

## Confesión y autoridad religiosa en el teatro de Carlos Solórzano

Timothy P. Reed

En *The History of Sexuality* Michel Foucault ataca la teoría freudiana sobre la represión del discurso sexual por parte de las autoridades sociales, proponiendo que, en lugar de reprimirlo, las instituciones lo promueven y establecen su poder mediante la abierta discusión de la sexualidad porque así se puede conocer y controlar el comportamiento humano. Foucault relaciona este tema con la Iglesia católica, señalando que obtiene su poder sometiendo al individuo a un sistema de reglas para suprimir lo malo inherente a su ser. Propone que la Iglesia aspira a dominar al otro, y por lo tanto intenta aniquilar cualquier pasión maligna que experimente el ser humano para así establecer orden. Por ello, la dominación del *otro*, o del *diablo*, es la meta final de la institución católica y hace todo lo posible para que sus seguidores se sometan a su autoridad; así adquiere poder mientras limita el proceso creativo y controla la formación psicológica del individuo. El comportamiento impuro llega a ser uno de los temas de máximo interés para la Iglesia, y requerir el discurso sexual durante el rito de la confesión se convierte en la manera de conocer y manipular las acciones del penitente. Por consiguiente, Foucault propone que la confesión es uno de los rituales más eficaces que la Iglesia posee para controlar el desarrollo de la personalidad del ser humano.<sup>1</sup> Dado que hay una relación implícita entre el acto de confesarse y el rito particular de la Iglesia, el término “confesar” inmediatamente implica la existencia de una jerarquía social o institución cuyos superiores aspiran a controlar a sus subordinados. Así el acto de arrepentirse delante un confesor refleja el rito y las normas instituidas de un organismo social como es la Iglesia.

Este estudio examina el carácter engañoso y el uso de la confesión como instrumento de poder de instituciones sociales como la Iglesia en la obra dramática del autor guatemalteco Carlos Solórzano, señalando cómo

refleja la teoría foucaultiana a la vez que conduce al penitente hacia el sufrimiento y la muerte. La mayoría de los estudios publicados sobre Solórzano se enfocan en la falta de libertad del ser frente a la institución católica; este ensayo pretende ampliar este tema subrayando el discurso ilusorio de la Iglesia tal y como se ve reflejado en este teatro, mostrando cómo limita el individualismo del ser humano a través del rito de la confesión.

Carlos Solórzano (1922- ), hijo de un ingeniero adinerado y nieto del ex-presidente guatemalteco, estudió literatura en la Universidad de México después de licenciarse en arquitectura; hizo su doctorado y empezó a escribir ficción durante los años cuarenta. En 1948 estudió en París, donde conoció el teatro contemporáneo europeo, cuya influencia estilística y temática llegó a ser muy prominente en su obra. Al volver a México, fue nombrado director del teatro universitario y diez años más tarde consiguió el puesto del director del Teatro Nacional Mexicano. Además de escribir literatura, ha publicado varios volúmenes de crítica literaria, antologías dramáticas y ha recibido muchos premios literarios y académicos. Solórzano sigue siendo una figura importante en la literatura hispanoamericana.<sup>2</sup>

Su obra literaria consiste en dos novelas, tres dramas de tres actos y siete obras breves de un acto o de pocas escenas. Este trabajo va a considerar tres de las obras breves: *Mea culpa*, *El zapato* y *El sueño del ángel*, y las tres largas: *Doña Beatriz (la sin ventura)*, *El hechicero* y *Las manos de Dios*. Todas contienen escenas que cuestionan las prácticas de los sistemas patriarcales y hacen referencia a lo que Foucault llamaría el poder discursivo de la institución católica.

