

## Voz y memoria en el teatro hispanoamericano reciente

**Bonnie Hildebrand Reynolds**

En 1492, el continente americano y la península ibérica simultáneamente se descubrieron así cambiando su propio futuro junto al futuro del mundo entero. Las culturas americanas, en su gran mayoría comunitarias y rígidamente estratificadas en clases, valorizaban su vida religiosa más que su vida económica puesto que sólo la complacencia de los dioses mantenía el orden cósmico del mundo. A pesar de que la cultura española declaró oficialmente que su propuesta principal era la de difundir la fe católica y convertir a los pueblos americanos a la “verdadera” fe, fue obvio su interés mayor en lo económico tanto al nivel personal como al nacional. El encuentro de estos dos (en realidad más de dos) estilos de vida fue violento y duradero; hasta se puede decir que la conquista de América continúa hoy día en algunos lugares con esta misma violencia. A la vez, se puede notar que a pesar de que Europa – y en el presente siglo, los Estados Unidos – conquistaron la América Latina, el descubrimiento de América todavía no ha ocurrido. El encuentro de las culturas indígenas de América con las europeas se junta temprano a las de África. El resultado ha sido la creación de culturas sincréticas a lo largo de las Américas, culturas cuya fusión ha sido y sigue siendo violenta y forzada. Como resultado, se ha producido un sistema en que los miembros de una minoría poderosa gobiernan, explotando para su propio beneficio y para mantener su posición privilegiada, a una mayoría numerosa y sumamente pobre, que tiene sus raíces más en la historia indígena y africana que en la europea. Partícipe marginado en la sociedad latinoamericana ha sido la mujer, de todas clases, destinada desde el principio a una posición sumisa tanto por el machismo español importado, como por las sociedades indígenas, en la mayoría patriarcales.

Según la novelista mexicana, Elena Poniatowska, los tres factores principales que unen a los hispanoamericanos son “la lengua, la explotación y la pobreza” (14). Irónicamente, estos tres factores unifican a los

hispanoamericanos no sólo por el sufrimiento y las luchas que tienen en común sino también por el hecho de que la pobreza y la explotación frecuentemente son los temas que los escritores se sienten obligados a subrayar en la poética del presente siglo, mientras la lengua de España se ha convertido en un instrumento de unificación para regiones que de otra manera hubieran sido divididas por las numerosas lenguas indígenas, un gran número de las cuales todavía se hablan hoy en día.

De hecho, a través de la palabra escrita, la lengua del conquistador se transforma en un instrumento poderoso para protestar las circunstancias de los conquistados y los marginados, y al hacerlo, defender la existencia misma de las culturas sincréticas de las Américas. Poniatowska lo ve de la siguiente manera: “A través de la palabra, Latinoamérica se ha unificado, desde el Río Bravo hasta Tierra del Fuego. A través de la palabra, guardamos segura nuestra memoria (25).”<sup>1</sup> Carlos Fuentes comenta cómo a través de los siglos, Latinoamérica ha intentado imponer los sistemas y el pensamiento europeos en el continente americano y cómo al hacerlo ha escondido la verdadera cara de su cultura y desde luego, su identidad, no sólo para los mismos latinoamericanos sino para el mundo entero. Dice Fuentes: “Levantamos . . . la fachada de un país legal ocultando la cara injusta y miserable del país real” (17-18). En la opinión de Fuentes, es la falta de reconocer el pasado lo que obstaculiza la entrada de la América Latina a la modernidad y lo que es responsable de las revoluciones del siglo veinte. Además de simplemente conservar la memoria, el autor debe (y en la opinión de Fuentes muchos lo han hecho) intentar conservar una continuidad cultural que incluya la naturaleza policultural y multiracial del área que él nombra Indo-afro-ibero-América. Mientras la literatura vigila esta historia cultural, hay cuatro funciones que la acompañan: Nombre, Voz, Memoria y Deseo (27), las cuales, en las palabras de Fuentes son “los lazos de unión profunda entre nuestros orígenes” (47). Al dar nombre y voz a los que mantienen silencio desde hace tanto tiempo, se conserva la continuidad cultural del presente a través de la memoria del pasado y del deseo para el futuro.

