términos que se relacionan con el tema investigado. También posee un Marco Histórico que contiene los datos históricos más relevantes de la época en que vivió el autor.

Seguidamente se encuentra el Marco Metodológico que explica los objetivos del estudio, así como el método que se aplicó para obtener los resultados. Posteriormente se halla el Marco Operativo, constituido por el análisis general y profundo del texto dramático. Y, por último, se encuentran las conclusiones y referencias bibliográficas.

1. MARCO CONCEPTUAL

1.1 ANTECEDENTES

Para establecer si existen estudios o publicaciones acerca de la obra *Las manos de Dios* de Carlos Solórzano se consultaron diferentes fuentes bibliográficas, entre ellas: el Internet, el periódico y tesarios de las principales bibliotecas de las universidades del país que ofrecen la carrera de Licenciatura en Letras.

En la Universidad del Valle de Guatemala se encontró una tesis de la Licenciatura en Letras relacionada con la obra de Solórzano, titulada *El Absurdo en las manos de Dios de Carlos Solórzano*, escrita por Blanca Elizabeth Lemus en 1996. En esta propuesta, la autora menciona cómo el autor emplea el elemento del absurdo en su obra.

Por otro lado se encontraron prólogos y análisis breves que importantes críticos literarios han escrito sobre la dramaturgia de Solórzano y que a continuación se describen.

El Instituto de Estudio de Literatura Nacional –INESLIN- de la Facultad de Humanidades de la Universidad San Carlos de Guatemala publicó, en el año de 1988 en la Revista Letras de Guatemala, un estudio semiótico del Dr. en Lingüística Roberto Peña, titulado: *Por un asunto de joyas o ¿cómo circulan los valores en el espacio del texto?*

En el libro Teatro Completo del autor Carlos Solórzano, existe un prólogo de Armando Partida Tayzan titulado *Carlos Solórzano: Renovador del Teatro Latinoamericano* y otro de Frank Dauster llamado *Carlos Solórzano: La libertad sin*

límites. En ambos prólogos, los autores mencionan los aspectos y características que hacen particular la dramaturgia de Solórzano.

En el año 1974, se publicó un estudio semiológico breve del autor Raúl H. Castagnino, titulado: *Teatro mexicano-guatemalteco, Carlos Solórzano: Las Manos de Dios*. Este constituye un análisis con enfoque semiológico de esta obra. Asimismo, en la página electrónica www.literaturaguatemalteca.com.gt, se encontró un estudio titulado *Del sincretismo religioso al sincretismo estético en el teatro de Carlos Solórzano*. Éste fue realizado por la crítica guatemalteca de literatura Ana María Sandoval. En esta publicación la autora comenta cuáles son los temas que predominan en las obras dramáticas del escritor Carlos Solórzano. De igual forma explica qué recursos literarios emplea en sus obras y cómo los utiliza para plantear su inconformidad ante los problemas sociales y económicos que sufren la mayoría de los países latinoamericanos.

En la sección Cultural de Prensa Libre del 8 de junio del año 2003, se publicó una entrevista realizada a Carlos Solórzano por el periodista Juan Carlos Lemus. En ella se abordan preguntas personales y otras relacionadas con los temas que frecuentemente están presentes en sus obras, como la iglesia y la corrupción.

Son escasos los estudios literarios acerca de las obras de Carlos Solórzano y, aunque existen breves análisis de las obras de este autor, no se encontró ninguno que trate el aspecto que se propone analizar en el presente trabajo de tesis.

1.2 JUSTIFICACIÓN

Para algunos críticos literarios las obras de teatro de Carlos Solórzano son consideradas importantes por muchas razones, entre ellas los temas que trata. Algunos de ellos son: la libertad, la opresión, la iglesia, Dios, la corrupción, la mentira, la religión, entre otros.

Sin embargo, hasta ahora no se ha hecho algún trabajo de tesis con relación a la temática de las obras de este autor. Por ello, se ha considerado importante analizar, con base en los pasos del método exponencial de Wilfred Guerin, el tema predominante del texto dramático *Las manos de Dios*.

Otra de las razones de este estudio es destacar los aspectos del texto que demuestren la relevancia que tiene dentro de la literatura guatemalteca e hispanoamericana.

Los textos dramáticos guatemaltecos son escasamente objeto de investigación, por lo que este estudio pretende también ser fuente de consulta para investigaciones posteriores relacionadas con el teatro de nuestro país.

1.3 DETERMINACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Es pertinente que se realice un estudio literario de la obra dramática *Las manos de Dios*, por considerar que es una obra vigente.

El problema de la presente investigación consiste en el análisis temático del texto dramático *Las manos de Dios* para determinar el contenido.

1.4 DEFINICIÓN

- ¿Es el eje temático de *Las manos de Dios* de Carlos Solórzano, la pugna entre libertad y opresión?

1.5 ALCANCES Y LÍMITES

El trabajo de investigación pretende analizar, a través de exponentes, la temática principal del texto *Las manos de Dios* de Carlos Solórzano. Asimismo, la investigación también abarca los subtemas, personajes, lugar, tiempo y todo aspecto literario que ayude a confirmar el planteamiento del presente análisis y que enriquezca el análisis del texto dramático.

2. VIDA Y OBRA

Carlos Solórzano se destacó como dramaturgo, novelista, ensayista, investigador, docente y crítico literario. Nació en Guatemala el 1 de mayo de 1922.

Sus padres fueron Don José María Solórzano y doña Elisa Fernández Barrios. Su bisabuelo fue el ex presidente de la República de Guatemala, el General Justo Rufino Barrios.

Creció en una familia católica y fue educado dentro de los más rígidos preceptos de esta religión.

En México, país donde residió a partir de 1939, contrajo matrimonio con la escultora Beatriz Caso con quien procreó dos hijas y un hijo.

Aunque vivió parte de la dictadura de Jorge Ubico ya vivía en México cuando ésta finalizó.

En 1947 viajó a Francia en donde se le otorgó una beca *Rockefeller* para estudiar arte dramático. Allí vivió *La Edad de Oro* del teatro francés de posguerra, en donde el género dramático exigía reflexión acerca de la existencia, en vez de una diversión banal. Al regresar a México se le nombró, inmediatamente, Director del Teatro Universitario del país.

En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) estudió arquitectura y un Doctorado en Letras. Además, fundó el Teatro Universitario Profesional en México, el cual dirigió durante diez años, así como el Teatro Estudiantil Universitario.

En 1960 representó a México en el Primer Seminario de Dramaturgia en Puerto Rico, y en 1963 presentó su obra *Los Fantoques* en el Festival de Teatro de las Naciones en París y en el XI Congreso de Literatura Iberoamericana en Austin, Texas.

Como crítico de teatro colaboró en el suplemento *La cultura en México* de la revista *Siempre*; fue corresponsal de la revista *Rendez Vous de Theatre*, órgano del Teatro de las Naciones en París y colaborador en revistas y periódicos de Argentina, Guatemala, Puerto Rico, Estados Unidos, España y Francia.

Se desempeñó como organizador y director del Teatro Nuevo de Latinoamérica y coordinador ejecutivo del Teatro de la Nación del Instituto Mexicano del Seguro Social.

Las obras de teatro más destacadas son: *Espejo de novelas* (1946); *Doña Beatriz, la sin ventura* (1954); *El hechicero* (1954); *Las manos de Dios* (1956); *El crucificado* (1957); *Los Fantoques* (1959); *Tres actos* (1959); *Los falsos demonios* (1963, convertida en novela en 1966); *Cruce de vías* (1969); *El zapato* (1971). También escribió ensayos, tales como: *Del sentimiento plástico en la obra de Unamuno* (1944); *Unamuno y el existencialismo* (1946); *Teatro latinoamericano del siglo XX* (1961); *El teatro de la posguerra en México* (1964); *Teatro guatemalteco contemporáneo* (1964); *Testimonios teatrales de México* (1973); y *la Antología del teatro hispanoamericano contemporáneo* (1964). Entre las novelas que escribió están: *Los falsos demonios* (1966) y *las celdas* (1971).

En 1989 recibió en Guatemala el Premio Nacional de Literatura en el Primer Simposio de Críticos Literarios Centroamericanos; y en 1998, la Universidad de

San Carlos de Guatemala le concedió el *Doctorado Honoris Causa* por su amplia trayectoria literaria.

Murió el 30 de marzo de 2,011 en México.

3. MARCO TEÓRICO

En este marco se definirán todos los términos empleados para el análisis pertinente de la obra elegida.

3.1 Hecho teatral y texto teatral

Al referirnos al teatro es necesario aclarar que éste puede existir como texto o bien como hecho teatral, es decir, espectáculo.

Una de las diferencias entre ambos términos es que el texto teatral es fijo y se apoya en los signos lingüísticos; mientras que el hecho teatral dura el tiempo que se emplea para representarlo y se apoya en signos visuales y auditivos tales como: el gesto, la palabra, el tono, la mímica, el vestuario, el movimiento escénico, el decorado, el accesorio, el maquillaje, el peinado, la iluminación, la música y el sonido.

El texto radica en el signo escrito, fijado. En el teatro los lenguajes son múltiples y diversos: acción, voz, gesto, movimiento, silencios, luces, escenografía, maquillaje, vestuario, etc.. (Castagnino,1974:21)

Otra de las diferencias es que el hecho teatral es considerado como el destino final del texto dramático. Sin embargo, si no se logra representar, un texto dramático sigue siendo autónomo y la lectura del mismo es suficiente para lograr

su objetivo. Pero el hecho teatral no posee esa característica ya que depende en gran manera de la presencia del público para existir y alcanzar su intención.

3.1.1 Texto

Al texto se le define como un conjunto de enunciados que poseen una función comunicativa.

Un texto puede ser literario y no literario. En este caso, es importante centrarse en el literario y explicarlo.

Al texto literario también se le llama artístico y tiene la característica de ofrecer al lector más de una interpretación, ya que no sólo utiliza el lenguaje natural sino también el figurado como los tropos.

El texto artístico adquiere más de un significado y más de una posible interpretación. (Berinstáin, 1992:484)

Además de la función lingüística, el texto también posee determinado carácter social, esto debido a la importancia que desempeña en la sociedad.

3.1.2 Historia

Una historia es una sucesión de acciones. La historia es considerada una fábula estructurada de una forma particular. Asimismo, la fábula es una sucesión de acciones concatenadas lógicamente y cronológicamente que desatan los personajes.

Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. (Bal, 1995: 13)

En el texto dramático la historia se desencadena a través de las acciones de los personajes, los diálogos y las acotaciones.

3.2 Estructura

Morfológicamente, la palabra estructura proviene de la voz latina *struere* que significa construir.

Estructura significa la forma en que está constituido algo, es decir las vinculaciones de los elementos de un todo entre sí.

También podemos referirnos a la estructura como la armazón que forma la red de relaciones que establecen las partes entre sí.

Estructura es la forma en que se organizan las partes en el interior de un todo, conforme a una disposición que las interrelaciona y las hace mutuamente solidarias. (Beristáin, 1992: 201)

3.2.1 Estructura del texto dramático

La estructura del texto dramático o la representación teatral está constituida por una división interna y externa.

La división interna está compuesta de principio nudo y desenlace; mientras que la estructura externa considera los actos, cuadros y escenas.

Para abordar las estructuras dramáticas de un texto dramático se recurre a menudo a un esquema de la acción que visualiza la curva dramática. Se observa entonces cómo es conducida la fábula: distribución de los episodios, continuidad o discontinuidad de la acción, introducción de momentos épicos en la estructura dramática, etc.. (Pavis, 1998: 187)

3.2.2 División Interna

Aristóteles planteó la división del drama en actos con estructura narratológica: protasis (exposición), epitasis (nudo) y catástrofe (desenlace).

En la protasis o exposición se presentan los antecedentes al lector, tanto de los personajes como de las circunstancias que darán lugar a la acción principal.

En la segunda fase, la epitasis, es decir el nudo, se pone de manifiesto el problema o conflicto que los personajes enfrentan. En esta fase la acción es llevada a su mayor atractivo e interés.

La última etapa llamada catástrofe o desenlace, concluye la historia. En este ciclo se presenta el final de la historia, el cual puede ser feliz o trágico.

Es el criterio esencial de la división en actos: en efecto, desde Aristóteles se considera que el drama debe presentar una sola acción susceptible de ser descompuesta en partes orgánicamente ligadas unas a otras –y ello tanto si la fábula contiene un cambio súbito de la acción como si no lo hay -. Esta estructuración es narratológica, y la división se efectúa en función de grandes unidades universales del relato. Son indispensables tres fases: -protasis (exposición y puesta en funcionamiento de los elementos dramáticos); -epitasis (complicación y estrechamiento del nudo); -catástrofe (resolución del conflicto y retorno a la normalidad). (Pavis, 1998: 32)

3.2.3 División Externa

La división externa de un texto dramático está determinada por actos, cuadros y escenas.

El acto es la división externa de la obra en parte de importancia sensiblemente igual en función del tiempo y del desarrollo de la acción. (Pavis, 1998: 31)

En la antigüedad, específicamente en la tragedia griega, no se utilizaba la división en actos y la separación de los episodios se determinaba por la aparición del coro. Fueron los dramaturgos latinos quienes implementaron la división del drama en actos. Algunos dramaturgos, como Shakespeare, utilizaban hasta cinco actos pero Hegel recomendó la separación en tres. Ciertos autores contemporáneos siguen esta recomendación, para respectivamente desarrollar la exposición, el nudo y el desenlace.

Los actos son representaciones de las unidades temporales y, en el texto dramático, están claramente indicados. Los actos se dividen en cuadros o escenas.

Los cuadros indican un cambio en el espacio y atenúan la excesiva duración de algunos actos. Se pueden identificar cuando la acción cambia de lugar o bien se modifica la decoración. No todos los dramas tienen divisiones en cuadros.

Las escenas se determinan por la entrada o salida de uno o más personajes.

3.3 Unidades del drama

El teatro clásico (griego y latino) se caracteriza por estructurarse en tres unidades fundamentales: acción, tiempo y lugar.

Con frecuencia se atribuye a la Poética, de Aristóteles, el origen de las tres unidades dramáticas, sin embargo, la única formulada por él es la de acción.

En 1543, Giraldi Cintio menciona por primera vez la regla del tiempo y Segni en 1549 la instituyó en veinticuatro horas. En 1550, Maggi señaló la unidad de lugar. Fue Castelvetro, en 1570, el primero en afirmar las tres unidades como reglas del teatro.

3.3.1 Unidad de acción

Esta unidad surge de la necesidad de plantear la fábula de manera que el lector o espectador decodifique con seguridad y facilidad un esquema narrativo coherente y breve.

La acción debe ser una, es decir que debe estar unificada a manera de que toda la materia narrativa gire alrededor de una historia principal. La unidad de acción se refleja cuando no se puede suprimir ni agregar partes sin descomponer ese todo.

Aristóteles exige al dramaturgo que represente una acción completa, cuyas partes deben estar dispuestas de modo que no podamos suprimir o añadir otra sin descomponer el conjunto, dado que lo que puede estar o no estar en un todo sin que aparezca en él no forma parte del todo (poética, 1451a). (Pavis, 1998: 498)

3.3.2 Unidad de tiempo

La regla del tiempo dentro del teatro clásico se caracterizaba porque la duración de la acción no sobrepasara las veinticuatro horas. Sin embargo, no significa que una obra no pueda plantearse en más de un día. Lo que esta regla busca es que los hechos sean presentados al espectador de manera que abarquen el presente y sea lo más real posible.

La unidad de tiempo consiste en que la acción no dure más tiempo del que se emplea en representarla, y, ampliando ese término, se daba veinticuatro horas como máximo de extensión ideal para el drama, es decir que todos los sucesos imaginados en una obra deberían efectuarse en un sólo día. (Muñoz, 1948: 359)

3.3.3 Unidad de lugar

Se exige que el drama se enfoque en un único lugar para que el espectador, en el caso del hecho teatral, sea capaz de englobarlo con una sola mirada. No significa que este único lugar elegido por el dramaturgo, en algunos casos, no pueda subdividirse.

Exige la utilización de un único lugar, correspondiente a aquello que el espectador es capaz de englobar con la mirada. (Pavis, 1998: 498)

En la actualidad, la unidad de acción es la más respetada ya que ni la unidad de tiempo y ni la de lugar se sigue con rigurosidad porque el dramaturgo es el único

que decide la forma en que planteará el drama, según su ideología. Con las técnicas actuales, el dramaturgo puede trasladar a sus personajes de un país a otro o de una época a otra sin perder lo verosímil. Recordemos que el surgimiento de estas unidades se debió a que en el teatro clásico había un apego por representar la realidad y se esmeraban en hacer del drama lo más real posible; tampoco eran posibles los cambios de decoración ni otros recursos que supusieran el cambio de tiempo y espacio. Sin embargo, el teatro ha evolucionado tanto y presentado otras necesidades que estas unidades ya han dejado de ser reglas.

3.4 Técnicas del drama

Dentro de las técnicas que un dramaturgo utiliza para construir la historia de un drama, están principalmente las siguientes: diálogo, monólogo o soliloquio y acotación.

3.4.1 Diálogo

El texto dramático se basa esencialmente en el diálogo, ya que es a través de él que se develan las acciones y descubren los rasgos y características de los personajes.

Los diálogos se clasifican en directos, indirectos e indirectos libres; pero el único aplicable al texto dramático es el directo.

Diálogos son las conversaciones que los personajes sostienen unos con otros en el curso de la obra. (Muñoz, 1948: 358)

3.4.2 Monólogo y soliloquio

Un monólogo es una técnica literaria que consiste en un discurso dicho en voz alta por una sola persona dirigido hacia otras personas, como por ejemplo, a una cosa, a un personaje, público o lector.

El soliloquio también es un discurso, pero en este caso, el personaje se lo dirige a sí mismo.

Los monólogos o soliloquios, son los discursos que un personaje sostiene consigo mismo, debido a una concentración espiritual que hace imaginar a los espectadores que el individuo está solo, aún cuando en realidad se encuentre rodeado de otras personas. (Muñoz, 1948: 358)

3.4.3 Acotación

En el texto dramático, la acotación desempeña una función muy importante porque ofrece al lector explicaciones o descripciones relacionadas con las características externas a los personajes. Un ejemplo de ello es la disposición de objetos, la descripción del lugar; la postura, actitud o ademán del personaje, y cualquier otro

detalle que ofrezca al lector un mejor panorama de lo que está sucediendo. La acotación complementa al diálogo.

Cada una de las notas que preceden a cada escena en las obras teatrales, y que contienen instrucciones, advertencias y explicaciones acerca de los movimientos de los actores, del manejo de las luces y los sonidos, y del aspecto y ubicación de los objetos en el escenario. (Beristain, 1992: 17)

3.4.4 Apartes

En el fondo, este discurso especial constituye una forma más del monólogo; al personaje o se le escapan unas pocas frases, que sólo pueden ser oídas por los espectadores y no por los otros caracteres, o se acerca al proscenio y desde allí, con disimulo, comunica a los espectadores lo que piensa de lo que está sucediendo.

3.5 El tema

El tema es considerado como la idea central o el concepto general del texto. El autor siempre tiene una intención al escribir una obra literaria, y plasma en ella la visión que del mundo tiene. Al extraer de esa obra el tema, se está sintetizando el eje conceptual del argumento.

Para delimitarlo es necesario eliminar lo accesorio ya que la síntesis y la concisión son características importantes a la hora de establecerlo.

Establecer el tema supone, partiendo de los hechos, delimitar la idea central que los origina y les da sentido. Hay que prescindir de todos los rasgos episódicos, argumentales, reduciendo el asunto a conceptos generales. (Diez, 2001:52,53)

Delimitar el tema de una obra literaria, por lo general, siempre será fundamental para el lector crítico.

Cuando se aborda el estudio de los contenidos en una obra literaria, en primer lugar se procura reconocer el tema, es decir, la materia del texto. (Castagnino,1987:31)

3.6 El exponente

En literatura, el exponente es catalogado como una alusión obvia o velada que guía al lector hacia un significado más profundo del texto. La palabra exponente es utilizada para generalizar toda imagen cargada de significado, más allá de sus denotaciones habituales. El exponente puede ser un signo, un símbolo, una imagen o un arquetipo.

Sin embargo, en vez de multiplicar términos y definiciones, destacaremos el concepto del exponente porque este término incluye más de lo que habitualmente entendemos por una imagen, un símbolo o un arquetipo específicos. (Guerin,1974: 174)

El exponente puede ser una alusión obvia o velada. En el libro *Introducción a la Crítica Literaria*, se le llaman alusiones obvias a las palabras que remiten a una idea o tema utilizando la palabra misma para indicarlo.

Por el contrario, las alusiones veladas son el conjunto de palabras aparentemente sin relación pero que, con el análisis pertinente, remiten a un significado oculto y profundo, el cual no puede deducirse a simple vista.

Una característica importante del exponente es su recurrente aparición en la obra literaria; por ende llama la atención y logra sugerir para finalmente conducir a una determinada idea o tema.

El exponente se manifiesta a través de los personajes, objetos y palabras que representan o simbolizan temas o ideas.

3.6.1 Signo

En términos generales, el signo es todo fenómeno u objeto que representa algo que habitualmente es distinto a lo cual sustituye al referírsele. En otras palabras, el signo es un excitante o estímulo asociado a otro estímulo del cual evoca la imagen mental y logra, a través de su proyección (visual, auditiva, etc.), recordar una imagen en la mente del individuo que lo percibe.

Un signo es por tanto un excitante, un estímulo, como dicen los psicólogos, cuya acción provoca en el organismo la imagen recordativa de otro estímulo; la nube evoca la imagen de la lluvia, la palabra la imagen de la cosa. (Guiraud,1960: 15)

Aunque existan diferentes teorías importantes del signo planteadas por destacados lingüistas tales como Saussure, Pierre, Hjelmslev o Peirce, se tomará como base la del lingüista Peirce por considerarse adecuada para el presente análisis.

Según la teoría de Peirce, el signo es llamado también “representamen” y está compuesto por tres partes importantes: el signo, el objeto y el interpretante.

El signo o representamen consiste en una cosa que se diferencie de las otras. El objeto es lo que el signo hace referencia. El interpretante es el efecto que el signo produce en la mente del intérprete.

Peirce define el signo como aquello determinado por otra cosa llamada su objeto, de modo que determina un efecto (el interpretante) sobre una persona. (Berinstáin: 1992: 452)

Según la división básica más conocida de la teoría del signo de Peirce, éste puede ser denominado: ícono, índice o símbolo

3.6.1.1 Ícono

El ícono es un signo en la relación signo-objeto. Consiste en la similitud entre dos elementos; por ejemplo, el dibujo de un objeto y el objeto dibujado. El dibujo (ícono) se refiere al objeto denotado en virtud de las características que lo hacen diferente de otros. El ícono actúa como signo si reproduce, imita o es similar al objeto.