En *Mea culpa* un juez va a confesarse porque sabe que va a morir dentro de poco y se siente culpable por haber condenado a muerte a un inocente. Muy pronto el lector se da cuenta de que el juez es Poncio Pilato que quiere pedir perdón por la muerte de Cristo, y la presencia del asesino de Dios en su propia casa proporciona una gran tensión dramática a la pieza. Pilato confiesa que tenía que condenar a Cristo para asegurar el bien del pueblo: “En un cierto momento tuve la visión clara: mi única misión era salvar a la sociedad, pues en aquel agitador veía yo un tirano que trataba de apoderarse de todas las voluntades” (Solórzano, 255). Jesús se describe aquí como un dictador que oprime a sus seguidores. Cuando, años después de la muerte, este recuerdo vuelve a inquietarle, Pilato cuestiona su decisión otra vez y sugiere que su víctima quería ser sentenciada: “a veces me respondo que yo no le condené en ningún arrebató, que él con su lenguaje equívoco me enredó y me hizo que le condenara” (256), lo cual implica que Jesús manipuló

a Pilato para que lo condenara a muerte, estableciendo así su propia fama como mártir y engrandeciendo el poder de su religión. Ya mayor, el juez quiere ser absuelto, pero no sabe bien si ha pecado y por eso pide ayuda espiritual al confesor; busca la consolación que piensa puede obtener a través del ritual de la confesión. A través de la extraña caracterización del cura, Solórzano logra cuestionar de una manera directa el poder de la Iglesia para consolar a sus seguidores.<sup>3</sup>

En vez de ayudarle, el padre responde que no sabe si es culpable o no y que, de todos modos, él no puede darle la absolución que necesita. El cura se declara pecador y manda que el juez le absuelva a él, porque piensa que los curas no tienen verdadero poder para hacerlo. A pesar de las quejas del juez, el padre lo obliga físicamente: “El Hombre está sentado, atónito, sin poderse mover, pues el Confesor, arrodillado, lo sujeta con fuerza de las dos manos impidiéndole moverse” (258). Confiesa que ha matado a mucha gente obligándoles a vivir bajo la doctrina de la Iglesia, lo cual les envenenaba con el miedo a lo largo de sus vidas. Por lo tanto, afirma que su pecado es mil veces peor que el del juez:

No te sientas culpable de nada. Te lo digo yo, que tengo tantas culpas, a mí me pesan en la conciencia todas las piedras de esta iglesia.... Te pido perdón, hermano, por haber matado a tantos semejantes tuyos, por haberlos aniquilado en la desesperanza, por no haber sabido darles la felicidad, por haberles condenado a la desesperación, y perdóname también por saber menos que tú, pues tú sabes que dudas y yo debo hacer como que creo. Te pido perdón. (261)

De esa manera el cura ataca la dominación del alma por parte de la Iglesia, y su confesión sugiere que la religión sólo sirve para llevar al ser humano a la desesperanza.

Hay varios niveles de represión evidentes en la obra. Primero, el juez manipulado siente la obligación de condenar a Jesús a causa de la amenaza que éste representaba como tirano. Luego, se siente psicológicamente obligado a confesarse aunque no sabe si ha pecado y finalmente, es atrapado físicamente por el cura y forzado a oír la “confesión” de éste. La ironía de la figura del cura que quiere rebelarse contra las reglas católicas, a la vez que siente la obligación de confesarse, aumenta la teatralidad de la escena; se encuentra atrapado por la Iglesia y no sabe escapar de la mentalidad que ésta le ha impuesto. La inversión del rito de confesión aquí tiene como resultado una crítica aguda de las prácticas represivas de la Iglesia.

*El sueño del ángel* es otra obra breve que trata de la confesión de una manera directa. Cuenta la historia de una mujer constantemente acompañada por su ángel de la guarda, representante de su conciencia, quien la obliga a confesarse diariamente de un pecado que hasta el presente nunca había admitido explícitamente. Ella se rebela ante la actitud inquisitiva del ángel, pero poco a poco él la va dominando hasta que ella confiesa que se había acostado con su cuñado una vez.<sup>4</sup> Como el juez de la obra anterior, ella no sabe si su amorío era realmente un pecado: “No... era lascivia, era algo bueno. De eso estoy segura. Era algo bueno” (241). De esa manera, cuestiona la definición de pecado y sugiere que uno puede conseguir la felicidad espiritual y corporal a través del adulterio, a pesar de las negativas consecuencias sociales normalmente asociadas con él. Después de confesarse, cuando el ángel le dice que tiene que arrepentirse, ella responde: “No quiero arrepentirme del único buen recuerdo que guardo de esta vida... ¿Por qué es malo haber sido suya? Explícame. Hazme comprender” (244). El ángel ignora su pregunta y la obliga a flagelarse, diciéndole que tiene que hacerlo durante años para así acercarse a Dios.