Esta poetización de la función de la literatura y el rol del escritor es evidente en muchas obras y muchos autores del siglo XX en Latinoamérica. Se ve en los temas de la identidad nacional y cultural en que se busca la identidad en los orígenes indígenas y africanos y se ve en la utilización de la literatura como arma para instruir a la gente, convencerla a luchar por sus derechos o servir de amenaza a la cultura hegemónica de la necesidad de cambiar el sistema y poner fin a la injusticia social, política y económica. Tal

literatura ha sido denominada “literatura de protesta,” “literatura testimonial,” “literatura regionalista”; no importa el nombre, siempre es literatura “comprometida,” social o políticamente. Es más, esta actitud frente a la literatura no es el patrimonio de un sólo género ni de un sólo lugar: se encuentra en la prosa, el teatro y la poesía y en todas las regiones de América Latina. No obstante, el teatro, por su calidad ostentosa y por su relación íntima, pero a la vez societal, con el espectador, se encuentra en una posición superior a la de los demás géneros de poder darle nombre y voz (o sea, identidad) a los individuos de las sociedades latinoamericanas a quienes tradicionalmente no se les ha permitido hablar. Este interés dentro del teatro latinoamericano, de los años 80 y 90, sigue en boga y hasta parece haberse aumentado. Podemos imaginar que tal vez sea porque estamos para entrar en el nuevo milenio, por los cambios en la política mundial, o por el empuje hacia la “globalización.” En las obras contemporáneas de esta índole, no sólo se crea una voz para los del pasado y del presente que nunca la han tenido, sino que se abre paso a la expresión de la voz del otro dentro de cada uno, una voz a través de la cual se revela en parte, por lo menos, que el enemigo es uno mismo. Así, estas obras conservan la memoria del pasado mientras apuntan hacia un posible futuro más inclusivo. En el presente estudio se comenta este interés en la conservación de la memoria cultural en cuatro dramaturgos contemporáneos en cuanto al impacto que el teatro, a diferencia de los otros géneros, hace al comunicar la relación entre los temas históricos y el futuro de un mundo que rápidamente se globaliza. Las obras incluidas son: *La muerte y la doncella* (1992) del chileno Ariel Dorfman; *Miénteme más* (1993) del puertorriqueño Roberto Ramos-Perea; *El carnaval de la muerte alegre* (1992) del colombiano Carlos José Reyes; y, *Lacandonia* (1982)<sup>2</sup> del mexicano Guillermo Schmidhuber.

*La muerte y la doncella* presenta la historia actual de tres participantes de otra historia en el pasado, la de torturas, muertes y desaparecidos que tanto ha afligido a los países de Latinoamérica en décadas recientes. En esta obra, Paulina Salas, una víctima de torturas y violaciones en su juventud, es ya la esposa del hombre que va a encabezar la nueva Comisión de Justicia de su país, comisión que tiene la responsabilidad de investigar las injusticias del pasado, pero sólo las que habían terminado en la muerte. O sea, casos como el de Paulina no se investigarán. Por casualidad, llega a su casa un hombre a quien Paulina reconoce por la voz como el peor de sus torturadores. Lo que sigue es un juicio orquestado por Paulina y débilmente secundado por su esposo, Gerardo, del médico Roberto Miranda.