Cualquier cosa (cualidad, individuo existente o ley) es un ícono de alguna otra cosa en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella, pues un signo es un ícono cuando existe semejanza parcial o total entre el representante y el representado, es decir cuando existe una relación de semejanza entre la estructura relacional del ícono y la estructura relacional del objeto representado. (Berinstain, 1992: 456)

Existen diferentes clases de íconos: funcionales, cuando sus rasgos concuerdan con la función del objeto representado; estructural, si representan la estructura del objeto; topológicos cuando reproducen imágenes espaciales o abstracciones visuales; y materiales, si reproducen características como el color, lo corpóreo o la sustancia palpable.

3.6.1.2 Índice

Llamado también “index”. Es un signo que, desde el punto de vista psicológico, se trata de una asociación por contigüidad entre dos elementos, por ejemplo: el humo le sigue al fuego. El índice no es por semejanza como en el caso del ícono. Este signo, en cuanto a la relación signo-objeto, sostiene un vínculo causal, directo y real con su objeto.

Otra característica de los índices es que carecen de todo parecido significativo con su objeto.

Ejemplos de índices son: un síntoma es índice de una enfermedad; la veleta, de la dirección del viento; la aguja del reloj, de la hora, etc.

El índice está ligado a personas o seres vivos; no es arbitrario, sino que remite a objetos que son cosas o hechos concretos, reales, singulares, de los que depende su existencia, que no depende en cambio de la existencia del interpretante (ya que un índice perdería su carácter de signo si se suprimiera su objeto, pero no si se suprimiera su interpretante). (Berinstain, 1992: 458)

Cuando la relación entre el índice y el objeto es existencial (como el síntoma de una enfermedad), se dice que es genuino, mientras que si es de carácter referencial (como un pronombre relativo), entonces se le llama degenerado.

3.6.2.3 Símbolo

Un símbolo es la representación de una idea o sentimiento. Intenta definir una realidad abstracta y oculta a los sentidos. Necesita ser decodificado ya que a simple vista, no se puede conocer su significado. El símbolo es convencional ya que su significado depende del sentido que un grupo de personas hayan acordado darle.

Un símbolo es aquel signo que, en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto. (Berinstain, 1992: 458)

El símbolo es arbitrario porque designa a su objeto no por similitud ni por contigüidad, es decir que no lo reproduce ni lo señala de manera directa.

Peirce clasifica el símbolo de la siguiente forma:

- a. Genuino: El símbolo tiene un significado general.
- b. Degenerados: Entre ellos destaca el singular y el abstracto. El singular se caracteriza porque su objeto es individual y el abstracto porque su objeto único es un carácter.

3.6.2 Arquetipo

Dentro del contexto literario el término arquetipo es considerado como una clase de personaje recurrente dentro de una obra. Pero también es un modelo o ejemplo universal que suele repetirse a través del tiempo; puede ser material o intelectual.

Así pues, el arquetipo puede ser considerado como un tipo de personaje particularmente general y recurrente, en una obra, en una época o en todas las literaturas y mitologías. (Pavis, 1998: 51)

En otras palabras, los arquetipos también son llamados “símbolos universales”

3.6.3 Imagen

En literatura, la imagen es la estimulación de los sentidos del cuerpo y la imaginación a través de la palabra. Por lo tanto la imagen puede ser táctil, auditiva, gustativa, olfativa, térmica o cinestésica.

Otra definición es:

Cualquier excitación verbal de alguno de los sentidos; una estimulación de la imaginación a través de la experiencia sensorial. (Guerin,1974:252)

3.7 Personaje

El personaje es un elemento estructural que mueve la acción. Es parte imprescindible en el desenvolvimiento de la historia ya que de él depende mucho el desarrollo de la acción.

El personaje puede encarnar a un individuo real o ficticio, pero en el último de los casos siempre conservará las características de un ser humano.

El personaje es un elemento estructural que organiza el relato, mueve la acción, parece un ser humano, pero no lo es. (Ayuso,1990: 291)

3.8 Clases de personajes

El crítico literario Anderson Imbert hace una clasificación de personajes con respecto a los textos narrativos, sin embargo esta teoría también puede ser aplicada a este estudio por el tipo de análisis que se pretende realizar.

Imbert clasifica a los personajes de la siguiente forma: principales y secundarios, estáticos y dinámicos, simples y complejos, chatos y rotundos.

3.8.1. Personajes principales y secundarios

Los personajes principales son los que ejecutan funciones importantes en el desarrollo de la acción. Pueden cambiar en sus estados de ánimo y en su personalidad. Destacan sobre los demás aunque no realicen actos extraordinarios o heroicos.

Principales son los personajes que cumplen funciones decisivas en el desenvolvimiento de la acción y, por tanto, cambian en sus estados de ánimo y aun en su personalidad. (Imbert, 1996: 245)

Una característica importante de los personajes secundarios es que se relacionan y giran en torno a los principales para darlos a conocer mejor.

Los secundarios son subordinados que contribuyen al color local del cuento y por su carácter abstracto se prestan a servir como tipos, caricaturas, antagonistas y promotores mecánicos de un episodio suelto. (Imbert,1996: 245)

Los personajes principales destacan sobre los demás, concentran atributos y signos que se oponen al resto. Mientras que los personajes secundarios se relacionan con los principales y ayudan a conocerlos mejor. (Ayuso,1990: 297)

En el drama, el personaje principal también es llamado sujeto central. Y se reconocen porque en el transcurso del diálogo se hacen indispensables.

El sujeto central se advierte detrás del diálogo con tanta más intensidad cuanto más indispensable e ineludible resulta en el transcurso del diálogo. (Bobes, 1997:37)

3.8.2 Personajes característicos y típicos

Los personajes característicos son los que destacan por ser singulares mientras que los típicos representan a un grupo de la sociedad, son universales. Imbert apunta que, un personaje característico es muy difícil de representar ya que al crearlos se utilizan cualidades que terminan de una forma u otra identificando a un grupo social.

La diferencia entre los personajes característicos y los típicos consiste en que los primeros tienen cambios de tipo psicológico, mientras que los segundos lo hacen dependiendo del desenvolvimiento de los acontecimientos.

Sin embargo, hay personajes que impresionan al mismo tiempo como únicos y como pertenecientes a una clase. El narrador los caracteriza y estereotipa a la vez. Es inevitable. Por mucho que se parezcan a personas individuales, su individualidad es ilusoria. (Imbert, 1996: 246)

Y lo calificamos de <típico> cuando es el resultado de una abstracción de alto grado: en él se concentran muchos individuos intuidos separadamente y luego concebidos en una sola figura. (Imbert, 1996: 246)

3.8.3 Personajes chatos y rotundos

El personaje chato también es llamado plano o bidimensional. Su carácter no exterioriza una faceta dominante, pero si llegara a ostentarla no combate con otras que posea. Son estables y no contienen nada sorprendente.

El personaje plano, chato, no cambia a lo largo de la acción del cuento. Siempre es bueno o siempre es malo. Los reconocemos inmediatamente porque repiten gestos y palabras. También los recordamos fácilmente porque las condiciones sociales no los alteran. Su carácter puede definirse con una sola frase. (Imbert, 1996: 249)

El personaje rotundo es también llamado voluminoso o tridimensional. Aunque al principio manifiesta una forma de pensar y actuar muy definida, puede cambiar radicalmente. Puede ser simple o complejo.

El personaje rotundo, voluminoso, entra en un curso de acción y cuando sale ya no es el mismo: algo ha cambiado en su modo de ser. Es capaz, pues, de sorprendernos y, a la vez, de convencernos de que esa sorpresa era inevitable. Se presta, por tanto, a un papel protagónico. Sus rasgos de carácter, manifiestos ya en su conducta, ya en sus reflexiones, se desenvuelven en el tiempo (Imbert, 1996: 249)

3.8.4 Personajes simbólicos

Además de la clasificación de personajes del crítico Anderson Imbert, también existen los personajes simbólicos que constituyen la encarnación de aquellas cosas abstractas, que no son personas. Evidentemente, estos son personajes simbólicos a los que se les dan las características de aquellas cosas a las que representan. Por ejemplo, un personaje puede representar a la muerte, primavera, paz, fe, entre otros.

3.9 Ámbito

En literatura, ámbito es el marco escénico donde se desarrolla la obra. En otras palabras es el escenario donde transcurre la acción. El ámbito se clasifica en Mayor (rural o urbano) y Menor (un lugar en específico).

3.10 Diégesis y metadiégesis

La diégesis es la serie de acciones que relatan la historia, ya sea en una narración o drama; también es llamada “narración en primer grado”.

Diégesis es la sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación (drama). (Beristain, 1992:148)

La metadiégesis es, al igual que la diégesis, una serie de acontecimientos pero que se desprenden de ésta última. Es decir que dentro de la diégesis, o narración principal, puede existir un relato de carácter secundario.

La metadiégesis narra una historia diferente a la principal y puede tener sus propios personajes o bien, pueden ser los mismo que en la diégesis.

Al decir que la metadiégesis es una narración secundaria no significa que tenga que ser de menor importancia.

Entre la diégesis y la metadiégesis no existe una relación jerárquica. La metadiégesis puede ser de mayor importancia estructural y semántica, para el relato en su totalidad, que la diégesis a partir de la cual se genera. (Beristain, 1992: 149)

3.11 Tiempo

El tiempo permite medir la duración de la acción, en este caso del drama. Es necesario recordar que el tiempo es el que el autor planteó dentro del texto literario para desarrollar los acontecimientos, y no tiene nada que ver con el tiempo que un director pueda utilizar para hacer una representación escénica.

En un drama, al igual que en una narración, el tiempo puede ser objetivo y subjetivo.

3.11.1 Tiempo objetivo

El tiempo objetivo permite conocer la duración de la acción y medirla por medio de los cánones convencionales como segundos, minutos, horas, días, etc. Bobes lo llama tiempo como sucesividad:

En que el orden de los acontecimientos de la historia se establece por relación al tiempo cronológico de la trayectoria vital de un personaje o de varios personajes en simultaneidad, anterioridad o posterioridad. (Bobes, 1997: 153)

3.11.2 Tiempo subjetivo

Esta clase de tiempo se relaciona con el estado anímico del personaje; es decir, la duración de algún hecho específico experimentado en su interior, y que es diferente a la del tiempo real. También se le llama tiempo como duración.

Que se vive en formas diferentes y que es independiente de la medida del tiempo real: una tarde puede parecer eterna o puede pasar rápidamente para un personaje (independientemente del efecto sobre el lector). (Bobes, 1997: 153)

3.12 Anacronía

La anacronía consiste en una discordancia en la sucesión de la historia y el orden del relato. Se conocen dos tipos de anacronía: analepsis y prolepsis.

La analepsis es llamada también retrospectión, mientras que a la técnica prolepsis se le conoce como prospección o anticipación.

Anacronía es un orden no canónico del relato. Consiste en un desplazamiento dado en la relación entre la supuesta disposición cronológica de los hechos enunciados y la disposición artificial del proceso de enunciación que da cuenta de ellos. (Beristain, 1992: 47)

3.12.1 Analepsis

Analepsis es una técnica literaria que permite dar un salto hacia atrás en el tiempo, y ofrecer datos que permitan al lector comprender mejor el suceso principal. Aunque en algunos casos esa visión del pasado puede estar o no relacionada con la historia principal.

Analepsis es un retroceso temporal que en algunos casos sirven para completar la historia, y en otros aparecen aisladas, sin relación inmediata. (Gennette, 1972: 96)

3.12.2 Prolepsis

Es otra técnica literaria que, a diferencia de la analepsis, permite una anticipación o avance en el tiempo.

Prolepsis es la anticipación de un suceso. Al igual que la analepsis sirve para completar la historia o como simple alusión al futuro en forma aislada. (Gennette, 1972: 115)

3.13 Mito

El mito es una narración que se refiere generalmente a una historia sagrada. Tiene como principal característica explicar el origen de un acontecimiento.

El mito tiene su origen en los relatos orales, cuyos detalles pueden variar dependiendo de la forma en que han sido transmitidos de generación en generación.

Aunque los mitos se consideraban historias literalmente ciertas, la dialéctica las considera como objetos de interpretación y no de creencia.

Es la narración de acontecimientos sagrados y primordiales ocurridos en el principio de los tiempos entre seres de calidad superior: dioses y héroes arquetípicos, civilizadores, legendarios y simbólicos de aspectos de la naturaleza humana o del universo. Su simbolismo es frecuentemente religioso. (Beristain,1992: 336)

3.13.1 Mito del diablo

La historia clásica, en la tradición cristiana, cuenta que Satanás fue un ángel creado por Dios. Éste ángel (Arcángel o talvez querubín), llamado originalmente Luzbel (Portador de luz, y “lucifer” más adelante), era el más precioso de los ángeles del cielo. Según la Iglesia Católica, Lucifer y Gabriel (Fuerza de Dios) fueron los primeros Arcángeles. Lucifer, al ser considerado como el más hermoso del cielo y ebrio del poder concedido a los arcángeles, se volvió soberbio. Este, además, consideraba a los seres humanos como una especie impura e indigna. Este mito cuenta que Lucifer se rebeló contra Dios e intentó usurpar su trono, pues su soberbia lo llevó a sentirse más grande que su creador, pero todo terminó cuando el Arcángel Miguel lo expulsó del cielo como castigo.

En castigo, Luzbel y sus ángeles corruptos fueron expulsados del cielo haciendo que Luzbel “luz bella” se volviera Lucifer “luz fea”.

3.14 Libertad

La libertad es la ausencia de coerción, y se relaciona con las ideas de independencia y autorrealización. La libertad es un principio fundamental de los regímenes democráticos que dictan que el hombre tiene el derecho natural de actuar como mejor le convenga, siempre que sus acciones no perjudiquen el derecho de los demás.

La libertad incluye desarrollarse plenamente en el ámbito personal como social sin perjudicar a los demás.

Existen diferentes clases de libertad, pero en este espacio mencionaremos sólo las que nos ayudarán en este análisis.

3.14.1 Libertad individual: Este tipo de libertad se define como la capacidad de autodeterminación de la voluntad, que permite a los seres humanos actuar como deseen respetando las leyes de su país. Este tipo de libertad determina que el hombre puede disponer de sí mismo en contraposición a la esclavitud y otras formas mitigadas de dependencia.

3.14.2 Libertad civil o política: Es el conjunto de derechos individuales asegurados a todos los ciudadanos en la sociedad democrática y que les garantiza el derecho de hablar, escribir, publicar, reunirse y organizarse sin restricciones ni intromisiones del poder público.

La libertad política está en contraposición del absolutismo, por lo que todo ciudadano puede participar en la vida política del estado.

3.15 Opresión

Es la negación ilegítima de conceder a un pueblo, bajo control de un Estado soberano, un grado razonable de autonomía. Es decir, el derecho de hablar su lengua, profesar su religión y mantener las características de su raza.

Según el Diccionario de la Real Academia Española:

Oprimir. Ejercer presión sobre una cosa. Sujetar demasiado, vejándolo, afligiéndolo o tiranizándolo: al pueblo, bajo el peso, con el poder. (Diccionario Vox, 1983: 1,117)

Los siguientes ejemplos de violencia son considerados formas de opresión que a menudo se usan en la sociedad: las guerras, las golpizas domésticas, los asaltos, entre otros.

La neurociencia contemporánea ha dado indicios de que la opresión social es una forma de violencia física, que nos deja cicatrices tan reales como los hematomas que producen los golpes.

La opresión disminuye la capacidad de gozar de bienestar y de aprender. Al disminuir la capacidad de aprendizaje, inhibe el desarrollo de los poderes creativos y productivos. Y al generar un comportamiento antisocial, crea condiciones fértiles para el crecimiento del crimen.

La opresión se manifiesta en la discriminación social, en el abuso de poder, en la injusticia y en la impunidad del delito.

3.16 Capitalismo

El capitalismo es un sistema económico en el que personas individuales y empresas de negocios llevan a cabo la producción y el intercambio de bienes y servicios mediante complejas transacciones en las que intervienen los precios y los mercados. En este afán reducen la autonomía de los trabajadores y les niegan el valor y la dignidad de su trabajo. El principal objetivo de este sistema es conseguir, por encima de todo, el crecimiento de los mercados y de sus ganancias. El capital es la propiedad que lo produce. Es un sistema que tiene sus orígenes en la antigüedad, y que se fue desarrollando paulatinamente en Europa Occidental en el siglo XVI debido a la crisis feudal. Se consideró establecido en la segunda mitad del siglo XIX aproximadamente. Se fue extendiendo por todo el mundo, convirtiéndose en el sistema socioeconómico del mundo.

El principal fundador de este sistema es el filósofo Adam Smith, quien fue el primero en describir los principios básicos que definen el capitalismo

3. 16.1 Características importantes del capitalismo

Algunas de las características del sistema socioeconómico capitalista son:

- a. Los medios de producción tales como tierra y capital son de propiedad privada.

- b. Se le llama capital a los edificios, maquinaria y otras herramientas, utilizadas para producir bienes y servicios destinados al consumo.
- c. La actividad económica es organizada y coordinada por la interacción entre compradores, vendedores y productores.
- d. Tanto los propietarios de la tierra y el capital como los trabajadores, son libres de maximizar su bienestar; y por ello intentan sacar el mayor partido posible de sus recursos y del trabajo que utilizan para producir.
- e. Los consumidores tienen la libertad de gastar como y cuando quieran sus ingresos para obtener la mayor satisfacción posible. A esta libertad se le llama soberanía del consumidor.

3.17 Socialismo

El socialismo nació como un sistema anticapitalista y consiste en la organización social y económica basada en la propiedad y en la administración colectiva o estatal de los medios de producción.

En términos políticos su intención es construir una sociedad sin clases subordinadas unas a otras, ya sea a través de la revolución, de la evolución social o de reformas institucionales.

El socialismo está basado en una teoría filosófica y política que desarrolló el filósofo alemán Karl Marx y su fin es dar satisfacción a las crecientes necesidades materiales y culturales de toda la sociedad y de cada uno de sus miembros sobre la base de desarrollar de manera incesante y planificada la economía nacional, de incrementar ininterrumpidamente la productividad del trabajo social.

El término socialismo se conoce desde principios del siglo XIX, y designa aquellas teorías y acciones políticas que defienden un sistema económico y político basado en la socialización de los sistemas de producción y en el control estatal (parcial o completo) de los sectores económicos, lo que se oponía frontalmente a los principios del capitalismo. Aunque el objetivo final de los socialistas era establecer una sociedad comunista o sin clases, se han centrado cada vez más en reformas sociales realizadas en el seno del capitalismo. A medida que el movimiento evolucionó y creció, el concepto de socialismo fue adquiriendo diversos significados en función del lugar y la época donde arraigara.

Si bien sus inicios se remontan a la época de la Revolución Francesa y los discursos de François Noël Babeuf, el término comenzó a ser utilizado de forma habitual en la primera mitad del siglo XIX por los intelectuales radicales, que se consideraban los verdaderos herederos de la Ilustración, tras comprobar los efectos sociales que trajo consigo la Revolución Industrial. Entre sus primeros teóricos se encontraban el aristócrata francés conde de Saint-Simon, Charles Fourier y el empresario británico y doctrinario utópico Robert Owen. Como otros pensadores, se oponían al capitalismo por razones éticas y prácticas. Según ellos, el capitalismo constituía una injusticia: explotaba a los trabajadores, los degradaba, transformándolos en máquinas o bestias, y permitía a los ricos incrementar sus rentas y fortunas aún más mientras los trabajadores se hundían en la miseria. Mantenían también que el capitalismo era un sistema ineficaz e irracional para desarrollar las fuerzas productivas de la sociedad, que atravesaba crisis cíclicas causadas por períodos de superproducción o escasez de consumo, no proporcionaba trabajo a toda la población (con lo que permitía que los recursos

humanos no fueran aprovechados o quedaran infrautilizados) y generaba lujos, en vez de satisfacer necesidades. El socialismo suponía una reacción al extremado valor que el liberalismo concedía a los logros individuales y a los derechos privados, a expensas del bienestar colectivo.

En la economía del socialismo, las contradicciones no presentan carácter antagónico, se superan según un plan, haciendo que avancen los sectores rezagados, perfeccionando las formas y los métodos de dirección y planificación de la economía, buscando reservas y utilizándolas mejor, estimulando la actividad creadora de las masas trabajadoras.

Según la concepción marxista, el socialismo se corresponde a la primera etapa del comunismo, en que sólo son de propiedad colectiva los medios de producción y cada uno trabaja según su capacidad o aptitud y recibe y consume según su trabajo. Durante la fase comunista, en cambio, esta concepción sería modificada: cada uno recibirá según sus necesidades.

3.18 Recursos literarios

Se les llama así a las herramientas lingüísticas que utiliza el escritor para darle determinada forma y estilo a su obra.

Los recursos literarios son formas y giros que se dan a las frases con el objetivo de proyectar, a través de ellas, belleza, energía o vivacidad; es decir que toma las palabras en una significación indirecta o traslaticia.

A continuación, algunos de los recursos literarios más usuales:

3.18.1 Metáfora

Consiste en dar a una cosa el nombre de otra con la cual tenga semejanza o afinidad. Toda metáfora constituye una comparación de dos términos que guardan analogía entre sí. Pero esta comparación, a diferencia del símil, no utiliza nexos para crearla porque es de carácter directo.

3.18.2 Símil

Es una de los recursos literarios más utilizados. Se basa en la asociación de ideas por semejanza. Compara un objeto con otro que guardan cierta relación; utiliza un vínculo comparativo: como, parecía, entre otros.

3.18.3 Hipérbole

La hipérbole es una figura que consiste en exagerar las cosas; es decir que las pondera ya sea disminuyéndolas o aumentándolas de un modo extraordinario.

El objetivo de la hipérbole es atribuir a una persona u objeto cualidades que le pertenecen, pero no en tan alto grado como indica el que habla o escribe.

3.18.4 Antítesis

Consiste en la contraposición de ideas que por su naturaleza son contrarias. En otras palabras es la aproximación de dos palabras, frases, cláusulas u oraciones

de significado opuesto, con el objetivo de resaltar el contraste de ideas o sensaciones.

3.18.5 Personificación

También es llamada prosopopeya. Es una figura literaria que consiste en atribuir cualidades y acciones propias de los seres animados a objetos inanimados y a seres abstractos.

3.19 Funciones de la literatura

Las funciones de la literatura expresan la finalidad que tiene el autor al escribir sus obras. Según el crítico Aguiar e Silva, en su libro *Teoría de la literatura*, existen siete funciones de la literatura que son: Hedonista o pedagógico-moralista; El arte por el arte; Evasión; Conocimiento; Catarsis; Literatura comprometida y Literatura planificada. A continuación se define brevemente cada una de ellas.

3.19.1 Hedonista o pedagógico-moralista

Según esta función el arte debería ser útil, o bien deleitar, o desempeñar ambas funciones a la vez. Esta función busca el placer del lector y proporcionarle consejos que le ayuden a ser mejor persona en el mundo.