La represión de la voluntad humana es el tema principal de la pieza, pero el tratamiento de la confesión le otorga otro nivel de significación. La dominación de la mujer por el ángel sugiere que ella es sólo una marioneta sin voluntad propia en manos de Dios. Por lo tanto, su confesión es dudosa porque el ángel la inventa hasta cierto punto, dando los datos específicos del pecado según lo que él cree que ocurrió, antes de que ella tuviera la oportunidad de confirmarlos. De esa manera la confesión se convierte en un discurso represivo, casi una ficción creada por el ángel porque sabe controlarla, pero no representa los verdaderos sentimientos de la mujer. A su vez, las acciones del ángel constituyen una confesión de su propio pecado por no haber cumplido con su deber como guardián, cuando una tarde se quedó dormido, dando lugar a que la mujer se acostara con su cuñado. Para desplazar su propia culpa, el ángel le obliga a confesar a la mujer, haciéndole sufrir, imponiéndole años de flagelación como penitencia por el pecado. Irónicamente, esto constituye su propia salvación.

La verdadera confesión de la mujer se produce después de que el ángel señala que la parte rebelde de ella, enemiga de Dios, le hizo cometer el pecado para castigar al ángel por su carácter dominador. Ella se da cuenta de que el ángel no es su salvador sino su asesino espiritual y lo asocia explícitamente con el diablo:

Tú no eres mi ángel guardián, eres mi verdugo. Eres Lucifer. Ahora sé que en cada ángel guardián está oculto un demonio. Está bien, todo eso es la verdad.... Me entregué a él. ¿Lo oyes? Mientras tú dormías en la sombra. Mientras oía el susurro de tus alas que me daban miedo y la respiración de tu sueño. Y me libré de ti, ¿lo oyes? Me libré de ti. Sin saberlo en ese solo minuto me vengué de todas estas largas horas de tormento que me has hecho padecer. (243)

Así la dualidad entre lo bueno y malo es lo que tanto aflige al ángel y a la mujer; aquél porque tiene que aniquilar el mal y ésta porque no sabe distinguir entre ambos debido a la libertad y gozo que experimenta a través del pecado. Aunque es un dilema para los dos, el ángel sale victorioso porque utiliza la confesión para absolverse a sí mismo al tiempo que oprime a la mujer. El acto de confesar en sí no consuela a ninguno de los dos, pero se convierte en una herramienta que el ángel maneja para mantener y ampliar su control sobre la mujer. Al final de la obra, la mujer todavía quiere rebelarse contra el ángel, pero no puede, y se queda azotándose para arrepentirse de una acción que no entiende como pecado.

En *El zapato*, un joven mantiene una conversación con su zapato, símbolo metafórico del padre que lo ha oprimido durante años. Al Joven le duele el pie y se quita el zapato, maldiciéndolo por haberle hecho daño a propósito, y empieza a hablarle de la dolorosa relación existente entre el portador y el zapato, que es representación del conflicto entre el hijo y el padre. A pesar del amor mutuo entre ellos, el Joven aspira a escaparse de la presencia opresiva de su progenitor. Durante el diálogo, el padre/ zapato acusa al Joven de desear sexualmente a su madre y ser así un pecador que merece el castigo por su deseo incestuoso. Como resultado, el Joven quiere escaparse de su padre pero no puede y queda impotente, quejándose de no poder superar la opresión que le impone.<sup>5</sup> Aunque la pieza ejemplifica la teoría freudiana sobre la ansiedad de castración entre padre e hijo, el presente análisis no va a desarrollar ese aspecto, sino que se va a concentrar en la representación de la confesión en la obra y mostrar cómo el discurso sexual promovido por el padre refleja la teoría foucaultiana.