En esta obra, la *memoria* del pasado de las torturas a las manos del doctor está viva y presente en el mismo modo de ser de Paulina. Se nota específicamente en su nerviosismo al esconderse con una pistola cuando la gente llega de plena noche a su casa. Está presente también en el *no* hablar de Paulina durante los últimos catorce años, y en el sentido literal del título cuando se lo aplicamos a Paulina. El elemento de la voz se nota en un sentido literal además de figurado. Literalmente, es la voz del doctor en el presente que liga la obra al pasado. Antes de ver al doctor, Paulina escucha su voz desde su escondite. Es al recordar (o tal vez revivir), en la oscuridad, la condición de estar con los ojos vendados durante las “sesiones,” que ella piensa reconocerlo. Además, el juicio mismo da énfasis a la voz, tanto a la del doctor, como a la de Paulina, mientras ésta dirige la confesión grabada de aquél. Se habla, se graba, luego se escucha lo ya dicho y grabado. Finalmente, si reducimos la acción de la obra a los verbos de ésta, tenemos los siguientes: acusar, negar, juzgar, defender, confesar, contar, grabar y hablar, todos verbos que dependen de la voz para ponerlos en acción. Figuradamente, la obra establece un simbolismo entre la voz de Paulina y la de las víctimas como ella, quienes no pueden o no quieren hablar. Es más, la voz del doctor se convierte en la de todos los que terrorizaron con su violencia.

Los deseos de cada personaje, aunque parezcan claros, son por su yuxtaposición, ambiguos. Por ejemplo, Paulina quiere que el doctor confiese y diga lo que le hizo a ella, pero también quiere que él sufra y al final dice que quiere matarlo. El doctor, si es culpable,<sup>3</sup> no quiere revelar su complicidad. Si no es culpable, quiere que no le hagan daño y que lo suelten. Gerardo expresa varias veces que quiere que empiecen a vivir, dejando atrás el pasado, pero a la vez, se implica que lo que Gerardo realmente desea es progresar en su carrera política sin problemas. El propósito de la obra parece ser que todos se hablen y que se digan lo que han hecho y lo que han sentido, y sienten, enfocando más en la necesidad de hablar y de oír hablar que en la culpabilidad de cualquier individuo. La implicación de estos deseos para el futuro se sugiere en la última escena de la obra en donde Paulina y Gerardo se encuentran en un concierto donde se toca “La muerte y la doncella” de Schubert. Mientras tanto, el público de la obra se ve como parte del mismo público del concierto. Entra el doctor en una luz “diferente” y al final él y Paulina se miran. Puesto que la escena anterior termina cuando Paulina está para matar al doctor, no se sabe si lo ha hecho o no. Desde luego, no se sabe si la aparición del doctor en el concierto es real, lo cual sugeriría que Paulina y Gerardo ya empiezan a vivir, o, si lo que se ve es una aparición fantasmagórica que Paulina guarda

en su memoria después de haberlo matado. En el segundo caso, se apunta hacia la continuación de la hipocresía y la violencia. En ambos casos, se insinúa un posible futuro, pero es el espectador quien tiene la responsabilidad de escogerlo.

*Miénteme más*, cuyo título se deriva de un bolero de la década de los 50, se basa en un suceso de la misma época cuando mujeres puertorriqueñas (entre ellas, prostitutas) fueron convencidas a participar en pruebas experimentales de la pastilla anticonceptiva, realizadas por científicos de los Estados Unidos. Como resultado, se supieron los peligros de la anticonceptiva, poniendo a salvo a muchas vidas. Sin embargo, no fue sin el costo alto de la vida de varias puertorriqueñas, cuyas muertes, por la mayor parte, nunca fueron reconocidas oficialmente como parte del experimento. Los personajes de esta obra ejemplifican a los participantes históricos del experimento.

Toda la acción tiene lugar en un prostíbulo/bar en un muelle de la costa occidental de Puerto Rico. Es un bar “venido a menos” que vemos en una noche cuando los clientes escasean. Los cinco personajes son: el tabernero, cuya mujer murió como resultado del experimento; Veni, la prostituta más joven, en su octavo mes de embarazo; Michú, joven prostituta un poco mayor que Veni y madre de una niña de tres años, tiene la obsesión de nunca quitarse unas medias gruesas que lleva puestas, inclusive cuando está “trabajando”; Carmona, la mayor de las tres, quien según parece ha pasado muchos años trabajando en el mismo lugar y a quien le aterrorizan los años que ha cumplido; más el protagonista, don Mario Bermúdez, el hombre más poderoso del barrio.