3.19.2 El arte por el arte

Esta propuesta se presenta como una respuesta ante el imperativo que tuvieron las disciplinas artísticas de ser útiles y de deleitar. La idea subyacente de este movimiento se relaciona, en este sentido, con la autonomía del arte. Por consecuencia, una respuesta a la finalidad de la literatura queda postergada, ya que este movimiento no la planea en términos positivos, sino como una negativa doble de los fines tradicionales

del arte. Esta función literaria defiende que el arte debería apegarse a la belleza y en este sentido, lo bello place, en tanto que lo agradable deleita.

3.19.3 Evasión

La función de evasión surge porque el escritor tiene un conflicto con su propio yo o con la sociedad a la que pertenece y que no le satisface. El autor escribe para huir de las circunstancias que le parecen mediocres e injustas, o para escapar de sus problemas y sentimientos íntimos.

3.19.4 Conocimiento

Esta función consiste en la explicación de la realidad. En palabras de Proust, citado en el libro de Aguiar e Silva, esta función consiste en: “El arte digno de este nombre –escribe Marcel Proust- debe expresar nuestra esencia subjetiva e incomunicable (...). Lo que no tuvimos que descifrar ni esclarecer con nuestro esfuerzo personal, lo que era claro antes de nosotros, no nos pertenece. Sólo procede de nosotros lo que arrancamos de la oscuridad que hay en nosotros y que

los otros no conocen. Esta función de descubrimiento de la realidad profunda y oculta del hombre es la que concede a la literatura su eminente dignidad y la que, todavía según Proust, aproxima al escritor y al hombre de ciencia” (Aguiar e Silva; 1981: 71)

3.19.5 Catarsis

La función de catarsis consiste en una liberación de las emociones y pensamientos del escritor, como una especie de proceso purificador de carácter psicológico-intelectual.

La función catártica consiste en una exteriorización de ideas sin la anulación de la realidad.

3.19.6 Literatura comprometida

La literatura comprometida está orientada a la exposición y concienciación de los grandes problemas sociales, políticos y económicos que se suscitan en el mundo.

El autor busca que sus obras denuncien tales problemas y contribuyan a un cambio positivo.

3.19.7 Literatura planificada

En esta literatura, los valores defendidos así como los objetivos que se pretenden alcanzar no son meramente ideas del autor sino más bien están impuestos por un poder ajeno al escritor. En la mayoría de los casos existe una coacción de parte de un poder político que termina por aniquilar la libertad del artista.

3.20 Niveles de la lengua

Los hablantes de una lengua son parte de grupos en cuya formación intervienen diversos factores como la edad, la procedencia geográfica, la situación económica, la profesión y otros. Para entender más acerca del uso que los hablantes hacen de la lengua se ha clasificado ésta en diferentes niveles:

3.20.1 Culto: Es el que emplea, en forma oral o escrita, las personas que han recibido instrucción académica. Se caracteriza por el uso de cultismos, mensajes en orden lógico, riqueza del vocabulario, pronunciación correcta, cuidada y adecuada. En general, implica seguir las normas establecidas por las academias de la lengua; en el caso del español, la Real Academia Española de la Lengua. Se utiliza en el campo académico y gubernamental.

3.20.2 Vulgar: Corresponde al que utilizan los hablantes insuficientemente instruidos, y se manifiesta en la pronunciación y en el uso de palabras y expresiones con deficiencias sintácticas particulares.

3.20.3 Coloquial: Se utiliza cotidianamente en las conversaciones, surge de manera espontánea y se caracteriza por el uso de interjecciones, frases hechas, muletillas, diminutivos, aumentativos, repeticiones, titubeos y contradicciones.

3.21 Generalidades históricas del teatro

El teatro es uno de los medios de expresión más antiguos; sus orígenes y objetivos varían dependiendo de la época o lugar donde ha surgido.

En algunas de las culturas, el espectáculo teatral procede de actos religiosos o dramatizaciones rituales en los que toma parte la comunidad.

Son variados los propósitos para los cuales se ha utilizado el drama a través de los tiempos; por ejemplo, ha servido como complemento de celebraciones religiosas, entretenimiento, medio para divulgar ideas políticas, difundir propaganda a grandes masas o como simple expresión del arte, entre otras.

3.21.1 Teatro griego

El teatro de la Antigüedad se origina en determinadas manifestaciones religiosas del pueblo griego como el ditirambo, himno dedicado a Dionisio o Baco, el dios del vino. En estas fiestas consagradas, un coro de campesinos se disfrazaba de sátiros y entonaban cantos, los cuales eran interrumpidos por exclamaciones y comentarios del corifeo. El objetivo de los himnos consistía en narrar las peripecias y vicisitudes de Dionisio.

Con el tiempo se hicieron modificaciones a estas representaciones, pero una de las más trascendentales fue la que hizo Tespis, dramaturgo de esa época, en la cual añadió al ditirambo otro actor que tenía la tarea de dialogar con el corifeo. Con esta variante nace el drama propiamente dicho.

La comedia y la tragedia surgieron del culto a Dionisio; sin embargo, la primera adquirió sus típicos caracteres en fiestas rurales, mientras que la tragedia en el ambiente urbano de Atenas. Pero no es hasta la mitad del siglo V que la comedia aparece oficialmente instituida en Atenas.

3.21.1.1 La tragedia

Este género dramático se caracteriza por presentar conflictos de tipo moral o de conducta que no tienen solución. Aunque tome sus temas del mito y las leyendas, y posea pinceladas de sucesos extraordinarios, no deja de centrarse en las pasiones humanas. Es decir en hechos que fácilmente se identifican con el receptor. La temática de la tragedia es, principalmente, una lucha del hombre contra lo irremediable y contra lo que no tiene enmienda. Sus máximos representantes fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides.

3.21.1.2 La comedia

Es el espíritu satírico el que determina a la comedia. El espectador encontraba en la comedia un argumento ignorado; a diferencia de la tragedia originada en mitos y leyendas de la que ya se conocía perfectamente el inicio, desarrollo y desenlace de la historia, las comedias eran puramente invenciones del autor.

Este tipo de representaciones solían ser el espejo de la vida cotidiana, pero con un toque burlón y exagerado. Los espectadores podían reírse de los problemas que enfrentaban a diario. Uno de los máximos exponentes en este género fue Aristófanes.

3.21.2 Teatro Latino

Cuando Roma se expandió y absorbió territorios griegos adoptó la cultura del pueblo vencido. Es por ello que la producción teatral de Roma se basa en la de los griegos. Al principio se relacionó con festivales religiosos, pero al incrementarse estos, el teatro se convirtió en un entretenimiento.

Los escritores latinos cultos se basaron en las historias de la Tragedia y la Comedia Nueva Griega para hacer las propias.

Reprodujeron la estructura, los personajes y la acción de obras de autores famosos como Eurípides y Menandro, permitiéndose hacerles adaptaciones.

También practicaban la contaminación, recurso que consistía en insertar, en la obra principal, personajes o episodios de otro drama griego.

Compusieron dramas con asunto y personajes puramente romanos pero la mayoría de estos se perdieron.

El período de creación dramática romana comenzó aproximadamente en el siglo II A. C., en el cual predominaron las comedias de Plauto y Terencio, consideradas como adaptaciones de la Comedia Nueva griega.

Por otro lado, las obras de Séneca también destacaron y estaban basadas en mitos griegos, aunque éstas fueron escritas para ser recitadas o leídas y no tanto para ser representadas.

A finales del siglo II d. C., el teatro literario entró en declive y fue sustituido por otros espectáculos más populares como la lucha de los gladiadores, las cuales se organizaban de forma teatral con trama superficial, vestuario y decorado.

Otro suceso que contribuyó al decaimiento de este teatro fue el ataque de la Iglesia cristiana, en parte por considerar a los actores y actrices como libertinos y por otro lado porque los mimos satirizaban con frecuencia a los cristianos.

Con la caída del Imperio romano, el teatro decayó en Occidente.

3.21.3 Teatro Medieval

Nace en Europa en forma de drama litúrgico en el seno de la Iglesia Católica Romana.

La Iglesia, con el afán de extender su influencia, desarrolló la idea de teatralizar ciertos pasajes bíblicos. A esta primera manifestación teatral de carácter religioso se le llamó Teatro Litúrgico.

Los actores de este primer teatro fueron sólo personas realmente involucradas con la iglesia como Sacerdotes y Acólitos.

Al principio fueron festivales que tenían elementos teatrales para después pasar a ser meramente representaciones. La actividad teatral se arraigó tanto que muchas festividades, como el Domingo de Ramos, se celebraban con representaciones dramáticas.

Al principio, las vestiduras propias para la celebración de la misa y las formas arquitectónicas de la iglesia eran suficientes para hacer las representaciones. Sin embargo, poco a poco se les fueron agregando diferentes elementos que lo hacían cada vez más dramático.

En sus inicios, las dramatizaciones consistían en pasajes de la Biblia pero al evolucionar el teatro se dio paso a las representaciones de historias bíblicas

relacionadas temáticamente y presentadas al público en ciclos. Por ejemplo, hacían representaciones desde la creación hasta la crucifixión. A estos dramas se les denominó: Autos, Milagros, Misterios y Moralidades, entre otros. A diferencia del teatro griego, el medieval no siempre mostraba tensión y conflicto ya que su único propósito era la salvación de la humanidad.

Con el tiempo, el drama litúrgico fue adquiriendo el carácter de entretenimiento y el espectáculo impuso su hegemonía. Ante esta situación, la iglesia rechazó el teatro y éste tuvo que salir del recinto donde surgió y representarse en el atrio.

La producción dramática se hizo cada vez más secular, pero sin deshacerse de su contenido y propósito religioso.

3.21.3.1 Auto Sacramental

El teatro medieval tuvo diferentes tipos de representación, entre ellos resalta el llamado Auto Sacramental que consistía en una pieza teatral en un acto, de sentido alegórico y con especial énfasis en la Eucaristía. Se representó en las fiestas del Corpus Christi y sus temas fueron, además de la exaltación de la Eucaristía, la vida de santos, episodios del Antiguo Testamento, sucesos históricos, incluso asuntos relacionados con la mitología.

Uno de los principales recursos del Auto era la alegoría con la cual lograba abundantes personificaciones, algunas de las más famosas fueron el Hombre, la Fe, la Gracia, la Esperanza, el Pecado, la Virtud, el Vicio, la Culpa, etc.

3.22 Teatros de vanguardia

El concepto de vanguardia deriva del francés *avant-garde* que significa “en primera línea”. Con este término se designa a los movimientos artísticos y literarios que surgieron en Europa en las primeras décadas del siglo XX.

El teatro de vanguardia es un movimiento teatral que se preocupa por modificar la problemática teatral, tanto en el aspecto técnico como en el contenido. Surge a raíz de la crisis del mundo contemporáneo situado entre dos guerras mundiales.

Su estética tiene la intención de renovar el lenguaje, abandonar las formas tradicionales, destacar una nueva sensibilidad acorde con el progreso técnico y científico.

Esta clase de teatro va en contra de los cánones establecidos de la época en que se suscitó; y se caracteriza por la búsqueda de un nuevo y original lenguaje escénico.

El teatro de vanguardia se determina por la supresión de la psicología como resorte escénico, de todo realismo y de la intriga convencional.

Los dramaturgos de esta tendencia no se deleitan con los personajes bien caracterizados, ni de una estructura lógicamente construida o de diálogos brillantes. Estas piezas reflejan un mundo de pesadilla, absurdo e incongruente.

Entre las características del teatro de vanguardia están:

1. Se inclina hacia el pesimismo, incluso al nihilismo.
2. La vida es considerada como absurda.

3. Se refiere a un mundo futuro, pero sin mucho atractivo.
4. Plantea que la verdad no es absoluta.
5. Le da más importancia a desarrollar un estilo y forma nuevos que a la sustancia ya que tiende a olvidarse del argumento.
6. Simplifica o simboliza mucho a los personajes.
7. Emplea temas abstractos.
8. El diálogo es formal, sencillo o no existe. Intenta ser poético.
9. Utiliza soliloquios, apartes, coro o recursos similares.
10. Intenta presentar el mundo interior del hombre y se niega a aceptar el realismo como medio de expresión.

Algunos movimientos teatrales derivados del vanguardismo son los siguientes:

3.22.1 Teatro Expresionista

El expresionismo es un movimiento que tuvo su mayor auge en las dos primeras décadas del siglo XX, principalmente en Alemania.

En el teatro se caracterizó por sondear los aspectos más violentos y grotescos de la mente humana, por la distorsión, la exageración y un uso sugerente de la luz y la sombra sobre el escenario.

El expresionismo rechazaba la descripción objetiva de la realidad por lo que se inclinaba más por la difusión de los sentimientos subjetivos. Además, los personajes y escenarios se presentan de un modo distorsionado, con la intención de producir un gran impacto emocional.

Entre los primeros dramaturgos expresionistas están: el sueco August Strindberg y el alemán Frank Wedekind, quienes influenciaron grandemente a la siguiente generación de autores de teatro a nivel internacional. Entre éstos destacan los alemanes Georg Kaiser y Ernst Toller, el checo Karel Čapek, y los estadounidenses Eugene O'Neill y Elmer Rice.

Las obras expresionistas de Kaiser y Ernst Toller se definen por ser episódicas, con un lenguaje entrecortado, imágenes intensas, personajes tipo, figuras alegóricas y temas acerca de la salvación de la humanidad.

Algunas de las características del teatro expresionista son:

- a. Diluye en la escena toda fijación realista, todo ilusionismo para dar cabida a símbolos y alusiones.
- b. Fragmenta la estructura dramática en sucesión de escenas aisladas.
- c. No hay posibilidad del cambio constante y súbito de decorados.
- d. Se vale mucho de la luz y elementos acústicos para crear zonas de acción, atmósferas y ambientaciones.
- e. La metáfora escénica y la sugerencia cobran sitio preponderante.
- f. El actor no expresa su yo personal ni encarna totalmente a su personaje.
- g. El actor representa un papel, no lo revive.
- h. Los personajes tienen nombres genéricos y se expresan en el monólogo y la introspección.
- i. Incorpora la tangibilidad de lo onírico.
- j. Hay propensión a derrumbar la cuarta pared.

3.22.2 El Teatro Épico

El Teatro Épico también es conocido como el Teatro de la Alienación o Teatro de Política. Surgió a principios del siglo XX y su precursor fue el dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Los conceptos relacionados con el Teatro Épico no eran nuevos, pero Brecht los unificó, desarrollando y popularizando el estilo. Más tarde Brecht preferiría el término de Teatro dialéctico para enfatizar el elemento de la argumentación y la discusión.

El principal propósito de esta clase de teatro es presentar ideas para que el público produjera juicios acerca de ellas; desecha el entretenimiento o la mimesis de la realidad, los personajes dejan de imitar a las personas reales para representar los lados opuestos de un argumento, de arquetipos o estereotipos.

Las historias debían ser interpretadas y eran consideradas como una especie de parábolas. Es decir que dramatizaban un conflicto de nuestra sociedad utilizando un modelo antiguo o imaginario que indujera a la reflexión en el espectador y no a la identificación o empatía.

Por el contrario, el teatro épico brechtiano pone en escena la vida social de los hombres. Brecht plantea como postulado la historicidad fundamental de nuestra existencia. (Dort; 1975:16)

Para Brecht es imprescindible que el espectador esté consciente en todo momento de que está viendo una obra de teatro para permanecer a una distancia emocional de la acción; a este Efecto se le llama extrañamiento o alienación. Se contrapone

al Teatro aristotélico en el que el espectador debía identificarse con el personaje (catarsis).

Cuando el Teatro Épico se centra en lo político y social, se produce un alejamiento de las teorías radicales de Antonin Artaud quien buscaba conducir al público a un nivel absolutamente irracional.

Algunas de las características del Teatro Épico de Brecht son:

- a. El propósito de la obra, más que el entretenimiento o el mimetizar la realidad, era presentar ideas e invitar al público a hacer juicios acerca de ellas.
- b. Consideraba que el teatro debía instruir y enseñarle al público como sobrevivir.
- c. Los personajes no debían imitar a las personas reales sino representar los lados opuestos de un argumento, de arquetipos o estereotipos.
- d. Sustituía las catástrofes por visiones de un mundo mejor.
- e. Se enfocaba en hechos del pasado para que se reflexionara sobre las lecciones que han dejado para evitarlos en el presente.
- f. Reemplazaba los acontecimientos dramáticos por análisis, discusiones y conferencias o clases dictadas desde el escenario.
- g. Dentro de los recursos que utilizaba se encontraba el coro, canciones, películas cinematográficas, diapositivas y otros elementos visuales que imitan la vida real.

- h. Los actores interpretaban múltiples papeles y muchas veces dejaban de lado sus personajes para dirigirse en forma directa al público (romper la cuarta pared).
- i. El público debía siempre ser consciente de que todo era una actuación y permanecer a una distancia emocional de la acción. Para lograrlo, utilizaba todos los recursos teatrales para concienciarlo de que todo era una actuación.
- j. El teatro era considerado un medio para el cambio social.

3.22.3 Teatro existencialista

El teatro existencialista, también llamado teatro del compromiso social, nació a mitad del siglo XX en Francia y está basado en la corriente filosófica del existencialismo, cuyos fundadores fueron: Søren Kierkegaard y Friedrich Nietzsche. También, aunque menos directamente, en el pesimismo de Arthur Schopenhauer, así como en las novelas de Fiódor Dostoyevski. En el siglo XX, entre los filósofos más representativos del existencialismo se encuentran Martin Heidegger, Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre, Miguel de Unamuno, Simone de Beauvoir y Albert Camus.

La corriente filosófica del existencialismo se basa en el análisis de la condición de la existencia humana, la libertad y la responsabilidad individual, las emociones, así como el significado de la vida.

Este tipo de teatro surgió con las obras del filósofo Jean Paul Sartre, el mayor representante del existencialismo.

Dentro de los temas que Sartre plantea en sus obras están: la creación del hombre en relación con su naturaleza, su existencia, la responsabilidad de elegir de los seres racionales dejando a un lado las divinidades, así como el objetivo del hombre.

Esta clase de teatro expresa la preocupación por el hombre y los problemas que le rodean tales como guerras, pobreza, violencia, etc.

Al igual que el teatro del absurdo criticaba la situación contemporánea, pero la diferencia entre ambos movimientos radica en que el existencialismo propone soluciones a los problemas mientras que el teatro del absurdo prefiere presentar los problemas y dejarlos a juicio del público.

Este movimiento teatral fue el que mayor preocupación manifestó en relación con los temas actuales así como la situación de la humanidad de la época.

Algunas de las características del drama existencialista son:

1. Se representan historias de derrotados, gente a la deriva y que actúa indiferente a todo.
2. Descartan la psicología por considerarla abstracta.
3. Plantea que el hombre es responsable de sus decisiones.
4. Pone mayor énfasis en la técnica para expresar las situaciones, convirtiendo en segundo plano el tema en sí.

3.22.4 El teatro del absurdo

El teatro del absurdo es una tendencia literaria que se determina por el rechazo al teatro realista, caracterización psicológica, estructura coherente, y comunicación dialógica. Surge a mediados del siglo XX en Europa.

El término fue acuñado por el crítico Martín Esslin en 1962 para designar a los dramaturgos cuyos trabajos eran una reacción contraria a los conceptos tradicionales del teatro occidental. El dramaturgo del teatro del absurdo expresa en sus obras la carencia de sentido de la existencia humana.

Los máximos representantes de este movimiento son Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Fernando Arrabal, las primeras obras de Arthur Adamov y Jean Genet.

Algunas obras importantes que hicieron florecer el término absurdo son La Cantante Calva (1950) de Eugène Ionesco, y Esperando a Godot (1953) de Samuel Becket.

La publicación de la obra El Teatro y su doble (1938), de Antonin Artaud, fue fundamental para difundir muchas de las ideas del teatro del absurdo.

Algunas características del teatro del absurdo son:

1. Reacción contra el realismo.
2. Considera a la comunicación como un suceso imposible y carente de valor.
3. Representa un mundo repentino, improvisado y privado de ilusiones.
4. Carece de una estructura lingüística lógica
5. Toma elementos del existencialismo.
6. La escena de este teatro representa casi siempre un mundo vacío de sentido.

CUADRO INFORMATIVO DE LOS MOVIMIENTOS TEATRALES DERIVADOS
DEL VANGUARDISMO

CLASES DE TEATRO	OBJETIVO	REGIÓN GEOGRÁFICA Y SIGLO EN QUE SURGIÓ.	PRINCIPALES REPRESENTANTES
Expresionista	Expresar o representar los sentimientos, experiencias y reacciones interiores del escritor.	Se manifestó en Europa, principalmente en Alemania, en los últimos años del siglo XIX y principios del XX	August Strindberg, Frank Wedekind, Georg Kaiser, y Ernst Toller, Karel Èapek, Eugene O'Neill y Elmer Rice.
Épico	El propósito de la obra, más que el entretenimiento o el mimetizar la realidad, era presentar ideas e invitar al público a hacer juicios acerca de ellas.	Floreció a principios del siglo XX en Alemania	Bertolt Brecht
Existencialista	Su objetivo era resaltar los temas actuales así como la situación de la humanidad de la época, enfocándose en la crítica y posibles soluciones.	Surgió en Francia a mitad del siglo XX.	Jean Paul Sartre, Albert Camus y Unamuno.
Absurdo	Plantear el absurdo de la vida en un mundo que carece de sentido.	Emergió en París en los años '40 y principios de los '50.	Beckett, Ionesco y Genet

3.23 Generalidades del teatro hispanoamericano

No fue sino hasta a principios del siglo XX que el teatro de los países hispanoamericanos finalmente fue adoptando sus propias ideas y características, ya que hasta el momento sólo había sido una imitación del teatro español. Uno de las influencias más importantes para ese cambio fundamental en el teatro hispanoamericano fue la comedia de costumbres del dramaturgo Manuel Bretón, la cual presentaba personajes de la clase media española y planteaba conflictos reales. Fue entonces que los dramaturgos hispanoamericanos dejaron atrás las características del romanticismo y las historias de héroes para exponer los problemas urgentes de sus respectivos países. También revolucionó el uso del lenguaje, el cual adoptó un carácter popular y con peculiaridades lingüísticas como los arcaísmos. A este tipo de teatro se le llamó costumbrista.

La primera Guerra Mundial trajo cambios importantes que influyeron grandemente en la literatura. Los escritores se enfocaron nuevamente en las raíces del humanismo, temas eternos y universales. Además, la psicología también contribuía al develar el sistema del mundo onírico y su correspondencia con la realidad.

En el drama, los personajes cobran su verdadera dimensión humana y ponen énfasis en la libertad de elección y edificación de su propio destino. Asimismo, la escenografía comenzó a jugar un papel muy importante ya que se aprovechaba al máximo este recurso para plantear determinados aspectos como por ejemplo niveles psicológicos. De esta forma el teatro recobró su carácter de fantasía y ficción.

Mientras esta nueva corriente universalista se extendía en Hispanoamérica, el costumbrismo tomaba otro rumbo ya que el planteamiento de la problemática comenzó a extenderse a un nivel nacional. En este nuevo teatro los dramaturgos presentaron personajes y hechos políticos y sociológicos con profundo análisis racional.