Como en *El sueño del ángel*, el padre es el que comienza el rito de la confesión del hijo acusándole de desear a su madre, obligándole a reconocer su atracción por ella.<sup>6</sup> El Joven reacciona violentamente en su contra, tirando el zapato al suelo y rompiéndolo en pedazos porque no quiere admitir que el padre tiene razón. Sin embargo, no puede contener su deseo e intenta participar en el baile erótico de su madre, confesando así su pecado sin verbalizarlo. El

padre intenta separar al hijo y a su mujer para evitar una posible relación sexual entre los dos:

La Madre va bailando por todo el escenario, incitante, y el Joven se descubre los ojos y pronto procura seguirla, pero el Padre se interpone siempre entre las dos figuras; primero con sorna, después con ira. El Joven, desde lejos, baila al mismo ritmo que la Madre, pero teme acercarse a ella. Finalmente no puede reprimirse más y se abalanza para ceñirla de la cintura y bailar con ella, enardecido, algunos pasos del danzón. El Padre arroja lejos el zapato y desata su cinturón con el que golpea al Joven. (215)

La acción violenta del padre demuestra que el deseo incestuoso entre hijo y madre existe e insinúa que al padre le falta la fuerza erótica necesaria para controlar a su mujer.

El castigo del hijo se parece mucho al arrepentimiento de la mujer de la obra anterior: para el padre, la única manera de absolverse de su propia culpa (incapacidad de controlar a su mujer) es ejercer su poder sobre el hijo, azotándolo y golpeándolo con una cuerda. Igual que en el caso de *El sueño del ángel*, el rito de la confesión aquí funciona como un discurso utilizado por el confesor para mantener control sobre el otro, lo cual resulta en el sufrimiento del subordinado. Al final de la obra, el carácter circular e inacabable del rito se destaca cuando el chico exclama: “¡Todos los días igual! ¿Por qué me obligas a hacer esto?... Si me apretaras sólo un poco no me importaría. Pero llegas a unos extremos que me resultan insoportables” (216). Se pone el zapato y camina otra vez, sólo para hacer lo mismo cuando la tensión crezca demasiado al día siguiente. Por consiguiente, el texto señala alegóricamente la violencia inherente del rito de la confesión. Como en la obra previa, el confesor obliga al pecador a confesarse para poder castigarlo y así mantener su posición de superioridad.

Las tres piezas largas de este autor también tocan el tema de la confesión, pero lo hacen de una manera menos explícita que las obras breves. *Doña Beatriz (la sin ventura)* cuenta la historia de la gobernadora Beatriz, mujer del conquistador don Pedro, que es abandonada emocional y físicamente por su marido. El la rechaza y siempre se marcha para conquistar nuevas tierras y mujeres. Para evitar escándalos, Beatriz busca refugio en la religión y pierde contacto con el mundo, permaneciendo ignorante de los problemas actuales del reino de la Guatemala colonial. A pesar de sus intentos de reformar a su esposo, él no cambia y muere en el campo de batalla. Ella va a morir defendiendo las tradiciones europeas que su ser representa.

La obra retrata a la Iglesia en términos generales como una institución opresora, codiciosa e hipócrita. Al principio, un fraile manda que doña Beatriz convenza a su marido para que regale su oro a la Iglesia:

FRAILE: Don Pedro gasta en empresas descabelladas todo el oro que se adquiere en la conquista, esto entorpece el engrandecimiento del poder temporal de nuestra Iglesia en estos lugares... Hay que recordar a don Pedro que estas conquistas tienen como fin último el servicio a la gloria de Dios y a sus representantes en la tierra.

BEATRIZ: ¿Qué esperáis de mí?

FRAILE: Entre esposo y esposa estas cosas se hacen comprender fácilmente.

BEATRIZ: Sois mi confesor. Conocéis cuáles son mis relaciones con don Pedro.

FRAILE: Las he aprobado mientras eran útiles a nuestra iglesia (*con hipocresía*) y a Dios Nuestro Señor. (38)

Si ella no hace que don Pedro favorezca a la Iglesia monetariamente, el fraile no la va a absolver del pecado de no acostarse con su marido. En esta escena el religioso abusa del conocimiento obtenido a través de la confesión para sugerir que Beatriz no va a alcanzar la salvación si no lo ayuda. Él reconoce que la Iglesia necesita dinero para mantener el control sobre los indígenas y se aprovecha de la absolución para obligar a Beatriz a cumplir su voluntad. Ella, como buena cristiana, intenta hacer todo lo que manda su confesor.