En la pre-historia de la obra, Mario había trabajado como intermediario para los “gringos” y a cambio de pago, les consiguió a mujeres de su barrio para el experimento, incluyendo a la mujer ya difunta del tabernero y a Michú, la prostituta con quien Mario tiene la hija y por quien parece sentir algún cariño. Se sabe que Michú siempre lleva sus medias para esconder las venas brotadas y los chancros que son signos de la enfermedad fatal de que padece por haber participado en el experimento. Resulta que Mario mató al gringo que le pagó al saber que el experimento había tenido los resultados fatales. Llega al bar con una maleta llena del dinero que recibió de pago y pasa la noche allí en una especie de expiación y de lucha con su conciencia. Al final decide, pero sólo con la insistencia de Michú y Veni, entregarse para que la verdad del asunto se revele. Al tomar esta decisión, Mario sacrifica su propia libertad para dar voz a las mujeres, vivas y muertas, víctimas del experimento. Es con la liberación de esa voz colectiva femenina que se efectúa la justicia.

En el mundo cerrado de esta obra, la memoria se revela de varias maneras. Primero, como lo que “hubiera sido si...” que siempre comentan en sus conversaciones; luego, como el aprendizaje de las experiencias de la vida, que en la vida de estos personajes es totalmente negativo; y por fin, en la imagen visual de las tres mujeres que sirven de ejemplo concreto del progreso negativo en esta vida. A la vez, el espectáculo mismo es una memoria en vivo del pasado para el público, debido a la inclusión de los boleros que siempre se asocian con la década de los 50 en Puerto Rico y a la conexión establecida entre la prostitución del pasado y la vida actual del puertorriqueño. En el presente de la obra, los personajes expresan su deseo de encontrar la felicidad, un deseo que la obra y letra del bolero revelan como falso. Ya que el presente de la obra es el pasado del público, mientras el presente del público es el futuro de la obra, es fácil para el espectador ver que el futuro de estos personajes va a ser la muerte, y que el presente del espectador se desarrolla en una extensión del mismo mundo cerrado del drama.

En *El carnaval de la muerte alegre* de Carlos José Reyes, una tropa de actores sin trabajo se encuentra en una calle solitaria, peligrosa, y a fin de cuentas, sin salida, buscando qué hacer. Dan con la idea de escenificar episodios históricos y llaman a la Muerte, quien aparece como otro personaje, para que les devuelva algunos de los muertos de la historia de su país a quienes se ha llevado a través de los años. Ella se pone de acuerdo, con el aviso de que sólo es temporal, por el tiempo que dure “esta” función. Retrotrae al presente de los actores a los varios participantes en la historia de Balboa y Pedro Arias Dávila en el Darién. Estos se convierten en los personajes cuyos papeles los actores hacen y se desarrolla la historia, siempre bajo la dirección escénica de la Muerte. Se hace obvio tanto al público como a los actores que la sociedad que Balboa había iniciado en su poco tiempo como el auto-nombrado gobernador del Darién era mucho mejor y mucho más justa que la establecida al final por la oficialidad española. Por eso, los actores salen de sus papeles con frecuencia para quejarse con la Muerte, queriendo cambiar su actuación a favor de una historia más justa. Sin embargo, les es imposible cambiar lo ya hecho. Al final de la obra, mientras los actores cambian a su ropa normal y dejan los papeles, la violencia de la historia representada se confunde con la de la realidad circundante. Se oyen bombas afuera de la escena y del teatro a la vez que encuentran al actor que hizo el papel de Balboa muerto y descabezado; así, el actor comparte el mismo destino que sufrieron su personaje y la persona histórica. Evidentemente, se da oportunidad a las voces del pasado histórico a hablar y dar a conocer su realidad en el

presente. A pesar de esto, es obvio que nada se aprendió, ni se aprende, ni se aprenderá de este pasado, tanto por la continuidad de la violencia como por la exclusión injusta de la voz indígena, en el pasado y en el presente. Al final, unos actores indígenas todavía esperan su turno para participar en la obra ya terminada. Se les dice que será hasta el próximo carnaval y ni los del público los invitan a entrar. Como confirmación del *status quo*, al final los mismos actores no tienen memoria de la historia que acaban de actuar ni de su propia actuación.