La Segunda Guerra Mundial trajo la filosofía de la angustia y predomina en el teatro la temática de las contradicciones del ser humano y el absurdo de su naturaleza con el mundo que ha creado.

Este nuevo suceso ayudó a los escritores de Hispanoamérica a entender que, a nivel mundial, los hombres compartían problemas y aflicciones en común. Por lo tanto, podían crear obras que, además de tener rasgos peculiares, denunciaban los conflictos nacionales y que a la vez resultaban interesantes a lectores de otros países debido a sus características universales.

Después de la segunda Guerra Mundial el teatro tuvo una época álgida en Hispanoamérica y los dramaturgos se interesaron más por plantear la realidad de los hombres del presente y sus conflictos.

3.23.1 Teatro de Posguerra

La segunda guerra europea marcó una huella trascendental en América Latina, al confrontar y resolver junto con el resto del mundo la misma clase de problemas que, sin saberlo con exactitud, todos tenían en común en esa época. En literatura y específicamente refiriéndonos al teatro, los problemas sociales llegaron a plantearse en sus orígenes, lo que permitió un cuestionamiento de los valores de

la cultura, al punto de llevar esta indagación al plano metafísico. Como resultado de esta postura surgió un clima general de angustia al poner en discusión todo aquello fundamentado en la mente del hombre.

Cuestionamientos e incertidumbres llevaron al teatro a plantear temas como los problemas originados por la inseguridad en que vive el hombre en el siglo XX, pero cuidó de utilizar un lenguaje universal. Este fue un paso muy importante para el género teatral, entre otros más, porque experimentó una revolución tanto en la temática como en técnicas.

Aunque América Latina logró llamar la atención de críticos europeos y estadounidenses por la innovación en contenido y forma en este tipo de obras, saltaba a la vista un inconveniente: no bastaba denunciar o universalizar los problemas si no existía una solución pronta que los combatiera.

Algunas características de este teatro de posguerra son:

1. Universalización de los temas.
2. Dentro de los temas están el planteamiento de los orígenes de los problemas nacionales y los problemas originados por la inseguridad en que vive el hombre en el siglo XX.
3. Postura de denuncia y aspiración a una vida más justa.
4. Necesidad de decir algo que va más allá de los hechos y de las personas y que se identifica con un complejo de ideas filosóficas y frecuentemente políticas.
5. Búsqueda directa e indirecta de la ruptura con el racionalismo aristotélico, incluyendo por lo tanto un elemento irracional.
6. Este teatro más que de afirmación es de interrogación.

4. Marco histórico

A finales del siglo XIX asumió el poder Manuel Estrada Cabrera, quien gobernó Guatemala hasta 1920. En este período presidencial se permitió la entrada de capitales norteamericanos, que se adueñaron de los ferrocarriles, los puertos, la producción de energía eléctrica, los transportes marítimos, los correos internacionales y, sobre todo, de grandes extensiones de tierra, donde la poderosa United Fruit Company producía banano.

En 1920 se obligó al presidente Estrada Cabrera a renunciar. Carlos Herrera y Luna fue designado presidente provisional, pero fue derrocado en 1921 por el general José María Orellana, que ocupó la presidencia hasta su muerte en 1926. Le sucedió el antiguo oficial del Ejército, Lázaro Chacón. En 1930 los efectos de la depresión económica y las acusaciones de corrupción contra la dictadura del presidente Chacón provocaron su derrocamiento. El general Jorge Ubico Castañeda fue nombrado presidente en febrero de 1931; bajo su régimen, la economía guatemalteca logró recuperarse de la depresión económica

El general Jorge Ubico Castañeda, último representante de la generación militar de 1871 y que había sido elegido presidente como candidato del Partido Liberal, en 1931, fue derrocado por un levantamiento popular en 1944. La "Revolución de Octubre" en el poder hizo un llamado a elecciones, en las que resultó vencedor el político reformista Juan José Arévalo quien comenzó un proceso de reformas económicas y sociales.

Durante el gobierno de Arévalo existió un clima de apertura política y económica. En 1945 se estableció el voto para las mujeres, con exclusión de las analfabetas, y en ese mismo año surgió el primer sindicato campesino. La reforma agraria, que expropió a la United Fruit Company grandes cantidades de tierras ociosas que mantenía en reserva, fue calificada por el gobierno norteamericano como "una amenaza a los intereses de los Estados Unidos". Una gran campaña anticomunista se desató contra los gobiernos democráticos de Arévalo y su sucesor, Jacobo Arbenz, quien gobernó Guatemala hasta el año 1954.

John Foster Dulles -accionista y abogado de la compañía y Secretario del Departamento de Estado- presionó a la OEA para obtener una condena a las reformas del gobierno de Jacobo Arbenz. Allen Dulles -Director de la CIA y ex presidente de la compañía- fue el organizador de la invasión desde Honduras, en junio de 1954. Con el derrocamiento de Arbenz, la UFCO logró la devolución de las tierras que se habían destinado a la aplicación de la reforma agraria. Posteriormente, la UFCO cambió de nombre, y se llamó United Brands.

Panorama general de la vida, obra y contexto histórico de Carlos Solórzano desde su nacimiento hasta el estreno de la obra Las manos de Dios

Año	Vida y obra de Carlos Solórzano	Entorno político de Guatemala	Entorno literario de Guatemala	Entorno político mundial	Sucesos literarios mundiales
1922	Nace Carlos Solórzano en San Marcos. Su infancia transcurre en Guatemala en donde cursa la enseñanza primaria y secundaria, en francés y español, hasta obtener el diploma de bachiller en ciencias y letras.	Guatemala recién se reponía del gobierno dictatorial de Manuel Estrada Cabrera, el cual duró 22 años. En este año el gobierno estuvo a cargo de José María Orellana hasta 1926.	Predomina un grupo literario llamado Generación de 1920 y Generación Unionista. Prevalece una literatura costumbrista en decadencia.	Período de entreguerras. Los países involucrados hacen intentos fallidos de llegar a un acuerdo para mantener la paz.	De 1920 a 1925 el movimiento Estridentismo surge en México. En 1924 Bretón publica el manifiesto surrealista en París. En 1927 surge la generación del 27 en España.
1938	Colabora con algunos periódicos de Guatemala, principalmente en El Imparcial	Desde 1931 ya gobernaba el dictador Jorge Ubico.	En 1930 se funda el grupo "Tepeus" por Miguel Marsicóvete y Durán. Entre los años de 1920 a 1940 los escritores enfocan sus obras a una tendencia más universal y no individual o local como estaban acostumbrados.		Los movimientos literarios de vanguardia aún están vigentes. Se publica la obra Teatro y su doble de Antonin Artaud, una de las fuentes teóricas más potentes del Teatro del Absurdo.
1939	Se traslada a México y se inscribe en la Facultad de Arquitectura de la UNAM.			Da comienzo la segunda guerra mundial	
1941	Ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para cursar también la carrera de Letras. Colabora en algunas revistas literarias.		En 1940 surge el grupo Acento. Las obras de esta época se caracterizan por la exposición y crítica de los problemas nacionales.		

Año	Vida y obra de Carlos Solórzano	Entorno político de Guatemala	Entorno literario de Guatemala	Entorno político mundial	Sucesos literarios mundiales
1944	Obtiene el grado de Maestro en Letras	comienza el gobierno democrático del Dr. Juan José Arévalo	La temática del teatro de Ibsen tiene influencias en el teatro guatemalteco.		
1945	Obtiene el grado de Arquitecto			Finaliza la segunda guerra mundial	
1946	Se gradúa de Doctor en Letras. Contrae matrimonio con la escultora Beatriz Caso.			Período de posguerra	
1947	Viaja a Europa		Surge el grupo Saker-ti		
1948	Obtiene la Beca Rockefeller para hacer estudios interdisciplinarios en arte dramático que desarrolla en el Conservatorio de París, La Sorbona y el Teatro Hebertot.				1950, apogeo del teatro del absurdo en Europa.
1951	Retorna a México y a partir de allí realiza diferentes proyectos y desempeña importantes cargos.	Asume la Presidencia de la República el Sr. Jacobo Arbenz Guzmán.	Aproximadamente en esta época surge el teatro de posguerra.		
1956	Estrena su obra Las manos de Dios.				

Carlos Solórzano nació y creció en una Guatemala regida por gobiernos dictatoriales que marcaron no sólo al país sino al mismo autor, al ser testigo de la injusticia social y económica que prevalecía en su terruño como resultado de este sistema político.

Además de haber conocido un sistema de vida opresivo político y religioso en su país, también tuvo la oportunidad de vivir en el extranjero y conocer un mundo dominado por ideas filosóficas y literarias nuevas que aportaron a la pasión de su vida: el teatro.

Toda esta amalgama de conocimiento y vivencias influyó grandemente en su vida y, por ende, se vio reflejada en sus obras literarias.

5. MARCO METODOLÓGICO

5.1 OBJETIVOS

5.1.1 Objetivo general:

- Demostrar, a través del rastreo de exponentes, que el tema central en el texto dramático *Las manos de Dios* de Carlos Solórzano es la pugna entre libertad y opresión.

5.1.2 Objetivos específicos:

- Establecer los subtemas subyacentes para determinar su influencia en la construcción del eje temático de la obra.
- Analizar los exponentes representados en alusiones obvias o veladas (signos, imágenes o arquetipos) para establecer cómo éstos intervienen en la conformación de la estructura literaria de este texto dramático.
- Definir las técnicas literarias y unidades dramáticas de *Las manos de Dios*.
- Descubrir planos de oposición que evidencien la temática de la pugna entre libertad y opresión a lo largo de toda la obra.

5.2 EL MÉTODO TEMÁTICO

El tema predominante en una obra literaria siempre será motivo de interés para un lector; quien sin lugar a dudas puede, sin necesidad de un estudio exhaustivo, llegar a descubrirlo sin mayor inconveniente. Sin embargo, cuando se trata de un trabajo de investigación, el lector siempre deberá acudir a un método que lo guíe sistemáticamente a descubrir o demostrar su hipótesis.

Debido a que el presente trabajo de tesis tiene como objetivo confirmar el tema principal de la obra de teatro *Las manos de Dios* de Carlos Solórzano, se ha recurrido al método temático propuesto por varios autores: Wilfred Guerin, Earle G. Labor, Lee Morgan y John R. Willingham, en el libro *Introducción a la Crítica Literaria*.

Aunque a este método también se le puede llamar enfoque simbólico o exponencial, el objetivo principal sigue siendo el mismo: descubrir o confirmar el tema o los temas de la obra, basando su efectividad en la búsqueda e interpretación de exponentes que conducen al significado principal.

Sea que lo llamemos enfoque exponencial o simbólico, o que lo identifiquemos acuñando un término como “temático”, estamos haciendo lo que hace cualquier lector familiarizado con la literatura. Reconocemos modelos o tipos de imágenes y símbolos que nos conducen a una apreciación constante profundizada de la literatura. La imagen conduce a la imagen, la idea a la idea, hasta que finalmente se nos lleva a experimentar el “significado” de la obra. (Guerin, 1974: 174)

Los temas no siempre son explícitos y pueden estar escondidos detrás de palabras, objetos o personas que representan algo más allá de lo habitual. Es por eso que este método también se llama simbólico porque se centra en esos símbolos e imágenes que pueden revelarnos la idea principal que quiere transmitir el escritor.

Tales afirmaciones temáticas son frecuentemente más implícitas que explícitas, aunque más no sea porque a menudo se logran por medio del poder comunicativo y evocativo de los símbolos e imágenes. (Guerin, 1974: 173)

De igual forma, recibe el nombre de enfoque exponencial porque explora los exponentes para llegar al tema. Se emplea el término exponente porque es bastante general ya que abarca las clases de alusiones que existen y que podrían resultar ser símbolos, imágenes o arquetipos.

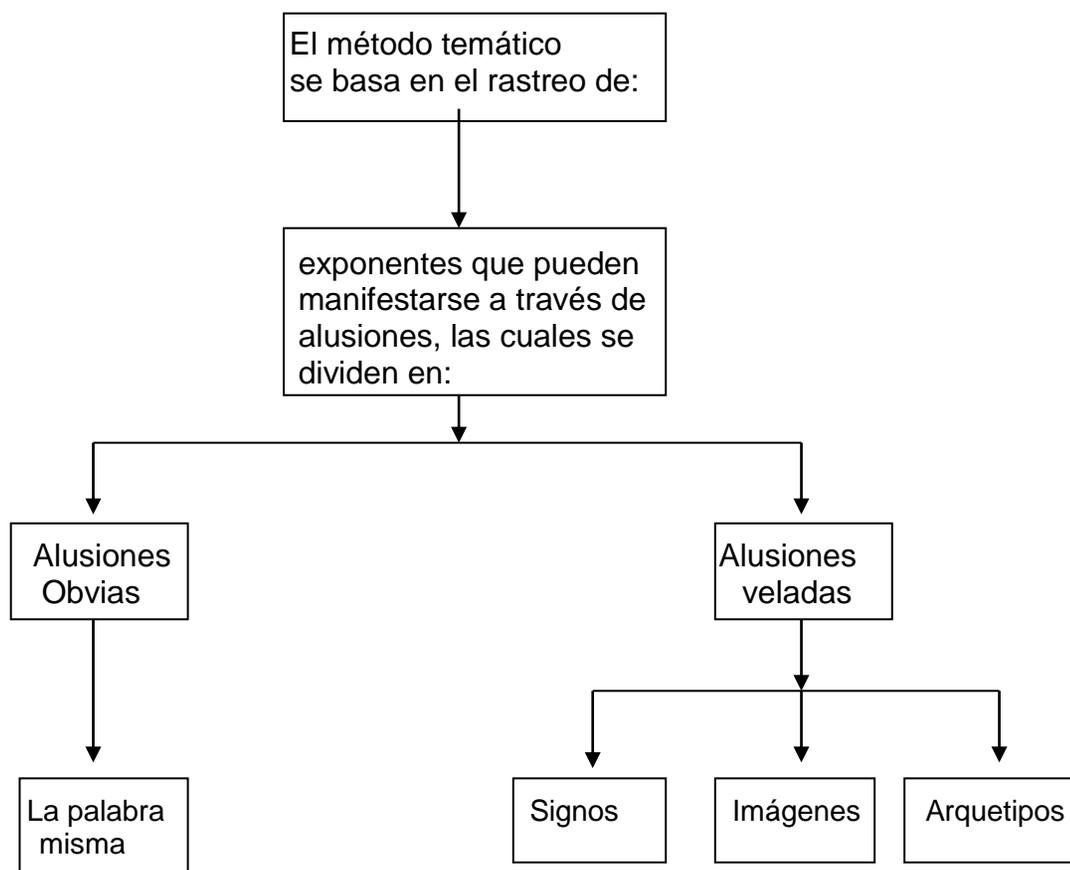
Destacaremos el concepto del exponente porque este término incluye más de lo que habitualmente entendemos por una imagen, un símbolo o un arquetipo específicos. (Guerin, 1974: 180)

A los exponentes también se les puede llamar alusiones obvias o veladas. Las alusiones obvias son fáciles de interpretar porque son aquellas palabras que tienden a remitirnos a un sólo significado, el que realmente representan. En otras palabras, las alusiones obvias son afirmaciones explícitas y no necesitan ser escudriñadas para entender su significado.

Las alusiones veladas son palabras que tienen una interpretación más allá de lo que a primera vista significan. Exigen ser leídas más detenidamente porque son

palabras claves que sugieren el significado del tema, entre ellas se puede contar a los símbolos, imágenes y arquetipos.

A continuación un esquema que explica los fundamentos del método temático según Guerin:



La base del método temático es el exponente, sin embargo, no se centra sólo en el significado de éstos en forma individual, sino también en la forma en que se entretajan o mezclan. De igual forma, los episodios, acciones, cuadros, personalidades también pueden ofrecer pistas para descubrir la idea principal del autor.

Así pues, los temas no son solamente asuntos de imágenes diversificadas; pueden ser diferentes episodios o acciones, diferentes personalidades o mezclas de cuadros, meditaciones y símbolos. (Guerin, 1974: 180)

Aunque en la teoría del Enfoque Exponencial los términos: tema o motivo significan lo mismo; es preciso advertir que se prefiere usar la expresión tema, ya que la palabra “motivo” puede confundirse con los motivos de conducta de los personajes.

Estos modelos se denomina a veces motivos o temas; en este capítulo preferimos hablar de temas para evitar la confusión con las motivaciones de los personajes, ya que no existe una necesaria relación entre los temas, según se utiliza aquí el término, y los motivos de conducta. (Guerin, 1974: 173)

A continuación se enumeran los pasos para la aplicación del método temático:

1. Lectura exhaustiva de la obra literaria.
2. Búsqueda y enumeración de los exponentes (alusiones obvias y veladas).
3. Explicación de los exponentes.
4. Definición de la temática basada en los exponentes encontrados.
5. Conclusiones de los resultados.

6. MARCO OPERATIVO

6.1 Argumento

Beatriz es una joven campesina que tiene solamente un hermano, quien se encuentra encarcelado por haberle exigido al Amo del pueblo que les devolviera las tierras que les quitó.

El Diablo convence a Beatriz de robar las joyas que la imagen del Padre Eterno de la iglesia tiene en sus manos, para que las intercambie con el carcelero por la libertad de su hermano.

Cuando Beatriz roba la primera parte de las joyas las entrega al carcelero, quien a su vez se las da a la prostituta del pueblo como pago a sus servicios sexuales.

Pero el carcelero le exige a Beatriz más joyas y ella se ve obligada a robar por segunda vez. En esta ocasión el Cura y el Sacristán la sorprenden en pleno robo. Ambos informan al pueblo de todo lo sucedido y lo convencen de que Beatriz debe ser castigada.

El Diablo trata de defenderla, pero es inútil porque la gente decide atarla a un árbol y azotarla hasta matarla.

Las joyas nunca retornan a la iglesia ya que la prostituta las vende a una amiga del Amo.

6.2 Análisis semántico del título de la obra dramática

El título del texto dramático *Las manos de Dios* tiene varias connotaciones.

Una de ellas es la literal, en primera instancia, las manos de Dios hacen referencia a la parte de la imagen del Padre Eterno donde lucen las joyas legítimas que constituyen un patrimonio invaluable del pueblo. Estas joyas han sido compradas con mucho esfuerzo con las ofrendas de los feligreses.

Beatriz: Sí, es una imagen preciosa, enorme; la cara casi no puede verse porque está en medio de las sombras, pero las manos que sostienen al mundo, le brillan de tantas joyas que tiene. Una aureola guarnecida de esmeraldas le sirve de respaldo, como si fuera el cielo con todas sus estrellas. A esa imagen he rezado durante todo este tiempo. (Solórzano, 1992:169)

También es importante mencionar que en un significado universal, una mano simboliza poder, actividad y dominio.

La mano expresa la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio. La mano es un emblema real, instrumento de la maestría y signo de dominio. (Chevalier, 1988: 682)

La mano de Dios simboliza protección, pero también castigo si no se le obedece.

En el Antiguo Testamento, cuando se menciona la mano de Dios, el símbolo significa Dios en la totalidad de su poderío. La mano de Dios crea, protege; destruye si se opone. (Chevalier, 1988: 684)

En otra connotación, las manos de la imagen religiosa simbolizan la concentración del poder religioso y político tanto del Amo del pueblo como del Cura. Los

feligreses son impactados por el brillo de tantas joyas y la majestuosidad de la imagen a tal punto de ser intimidados al estar en su presencia. Con ello se logra el cometido del Señor Cura de tener dominio sobre la gente.

Campanero: Además, siempre que rezan tienen la cabeza baja. No se atreven ni si quiera ver a la imagen. (Solórzano, 1992: 190)

Las manos de la imagen de Dios sirven de cuna para anidar las joyas que representan el poder material que tiene la iglesia. Aunque el pueblo es pobre nunca consideraría vender las joyas porque las considera sagradas, según lo que les ha inculcado el Cura.

Beatriz: (Retrocede espantada.) No, eso es imposible, ¿Por qué me aconsejas que robe las joyas del Padre Eterno? Creo que al alargar la mano se me caería allí mismo hecha pedazos, o me quedaría allí petrificada para siempre, como ejemplo para que los que quisieran hacer lo mismo... (Solórzano, 1992: 170)

Beatriz: (Aterrorizada.) O me dejaría ciega, dicen que su luz es cegadora, o quizás en ese mismo momento mi hermano se moriría en la cárcel. ¿Quién puede saber cómo querría castigarme? Con Él nunca se sabe. (Pausa.) ¿Todo lo que puedes aconsejarme es que robe? (Solórzano, 1992:170)

6.3 Estructura de la obra

La división externa de una obra de teatro consiste en actos, escenas y cuadros.

En cuanto al texto dramático *Las manos de Dios*, la división externa consiste en tres actos y quince escenas. El primer acto consta de seis escenas, el segundo de cuatro, y el tercero de cinco. El texto carece de cuadros.

La división interna de este drama está regido en tres fases importantes: exposición, nudo y resolución del conflicto.

En cada uno de los actos de esta obra está distribuida cada fase de la división interna: exposición, nudo y desenlace respectivamente.

La exposición o protasis se manifiesta en el primer acto, en éste el autor presenta a los personajes principales, sus características y antecedentes de los sucesos que desarrollaran más adelante la acción principal.

En el primer acto del texto dramático *Las manos de Dios*, la exposición consiste en una pequeña población de Iberoamérica donde existe una joven de nombre Beatriz que sufre por su hermano menor que está en la cárcel.

El joven fue encarcelado por haber exigido las tierras que su padre les heredó y que el Amo del pueblo les había quitado.

El Diablo le ofrece ayuda a Beatriz para resolver su problema, pero ella al enterarse de qué se trata de robar las joyas de las manos de la imagen de Dios que se encuentra en la iglesia del pueblo, no acepta.

Beatriz: Pero tú sabes que lo hizo porque es muy joven. No tiene más de dieciocho años. ¿No comprendes? Cuando murió mi padre pensamos que el pedazo de tierra que era suyo sería nuestro también, pero resultó que mi padre, como todos, le debía al Amo y la tierra es ahora de él. Mi hermano quiso hablarle pero él ni siquiera le oyó. Después bebió unas copas y grito aquí en la plaza lo que pensaba. No creo, sin embargo, que esa sea una razón para estar más de un año en la cárcel. (Solórzano, 1992: 158)

En el segundo acto encontramos el nudo, llamado también epitasis. En esta parte la acción llega a su mayor interés y conocemos mejor a los personajes principales. El nudo se desata cuando Beatriz, en medio de su desesperación, acepta llevar a cabo el plan del Diablo para robar las joyas y así liberar a su hermano de la cárcel.

Beatriz: Nadie quiere ayudarme. ¿Tendré que hacerlo entonces yo sola? (Viendo a lo alto.) Tú me has puesto en esta tierra. ¿Por qué me has puesto aquí? ¿Por qué está él en la cárcel? ¿Por qué estamos todos presos? ¿Por qué? ¿Por qué? He tratado de no oír al Demonio, pero desde que él me habló no he podido dormir pensando en sus palabras. Tú quieres sólo sacrificios, y él me habla de libertad. Él me habla como amigo y tú ni siquiera me haces una seña para hacerme saber que piensas un poco en mí.