Hacia el final de la obra, cuando don Pedro está a punto de morir, la confesión se cuestiona de manera directa. A pesar del hecho de que no es religioso, el conquistador llama a un fraile para confesarse: “Alcanzo confesión. Mi alma no se perderá... mi pecado fue la violencia. Pero no sé si fue en verdad un pecado... fui hecho así. ¿Es esto pecado? ...padre, ¿de qué debo arrepentirme?” (80) El guerrero discute el verdadero carácter de sus acciones mientras sugiere que no podía evitar la violencia porque Dios lo hizo así; esto implica que no tiene voluntad propia y estaba destinado a conquistar. Su actitud plantea el problema de que si Dios quería que conquistara, ¿por qué se va a condenar? Pedro sigue dudando del rito de la confesión: “¿Creéis, padre, que arrepentirse de algo es lo que nos salva? Y si me equivoco en el motivo de mi arrepentimiento, ¿no decidirá eso la salvación o la pérdida de mi alma?”. (81) El fraile no le contesta pero lo absuelve; su actitud evasiva implica que no hay una verdadera salvación y que el arrepentimiento es simplemente un invento de la Iglesia para pacificar y así controlar a la gente. Sin embargo, Pedro

irónicamente participa en el rito a la vez que duda de su validez porque todavía espera lograr la bendición divina.

Al cuestionar el carácter de su pecado, el conquistador también sugiere que la verdadera salvación no se halla en la religión sino en la vida misma: “Me arrepiento, hermano, de haber pensado sólo en mí. Me arrepiento ahora al morir... Pero, mientras vivía, eso hizo posibles muchas cosas” (81). El egoísmo era lo que dirigía su vida y le concedía significado; lograba ser feliz a través de su individualismo, mientras su esposa vivía por los demás y sufría a causa de las obligaciones religiosas. De esa manera, la obra subraya el carácter engañoso de la retórica de la Iglesia mientras señala que la vida no religiosa se relaciona con la felicidad.

*El hechicero* y *Las manos de Dios* también cuestionan y critican el carácter engañoso de la Iglesia de una manera parecida a la de las obras ya analizadas. En *El hechicero*, el mago Merlín crea una mentira para apaciguar la desesperación de su pueblo: frente a la sequía, le dice que tiene una fórmula mágica que traerá agua y fertilidad al campo, a pesar de sus propias dudas sobre su existencia. Como en el caso del protagonista de *San Manuel Bueno, Mártir* de Miguel de Unamuno, Merlín quiere que la gente crea en una presencia divina para mantener la esperanza de poder conseguir una vida feliz. Se lo dice a su hija Beatriz, comentándole que si el ser humano supiera la triste verdad del mundo, se destruiría.<sup>7</sup> Beatriz insiste en que les diga la verdad, pero el mago no quiere hacerlo porque cree que todo es por el bien del pueblo. Sin embargo, de pronto se da cuenta de que la gente se vuelve codiciosa y lo quiere matar por no darles la fórmula de la felicidad. Por ello, cambia de opinión, arrepintiéndose de haberles engañado durante tanto tiempo.

Su cambio de actitud muestra que el engaño no lleva hacia una vida mejor sino que la empeora y trae consigo la violencia. El reconocimiento de las consecuencias negativas de sus acciones recuerda la culpabilidad experimentada por el confesor en *Mea culpa*, pero esta vez no ocurre dentro de un contexto religioso. Sin embargo, la posición superior de Merlín a los del pueblo y su abuso del poder recuerda la jerarquía de una institución establecida que emplea una retórica engañosa para conformar a sus subordinados. Por lo tanto, la obra critica la falsedad de la predicación, lo cual asocia por alegoría el engaño del mago con los de la religión institucionalizada. Merlín, como un cura, intenta crear un discurso basado en una serie de ilusiones para mejorar la vida del pueblo, pero lo único que logra es llevarlo hacia la ira y la violencia.

*Las manos de Dios* cuenta la historia de una mujer que sucumbe a la tentación diabólica de robar de la Iglesia unas joyas preciosas para poder



pagar el rescate de su hermano, quien había sido encarcelado injustamente. La confesión no es su tema principal, pero, de la misma manera que las otras obras, su tratamiento hace una profunda crítica de la Iglesia como una institución represiva que desea controlar la sociedad mediante la opresión del individuo. Su carácter codicioso se destaca durante el acto segundo, cuando Beatriz habla con un cura acerca del encarcelamiento de su hermano:

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.