El Viejo expresa de parte de los demás actores que lo que quieren es “sólo . . . recordar, aunque sea en una mínima parte, sus historias” (34). De otra parte, la Muerte está más interesada en jugar con ellos, pero de manera más seria, imponiéndoles estas dos reglas: que vean la historia con nuevos ojos y que no interrumpan el juego. Desafortunadamente, ninguna de las dos reglas se respeta y al terminar la obra es el espectador quien tiene que buscar e imponer su propia interpretación a los eventos dramatizados.

*Lacandonia* de Guillermo Schmidhuber nos ofrece evidencia de que la conquista de los indígenas de América no se ha concluido todavía y de la necesidad de conservar como parte de la memoria americana la presencia, influencia e importancia de la herencia indígena en la identidad del hispanoamericano. Este autor da nombre y voz al lado indígena de la cara americana, revelando una parte de la memoria, escondida pero cuidadosamente guardada. Es a través de la voz de esta memoria del pasado indígena que se ve que la conquista no triunfó por completo en la destrucción o por lo menos la sumisión de las culturas indígenas y que éstas forman una parte íntegra de la identidad del hispanoamericano del presente siglo que no se ha descubierto por completo.

*Lacandonia* está basado en un acontecimiento verdadero. El argumento cuenta la destrucción de un grupo lacandón en el estado de Chiapas, México, cuando una etnógrafa sueca, Liv, se infiltra al grupo familiar del viejo Bor, enamora al hijo mayor, Chankín, y se queda en la selva, casándose con éste. Ella sólo llega a tal punto por razones profesionales, aunque muy poco éticas, y mientras está con el grupo, los observa y envía sus escritos para que se publiquen en revistas etnográficas en el extranjero. Las mujeres del grupo, aunque analfabetas y con poco conocimiento del español se dan cuenta de lo que hace Liv; mientras su esposo no está, ellas, con el patriarca Bor, la mandan de regreso a la ciudad. Liv consiente sólo cuando le regalan la choza donde viven sus viejos dioses y luego se marcha, llevándose la residencia de los dioses y algunos artefactos, los cuales más tarde vende a un museo.

El drama se presenta a manera de un cuento actuado en que intervienen una Narradora, quien resulta ser al final la misma etnógrafa Liv a los 55 años; Guadalupe, una etnógrafa mexicana, quien en realidad contó la historia al autor, y la familia lacandona del viejo Bor, a quienes el autor entrevistó antes de escribir la obra. Además, aparece la selva lacandona como actante creado a base de “un juego de luces, sombras, colores y sonidos” (75).

La obra da nombre y voz a una cultura descendiente de la maya que todavía existe en el sur de México aunque sus números están reduciéndose cada día más. Primero, se nombra a una cultura antigua que existe desde mucho antes de la llegada de los europeos en 1492; pero también se le da un nombre contemporáneo que consiste en los nombres de los miembros de esta familia específica. Es más, se da énfasis a su propio idioma, el maya-lacandón, que se escucha hablar en coro al principio y al fin de la obra. La primera escena simboliza la voz contemporánea de los indígenas yuxtapuesta a la voz de la antigüedad a través de la obra. Podemos imaginar la puesta en escena de la primera escena en que la Narradora sirve de intérprete mientras los lacandones repiten en coro un *collage* de poesías antiguas de su cultura. Pero las escuchamos en un aura de tristeza, tragedia y culpabilidad porque la Narradora nos advierte que nosotros somos “la última generación que puede conocer a un grupo lacandón” (77) y nos pregunta “¿Quieren saber lo que decían?” (77).