Diablo: (Insinuante.) ¿Vas a hacerlo por fin?

Beatriz: (Jadeante.) Sí. Tú vigilarás aquí afuera. Y que sea lo que tú has querido. (Como enajenada entra Beatriz dentro de la iglesia. Antes de entrar no puede resistir al movimiento habitual y se cubre la cabeza. (Solórzano, 1992: 186)

El desenlace o catástrofe de este drama está en el tercer acto. En él, Beatriz es descubierta por el sacristán; y el pueblo, influenciado por el discurso del cura, la golpea y la deja morir atada a un árbol. Aunque el Diablo intentó defenderla y

demostrarle al pueblo que Beatriz había actuado por el bien de ellos, no logró disuadirlos.

**Diablo: (Movimiento del pueblo hacia el Diablo cuando éste habla.)
Esta mujer debe quedar libre ahora mismo. ¡Mírenla! Es joven y está sola. Sola como cada uno de ustedes. Sola porque ustedes no quisieron unirse a ella.
(Solórzano, 1992: 200)**

Las mujeres enloquecidas se apoderan de Beatriz y violentamente la amarran al tronco de un árbol. (Solórzano, 1992:203)

El pueblo en tumulto al ver a Beatriz amarrada se precipita sobre ella en un movimiento uniforme y avasallador y la hiere con gran violencia mientras ella grita enloquecida. (Solórzano, 1992:204)

Beatriz: (Amarrada, casi exhausta). Estas ataduras se hunden en mi carne. Me duelen mucho. No puedo más. (Viendo al Diablo con gran simpatía.) (Solórzano, 1992: 205)

6.4 Ámbito

El ámbito mayor de la obra es de carácter rural. El autor es muy puntual al indicar que los acontecimientos suceden en un pueblo.

La plaza de un pueblo. (Solórzano, 1992: 149)

Campanero: ¿No crees que causa angustia ver un pueblo tan pobre y tan resignado? (Solórzano, 1992: 152)

El ámbito rural es confirmado por algunos indicios como la actividad económica a la que se dedican.

Campaneros: No. yo estaba sentado sobre un tronco; veía ocultarse el sol detrás de esos montes amarillos y secos, pensaba que este año no tendremos cosechas, que sufriremos hambre, y de pronto, sin que yo lo advirtiera, el estaba ahí, de pie, junto a mí. (Solórzano, 1992: 152)

Otro índice del ámbito rural es que no poseen un sistema de distribución de agua sofisticado o característico de la ciudad.

Van al pozo, sacan agua. (Solórzano, 1992: 152)

Las viviendas son chozas.

En medio de las chozas que la rodean, ésta debe tener un aspecto fabuloso, como de palacio de leyenda. (Solórzano, 1992: 152)

Tanto los trabajos que desempeñan los habitantes como los hábitos también son indicios del ámbito referido.

Beatriz: (Rígida). Mi madre lavaba la ropa de los trabajadores de una mina. Era difícil dejarla limpia. Los hombres siempre nos rebajaban el dinero, porque no era posible dejarla blanca. (Solórzano, 1992: 183)

Todos doblegados por una carga; los hombres con cargamento de cañas secas y las mujeres llevando a la espalda a sus hijos. (Solórzano, 1992: 152)

Las acotaciones ubican con precisión que el ámbito menor de la obra es la plaza de una pequeña población de Iberoamérica.

La plaza de un pueblo: A la izquierda y al fondo una iglesia; fachada barroca, piedras talladas, ángeles, flores, etc. Escalinata al frente de la iglesia. En medio de las chozas que la rodean, ésta debe tener un aspecto fabuloso, como de palacio de leyenda. A la derecha y en primer término, un edificio sucio y pequeño con un letrero torcido que dice: “Cárcel de Hombres”. A la izquierda, en primer término, un pozo. (Solórzano, 1992: 149)

Aunque al principio no se especifica ni se hace énfasis en determinado país o pueblo, en el transcurso de la acción se va descubriendo que se trata de México por algunos indicios en los diálogos y las acotaciones; uno de ellos es la moneda y vestuario que utilizan.

Carcelero: (Pensando.) No sé... (De pronto concretando.) Necesito trescientos pesos. (Solórzano, 1992:166)

Luego la atraviesan en todos sentidos, hombre y mujeres vestidos a la usanza mexicana en una pantomima angustiosa, mientras suena una música triste. (Solórzano, 1992:149)

Diablo: (junto a Beatriz) ¿Qué hacen ahora? (Un hombre entra con una imagen del Diablo a manera de un judas mexicano, y en medio del silencio expectante de los demás, lo cuelga como si lo ahorcara.) (Solórzano, 1992:204)

6.5 Análisis de los personajes

Los personajes del texto dramático *Las manos de Dios* son: Beatriz, El Diablo, El Cura, El Amo, El Carcelero, La Prostituta, El Campanero, El Sacristán, El Coro y el hermano de Beatriz.

Los personajes han sido clasificados según el libro *Teoría y técnica del cuento del crítico Anderson Imbert*.

6.5.1 Beatriz

Es el personaje principal de la historia y se caracteriza por ser perseverante, insegura, decente, abnegada y sincera.

Asimismo, es un personaje tipo por personificar a la típica mujer sumisa, religiosa y bondadosa.

Además de ser personaje principal tipo, también se clasifica como personaje rotundo porque manifiesta un cambio convincente y radical en el transcurso de la historia. Las circunstancias provocan un cambio intelectual en Beatriz. De la mujer sumisa y oprimida, se transforma en portadora de la idea de libertad, e intenta convencer al pueblo de que luchen juntos.

Beatriz: No. Es extraño pero no siento miedo. Algo comienza a crecer dentro de mí que me hace sentir más libre que nunca. (Solórzano, 1992: 203)

6.5.2 El Diablo

Es un personaje secundario, pero por su capacidad de sorprender al lector cuando devela su personalidad tan singular y totalmente ajenas al mito religioso que lo relaciona con la maldad, se le clasifica como característico.

Se caracteriza por ser rebelde, empático, carismático y promotor del progreso.

Es un personaje chato porque permanece seguro con respecto a lo que piensa y lo que hace. Aunque titubea un poco al fracasar en su afán por liberar al pueblo, recobra sus fuerzas y decide seguir luchando cuantas veces sea necesario.

Diablo: (con una carcajada.) ¡Tonterías! ¿Cómo voy a pedirte un alma que no te pertenece a ti misma? Lo que quiero es ayudarte a recobrarla, a hacerla tuya realmente. No lo lograrás si no pierdes el miedo. (Solórzano, 1992: 181)

6.5.3 El Cura

Es un personaje secundario, además es típico porque representa a la tradicional autoridad católica, que durante años ha sojuzgado al feligrés con supersticiones y mentiras. Nunca cambia por lo que resulta ser un personaje chato.

El Cura se caracteriza por ser mentiroso, opresor, hipócrita y manipulador.

Cura: (solemne.) A nosotros no nos cumple preguntar, hijo mío, sólo obedecer. Las preguntas en nuestra profesión se llaman herejías. Vamos a rezar (Entran los dos en la iglesia.) (Solórzano, 1992: 156)

Cura: ¿Y la otra vida? ¿No importa nada? ¿Quieren hallar al morir cerradas definitivamente las puertas de la esperanza? (Solórzano, 1992: 201)

Cura: La resignación es la única salud del alma. ¿Quieren consumirse en una rebeldía inútil? (Solórzano, 1992: 201)

6.5.4 El Carcelero

Es la caracterización de un funcionario público. Se define por ser arrogante, déspota, corrupto, mentiroso, machista, hipócrita y codicioso.

Es un personaje secundario y chato.

Carcelero: (Sujetándola.) Bueno, te lo diré; voy a dejar en libertad a un enemigo del Amo y por eso van a pagarme. (Solórzano, 1992: 176)

Carcelero: (Viendo a Beatriz con crueldad.) Te he dicho que no es bastante. (Solórzano, 1992: 191)

Beatriz: Llevo dos días rogándote. Me tiranizas y tengo que rogarte. Tengo lástima y asco de mí misma. (Solórzano, 1992: 192)

6.5.5 La prostituta

Al igual que Beatriz anhela la libertad y por eso se escapa del prostíbulo en donde la tenían prácticamente prisionera. Es interesada, rebelde, egoísta y ambiciosa.

Representa a la típica prostituta capaz de hacer lo que sea por dinero.

Es un personaje secundario, típico y chato.

Prostituta: Y a mí qué me importa que sea pobre o no. ¿No voy a sacrificarme? (Otra vez despectiva.) Cuando tengas el doble de lo que me has prometido, ven a verme. Antes no me voy contigo. (Solórzano, 1992: 176)

6.5.6 El Coro

Es un personaje colectivo secundario. Representa a la gente del pueblo y se caracteriza por ser sumiso, conformista y pálido. Casi no habla y cuando lo hace sólo utiliza monosílabos.

Pueblo: (Tímido.) No.

Pueblo: (Atemorizado.) No.

Pueblo: (Resignado.) No. (Solórzano, 1992: 201)

Existe un momento en que el pueblo tiene la intención de escuchar la ideología del Diablo, pero pronto el Cura lo hace reaccionar y vuelve a su estado de conformismo. Debido a que nunca cambia, el pueblo es clasificado como personaje chato.

6.5.7 Personajes referidos

Entre los personajes que no aparecen, pero trascienden en el desarrollo de la fábula están: El amo y el hermano de Beatriz.

Aunque no participan activamente por medio de diálogos, se les conocen por medio de las acotaciones y explicaciones que hacen de ellos el resto de los personajes.

Las características e ideologías de estos personajes se perciben en el aire y pesan en todos los episodios del texto teatral. Se les menciona en el transcurso de la fábula y por eso son trascendentales.

6.5.7.1 El Amo

No está incluido dentro de los personajes, pero se conocen sus características por mención de los personajes. Se le conoce por tirano, déspota y ambicioso.

Carcelero: Muchos han ido a la cárcel porque se atrevieron sólo a pensar mal del Amo. (Solórzano, 1992: 159)

Beatriz: (Sombria.) ¿Nadie puede nada entonces contra él?

Carcelero: No. Y cuando se le sirve bien es un buen Amo. (Con amargura.) Bueno, al menos me da de comer y una cama para dormir. (Solórzano, 1992: 160)

6.5.7.2 Hermano de Beatriz

Al igual que el Amo del pueblo, no está incluido dentro del listado de los personajes. Tampoco posee un nombre propio.

Se le conoce por mención de los personajes como un joven rebelde y fiel a sus ideologías. Aunque lo hayan encarcelado sostiene lo que dijo contra el Amo y defiende lo que piensa.

Cura: (Interrumpe.) ¿Vienes a hablarme de tu hermano? ¿Se ha arrepentido de su falta? Es pecado sembrar la rebeldía y el desorden entre los hombres. (Inquisitivo.) Te pregunto si se ha arrepentido.

Beatriz. (Desolada.) No lo sé. Pero yo quisiera decirle...

Cura: (Interrumpiendo otra vez.) Dios quiere el orden hija mía. ¿No lo sabes?

Beatriz: (En un arranque de rebeldía.) Sí, pero mi hermano no hizo nada más que reclamar lo suyo. (Solórzano, 1992: 177)

6.6 Cuadro analítico de las clases de personajes

Basados en la teoría de la clasificación de personajes de Enrique Anderson Imbert, se presenta la siguiente tabla de análisis de los personajes del texto dramático *Las manos de Dios*:

	Beatriz	Diablo	Cura	Carcelero	Prostituta	Coro
Principal	X					
Secundario		X	X	X	X	X
Característico		X				
Típico	X		X	X	X	X
Chatos		X	X	X	X	X
Rotundos	X					

6.7 El tiempo

6.7.1 Tiempo objetivo

El tiempo objetivo del texto dramático *Las manos de Dios* es de tres días. Las acotaciones brindan esta información.

La acción comienza un día no especificado. No se indica la fecha, pero el autor es muy enfático al indicar que los hechos suceden en una época actual.

**La acción en una pequeña población de Iberoamérica. Hoy.
(Solórzano, 1992: 148)**

El primer acto comienza en la tarde, no se sabe la hora exacta. Sin embargo, se podría hacer una aproximación tomando como referencia algunos sucesos. Por ejemplo, se menciona que la campana de la iglesia repica. Esto es señal del llamado que se hace a los feligreses, para que asistan a la última misa del día. Por lo general, las últimas misas del día son celebradas alrededor de las seis de la tarde o siete de la noche. También se sabe que la iglesia acostumbra hacer el llamado con una hora de anticipación. Con estos datos, se puede decir que la hora aproximada del inicio de la acción es entre cinco o seis de la tarde.

**Es de tarde. La campana de la iglesia repica lánguidamente.
(Solórzano, 1992: 149)**

Uno de los personajes observa la puesta de sol, y con ese dato importante se puede comprobar lo anteriormente expuesto.

Campanero: No. Yo estaba sentado sobre un tronco; veía ocultarse el sol detrás de esos montes amarillos y secos, pensaba que este año no tendremos cosechas, que sufriremos hambre, y de pronto, sin que yo lo advirtiera, él estaba ahí, de pie, junto a mí. (Solórzano, 1992: 152)

El segundo acto da inicio al siguiente día. Tampoco se indica la hora del día.

SEGUNDO ACTO

Escena Primera

Mismo decorado. Un día después. (Solórzano, 1992: 173)

El tercer acto sucede a los tres días.

TERCER ACTO

Escena Primera

**Tres días después, en el atrio: el campanero barre las gradas.
(Solórzano, 1992: 189)**

6.7.2 Tiempo Subjetivo

El tiempo subjetivo en el personaje de Beatriz es mucho más extenso que el objetivo. Esto puede captarse por medio de su angustia por liberar a su hermano. Para ella los días son eternos porque están llenos de sufrimiento, agonía e impotencia.

Beatriz: Llevo un año esperando. Pasa el tiempo y me dices que mi hermano saldrá libre. Me hago la ilusión de que será así y luego me dices que han cambiado las órdenes. Creo que voy a volverme loca. Ayer le esperé. En la lumbre de nuestra casa le esperaba la cena que a él le gusta tanto y... (Solórzano, 1992: 158)

Beatriz: Quizás. Pero, ¿cómo voy a ofrecerle dinero si no lo tengo? Los pocos ahorros que teníamos los he gastado esperando que mi hermano quedara en libertad. No he podido ni siquiera trabajar. La vida entera se me va en esta angustia, en esta espera. (Solórzano, 1992: 164)

6.7.3 Analepsis y prolepsis

Solórzano aplicó dos técnicas de tiempo importantes en el texto *Las manos de Dios*: analepsis y prolepsis. Ambas técnicas se encuentran en el segundo acto y aparece en orden cronológico: primero la analepsis y posteriormente la prolepsis.

Estas técnicas ayudan a desarrollar la acción principal y complementarla.

Aunque provoquen una pausa en la acción principal, son necesarias para entender las acciones del personaje principal.

Es a través de una atribución de poder sobrenatural del Diablo que pueden explicarse y llevarse a cabo las técnicas de analepsis y prolepsis.

6.7.3.1 Analepsis

Solórzano utiliza esta técnica para explicar el pasado de Beatriz y del pueblo. Por medio de la analepsis el lector se percató que el sistema de opresión ha imperado en el pueblo desde hace muchos años y que la actitud del pueblo también ha sido la misma. Es decir que nada ha cambiado.

Beatriz: (Rígida.) Mi madre lavaba la ropa de los trabajadores de una mina. Era difícil dejarla limpia. Los hombres siempre nos rebajaban el dinero, porque no era posible dejarla blanca. (El coro de mujeres y la madre hacen los movimientos de lavanderas, torturadas, como si no pudiera escapar a ellos, como si fuera una pesadilla.) (Solórzano, 1992: 183)

Para el desenvolvimiento de la historia, esta regresión temporal es utilizada por el Diablo para ayudar a Beatriz a tomar la decisión de robar las joyas, ya que él considera que es la única solución para rescatar al hermano de la cárcel.

Diablo: (Después de meditar.) Creo que tendré que recurrir a los recuerdos y si es necesario, te haré ver un poco del futuro.

Beatriz: ¿Del futuro?

Diablo: (Muy natural.) Sí. Es el último recurso en estos casos de indecisión. (Cambiando de tono.) Tu hermano nació hace dieciocho años en este mismo pueblo. Un pueblo como todos los del mundo...

Beatriz: Es verdad. Así es.

Diablo (Echándole el brazo al hombro, señala al espacio.) Recuerda, recuerda bien. Tu madre era una de tantas mujeres del pueblo. (Solórzano, 1992: 182)

6.7.3.2 Prolepsis

La técnica de prolepsis es aplicada para mostrarle a Beatriz lo que le sucederá a su hermano si no toma la decisión de arriesgarse.

Diablo: Pero ahora tendrás que saber lo que va a sucederle si tú no lo liberas. ¿Quieres verlo?

Beatriz: ¿Qué?

Diablo: El futuro del Hombre, quiero decir, de tu hermano.

Beatriz: (Con Miedo.) Sí

Diablo: Tendrás que ser fuerte.

Beatriz: Quiero ver.

Diablo: El carcelero está furioso. Cree que tú le has engañado. Teme haber caído en una trampa y para estar seguro... (Señal del carcelero dando una orden al pelotón. Los soldados preparan los fusiles lentamente en movimiento de cámara lenta).

Beatriz: ¿Qué hacen?

Diablo: ¡Van a fusilarlo! (Solórzano, 1992: 185)

6.8 Unidades dramáticas

6.8.1 Unidad de lugar

Carlos Solórzano aplica la regla de la unidad de lugar del teatro, la cual dicta que no debe haber cambio de escenario. Los tres actos se desarrollan en un mismo sitio: la plaza del pueblo.

6.8.2 Unidad de tiempo

Carlos Solórzano, emplea tres días para desarrollar la fábula; es decir que el tiempo empleado es totalmente verosímil con respecto al desarrollo de la historia.

6.8.3 Unidad de acción

El argumento de la obra en análisis es uno y sus partes secundarias están estrechamente ligadas con la acción principal.

Las acciones conforman un todo y no podrían desglosarse sin descomponer todo el texto.

6.9 Rastreo de los exponentes en la obra dramática Las manos de Dios

La calidad literaria de esta obra permitiría el análisis de innumerables temas importantes. Sin embargo, se rastrearán sólo aquellos exponentes que nos conduzcan al tema que es objeto de investigación del presente trabajo: la pugna entre libertad y opresión.

Analizaremos primero los exponentes que nos conducen a cada concepto individualmente para después establecer el antagonismo entre ambos.

6.9.1 Rastreo de los exponentes del tema: opresión.

Inicialmente se analizarán los exponentes que conducen al tema de la opresión.

6.9.1.1 El miedo

El tema de la opresión lo descubrimos a través de uno de los exponentes más reincidentes en la obra: el miedo.

El miedo es un sentimiento de inseguridad que puede ser causado por diferentes factores, pero en el texto está vinculado a la opresión de carácter religioso y político.

El miedo es un exponente que se menciona literalmente en la obra, pero además se refleja en la actitud y comportamiento de los habitantes del lugar.

Diablo: ¡Qué lástima! Tienen miedo.

Beatriz: Sí, pero es mejor tener miedo. Es más seguro. Mi hermano no lo tuvo y por eso está preso. (Sigilosa.) ¿Usted no tiene miedo del Amo? (Solórzano, 1992: 163)

El Amo y el Cura constantemente intimidan en forma verbal, e incluso física, a los habitantes del pueblo, lo que ocasiona en ellos mucho temor.

Tanto el Amo como el Cura buscan un bienestar personal, y para conseguirlo es necesario mantener oprimido al pueblo.

El Cura se vale de la autoridad religiosa que posee e infunde miedo a los habitantes utilizando el nombre de Dios, el Amo lo hace a través de amenazas y encarcelamientos.

Carcelero: Muchos han ido a la cárcel porque se atrevieron sólo a pensar mal del Amo. (Solórzano, 1992: 159)

Cura: Lo que has hecho sólo se paga con la condenación eterna. Soy sacerdote y sé lo que Dios es capaz de hacer con quienes violan su sagrada casa. (Solórzano, 1992: 195)

6.9.1.2 El silencio

Otro exponente que refleja la opresión del pueblo es el silencio.

Los habitantes del pueblo no están acostumbrados a comunicarse o expresarse.

Suelen conducirse por las calles en silencio y hablar sólo lo que es necesario, como si estuvieran programados.

Diablo: (Se vuelve a ella.) Perdona. (Al ver que Beatriz lo ve con estupor.) Mi principal defecto es que me gusta oírme demasiado. (Saca de la bolsa un pañuelo que ofrece a Beatriz. Le habla con simpatía.) Límpiame las lágrimas. (Beatriz lo hace. El Forastero ve derredor suyo.) Los habitantes de este pueblo son mudos ¿verdad?

Beatriz: Hablan poco. Creo que sólo lo hacen cuando están en sus casas con las puertas cerradas. Nunca les oí hablar. (Solórzano, 1992: 163)

Diablo: No hay de qué arrepentirse. (El pueblo se yergue poco a poco mientras el Diablo habla.) Es la voz de la justicia la que habla dentro de ustedes. (Movimiento del pueblo otra vez hacia el Diablo.) Por una vez hablen, hombres de este pueblo. Que suene el timbre de esa voz dormida dentro de sus pechos. Se trata de ir ahora a la cárcel, ir a la iglesia, abrir las puertas de par en par y dejar libres a todos los que han estado ahí aprisionados. (Solórzano, 1992: 200, 201)

Forastero: Buenas tardes. (No recibe respuesta, el aludido pasa de largo sin verlo. Se dirige a otro.) Buenas tardes. (Tampoco recibe contestación, ni siquiera un gesto. Habla a otro.) Perdone ¿qué idioma hablan los habitantes de este pueblo? (No recibe respuesta. Toma del brazo a un hombre con energía.) Buenas tardes he dicho. (El hombre lo ve con la mirada vacía y sigue su camino indiferente. El forastero se acerca a la iglesia con curiosidad, intenta entrar, retrocede, vacila, se quita la gorra, se limpia el sudor de la frente.) ¡Vaya! ¡Vaya! Los habitantes de este pueblo se han quedado mudos. (Solórzano, 1992: 157)

A los habitantes se les ha vedado su derecho de expresión para evitar una posible confabulación en contra del Amo o el Cura.

Beatriz: (Violenta) ¿Tiene miedo el Amo de que algún día esos pobres hombres que él ha vuelto mudos le griten a la cara lo mismo que mi hermano le dijo?

Carcelero: (Viendo en torno suyo con temor.) Cállate. (Solórzano, 1992: 159)

Para los habitantes no hay otra opción que la de callar, ya que constituye la seguridad de no involucrarse en problemas; mientras que para las autoridades es una garantía de que el orden establecido por ellos no será truncado. Es imprescindible que el pueblo no exprese lo que piensa y siente para que no exija sus derechos.