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. (177-78)

El cura afirma que el hermano había pecado, rebelándose frente al Amo que le había robado y por esta razón quiere que se arrepienta del crimen de tratar de reclamar su tierra. La defensa del Amo por parte del clérigo relaciona a Dios con un cacique, un gran terrateniente que no se preocupa por los demás y sólo quiere aumentar su propia grandeza. El cura también reconoce el bienestar de la Iglesia como la voluntad de Dios, e implica que si Beatriz lo cuestiona, no logrará la salvación. Ella no entiende el hecho de que su Dios pueda rechazar a los pobres y fortalecer a los poderosos: el fraile le dice que no es necesario comprender la voluntad de Dios, sino aceptarla y tratar de llevar una vida buena y piadosa. El carácter hipócrita del cura se destaca aun más cuando proclama: “Es mi misión, hija, darte ayuda espiritual” (178), mientras en realidad la reprime, amenazándola con la condenación si cuestiona los mandamientos del Señor. Por lo tanto, el cura utiliza su discurso religioso para mantener el orden social establecido y a su vez asegurar la conservación de la riqueza de la Iglesia. Beatriz se rebela frente a esta hipocresía y roba las joyas del altar porque cree que con ellas podrá pagar el rescate de su hermano. Irónicamente, ella quiere utilizar el dinero de la Iglesia para conseguir la salvación terrenal de su hermano.

Después del robo y la identificación de Beatriz como ladrona, el cura la obliga a confesarse frente al pueblo y le pregunta si se arrepiente de su sacrilegio. Ella responde que no y se declara: “No tengo de qué arrepentirme. Quiero hablarles... He tomado esas joyas de las manos de Dios porque creí que eso era lo justo. Muchos de ustedes habrán pensado hacerlo. ¿Van a condenarme? ¿Por qué? ¿Porque tuve el valor de hacer lo que ustedes no han querido hacer? Aún quedan ahí las joyas. Son nuestras” (200). Su confesión provoca una discusión pública entre el cura y el Diablo delante de los habitantes del pueblo. Éste casi se gana su favor al convencerles de que se puede desafiar los mandamientos de la Iglesia y vivir libres de sus obligaciones piadosas. Sin embargo, el cura se aprovecha del sonido del viento para decirles que un aire frío va a destruir la cosecha, asociando el desastre inminente con el castigo divino por haber caído en una tentación diabólica de rebeldía. De esa manera, el cura gana la discusión y el pueblo olvida al Diablo, y, como consecuencia, condenan y crucifican a Beatriz en el árbol de la plaza central.

A pesar de su abierta declaración de culpabilidad, Beatriz no se salva con su confesión y sólo consigue procurar su propia muerte. Es considerada una verdadera enemiga de la Iglesia porque no se arrepiente de un crimen que para ella no es pecado y tiene que morir como castigo. En este caso la Iglesia ignora su confesión porque no le conviene perdonarla; la considera como una retórica diseñada para poner fin a la subordinación voluntaria de la gente.<sup>8</sup> Por ello, la absolución de Beatriz no es posible y la única manera en que la Iglesia puede librarse del problema es la aniquilación de la pecadora. El cura extiende su discurso del arrepentimiento a un ámbito general haciendo que Beatriz muera y el pueblo se castigue de una manera exagerada:

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!

*Los hombres y mujeres arrodillados comienzan a flagelarse con chicotes imaginarios 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.*

CURA: (*Desde el atrio.*) ¡Fuerte! ¡Más fuerte! ¡Más fuerte!

*Los del pueblo continúan la pantomima flagelándose, giran en derredor del Cura delirantes y como si*

*obedeciesen a una fuerza ciega, desesperados, entran en la iglesia. El Cura entra detrás de ellos con los brazos abiertos como el pastor tras su rebaño. (204-205)*

Así la obra critica de una manera explícita la destrucción del individuo por la retórica de la Iglesia. El papel de la confesión refuerza este tema porque el arrepentimiento se asocia con una violencia exagerada, lo cual en última instancia resulta en la destrucción de la voluntad del sujeto. Mientras Beatriz muere defendiendo sus creencias subversivas, el resto del pueblo sufre una larga vida de auto-tortura porque la Iglesia se lo manda.