La estructura del argumento principal retrotrae la conquista del siglo XVI al presente mientras los lacandones expresan sus deseos para el futuro. Sin embargo, la obra no ofrece ninguna solución positiva al problema de la supervivencia cultural del grupo ya que las varias conclusiones propuestas todas llevan a la destrucción del grupo. Primero, tenemos la naturaleza exótica y desconocida que atrae y a la vez aterroriza a la europea y por la cual ella no puede viajar sin la ayuda de uno de los indígenas. Segundo, la vemos a Liv, al principio ofreciendo algo de muy poco valor a cambio de visitar al grupo; en este caso es un radio transistor. Tercero, vemos la atracción del indígena Chankín por lo rubio. Quiere que Liv le dé un hijo con pelo amarillo, lo cual ella le promete pero nunca hace. Y por fin, vemos la destrucción a través del robo de los artefactos culturales identificadores de esta cultura y con esto la imposibilidad de que estos lacandones eviten la destrucción de su cultura.

En cada uno de cuatro finales propuestos, Chankín siempre expresa los mismos deseos para su gente – una manera de sobrevivir al lado de la cultura ladina. Sin embargo, al fin de cada uno, su gente se queda destruida. En el primer final, Chankín simplemente es rechazado por su familia y se va

para vivir en la ciudad, dejando al grupo totalmente desintegrado por su ausencia; en el segundo, Chankín vuelve a vivir con el grupo, pero muere a manos de un rival para una de sus mujeres quien lo ha dejado mientras estaba en la ciudad; en el tercero, logra que el presidente del país les devuelva la tierra a los lacandones, pero muere en una pelea por estar borracho; y en el cuarto, se convierte en dueño de una tienda aprovechándose de su propia gente sin poder ni querer ayudarla. La Narradora confirma lo que los varios finales sugieren cuando dice: “¡Podemos repetir el final hasta el infinito, pero siempre encontraremos sólo tragedia!” (120). Es una tragedia no sólo para la civilización que desaparece sino también para los que, como Liv, son responsables. La Narradora, revelándose como Liv Vieja al final, mientras lamenta sus propias acciones no cambiables, echa la culpa también a los del público por ser como ella:

No me juzguen con tanta dureza. Soy exactamente igual a ustedes, todos pertenecemos a esta “sifilización.” Ella nos enseña muchas cosas...pero no nos entrena en el amor. ¡La historia negra de la humanidad no se ha terminado, aún Caín no termina de matar a Abel!...Si la conquista aún no se termina; todos los días Europa sigue conquistando a América... ¡Adiós, Lacandonia! Pronto ya no existirá ni siquiera la selva; el quetzal, el jaguar y la anahuayaca serán sólo animales míticos. La humanidad habrá perdido varias especies de animales y algunos grupos étnicos. En el mismo lugar existirá la técnica y la comodidad, y el humo infectante de la “sifilización,” y un vago recuerdo de una definición de hombre en algún diccionario olvidado. (121)

Al dar nombre y voz a la gente perdida, el autor insiste en que la conquista de América sigue en camino mientras todos, los mismos americanos junto a los europeos, todavía no hemos sabido descubrir su verdadera cara.