Campanero: Lo que más miedo me dio, fue que adivinó lo que yo estaba pensando, porque me dijo: Tú estás pensando que no es justo que estos pobres pasen hambre, cuando el Amo de este pueblo les ha arrebatado sus tierras, les hace trabajar para él y...

(Los del pueblo se ven sin comprender, apretándose unos contra otros.)

Sacristán: ¡Cállate! ¡Cállate! (Solórzano, 1992: 153)

Las palabras silencio y callarse son peticiones recurrentes en los personajes, principalmente en los que representan la autoridad como el Cura. Pero la petición de silencio siempre se hace con autoridad y con la intención de no contrarrestar el mando ni escuchar la opinión de los oprimidos.

Cura: ¡Silencio! (Al Carcelero.) ¿Dónde están esas joyas? (Solórzano, 1992: 196)

Cura: calla, insensato. (Solórzano, 1992: 197)

Campanero: Lo que más miedo me dio, fue que adivinó lo que yo estaba pensando, porque me dijo: Tú estás pensando que no es justo que estos pobres pasen hambre, cuando el Amo de este pueblo les ha arrebatado sus tierras, les hace trabajar para él y... (Los del pueblo se ven sin comprender, apretándose unos contra otros.)

Sacristán: ¡Cállate! ¡Cállate! (Solórzano, 1992: 153)

El miedo y el silencio son exponentes que se interrelacionan, ya que la actitud de callar que adopta el pueblo es consecuencia del miedo que tienen a sufrir represalias por parte de los opresores.

6.9.1.3 La sumisión

La sumisión del pueblo es un exponente que indica que existe determinada subordinación hacia un opresor, en este caso a dos: el Cura y el Amo.

La sumisión de la gente se puede advertir en la actitud de obediencia y la resignación que adopta a pesar de las circunstancias desfavorables que enfrenta.

Entra el Cura. El pueblo se arrodilla, el Cura hace señal para que se levante. (Solórzano, 1992: 153)

Cura: (Desde el atrio.) Ahora hay que castigarse, hijos míos. ¡Hay que castigarse! Todos somos culpables de lo que esta mujer ha querido hacer. No hemos estado vigilantes. ¡A pagar nuestra culpa!

Los hombres y mujeres arrodillados comienzan a flagelarse con chicotes imaginario y con movimientos angustiosos se van poniendo de pie mientras se flagelan, en una especie de pantomima grotesca y comienzan a entrar en la iglesia flagelándose con movimientos contorsionados. (Solórzano, 1992: 204)

Campanero: Tú eres campanero de la iglesia me dijo, y luego, señalando a los montes: Este año va a haber hambre. ¿No crees que causa angustia ver un pueblo tan pobre y tan resignado? (Solórzano, 1992: 152)

Suenan unos acordes de música religiosa. Los hombres y mujeres del pueblo se ponen de pie y comienzan a entrar silenciosos en la iglesia en una marcha resignada, con las cabezas bajas. (Solórzano, 1992: 156)

6.9.1.4 El abuso de autoridad

El abuso de autoridad es también un exponente relevante en el texto. Pero antes de explicar en qué episodios de la historia se observa esta acción, apuntaremos brevemente que abuso de autoridad es entendido por el uso indebido de poder que una persona tiene por desempeñar un cargo o función importante dentro de una organización o país.

En el texto los principales abusadores de autoridad son: el Cura, el Amo y el Carcelero. Se aprovechan de la autoridad que poseen para obtener beneficios personales sin importarles los intereses del pueblo. Ninguno de ellos permite que la gente se defienda u opine acerca de sus disposiciones, sólo dan órdenes que deben ser cumplidas sin la menor vacilación.

El abuso de autoridad del Cura se percibe, entre otras cosas, en la forma en que se dirige a los demás, ya que siempre lo hace con exigencias e imposiciones.

Cura: (Con gran firmeza.) Te he ordenado que calles y me digas dónde están esas joyas. Algún rastro tendrás de ellas... (Solórzano, 1992: 197)

Cura: ¡De rodillas pecadores! ¡Todos de rodillas! (El pueblo se arrodilla.) (Solórzano, 1992: 200)

Cura: (solemne) A nosotros no nos cumple preguntar hijo mío, sólo obedecer. Las preguntas en nuestra profesión se llaman herejías. Vamos a rezar. (Solórzano, 1992: 156)

La autoridad del Amo es respetada, obedecida y no está sujeta a discusión.

Carcelero: No estoy aquí para decir la verdad sino para cumplir las órdenes del Amo. (Solórzano, 1992: 158)

Beatriz: Espera. Me dijiste que mi hermano saldría libre ayer.

Carcelero: las órdenes cambiaron.

Beatriz: ¿por qué?

Carcelero: El Amo lo dispuso así. (Solórzano, 1992: 158)

Carcelero: Tengo órdenes terminantes. El Amo no quiere que tu hermano hable con nadie en este pueblo y menos que vaya a meterles ideas raras en la cabeza. Por eso está incomunicado. (Solórzano, 1992: 159)

El Carcelero es también una autoridad que en parte representa al Amo, pero al igual que él se aprovecha del puesto a cargo y trata de obtener beneficios personales cada vez que le es posible. El ejemplo más claro es cuando hostiga a Beatriz pidiéndole cada vez más dinero a cambio de la libertad de su hermano. El Carcelero sabe que Beatriz obedecerá su petición porque de lo contrario podría vengarse dañando a su hermano.

Carcelero: Me traerás una cantidad igual a la de ayer y lo dejaré libre.

Beatriz: ¿Y quién me asegura que será así?

Carcelero: Yo mismo.

Beatriz: ¿Cómo puedo confiar en ti?

Carcelero: (Altanero.) Si no confías en mí, no confías en nada y tu hermano se pudre en la cárcel. Si te pido cada vez más, es porque a mí también me piden más y más. (Solórzano, 1992: 192)

6.9.1.5 El abuso de poder

Por abuso de poder se entiende imponer la voluntad sobre otros debido a que se tiene cierto tipo de ventajas sobre ellos. Estas ventajas pueden ser de tipo económica, política o humana (superior destreza mental, posición social, fuerza, riqueza u otras). La diferencia con el abuso de autoridad es que el de poder no implica necesariamente desempeñar un cargo importante en una organización o país.

En este caso, el abuso de autoridad y de poder proviene tanto del Cura como del Amo pues se valen de la autoridad que representan y manipulan al pueblo a su conveniencia.

El abuso de poder es otro exponente significativo en el texto y se aprecia en la imposición de voluntad por parte del Cura; un ejemplo es cuando a través de

engaños les hace creer que es Dios quien dirige el destino del hombre y que se tiene que conformar con lo que les tocó vivir.

Cura: (Impasible.) Nada de lo que hay en esta tierra nos pertenece. Todo es de Dios Nuestro Señor. Él repartió los bienes terrenales y nosotros debemos aceptar su voluntad. Lo único que nos pertenece a cada quien es nuestra muerte y de lo que hagamos aquí, depende lo que ella signifique. (Solórzano, 1992: 177)

Beatriz: Mi hermano no creyó que podría ir a la cárcel por hablar lo que pensaba.

Carcelero: Muchos han ido a la cárcel porque se atrevieron sólo a pensar mal del Amo. (Solórzano, 1992: 159)

6.9.1.6 La iglesia

El análisis de la iglesia se relaciona con su significado literal de edificio y no como organización.

El aspecto ostentoso de la iglesia es un indicio de la importancia del sistema religioso católico.

No es una casualidad que la iglesia tenga una fachada ostentosa y que las viviendas que la rodean u otros edificios, como la cárcel, posean un aspecto paupérrimo y descuidado.

La majestuosidad y elegancia de la iglesia son indicadores del poder que ejerce sobre el pueblo el sistema religioso católico.

La plaza de un pueblo: A la izquierda y al fondo una iglesia; fachada barroca, piedras talladas, ángeles, flores, etc. Escalinata al frente de la iglesia. En medio de las chozas que la rodean, Ésta debe tener un aspecto fabuloso, como de palacio de leyenda. A la derecha y en primer término, un edificio sucio y pequeño con un letrero torcido que dice: “Cárcel de Hombres”. A la izquierda, en primer término, un pozo. (Solórzano, 1992: 149)

6.9.1.7 La cárcel

La cárcel del pueblo es uno de los símbolos más claros de la opresión. Sólo son encarcelados aquellos habitantes que se rebelen contra el Amo o que quieran exigir sus derechos.

La cárcel no es parte de un sistema de justicia, como debería, porque no está al servicio del pueblo sino del Amo, quien lo ha convertido en un medio para eliminar a los que no estén de acuerdo con él.

Carcelero: Muchos han ido a la cárcel porque se atrevieron sólo a pensar mal del Amo. (Solórzano, 1992: 159)

6.9.1.8 Las joyas

Por muchas razones, las joyas son elementos muy significativos en el texto dramático *Las Manos de Dios*.

Para comenzar, están sostenidas entre las manos de la imagen de Dios que tanto veneran en la iglesia del pueblo, además de tener un valor incalculable por ser joyas originales.

A partir de que Beatriz las roba circulan de mano en mano y son canjeadas siempre por algo. Es entonces, que adquieren diferentes significados, dependiendo de la perspectiva y necesidad del personaje.

En este apartado nos enfocaremos en el significado que adquieren las joyas con respecto al tema de la opresión.

Para el Cura las joyas simbolizan una garantía del sojuzgamiento. Mientras las joyas permanezcan en las manos de la Imagen del Padre Eterno significa que el pueblo acepta las condiciones impuestas por el Amo y el Cura. Por eso, cuando las joyas son robadas el Cura manifiesta inseguridad y temor porque dicho acto delictivo representa una alteración al sistema. Más que un robo significa rebeldía.

Cura: Después de tantos años, es ésta la primera vez que siento miedo.

Sacristán: ¿Del castigo de Dios?

Cura: No. De lo que estos hombres puedan atreverse a hacer. (Solórzano, 1992: 189)

Cura: (Temeroso.) ¡Calla! ¡No vayan a oírte! Debemos hacer que ese robo no sea visible. ¿Qué pensarían todos si supieran que la imagen misma del Padre Eterno ha sido despojada? ¿A qué no se atreverían después? ¡Esto es muy peligroso! (Solórzano, 1992: 190)

6.9.1.9 La imagen del Padre Eterno

Es un exponente que denota poder y dominio. Por su brillantez, valor y cantidad, las joyas bastan para impresionar a cualquiera, sin embargo el Cura las eleva a una categoría casi divina por resplandecer en las manos de la imagen del Padre Eterno, la cual parece imponente y majestuosa más de lo que es. El Cura logra que la imagen intimide a los feligreses y de esta forma dominarlos según sus intereses.

Beatriz: Si, es una imagen preciosa, enorme; la cara casi no puede verse porque está en medio de las sombras, pero las manos que sostienen al mundo, le brillan de tantas joyas que tiene. Una aureola guarnecida de esmeraldas le sirve de respaldo, como si fuera el cielo con todas sus estrellas. A esa imagen he rezado durante todo este tiempo. (Solórzano, 1992: 169)

Beatriz: (Agobiada.) Pero ¿cómo podría hacerlo? Siempre hay alguien cuidando de la imagen, además, nunca me he atrevido a verla de cerca, me da tanto miedo... Siempre tuve que inclinar la cabeza hacia un lado para no verla. ¿Cómo quieres que me acerque para robarle? (Solórzano, 1992: 170,171)

6.9.1.10 El Amo

El Amo simboliza el poder económico-político, ya que es él quien concentra las riquezas del pueblo y el dueño de todo lo que existe en el lugar.

Todo le pertenece al Amo, incluso las fuentes de trabajo de la gente, lo que significa que el dinero que ganan también es de él. Además los puestos públicos son dirigidos por sus familiares lo que quiere decir que lo tiene todo bajo un control absoluto.

Carcelero: Todo fue culpa de tu hermano. Como si no supiera que aquí todo le pertenece al Amo: las tierras son de él, los hombres trabajan para él al precio que él quiere pagarles, el alcohol con que se emborrachan está hecho también en su fábrica, la iglesia que aquí ves pudo terminarse de construir porque el Amo dio el dinero. No se mueve la hoja de un árbol sin que él lo sepa. ¿Cómo se atreve tu hermano a gritar contra un Señor tan poderoso? (Solórzano, 1992: 159)

6.9.1.11 El Cura

El Cura simboliza el poder sagrado al servicio de la opresión. Para someter a la gente utiliza el nombre de Dios y se vale de cualquier medio para infundirles temor.

Su apariencia robusta e imponente es signo del buen vivir, paradójicamente en comparación con la miseria que sufre la gente del pueblo.

Cura: (Impasible.) Nada de lo que hay en esta tierra nos pertenece. Todo es de Dios Nuestro Señor. Él repartió los bienes terrenales y nosotros debemos aceptar su voluntad. Lo único que nos pertenece a cada quien es nuestra muerte y de lo que hagamos aquí, depende lo que ella signifique. (Solórzano, 1992: 177)

Cura: (Al campanero.) Tú hijo mío, a rezar. A redimir tu cuerpo y tu alma de ese sucio contacto. (El campanero besa la mano del Cura y entra en la iglesia. Quedan solos el sacristán y el Cura.)

El miedo, silencio y sumisión del pueblo son indicadores claros de que viven bajo algún tipo de opresión, ya que ninguna persona que sea libre y tratada con respeto adopta estados o actitudes de esta índole. En el texto se observa un tipo de opresión religioso, económico y político.

Además, el abuso de autoridad y de poder son empleados por el Amo y el Cura para lograr mantener sojuzgado al pueblo, todo para obtener beneficios personales.

6.9.1.12 El Carcelero

El Carcelero simboliza la fuerza, corrupción y el abuso de poder. Es quien mantiene el orden en el pueblo, pero a través de la fuerza. Está al servicio del Amo y colabora con él, manteniendo el sojuzgamiento.

Su característica física predominante es la vejez, la cual es signo del orden caduco que representa.

Carcelero: (Muy seguro de sí mismo.) No te creerán. Tú no eres nadie. Una mujer, hermana de un hombre que no es libre. Yo soy la autoridad. (Solórzano, 1992: 194)

Carcelero: No estoy aquí para decir la verdad sino para cumplir las órdenes del Amo. (Solórzano, 1992: 158)

6.9.1.13 El pueblo

En el pueblo se personifica la sumisión, miseria, miedo y resignación. En resumen: la sociedad explotada. El pueblo le teme a las represalias divinas y terrenales; y se conforma con el tipo de vida que le han destinado sus opresores. La capacidad de pensar, opinar o actuar a favor de él mismo es nula.

Campanero: Tú eres campanero de la iglesia me dijo, y luego, señalando los montes: Este año va a haber hambre. ¿No crees que causa angustia ver un pueblo tan pobre y tan resignado? (Movimiento de extrañeza en los del coro.) (Solórzano, 1992: 158)

6.9.1.14 Relación de subordinación social

El hombre, en todo tiempo y lugar, siempre ha tenido la necesidad de establecer, en las diferentes organizaciones de la sociedad, autoridades que los gobiernen. Aunque lo ideal siempre ha sido elegirlos, esto no siempre es así ya que algunos se imponen.

De cualquier forma, en una sociedad siempre existirán hombres que se caracterizan por dirigir mientras que otros por ser dirigidos.

En el texto Las manos de Dios, se observa una actitud de subordinación de tipo religiosa y económica.

Por un lado, se observa la subordinación de los feligreses con respecto del guía espiritual: el pueblo depende de las órdenes y opiniones del Cura, a quien le creen fehacientemente.

Cura: Es lo mismo hijo. Es lo mismo. Nosotros los servidores del Señor, sabemos distinguir al Enemigo. Fue por haber oído su voz que los hombres se sintieron capaces de conocerlo todo y fue por eso también que Dios nos castigó haciéndonos mortales y al mismo tiempo temerosos de la muerte. (El coro cae de rodillas, las cabezas en el suelo.) Sólo quiero decirles una cosa: éste es un mal presagio. Todos ustedes deben venir con más frecuencia a la iglesia. Para ahuyentar al Enemigo, entremos a rezar ahora mismo, a nuestra venerada imagen del Padre Eterno que está aquí dentro, y que es orgullo de nuestro pueblo por las famosas joyas que ostenta en sus manos y que han sido compradas con las humildes limosnas de ustedes, de sus padres, de sus abuelos... (Solórzano, 1992: 156)

También existe otro tipo de subordinación en esta pieza teatral: la de carácter económico. Los habitantes están sujetos a las disposiciones del Amo. Él es quien reparte y dispone los bienes materiales.

Carcelero: No. Y cuando se le sirve bien es un buen Amo. (Con amargura.) Bueno, al menos me da de comer y una cama para dormir. (Solórzano, 1992: 156)

Tanto el Cura como el Amo no son autoridades justas porque no buscan el bienestar del pueblo sino el personal.

6.9.1.15 La inmortalidad

La promesa de la vida eterna es un conocimiento tan antiguo como la humanidad. Pero por muchos años también ha sido utilizado por guías espirituales para manipular y obtener beneficios personales; ejemplo de ello, es el Cura del pueblo. Él divulga esta idea pero lo hace para sojuzgar al pueblo.

Diablo: Lo que él llama duda es la salvación. Ustedes serán capaces de hacer aquí las cosas más increíbles.

Pueblo: (Alucinado.) Sí.

Cura: ¿Y la otra vida ¿No importa nada? ¿Quieren hallar al morir cerradas definitivamente las puertas de la esperanza? (Solórzano, 1992: 201)

6.9.1.16 El destierro del paraíso

El diablo es el protagonista del arquetipo del desterrado del paraíso. El diablo, originalmente llamado Luzbel, era un ángel creado por Dios y al servicio de él, pero al rebelarse a Dios fue expulsado del paraíso.

En la obra, el Diablo no es sólo ese ángel caído sino todo aquel personaje de la historia que ha trascendido para mostrarles la verdad a los hombres y que por lo mismo ha sido despreciado por los demás.

Diablo: Voy a ayudarte, pues él está preso por la misma razón que yo fui desterrado de mi tierra natal. Tu hermano se rebeló contra este Amo que lo tiraniza, así como yo me rebelé contra esa voluntad toda poderosa que me desterró del Paraíso donde nací, por enseñarles a los hombres los frutos del bien y del mal. (Solórzano, 1992: 165)

Otros personajes que sufren, alegóricamente, este tipo de destierro son: el hermano de Beatriz, y posteriormente ella cuando logra entender el mecanismo de opresión en que ha vivido hasta el momento.

El hermano de Beatriz es encarcelado por rebelarse al Amo y Beatriz es asesinada por estar en contra del sistema.

6.9.1.17 La mujer arquetípica

Existen diferentes tipos de mujer arquetípica pero en esta pieza teatral encontramos la de la buena madre.

La madre de Beatriz es el arquetipo de la mujer abnegada que cuida, protege y da la vida por sus hijos. A pesar de la miseria y opresión, educa a sus hijos con buenos ejemplos y les fomenta valores morales. No pierde su esencia humana a pesar de las circunstancias adversas.

Beatriz: (Rígida.) Mi madre lavaba la ropa de los trabajadores de una mina. Era difícil dejarla limpia. Los hombres siempre nos rebajaban el dinero, porque no era posible dejarla blanca.

Beatriz: Sí. Ese día mi madre lo castigó. Dijo que quería que su hijo fuera un hombre honrado. (Solórzano, 1992: 183)

6.9.2 Rastreo de los exponentes del tema: libertad

A continuación se enumeran y explican los exponentes que guían al tema de la libertad.

6.9.2.1 Libertad

En relación al tema de la libertad, a continuación enumeraremos los exponentes principales que nos conducen a él.

El principal exponente que nos conduce al tema de la libertad es el propio término, el cual es mencionado reiterativamente en la obra.

La constante aparición de la palabra libertad, aunque en sus diferentes enfoques, la hace tema indiscutiblemente relevante en el texto. Dependiendo del personaje, la libertad puede ser sólo un ideal, un objetivo imprescindible en la vida, un tema tabú o, incluso, un algo intangible que se puede comprar.

Carcelero: ¡Libre! ¡Libre! Todos hablan de la libertad, como si fuera tan fácil conseguirla. Si fuéramos libres dejaríamos de ser humanos. (Solórzano, 1992: 175)

Como bien sabemos, existen diferentes clases de libertad y aunque los habitantes gocen de la libertad de locomoción están privados de la de tipo individual y política. El pueblo no sólo no es dueño de sus acciones, ya que está sujeto a las órdenes de sus opresores, sino que tampoco puede expresar sus ideas si éstas van en contra del sistema que los gobierna. Es decir que no posee una libertad completa. Aunque para la mayoría de la gente del pueblo la libertad no es un tema del cual preocuparse, existen tres personajes: el Diablo, Beatriz y la Prostituta, que por diferentes circunstancias, sí la consideran primordial. Para ellos la libertad es un anhelo, una necesidad y un objetivo por alcanzar.

Beatriz. Sí. Nos iremos lejos, a la tierra donde nació mi madre.

Carcelero: (Con miedo.) Y el Amo de allá ¿no conocerá al nuestro?

Beatriz: No. Allá no hay ningún Amo. Yo no conozco esa comarca pero me han dicho que ahí las gentes trabajan para sí mismas labrando una tierra que les pertenece, donde todo nace casi sin esfuerzo; el viento no lleva las heladas, sino la brisa cálida del mar. En las tardes, según me decía mi madre, después del trabajo, se

tienden los hombres a cantar bajo el cielo, como si fuera su propio hogar. (Solórzano, 1992: 167)

Prostituta: (Se aleja.) No quiero amos. (Pausa.) Y si aceptara ¿qué condiciones me pondrías? Eres igual que todos los hombres, siempre pensando en ser amos aunque sean unos miserables. Prostituta: Pero yo quiero seguir siendo libre. (Solórzano, 1992: 175)

La libertad en el pueblo es un derecho vedado y un ideal tan codiciado que se puede, incluso, comerciar si se quiere obtener.

Carcelero: La libertad de un hombre vale mucho. (Solórzano, 1992: 166)

Beatriz: (Con fingida seguridad.) Si ese es el precio de la libertad de mi hermano, te lo pagaré. (Solórzano, 1992: 166)

Prostituta: (Pensando las palabras.) Y, ¿por qué va a darte sólo trescientos pesos? ¿No comprendes que ahí está nuestro porvenir? La libertad de ese tipo, o no tiene precio, o tiene el que tú quieras darle. (Solórzano, 1992: 176)

Beatriz busca la libertad individual de su hermano, por todos los medios posibles, quien injustamente ha sido encarcelado.

Beatriz: ¿Por qué no lo dejan en libertad? Tú sabes que su falta no fue grave. (Solórzano, 1992: 158)

Cura: ¿Es por tu hermano?

Beatriz: Sí.

Cura: ¿Está preso aún?