Las obras estudiadas aquí critican el carácter represivo de la Iglesia que limita el desarrollo psicológico del individuo, confinándolo en una prisión espiritual y restringiendo el desenvolvimiento de su personalidad. En este teatro las autoridades morales tratan de crear una homogeneidad de creencias para conseguir una armonía entre los seres humanos que, a largo plazo, culminará en el establecimiento de un orden social; como consecuencia, el poder de la Iglesia se asegura porque controla y manipula el pensamiento humano. En estas obras la confesión se convierte en una herramienta que se utiliza para conseguir este fin, pero en vez de consolar a los penitentes, se usa para conceder tanto poder y dinero como sea posible a la institución católica. A su vez, este teatro subraya la culpabilidad y la corrupción de los confesores, lo cual muestra que la confesión no es sólo una herramienta de represión sino también un discurso que ayuda a los poderosos a lograr su propio bienestar terrenal.

Quizá el comentario anti-institucional más poderoso en relación con la confesión en este teatro es su asociación directa con la violencia (*Mea culpa, El sueño del ángel, El zapato*), y la muerte (*Doña Beatriz, Las manos de Dios*). Todas las varias confesiones acaban con algún tipo de castigo físico del pecador. Se puede decir que la confesión se retrata de una manera parecida en estas obras: el rito viene dado por la necesidad de dominar al otro, se convierte en un discurso que establece una jerarquía de poder entre el confesor y el penitente, el confesor abusa de su poder y lo usa para salvarse a sí mismo mientras fortalece las instituciones patriarcales dominantes de la sociedad. Lo más notable es que el arrepentimiento que experimenta el pecador siempre trae consigo la violencia, y la muerte física o espiritual es la consecuencia final del proceso.

Además, este teatro señala y cuestiona el discurso moral homogéneo impuesto a las sociedades precolombinas por parte de los poderes occidentales durante la colonización de las Américas. Dado que la Iglesia era componente

integral de la identidad social y política del estado español, la evangelización fue parte intrínseca del proceso de conquista, colonización y dominación política y cultural. Por ello, la opresión que de por sí conlleva el ritual católico de la confesión y el control eclesiástico adquiere una significación más intensa en el contexto americano debido al pasado colonial.

Puede concluirse que estas obras destacan la angustia del ser humano ante el fenómeno de vivir controlado psicológicamente por unas instituciones vacías de verdadero significado o consuelo espiritual. La confesión como tema y el engaño que se asocia con la Iglesia unifican estas obras y también cuestionan la religión organizada y la posibilidad de la libre voluntad del individuo. Solórzano presenta el rito de confesar como el arma malévolamente de los poderosos, y sugiere que el individuo no debe confesarse porque lo único que consigue es procurar su propio castigo mientras aumenta el poder de la Iglesia, vaciándose de libertad individual y acelerando la llegada de la muerte. De acuerdo con la teoría sobre los discursos del poder de Michel Foucault, estas obras de Solórzano señalan, de una manera dramática, que la institución católica busca la aniquilación del otro para afirmarse a sí misma, sometiendo a la gente a los discursos europeos como método para aumentar su propia fuerza.

*St. Norbert College and Lawrence University*

## Notas

<sup>1</sup> Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Pantheon, 1978.

<sup>2</sup> Para más información biográfica sobre el autor, véase la introducción de *Crossroads and Other Plays by Carlos Solórzano*, traducido y editado por Francesca Colecchia. Cranbury: Associated University Press, 1993. 8-14.

<sup>3</sup> Esteban Rivas trata de averiguar las intenciones de Solórzano en la pieza: "La intención del autor es poner en contraste, ante el Confesor, la forma en que su Iglesia ha aplicado la doctrina del Nazareno, presentándola como absurda y contradictoria: por un lado predica la búsqueda de la salvación por uno mismo, por otro, habla de castigo y redención por haber sido culpable de su muerte. En esta forma, el Hombre, en sentido genérico, se siente condenado, sin culpa, pues se convierte en tal por el hecho de haber nacido".(142)

<sup>4</sup> Rivas escribe: "El recurso prosopopéyico, en Solórzano, se desenvuelve en términos de su inquietud religiosa: si el Ángel es el símbolo de la conciencia, inculcada por una religión autoritaria, a la vez encarna los razonamientos de los conceptos teológicos que exigen la penitencia, la auto-tortura; La Mujer representa la pasión. La culpabilidad es el centro del debate, el sentimiento que origina la lucha, y que se lleva a cabo en lo más profundo de la psiquis". (146)

<sup>5</sup> Según Rivas: "Al llegar a cierto punto del proceso de madurez, el joven ya no sólo tiene necesidad de identificarse con su padre, sino también quiere ser tan importante como su creador. A veces hasta reemplazarlo". (161)

<sup>6</sup> El "zapato" le dice al Joven:

PADRE: (*Con ira.*) Eres tú el que es un castrado. Me haces eso porque yo hago lo que tú no puedes... Por eso me odias. Me has convertido prematuramente en un zapato viejo. Me arrancas pedazos de mí mismo para sentirse más fuerte.