Mientras estos temas en que se retrotrae el pasado como experiencia aleccionadora al presente no son nuevos, uno se pregunta, ¿por qué fueron traídos a las tablas? ¿cuál es el impacto del género teatral al desarrollar estas obras en vivo ante un público colectivo? Dorfman contesta estas preguntas en parte al comentar lo siguiente de su obra: “No tardé mucho en darme cuenta de que estos personajes, más que la lenta forma narrativa, necesitaban urgentemente cobrar vida escénica ante la inmediatez de un público” (“Postfacio” 95). Ramos-Perea, hablando en términos más generales, dice algo parecido: “Siempre he encontrado que el teatro es el medio más concreto, más directo, más responsable de comunicar una idea” (“Entrevista” 13). Estos

dos autores se enfocan en lo urgente, lo inmediato, lo concreto y lo directo que es el teatro. El teatro comunica sus ideas en presente y directamente, sin la intervención de un narrador. Además, comunica a través de imágenes visuales y lingüísticas, en conjunto con una multiplicidad de signos creados por el lenguaje teatral. Se añade a estas características la presencia de un público que experimenta el mundo de la obra individualmente y como parte de una colectividad en una relación que Richard Schechner denomina el “drama social” en que la asistencia y presencia de los espectadores son parte íntegra del espectáculo.

Las cuatro obras comentadas, a través de varias de estas características llevan al espectador a participar en el espectáculo, así metiéndolo dentro de la urgencia e inmediatez del teatro. En especial es el lenguaje extra-lingüístico lo que le llama y enfoca la atención del espectador y le crea su papel personal en el drama social de cada obra. Esto se puede ver en el ambiente creado dentro del cual se desarrolla la acción, y en la música, que frecuentemente participa como un actante, tanto como en otros sonidos que entran en momentos significantes.

*La muerte y la doncella* establece su ambiente de desconfianza, miedo y gran tensión en la primera escena que se desarrolla sólo con la luz de la luna y luego las del automóvil que llega. Paulina reacciona a la llegada del auto con miedo mientras recoge un revólver y se esconde detrás de las cortinas aunque sabe que es su esposo quien llega. La composición musical de Schubert no sólo le presta su título a la obra sino que aparece en tres ocasiones como parte íntegra de la acción. Primero como trasfondo a la acusación de Paulina del doctor al recordar ella que él tocaba esa misma música mientras ejercía su oficio de torturador. Luego, mientras Roberto confiesa. Por fin se repite en la última escena como música de un concierto en vivo en que los personajes de la obra juntos a los espectadores asisten como público del mismo concierto. Además figuran otros sonidos como el ruido del mar, el sonido del motor del autor, el reporte del revólver y la voz grabada de la confesión, todos sonidos que el espectador oye y así comparte con el actor y el personaje.

*Miénteme más* de Ramos-Perea también tiene un título prestado de una composición musical, en este caso un famoso bolero de la década de los 50. Es el bolero, asociado con el pasado, que se escucha en combinación con la oscuridad, el decorado y los personajes, lo que recrea el ambiente de una época pasada en un lugar venido a menos cuyos personajes viven la letra de la canción, que comienza, “Voy viviendo de tus mentiras.” Otros sonidos que entran desde afuera son las sirenas de la policía y el reporte de la pistola,

un sonido que se repite en varios momentos claves de tensión. Todos envuelven al público, ya que su espacio se concibe como una extensión del espacio del bar.

El ambiente creado en *El carnaval de la muerte alegre* es el de dos ambientes contrastantes que le prestan a la obra una tensión esquizofrénica. Primero, se oyen rezos y cantos fúnebres y el sonido de una procesión funeraria – el ambiente serio de la Muerte y de la Historia. De inmediato, este ambiente cambia por completo a la algarabía de una comparsa de Carnaval con luces, gritos y bailes – el de los actores del presente. Durante el resto de la obra, se nota la constante presencia de los dos ambientes pero nunca su integración. Los ritmos cambiantes de estos dos ambientes son reforzados por tambores y a veces una flauta y una guitarra. Igualmente importantes son los otros sonidos, los de las guerras, las bombas y la violencia, que pertenecen tanto al pasado representado como al presente de los actores y del público, y que coinciden dentro del espectáculo.