Beatriz: Sí. Me parece que va a consumirse en la cárcel para siempre si usted no me socorre. (Solórzano, 1992: 177)

Beatriz: He pensado que tal vez tú quisieras dejar en libertad a mi hermano, si te diera algo de dinero. (Solórzano, 1992: 165)

Uno de los personajes que cree haber alcanzado la libertad es la Prostituta. En cierta medida ella ha logrado su objetivo de ser libre, ya que al huir del prostíbulo no la forzarán más a trabajar como antes. Pero, como un habitante más en el pueblo, su libertad está determinada por el Amo.

Prostituta: ¡Quiero ser libre! Por eso me escapé de la casa donde estaba en la ciudad. Ahí la dueña nos hacía trabajar toda la noche y a veces nos obligaba a acostarnos con hombres viejos y decrepitos como tú. Muchas noches en las horas en que dormía, venía a despertarme para meter algún tipo en mi cuarto. ¡Quiero tener derecho al sueño! Ahora estoy libre para cualquier compromiso y no quiero, sin embargo comprometerme en nada. (Solórzano, 1992: 174)

Prostituta: Pero yo quiero seguir siendo libre. (Solórzano, 1992: 175)

El Diablo ayuda a Beatriz a conseguir la libertad individual de su hermano, pero su intención va más allá porque desea conseguir también la libertad política del pueblo.

Diablo: (Con un suspiro.) He tenido que soportarlo como tú. Pero ahora hay que pensar cómo haremos para que el hombre sea libre. (Solórzano, 1992: 164)

Diablo: Por una vez hablen, hombres de este pueblo. Que suene el timbre de esa voz dormida dentro de sus pechos. Se trata de ir ahora a la cárcel, ir a la iglesia, abrir las puertas de par en par y dejar libres a todos los que han estado ahí aprisionados. (Solórzano, 1992: 201)

Diablo: (Con entusiasmo.) El camino que sigo es a veces áspero, pero es el único que puede llevar a la libertad. ¿No quieren hacer la prueba? (Solórzano, 1992: 201)

6.9.2.2 Auto-confianza

Otro exponente importante que nos guía al tema de la libertad, es la auto-confianza.

El confiar en sí mismo es parte esencial para alcanzar metas, por eso el Diablo hace énfasis en la auto-confianza para luchar por el bienestar del pueblo y ser libres como nación.

Campanero: Me dijo: No reces, ni vayas a la iglesia. Son formas de aniquilarte, de dejar de confiar en ti mismo. (Movimiento de asombro en los del coro.) (Solórzano, 1992: 154)

Campanero: pues bien, dijo: Yo soy el Jefe de los rebeldes de todo el mundo, he enseñado a los hombres a...no recuerdo bien sus palabras...sí, dijo, he enseñado a los hombres a confiar en sí mismos sin temer a Dios. Por eso muchas veces han dicho que yo soy el espíritu del mal cuando lo único que he querido ser es... ¿Cómo decía? ...¿Cómo dijo?... Sí, lo único que he querido ser es el espíritu del progreso. (Solórzano, 1992: 155)

Diablo: No, porque el Amo no existiría si los hombres no lo dejaran existir. (Solórzano, 1992: 163)

Diablo: (Con una carcajada.) ¡Tonterías! ¿Cómo voy a pedirte un alma que no te pertenece a ti misma? Lo que quiero es ayudarte a recobrarla, a hacerla tuya realmente. No lo lograrás si no pierdes el miedo. (Solórzano, 1992: 181)

6.9.2.3 Rebeldía

La rebeldía es una palabra que tiene una connotación negativa debido a que se asocia a la desobediencia o indisciplina, pero en este caso es un factor necesario para alcanzar la libertad que necesita el pueblo.

En el texto dramático *Las Manos de Dios* el exponente “rebeldía” tiene un significado positivo que se vincula directamente con la libertad, ya que si el pueblo no se subleva nunca la alcanzará.

Campanero: Pues bien, dijo: Yo soy el jefe de los rebeldes de todo el mundo, he enseñado a los hombres a...no recuerdo bien sus palabras... sí, dijo, he enseñado a los hombres a confiar en sí mismos sin temer a Dios. (Solórzano, 1992: 155)

Diablo: Yo sólo soy un rebelde, y la rebeldía para mí, es el mayor bien. Quise enseñar a los hombres el por qué y el para qué de todo lo que les rodea; de lo que acontece, de lo que es y no es... (Solórzano, 1992: 162)

Diablo: (Después de reflexionar habla muy seguro de sí mismo.) Voy a ayudarte, pues él está preso por la misma razón que yo fui desterrado de mi tierra natal. Tu hermano se rebeló contra este Amo que lo tiraniza, así como yo me rebelé contra esa voluntad toda poderosa que me desterró del Paraíso donde nací, por enseñarles a los hombres los frutos del bien y del mal. (Solórzano, 1992: 165)

Diablo: Es natural: a mí sólo pueden verme los que llevan la llama de la rebeldía en el corazón, como tú. Los que tienen miedo no pueden verme. Tan pronto aparece el arrepentimiento, no me ven más. (Solórzano, 1992: 169)

6.9.2.4 El Diablo

El Diablo simboliza la libertad. Su tarea primordial es predicar su filosofía de rebeldía y espíritu del progreso como los principales caminos hacia la libertad.

Su mayor anhelo es ver libre no sólo a Beatriz sino a todo el pueblo.

Campanero: Pero él dijo que no era el espíritu del mal sino del progreso... (Solórzano, 1992: 155)

Diablo: (Con entusiasmo.) El camino que sigo es a veces áspero, pero es el único que puede llevar a la libertad. ¿No quieren hacer la prueba? (Solórzano, 1992: 200)

6.9.2.5 Valentía

Este es un signo que surge en contraposición al miedo que predomina en los habitantes del pueblo. Va de la mano con la rebeldía y significa coraje o hazaña para enfrentar ciertas circunstancias.

La única persona valiente en el pueblo es el hermano de Beatriz. Aunque al principio de la obra ella es igual de temerosa que los demás, en el transcurso de la obra sufre un cambio paulatino que la convierte en una mujer valerosa a tal punto que da su vida por el ideal que defiende.

Beatriz: He tomado esas joyas de las manos de Dios porque creí que eso era lo justo. Muchos de ustedes habrán pensando hacerlo. ¿Van a condenarme? ¿Por qué?, ¿Por qué tuve valor de hacer lo que ustedes no han querido hacer? Aún quedan ahí joyas. Son nuestras. (Solórzano, 1992: 200)

6.9.2.6 La víctima propiciatoria para el sacrificio

En las historias de héroes, existe el arquetipo del sacrificio. Muchas veces este sacrificio implica perder la vida misma por un ideal o la salvación de los demás, aunque ellos mismos no lo agradezcan o no lo entiendan.

La víctima propiciatoria para el sacrificio es Beatriz, quien es amarrada y golpeada por el mismo pueblo al que pertenece.

Beatriz: (Gritando con pánico mientras la arrastra.) ¡No! ¡No! Suéltense. Suéltense. (Mientras la amarran grita forcejeando.) No

soy culpable de nada. Si me matan, matarán una parte de ustedes mismo. (Solórzano, 1992: 203)

El pueblo en tumulto al ver a Beatriz amarrada se precipita sobre ella en un movimiento uniforme y avasallador y la hiere con gran violencia mientras ella grita enloquecida. (Solórzano, 1992: 204)

Aunque Beatriz pudo renunciar a su ideal de libertad para evitar la muerte, no lo hizo porque finalmente logró comprender el significado de la libertad.

Beatriz: (Casi sin poder hablar.) Sí. Volverás a luchar. Prométeme que lo harás por mí. Algún día se cansarán de creer en el viento y sabrán que sólo es imposible lo que ellos no quieren alcanzar. Su misma voluntad es el viento, con que hay que envolver la superficie completa de esta tierra. (Se desfallece. El viento sopla furioso, agitando los vestidos y cabellos de Beatriz.) (Solórzano, 1992: 206)

6.9.4 Opresión versus libertad

Al encontrar los exponentes que demuestran los temas de opresión y libertad en forma individual, se descubrió al mismo tiempo que ambos tienen una relación de antagonismo en el texto.

Es claro, por lo anteriormente expuesto, que los temas libertad y opresión están inmersos en el texto, pero también es necesario demostrar que existe una relación de pugna entre ellos; esto se demuestra cuando la libertad intenta establecerse, a través del Diablo, en un pueblo donde la opresión ha reinado por años.

Mientras que la opresión es aplicada por el Cura y el Amo, la libertad quiere ser instituida por el Diablo.

En una inversión de papeles, el Diablo representa la libertad; mientras que el Cura y el Amo simbolizan la opresión.

Cuando el Diablo llega al pueblo encuentra que éste se halla en estado de opresión política y religiosa.

Campanero: Tú eres campanero de la iglesia me dijo, y luego, señalando a los montes: Este año va haber hambre. ¿No crees que angustia ver un pueblo tan pobre y tan resignado? (Solórzano, 1992: 169)

Diablo: (Irónico.) ¡Y me lo dices a mí! Pero mira al Amo, él no tiene miedo, él da el dinero para construir esta iglesia y hace que esos pobres hombres mudos, que se creen hechos a semejanza de Dios, sean sus esclavos. (Solórzano, 1992: 172)

Con diferentes argumentos y argucias, el Cura mantiene sojuzgado al pueblo, pero el Diablo aparece para enseñarles la verdad y la libertad.

Diablo: Quise enseñar a los hombres el por qué y el para qué de todo lo que les rodea; de lo que acontece, de lo que es y no es... Debo decirte que yo prefiero otros nombres, esos que aunque nadie me adjudica son los que realmente me pertenecen: para los griegos fui Prometeo, Galileo en el Renacimiento, aquí en tierras de América... pero bueno, he tenido tantos nombres más. (Con un dejo de amargura.) Los nombres cambiaron pero yo fui siempre el mismo: calumniado, temido, despreciado y lo único que he querido siempre, a través de los tiempos es acercarme al Hombre, ayudarlo a vencer el miedo a la vida y a la muerte, la angustia del ser y del no ser. (Torturado.) Quise hallar para la vida otra respuesta que no se estrellara siempre con las puertas cerradas de la muerte de la nada. (Solórzano, 1992: 162-163)

Diablo: ¿No sabes que los hombres nacen libres? Son los otros los que después los van haciendo prisioneros. (Solórzano, 1992: 164)

Para justificar el acaparamiento de las riquezas por parte del Amo, el Cura le argumenta a la gente que es una decisión más de Dios y que lo importante es la vida eterna y no los bienes materiales. Sin embargo, el Diablo los exhorta a pelear por la tierra que les pertenece.

Cura: (Impasible.) Nada de lo que hay en esta tierra nos pertenece. Todo es de Dios Nuestro Señor. Él repartió los bienes terrenales y nosotros debemos aceptar su voluntad. Lo único que nos pertenece a cada quien es nuestra muerte y de lo que hagamos aquí, depende lo que ella signifique. (Solórzano, 1992: 177)

Diablo: Esta tierra será de los hombres. (Solórzano, 1992: 202)

Cura: ¿Y la otra vida? ¿No importa nada? ¿Quieren hallar al morir cerradas definitivamente las puertas de la esperanza?

Pueblo: (Atemorizado.) No.

Diablo: (Vital.) Lo único que importa es esta vida. (Solórzano, 1992: 201)

Otro de los objetivos del Diablo es infundir valor en los habitantes, ya que ellos viven con temor a todo tipo de represalias, tanto del Amo como de Dios.

El miedo es el primer obstáculo para alcanzar la emancipación.

Beatriz: Sí, pero es mejor tener miedo. Es más seguro. Mi hermano no lo tuvo y por eso está preso. (Sigilosa.) ¿Usted no tiene miedo del Amo?

Diablo: No, porque el Amo no existiría si los hombres no lo dejaran existir. (Solórzano, 1992: 163)

Cura: lo que has hecho sólo se paga con la condenación eterna. Soy sacerdote y sé lo que Dios es capaz de hacer con quienes violan su sagrada casa. (Solórzano, 1992: 195)

Diablo: (Con ardor.) ¡Ha llegado el momento decisivo! Estos hombres sabrán lo que has hecho y te justificarán. Les has demostrado que no hay en esa imagen, nada que pueda infundirles temor. Vencerán el miedo. Se sentirán unidos. Podrán entonces verme y oírme y podré encaminarlos a su salvación. (Solórzano, 1992: 198)

Tanto la mentira como la superstición son armas para mantener sometido al pueblo. Pero, el Diablo intenta en todo momento demostrarles la verdad y persuadirlos de que son ellos los que tienen el poder de transformar su entorno.

Cura: (Muy solemne, después de oír al campanero.) Hijos míos. El pecado de esta mujer que les indujo a oír la voz del Demonio ha dado ya sus frutos malignos. Viene a decirme que las cosechas se perderán definitivamente en este año. No quedará ni una sola planta en estos campos. La miseria va a apoderarse de esta tierra. El viento del Norte comienza a soplar. ¡Oigan!

Sacristán: (Supersticioso.) Todo esto es castigo de Dios.

Pueblo: (De rodillas.) ¡Castigo de Dios! ¡Castigo de Dios!

Diablo: (Gritando.) ¡No es verdad! No dejen que el miedo se filtre otra vez por la primera rendija. ¡Óiganme! (El pueblo arrodillado le vuelve la espalda al Diablo.) (Solórzano, 1992: 202)

Diablo: Lo que él llama duda es la salvación. Ustedes serán capaces de hacer aquí las cosas más increíbles. (Solórzano, 1992: 201)

Mientras que el Cura le inculca al pueblo que la resignación es la única solución a las circunstancias, el diablo les habla de la voluntad como medio para lograr sus propósitos.

Cura: La resignación es la única salud del alma. ¿Quieren consumirse en una rebeldía inútil? (Solórzano, 1992: 201)

Diablo: (Con gran fuerza.) Pero será hermoso el día en que nuestra voluntad gobierne esta tierra. Todo lo puede la voluntad del hombre. (Solórzano, 1992: 202)

El Cura le ha enseñado al pueblo que el auto-castigo físico es una forma indispensable de redimirse ante Dios. Por lo tanto, la gente ha aprendido a lastimarse para sentirse libre de culpa y no recibir ningún castigo divino. Pero el Diablo trata de convencerlos de que la estima propia es primordial.

Cura: (Desde el atrio.) Ahora hay que castigarse, hijos míos. ¡Hay que castigarse! Todos somos culpables de lo que esta mujer ha querido hacer. No hemos estado vigilantes. ¡A pagar nuestra culpa! ¡A pagar nuestra culpa! (Solórzano, 1992: 205)

Diablo: (Corre inútilmente hacia el pueblo.) No se flagelen más. No se odien de esa manera. ¡Ámense a sí mismos más que a Dios! (Solórzano, 1992: 205)

El arrepentimiento es una de las armas para someter al pueblo. Es una forma de detener cualquier intento de rebeldía, pero el Diablo la contrarresta invitándolos a sublevarse y exigir sus derechos.

Cura: Te perdono si te arrepientes. Lo principal es el arrepentimiento. (Solórzano, 1992: 154)

Cura: ¡De rodillas pecadores! ¡Todos de rodillas! (El pueblo se arrodilla.) La ira de Dios caerá sobre este pueblo por haber escuchado al enemigo. Sólo el arrepentimiento puede salvarlos.

Diablo: No hay de qué arrepentirse. (El pueblo se yergue poco a poco mientras el Diablo habla.) Es la voz de la justicia la que habla dentro de ustedes. (Movimiento del pueblo otra vez hacia el Diablo.) Por una vez hablen, hombres de este pueblo. Que suene el timbre de esa voz dormida dentro de sus pechos. Se trata de ir ahora a la cárcel, ir a la iglesia, abrir las puertas de par en par y dejar libres a todos los que han estado ahí aprisionados. (Solórzano, 1992: 200-201)

La rebeldía rompe el orden establecido por los opresores, por lo tanto el Cura y el Amo contrarresta esta acción planteándola como un pecado que tendrá consecuencias. Pero debido a las circunstancias de opresión, sublevarse es la mejor de las soluciones, según el Diablo.

Cura: (Interrumpe.) ¿Vienes a hablarme de tu hermano? ¿Se ha arrepentido de su falta? Es pecado sembrar la rebeldía y el desorden entre los hombres. (Inquisitivo.) Te pregunto si se ha arrepentido.

Cura: (Interrumpiendo otra vez.) Dios quiere el orden hija mía. ¿No sabes? (Solórzano, 1992: 177)

Diablo: Yo sólo soy un rebelde, y la rebeldía para mí, es el mayor bien. (Solórzano, 1992: 162)

En toda disputa siempre hay un vencedor, y en esta historia es la opresión. Por más intentos que el Diablo realizó por establecer la idea de libertad no logró su objetivo. Beatriz es la única persona que logra entender la ideología del Diablo y está dispuesta a pelear para que los demás también la entiendan, pero al convertirse en una amenaza para el sistema, éste decide eliminarla.

Beatriz: (Con voz entrecortada.) No estés triste. Ahora comprendo que el verdadero bien, eres tú.

Diablo: (Sollozando.) He perdido tantas veces esta batalla de la rebeldía y cada vez me sube el llanto al pecho como si fuera la primera. El viento del Norte moverá tu cuerpo, pobre Beatriz, y golpeará en la ventana de la celda del Hombre, que sigue prisionero. (Patético.) No volveré a luchar más. Nunca más. (Solórzano, 1992: 205)

Cuadros de resultado de las clases de exponentes que rastrearon la temática Pugna entre libertad y opresión en la obra *Las Manos de Dios* de Carlos Solórzano

Exponentes del tema de la opresión

No.	Exponente	Signo	Símbolo	Imagen	Arquetipo
1.	El miedo	X			
2.	El silencio	X			
3.	La sumisión	X			
4.	Abuso de autoridad	X			
5.	Abuso de poder	X			
6.	La iglesia		X		
7.	La cárcel		X		
8.	Las joyas		X		
9.	La imagen del padre eterno		X		
10.	El Amo		X		
11.	El Cura		X		
12.	El Carcelero		X		
13.	El pueblo		X		
14.	Relación de subordinación social				X
15.	La inmortalidad				X
16.	El destierro del paraíso				X
17.	La mujer arquetípica				X

Todos los exponentes que rastrearon el tema de la opresión son alusiones veladas. No se encontró ninguna alusión obvia.

Exponentes del tema de la libertad

No.	Exponente	Alusiones veladas	Alusiones obvias
1.	Libertad		X
2.	Auto-confianza	X	
3.	Rebeldía	X	
4.	El Diablo	X	
5.	Valentía	X	
6.	La víctima propiciatoria para el sacrificio	X	

Clases de exponentes velados del tema de la libertad

No.	Exponente	Signo	Símbolo	Imagen	Arquetipo
1.	Auto-confianza	X			
2.	Rebeldía	X			
3.	Valentía	X			
4.	La víctima propiciatoria para el sacrificio				X
5.	El Diablo		X		

6.10 Subtemas

De la temática principal se desprenden varios subtemas: injusticia, pobreza, explotación y corrupción. Estos problemas están concatenados y son resultado de un sistema opresivo.

6.10.1 Injusticia

En un sistema tiránico, los habitantes no tienen derechos ni existe justicia ya que las leyes están al servicio del más poderoso. Esto es lo que sucede en el pueblo de Beatriz, y tanto ella como su hermano ejemplifican el caso más severo de injusticia dentro del texto *Las manos de Dios* de Carlos Solórzano.

Beatriz está ávida de justicia ya que su hermano fue encarcelado por haber dicho la verdad y exigir sus derechos.

Beatriz: ¿Por qué no lo dejan en libertad? Tú sabes que su falta no fue grave. Todo su delito consistió en decir que las tierras que eran nuestras, son otra vez del Amo. ¿No es la verdad? (Solórzano, 1992: 158)

En los países donde impera un régimen opresivo es considerado un delito hacer acusaciones en contra de los gobiernos, por eso es común vedar la libertad de expresión y emplear muchas formas de erradicación como la intimidación, encarcelamiento, aniquilación u otros en contra de los que se sublevaron.

Por eso, el Amo al verse amenazado por la demanda de justicia del hermano de Beatriz, lo encarcela y lo incomunica para que no divulgue esas ideas.

Carcelero: Tengo órdenes terminantes. El Amo no quiere que tu hermano hable con nadie en este pueblo y menos que vaya a meterles ideas raras en la cabeza. Por eso está incomunicado.

Beatriz: (Violenta.) ¿Tiene miedo el Amo de que algún día esos pobres hombres que él ha vuelto mudos le griten a la cara lo mismo que mi hermano le dijo? (Solórzano, 1992: 159)

Asimismo, es injusto que el Amo le arrebatase al pueblo las tierras para vivir en opulencia mientras los ve sufrir hambre.

Campanero: Lo que más miedo me dio, fue que adivinó lo que yo estaba pensando, porque me dijo. Tú estás pensando que no es justo que estos pobres pasen hambre, cuando el Amo de este pueblo les ha arrebatao sus tierras, les hace trabajar para él y... (Los del pueblo se ven sin comprender, apretándose unos contra otros.) (Solórzano, 1992: 153)

6.10.2 Pobreza

Existen muchos signos que indican la pobreza y miseria en que vive el pueblo. Uno de esos signos proviene del aspecto de las viviendas del pueblo. Éstas son de condiciones precarias y el autor es claro al indicar que son chozas. Pero no sólo las viviendas son paupérrimas y descuidadas, también el resto de los edificios del lugar están en las mismas condiciones excepto la iglesia.

La plaza de un pueblo: A la izquierda y al fondo una iglesia; fachada barroca, piedras talladas, ángeles, flores, etc. Escalinata al frente de la iglesia. En media de las chozas que la rodean, ésta debe tener un aspecto fabuloso, como de palacio de leyenda. (Solórzano, 1992: 149)

Otro signo de pobreza son los atuendos de los personajes, los cuales son sencillos y modestos.

Carcelero: ¿Tú tienes ese dinero? Pero si andas vestida con andrajos. (Solórzano, 1992: 166)

La pobreza es un problema usual en muchos de los países hispanoamericanos y ha sido consecuencia de los gobiernos corruptos y el sistema capitalista, en el cual las riquezas de toda una nación son acaparadas por élites poderosas.

En el caso del texto *Las manos de Dios*, la pobreza reina en el pueblo, no porque no existan riquezas materiales en él, sino porque están retenidas por una sola persona, el Amo. Aunado a esto, las tierras no producen cosechas porque son infértiles y la gente sufre hambre.

Campanero: Sí, pero yo le respondí: el Señor Cura nos ha ordenado rezar mucho, tal vez así el viento del Norte no soplará más, no habrá más heladas y podremos lograr nuestras cosechas. Pero él lanzó una carcajada que hizo retumbar al mismo cielo. (El coro ve al vacío como si quisiera ver allí algo.) (Solórzano, 1992: 152)

Beatriz: ¿Cómo? No tengo nada. Este pueblo está arruinado. Las cosechas de este año se han perdido. Mira el cielo, está gris desde que el viento del Norte trajo las heladas. (Con amargura.) Y él ahí dentro sintiendo hambre y frío... (Solórzano, 1992: 164)

La pobreza es la única herencia que se transmite de generación en generación en el pueblo.