JOVEN: (*Contrito.*) No. No. Si yo te quiero a ti.

PADRE: Te gusta caminar sobre mí porque yo siempre estuve al pie de la cama de tu mamá, cuando...

JOVEN: (*Hosco.*) ¿Vas a seguir?

PADRE: Y tú lo espías todo en la cerradura de la puerta. (214)

<sup>7</sup> En la cuarta escena de la obra los dos discuten la validez de la mentira en el siguiente diálogo:

BEATRIZ: ¿Por qué les has dicho eso?

MERLIN: Hay que darles algo más fuerte que el miedo.

BEATRIZ: Deberías hablarles claro.

MERLIN: Ellos creen en mí, Beatriz.

BEATRIZ: ¡Les has mentido!

MERLIN: Es necesario hacerles confiar en algo que está fuera de ellos mismos, porque dentro solo hay sombras. La verdad destruye a los hombres. No pueden soportarla.

BEATRIZ: Sin embargo, no me explico por qué no les hablas claramente.

MERLIN: (*Exaltado.*) ¿No has visto que esperan todo de la fórmula mágica? Al borde de la muerte, es lo único que les hace soportar la vida. Los he hecho creer en algo, podrían vivir hasta que los campos germinen.

BEATRIZ: (*Asombrada.*) Pero tú sabes muy bien que no tienes la Piedra Filosofal. Lo sabes bien.

MERLIN: Si el mundo es como es, no veo por qué no hayamos de soñar con un mundo mejor.

BEATRIZ: No puedes llevar adelante esa mentira piadosa, ahora no piden explicaciones, pero después de ocho días exigirán, serían capaces de matarte por eso. (108-109)

<sup>8</sup> Otro aspecto interesante del tratamiento de la confesión aquí es el hecho de que sea una confesión pública, lo cual va en contra de las normas establecidas de la Iglesia católica. La confesión pública se relaciona más con la Iglesia protestante, y por lo tanto la de Beatriz se considera subversiva dentro del contexto católico.

## Obras citadas

Colecchia, Francesca, trans. *Crossroads and Other Plays by Carlos Solórzano*. By Carlos Solórzano. Ed. Francesca Colecchia. Cranbury: Associated UP, 1993.

- Dauster, Frank. "Carlos Solórzano o la tragedia como subversión." *Hispanic Journal* 6.2 (1985 Spring): 27-32.
- \_\_\_\_\_. "The Drama of Carlos Solórzano." *Modern Drama* 7 (1964): 89-100.
- Feliciano, Wilma. "El mundo mítico de Carlos Solórzano." *Revista Iberoamericana* 57.155-156 (1991): 577-88.
- \_\_\_\_\_. "La figura de Dios en tres dramas de Carlos Solórzano." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 21.2 (1991): 27-34.
- \_\_\_\_\_. "Myth and Theatricality in Three Plays by Carlos Solórzano." *Latin American Theatre Review* 25.1 (Fall 1991): 123-33.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Pantheon, 1978.
- Higuero, Francisco Javier. "Incomunicación múltiple en el teatro breve de Solórzano." *Latin American Theatre Review* 26.1 (1992 Fall): 111-21.
- Méndez-Faith, Teresa. "Dos tardes con Carlos Solórzano." *Latin American Theatre Review* 18.1 (1984): 103-10.
- Rivas, Esteban. *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano*. México: University of Southern California, 1970.
- Rosenburg, John R. "The Ritual of Solórzano's *Las manos de Dios*." *Latin American Theatre Review* 17.2 (1984 Spring): 39-48.
- Solórzano, Carlos. *Teatro*. México: Coordinación de Difusión Cultural, 1992.