*Lacandonia* se desarrolla dentro de un ambiente de estudio social en que las voces de los participantes en el drama cuentan su historia directamente al público. Este, a la vez que presencia un espectáculo teatral, ve la presentación del estudio socio-humanitario que hace Liv de su propia explotación de los de su historia, que por extensión representan los explotados del pasado. Liv interrumpe la actuación de la historia en varias ocasiones para narrar las partes que faltan y para comentar su propia complicidad. Estas intervenciones de ella cambian el ambiente del espectáculo al de una presentación académica mientras las voces de los lacandones al principio y al fin intervienen como un coro que da vida a la pérdida humana en la historia de la conquista. Mientras tanto, se vislumbra el ambiente exótico, desconocido y malentendido de América, y a través de la creación con luces, de la selva del sur de México.

En conclusión, el hecho de que estos cuatro autores escogieran el género teatral para comunicar sus ideas y preocupaciones impacta de varias maneras. A través de los elementos extra-lingüísticos se llama y se dirige la atención del espectador al mensaje codificado. Se enfoca el pensar del público en la calidad cíclica o repetitiva del pasado traído a su presente. Se le enseña en imágenes concretas y directas las injusticias, las heridas y la violencia del pasado. Pero, tal vez más importante, se integran las experiencias extra-lingüísticas que se desarrollan en las tablas a la experiencia personal del espectador mientras éste comparte la tensión que brota del ambiente creado, los sonidos que se oyen y la música que se siente, con los actores y con los

personajes. De esta manera, el espectador se vuelve partícipe en la búsqueda y/o la creación de un mensaje, sea éste una lección, un aviso, o simplemente un recuerdo olvidado en el diario vivir.

Estos autores se valen del poder de la palabra escrita para retrotraer al presente del espectador las caras escondidas e ignoradas de la cultura latinoamericana. Según Fuentes, Poniatowska, Galeano y otros, sólo así Latinoamérica puede verdaderamente progresar y cambiar. Eduardo Galeano nos cuenta la esperanza de los guaraníes para el futuro:

Creen los guaraníes que el mundo quiere ser otro, quiere nacer de nuevo, y por eso el mundo suplica al Padre Primero que suelte al tigre azul que duerme bajo su hamaca. Creen los guaraníes que alguna vez ese tigre justiciero romperá este mundo para que otro mundo, sin mal y sin muerte, sin culpa y sin prohibiciones, nazca de sus cenizas. (382)

El paraíso esperanzado de los guaraníes está todavía lejos de Latinoamérica pero sus escritores y pensadores siguen recordándonos que hay que abrirle paso a las voces marginadas como una parte íntegra y válida de la identidad para acercarnos más al nacimiento del mundo nuevo.

*Hanover College*

## Notas

1. La traducción del inglés es mía.
2. Estas son las fechas de publicación de las obras comentadas.
3. La obra no establece ni la culpabilidad ni la inocencia de Miranda.

## Bibliografía

- Dorfman, Ariel. *La muerte y la doncella*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992
- Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori España, S.A., 1990.
- Galeano, Eduardo. "Los quinientos años: el tigre azul y nuestra tierra prometida." *Nosotros decimos no, crónicas (1963-1988)*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1989: 375-382.

- Montañez, Carmen L. "Un aparte con Roberto Ramos-Perea." *Baneke, A Latino Review of the Arts, Literature and Entertainment*. Gainesville, FL: Baneke Press, 1996: 13-14, 19-20.
- Poniatowska, Elena. "Memory and Identity: Some Historical-Cultural Notes." In *Being América*. Rachel Weiss, ed. Fredonia, N.Y.: White Pine Press, 1991. 13-27.
- Ramos-Perea, Roberto. *Miénteme más*. En *Teatro secreto*. Mayagüez, Puerto Rico: Ediciones Gallo Galante, 1993. 97-119.
- Reyes, Carlos José. *El carnaval de la muerte alegre*. *Teatro 22*. Suplemento de *El Público*. Madrid: Centro de Documentación Teatral El Público (jul-ago 1992).
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1988.
- Schmidhuber, Guillermo. *Lacandonia*. En *Teatro*. Monterrey: Impresos Cerda, 1982: 73-123.