Beatriz: Pero tú sabes que lo hizo porque es muy joven. No tiene más que dieciocho años. ¿No comprendes? Cuando murió mi padre pensamos que el pedazo de tierra que era suyo sería nuestro

también, pero resultó que mi padre, como todos, le debía al Amo y la tierra es ahora de él. (Solórzano, 1992: 158)

6.10.3 Explotación laboral

La pobreza es un factor que induce a las personas a desempeñar cualquier tipo de trabajo mal remunerado. Esto origina otro problema frecuente en los países subdesarrollados: la explotación. El que proporciona la fuente de trabajo al saber de la necesidad económica del trabajador se aprovecha para exigirle y pagarle lo menos posible.

En el pueblo, el Amo es el principal explotador. Hace que la gente trabaje para él, dándoles un sueldo irrisorio.

Campanero: Lo que más miedo me dio, fue que adivinó lo que yo estaba pensando, porque me dijo. Tú estás pensando que no es justo que estos pobres pasen hambre, cuando el Amo de este pueblo les ha arrebatado sus tierras, les hace trabajar para él y... (Los del pueblo se ven sin comprender, apretándose unos contra otros.) (Solórzano, 1992: 153)

Aparte del amo, la misma gente del pueblo se explota entre sí. Ejemplo de ello son los mineros, quienes pagaban poco a las lavanderas del pueblo, entre las que se encontraba la mamá de Beatriz.

Beatriz: (Rígida.) Mi madre lavaba la ropa de los trabajadores de una mina. Era difícil dejarla limpia. Los hombres siempre nos rebajaban el dinero, porque no era posible dejarla blanca. (El coro de mujeres y la madre hacen los movimientos de las lavanderas, torturadas, como si no pudiera escapar a ellos, como si fuera una pesadilla.) (Solórzano, 1992: 183)

6.10.4 Corrupción

La corrupción es un vicio que puede emerger de la ambición y falta de valores y ética.

Al igual que los problemas anteriores la corrupción también es muy frecuente en los países en vías de desarrollo de Hispanoamérica y que no les permite progresar.

Este problema se ejemplifica cuando Beatriz en su afán de liberar a su hermano le ofrece dinero al carcelero a cambio de que lo deje libre. El carcelero acepta pero cae preso de este mal, a tal punto que no se conforma con lo acordado con Beatriz y le pide cada vez más.

Beatriz: He pensado que tal vez tú quisieras dejar en libertad a mi hermano, si te diera algo de dinero. (Solórzano, 1992: 165)

Carcelero: Bueno, ¿Cuánto puedes darme? (Solórzano, 1992: 166)

Beatriz: Llevo dos días rogándote. Me tiranizas y tengo que rogarte. Tengo lástima y asco de mí misma.

Carcelero: (Se encoge de hombros.)

Beatriz: Te traje todo lo que tenía, una vez y otra y nunca es bastante. Tres veces me lo has dicho y tres veces te he traído más. (Solórzano, 1992: 192)

6.10.5 Empatía

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, empatía significa la Identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de ánimo de otro. Es un valor moral que funge como subtema importante dentro de la obra.

El Diablo al igual que el hermano de Beatriz también fue condenado y esa experiencia lo hace sentir empatía por ella al punto de apoyarla a pesar de las consecuencias.

**Diablo: (Después de reflexionar habla muy seguro de sí mismo.)
voy a ayudarte, pues él está preso por la misma razón que yo fui
desterrado de mi tierra natal. Tu hermano se rebeló contra este
Amo que lo tiraniza, así como yo me rebelé contra esa voluntad
todo poderosa que me desterró del Paraíso donde nací, por
enseñarles a los hombres los frutos del bien y del mal.
(Solórzano, 1992: 164-165)**

La empatía se convierte en un factor determinante en el desarrollo de la obra, ya que genera en el Diablo un deseo de ayudar a liberar al hermano de Beatriz y por ende al pueblo.

Este valor moral aúna a las personas y hay más posibilidades de perseguir un fin juntas, en este caso es la libertad.

6.10.6 Progreso

El progreso significa avance y para ciertos países subdesarrollados es casi una utopía. En el contexto de la obra, la libertad que se persigue va relacionada directamente con el progreso. El Diablo sabe que si el pueblo lograra alcanzar la libertad podría progresar en todas las áreas: económica, social, cultural.

Campanero: pues bien, dijo: Yo soy el Jefe de los rebeldes de todo el mundo, he enseñado a los hombres a...no recuerdo bien sus palabras...sí, dijo, he enseñado a los hombres a confiar en sí mismos sin temer a Dios. Por eso muchas veces han dicho que yo soy el espíritu del mal cuando lo único que he querido ser es... ¿Cómo decía? ...¿Cómo dijo?... Sí, lo único que he querido ser es el espíritu del progreso. (Solórzano, 1992: 155)

6.10.7 Honradez

La honradez es lo contrario de la corrupción. Se sabe que en el pueblo todas las autoridades son corruptas, sin embargo, todavía existe gente, como la madre de Beatriz, que inculcan el valor de la honradez en sus hijos.

Beatriz: Si. Ese día mi madre lo castigó. Dijo que quería que su hijo fuera un hombre honrado.

Diablo: (Con fastidio.) Ya sé. (Teatral.) ¡No robarás! Es increíble cómo las madres aunque sean miserables, educan a sus hijos como si la miseria no existiera en este mundo. (Solórzano, 1992: 183)

6.10.8 Solidaridad

La solidaridad combate la individualidad. Esta adhesión circunstancial a la causa se refleja en el personaje del Diablo. Desde el principio hasta el final el Diablo es solidario con Beatriz, es el único que demuestra interés por el problema que le aqueja.

Si el pueblo aplicara este valor moral podrían unirse y combatir los problemas que les aqueja.

Beatriz: (Retrocediendo) Nadie quiere ayudarme. ¿Por qué quieres ayudarme tú? ¿Quieres que yo te dé mi alma, verdad?

Diablo: (Con una carcajada.) ¡Tonterías! ¿Cómo voy a pedirte un alma que no te pertenece a ti misma? Lo que quiero es ayudarte a recobrarla, a hacerla tuya realmente. No lo lograrás si no pierdes el miedo.

Beatriz: (Viéndolo con simpatía). Creo que sólo tú eres mi amigo.

Diablo: De eso estoy seguro. (Señalando la iglesia.) Hay que darse prisa. (Solórzano, 1992:181)

6.11 Recursos literarios

Para establecer la temática: libertad versus opresión en el texto dramático *Las manos de Dios*, Carlos Solórzano utiliza recursos literarios entre los cuales sobresalen la metáfora, símil, antítesis, hipérbole y personificación.

Algunos ejemplos de estos recursos literarios son:

6.11.1 Metáfora

Forastero. –No es culpa del carcelero. Él es sólo una pieza de la maquinaria. *(Solórzano, 1992: 161)

Prostituta. –No soy más libre que tú, ni menos. Me vendo como todos. (Se pasea tratando de conquistar a alguien que pasa.) La tierra entera es una prostituta. (Lanza una carcajada.) (Solórzano, 1992: 174)

6.11.2 Símil

Beatriz. – (Ve al Diablo, que le hace una señal negativa con la cabeza.) No. Lo dicho. ¿Cómo harás para sacarlo? ¿A qué hora? Me tiembla todo el cuerpo de pensar que voy a verlo otra vez. Desde que nacimos, es ésta la primera vez que estamos separados. Sin él me siento como perdida en el aire. (Solórzano, 1992: 167)

Diablo. –(Riendo) ¿Verdad que cuando uno se siente libre, es como si la tierra fuera más ancha, como si fuera, en vez de un valle de lágrimas, un paraíso de alegrías? ¡Alégrate! ¡Aceptó! (La abraza con júbilo.) (Solórzano, 1992: 168)

6.11.3 Hipérbole

Beatriz. – (Hunde la cabeza entre las manos.) Sí. ¿Por qué no me hizo caso? ¿Por qué? Nos habríamos ido lejos de este pueblo de hombres mudos del que Dios se ha olvidado. Yo no quería quedarme, pero él tenía tanta ilusión. Le brillaban los ojos cuando hablaba de ese pedazo de tierra que sería nuestro. Me decía que tendríamos aquí un hogar... (Solórzano, 1992: 185)

Beatriz. – (Amarrada, casi exhausta.) Estas ataduras se hunden en mi carne. Me duelen mucho. No puedo más (Viendo al Diablo con gran simpatía.) ¿No puedes hacer ya nada por mí, amigo mío? (Solórzano, 1992: 205)

6.11.4 Antítesis

Cura. –Aquel ángel, todo bondad, quiso dar un castigo a la falta de esta mujer y con sus grandes alas volaba en torno suyo, azotándola y coléricos. (Solórzano, 1992: 199)

Beatriz. –Es mío y no puedo disponer de nada. Es de todos y no es de nadie. Está ahí y no sirve para nada. Hágame comprender. (Lo sigue con vehemencia.) (Solórzano, 1992: 179)

6.11.5 Personificación

Diablo. – (Con gran fuerza.) Pero será hermoso el día que nuestra voluntad gobierne esta tierra. Todo lo puede la voluntad del Hombre. (Solórzano, 1992: 201, 202)

Cura. –(Muy solemne, después de oír al Campanero.) Hijos míos, el pecado de esta mujer, que les indujo a oír la voz del Demonio, ha dado ya sus frutos malignos. Vienen a decirme que las cosechas se perderán definitivamente en este año. No quedará ni una sola planta en estos campos. La miseria va apoderarse de esta tierra. El viento del Norte comienza a soplar. ¡Oigan! (Solórzano, 1992: 202)

6.12 Movimiento literario al que pertenece la obra

Para clasificar la obra *Las manos de Dios* dentro de un movimiento o género literario es necesario destacar las características literarias de la misma. Asimismo, también es imprescindible entender los aspectos que formaron e influenciaron al autor al momento de escribirla, en este caso se destacan tres por considerarse los más trascendentales: su raíz hispana, la formación teatral que tuvo en Europa y las ideas de carácter filosóficas que predominaban en la época en la que la escribió.

En el libro *Teatro Latinoamericano en el Siglo XX* de Carlos Solórzano, el autor hace una clasificación de autores hispanoamericanos y sus respectivas obras trascendentales con el fin de ubicarlos en una época importante de la literatura a cada uno. Entre ellos se encuentra él mismo, ubicado dentro de los dramaturgos que pertenecen al grupo denominado El teatro de la posguerra. Este dato contribuye a ubicar la obra dentro de un movimiento de teatro específico.

Del teatro de posguerra, la obra presenta las siguientes características: la universalización del tema, la postura de denuncia con aspiración a una vida más justa; y el planteamiento de un argumento que se identifica con ideas filosóficas y políticas.

Además, la obra no posee sólo características del teatro de posguerra sino de otros teatros como el de los autos sacramentales, el expresionista, existencialista y brechtiano.

De los autos sacramentales se percibe la abstracción de los personajes y el manejo del coro (Pueblo).

Del teatro existencialista, se aprecia el planteamiento de los temas de libertad y decisión individual; mientras que del expresionista el uso de símbolos y alusiones.

Del teatro brechtiano sobresale la particularidad principal que los personajes no imitan a las personas reales sino representan lados opuestos de un argumento (Diablo=libertad vs Amo=Opresión). Además ofrece ideas para que el lector emita juicios y la obra no sea mera entretención.

6.13 Valoración final

Una de las particularidades de esta pieza teatral es la transposición simbólica de dos personajes. Según el mito de la religión judeocristiana, el diablo es un ente malvado; pero en esta fábula, su personalidad y actitudes apuntan a una descripción contraria de lo que se dice comúnmente de él. En la obra, el Diablo es un personaje bondadoso, empático y solidario que busca ayudar al pueblo. Por el contrario, el Cura no es la persona que se espera como representante de Dios, ya que en vez de buscar el bien común y ayudar al pueblo lo oprime para lograr un bien propio.

El texto dramático presenta dos planos: el de la realidad y el simbólico. Es decir, en el plano real, la fábula plantea la historia de Beatriz, quien inducida por el Diablo roba para liberar a su hermano encarcelado injustamente por el Amo del pueblo. En este plano los personajes representan lo que son. Pero en el plano simbólico, la historia se convierte en una analogía y los personajes no son sino significan. El Diablo representa la libertad y el Amo, la opresión; logrando con ello el planteamiento dentro de la obra de dos ideologías distintas.

El planteamiento de la temática hace evidente en el texto una fuerte carga de denuncia política y social por lo que la función literaria del mismo pertenece a la llamada literatura comprometida.

Es indiscutible que aparte del sojuzgamiento de carácter político que existe dentro de la obra, también existe el religioso, el cual hace alusión específicamente a la iglesia católica a través de elementos característicos de ésta, tales como: el Señor

Cura, el Sacristán, el campanero, el diseño arquitectónico de la iglesia y la imagen del Padre Eterno que veneran los feligreses.

En cuanto al ámbito, Solórzano consigue abarcar una proyección geográfica más allá de la que mencionan las acotaciones. Si bien es cierto que el texto indica que la acción se desarrolla en una pequeña población de Iberoamérica, la intención del autor es que el lector se dé cuenta que no solo se refiere a un país sino a varios que también enfrentan los mismos problemas sociales, económicos y políticos. En otras palabras, en el plano real la historia se desarrolla en una pequeña población de Iberoamérica (tal como apuntan las acotaciones); pero en el plano simbólico ésta representa a todos los países subdesarrollados que afrontan los mismos problemas.

El lenguaje que utilizan los personajes es otro aspecto importante por mencionar ya que, según la teoría de los niveles del lenguaje expuesta en el marco teórico, no presenta características de ninguno de ellos. El nivel del lenguaje es neutro ya que los diálogos carecen de códigos dialectales, regionalismos, vocabulario culto, vulgar, coloquial u otras particularidades lingüísticas.

El sistema económico planteado en la obra es el capitalista. Esto se evidencia en que el dinero y tierras pertenecen al Amo. Los trabajadores laboran para el Amo, son explotados y se les paga poco. Lo que ganan pronto volverá al Amo porque a él le pertenece todo lo que consumen. Por el contrario, la libertad tan anhelada por el Diablo propone un sistema socialista que lucha por la propiedad colectiva de los medios de producción y una sociedad sin clases.

7. CONCLUSIONES

1. A través del rastreo de los exponentes se logró demostrar que el eje temático en el texto dramático *Las manos de Dios* de Carlos Solórzano es la pugna entre la libertad y opresión.
2. El tema de la libertad se rastreó a través de exponentes velados y obvios mientras que el tema de opresión solamente mediante exponentes velados.
3. Se encontraron 17 exponentes velados que rastrearon el tema de opresión; 5 de ellos son signos (índices), 8 son símbolos y 4 arquetipos. Para el tema de la libertad son 5 los exponentes analizados: una alusión obvia, 2 signos (índices), un símbolo y un arquetipo. Los exponentes no sólo demuestran la pugna entre opresión y libertad, sino también la ventaja del primero sobre el segundo.
4. Según la clasificación del signo que hace Peirce, los signos encontrados en esta pieza dramática pertenecen a los denominados índices y símbolos.
5. En los planos de oposición que evidencian una pugna entre libertad y opresión en el texto *Las manos de Dios*, se encontró como principales exponentes que guían al tema de la opresión los siguientes: el miedo, la

sumisión, el Cura, el Amo, las joyas, la iglesia. Mientras que, entre los principales exponentes que guían al tema de la libertad están: el mismo término: libertad; y otros velados como el Diablo y la rebeldía.

6. Los exponentes que conducen al tema de la opresión están representados en objetos, personajes, actitudes y sentimientos. Dentro de los objetos se pueden mencionar las joyas, la imagen del Padre Eterno, la cárcel y la iglesia. Entre los personajes se encuentran, el cura, el pueblo y el carcelero; de las actitudes se pueden mencionar la sumisión, el abuso de poder y autoridad; y de los sentimientos, el miedo. Del tema contrario, los exponentes están representados principalmente en un personaje y una actitud: el diablo y la rebeldía, respectivamente.
7. La palabra “libertad”, así como sus diferentes equivalentes, aparece escrita 61 veces en el texto; por el contrario, el término “opresión” no se encuentra plasmado literalmente, sólo a través de alusiones veladas. Aún así, el tema de la opresión es el que prevalece en esta pugna.
8. Algunos subtemas que confirman el tema de la opresión en el texto son: explotación laboral, pobreza e injusticia; los cuales apuntan la existencia de un sistema capitalista dentro del texto. Por otro lado, los temas secundarios que afianzan el tema de la libertad son: progreso,

solidaridad, empatía y honradez. Conceptos que indican la aspiración al sistema socialista.

9. El texto posee figuras literarias tales como: metáforas, símiles, antítesis, hipérbolos y personificaciones.

10. En relación con las tres unidades dramáticas, el lugar donde se desarrolla la historia es uno de principio a fin: la plaza. Sin embargo, es importante mencionar que, en la aplicación de las técnicas de la prolepsis y analepsis, el autor destaca las escenas a través de un efecto lumínico, que se conoce por medio de las acotaciones, y que sugiere un cambio simbólico de lugar.

11. En cuanto a la acción, está unificada y organizada alrededor de una historia principal; y el tiempo empleado para que se desentrañen los hechos es de tres días. La obra cumple con la unidad de lugar y acción pero no de tiempo.

12. La estructurada interna de esta obra se rige por el planteamiento aristotélico: presentación, nudo y desenlace. Mientras que la estructura externa de la obra consiste en 3 actos y 15 escenas. El primer acto consta de 6 escenas, el segundo de 4, y el tercero de 5.

13. Las técnicas literarias utilizadas en el texto *Las manos de Dios* son: diálogos, monólogos, acotaciones, prolepsis, analepsis, diégesis, metadiégesis.

14. A través de la técnica de la analepsis surge una metadiégesis que cuenta la vida de la madre de Beatriz. Y mediante la técnica de la prolepsis, el autor, devela el futuro desolador del hermano de Beatriz.

8. BIBLIOGRAFÍA

1. *Letras de Guatemala*. Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades: Ediciones América. Tomos 4 y 5. 1988.
2. ALBIZÚREZ PALMA, Francisco. *Historia de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria. Volumen III. 1935.
3. AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Gredos. 1981.
4. AMORÓS, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Editorial Cátedra. 1989.
5. ARRIAZA, Roberto. *Literatura hispanoamericana*. 7ma. Ed. Guatemala: Impresos Industriales. 1985.
6. AYUSO DE VICENTE, María Victoria. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Ediciones AKAL. 1990.
7. BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 3ª. Ed. México: Editorial Porrúa S. A. 1992.

8. BARBERO, Edmundo. *El teatro*. El Salvador: Ministerio de Educación Dirección de Publicaciones. 1976.
9. BOBES NAVES, María del Carmen. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco / Libros, S. L. 1997.
10. CALDERON, Ileana. Muerte, núcleo temático de El llano en llamas. Trabajo de tesis. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de letras. 1985.
11. CASTAGNINO, Raúl. *El análisis literario*. Buenos Aires: Editorial EL ATENEO. 1987.
12. _____ *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Argentina: Editorial NOVA S. A. 1974.
13. CLAVERIA, Alberto. *Atlas de literatura*. Colombia: Editorial THEMA. 1996.
14. CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder. 1988.

15. DARDON, Mario René. *Dictadura frente a libertad: tema central de El pueblo y los atentados*. Trabajo de tesis. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de letras. 2001.
16. DAUSTER, Frank. *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: Sepsetentas. 1975.
17. DE RIQUER, Martín y VALVERDE, José María. *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Editorial Planeta S. A. 1994.
18. *DICCIONARIO DE AUTORES GUATEMALTECOS*. Guatemala: Tipografía Nacional. Volumen XIII. 1984.
19. *DICCIONARIO DE POLÍTICA*. México: Siglo Veintiuno, Editores. 1988.
20. DEL PRADO BIEZMA, Javier. *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid: Editorial SINTESIS. 2000.

21. DIEZ BORQUE, José María. *Comentario de textos literarios*. Madrid: Editorial Playor. 2001.
22. DORT, Bernard. *Tendencias del teatro actual*. Madrid: Editorial Fundamento. 1975. Traducción Manuel Vidal.
23. ESPAÑA CHINCHILLA, Olga Patricia. *La tendencia hacia el teatro del ja ja ja en las representaciones y creaciones teatrales guatemaltecas de la década de los noventa*. Trabajo de tesis. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de letras. 2005.
24. GÁRRIDO DOMINGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: SÍNTESIS. 1996.
25. GÁLVEZ ACERO, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Editorial Taurus. 1988.
26. GUIRAUD, Pierre. *La semántica*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica. 1960.
27. GUERIN, Wilfred L. s.f. *Introducción a la crítica literaria*. Buenos Aires: Ediciones Marymar. 1974.

28. IMBERT, Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. España: Ariel. 1996.
29. MADARIAGA, Luis de. *Diccionario temático*. España: Editorial Everest. 1980.
30. MONTENEGRO MUÑOZ, María Raquel. *Análisis socio-ideológico de la dramaturgia de Florencio Sánchez y su irradiación al teatro guatemalteco*. Trabajo de tesis. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de letras. 1994.
31. MORENO CÁMBARA, María Eugenia. *La corrupción: tema central de la novela La ciudad y los perros*. Trabajo de tesis. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de letras. 1987.
32. MUÑOZ MEANY, Enrique. *Preceptiva literaria*. Guatemala: Tipografía Nacional. 1948.
33. PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Piados. 1998.
34. *Prensa Libre*. Sección de Cultura. Guatemala, 8 de junio de 2003.
35. SOLÓRZANO, Carlos. *Teatro*. México: Coordinación de Difusión Cultural UNAM. 1992.

36. _____ *Teatro completo*. México: CONACULTA. 2002
37. _____ *El teatro latinoamericano en el siglo XX*. México: Editorial Pormaca. 1964.
38. SOTO MUÑOZ, Alis Roel. *La represión y la catarsis: ejes temáticos en Viernes de Dolores de Miguel Ángel Asturias*. Trabajo de tesis. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de letras. 2003.
39. VICENTE GÓMEZ, Ruth Noemí. *Recursos literarios y teatrales utilizados para representar la denuncia política y social, en la obra Sebastián sale de compras, del autor Manuel José Arce Leal*. Trabajo de tesis. Guatemala: universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de letras. 2003.
40. VILLANUEVA MERCADO, Alfredo. *Literatura Universal*. México: Editorial de la Universidad de Guadalajara. 1938.
41. *Vox, diccionario general ilustrado de la lengua española*. 7ma. Edición. Barcelona: Bibliograf S.A. 1983.

42. WOLFGANG, Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos. 1981.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

43. diccionarios.astalaweb.com

44. es.wikipedia.org

45. es.wikipedia.org/wiki/Arquetipo

46. es.wikipedia.org/wiki/Bertolt-Brecht-47k

47. www.lavanguardia.es

48. www.literaturaguatemalteca.com.gt

49. www.monografias.com

50. www.rae.es

51. www.unav.es/gep/iconoindicesimbolo.html