



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
MENCIÓN ARTES ESCÉNICAS



**Representaciones del poder en *El V Evangelio: señales antes del fin*
de Andrés Rodríguez Ferreira (1987)**

Trabajo Especial que se presenta para optar al grado de Licenciada en Artes, Mención Artes
Escénicas.

Br. Irenecarolina Smith Quijada
C.I V-17.337.815

Tutor: Prof. Morella Alvarado
C.I. V- 6.125.697

Caracas, febrero de 2017.

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
MENCIÓN ARTES ESCÉNICAS

Título: Representaciones del poder en la obra teatral
El V Evangelio: señales antes del fin de Andrés Rodríguez Ferreira (1987).

RESUMEN

El poder es una facultad que implica dominio, aceptación y resistencia. El poder, sus formas y asociaciones, es uno de los temas más recurrentes en la dramaturgia mundial. En este trabajo especial de grado se estudiaron algunas de las representaciones del discurso del poder presentes en el texto dramático *El V Evangelio: señales antes del fin* (1987) del músico y dramaturgo colombiano Andrés Rodríguez Ferreira. Para ello se tomó como recurso metodológico e interpretativo el modelo para el Análisis Crítico del Discurso Teatral propuesto por Leonardo Azparren Giménez. Desde el punto de vista metodológico se trata de una investigación tipo documental, con un nivel descriptivo y se utilizó el análisis de contenido como técnica para la recopilación de los datos. Con esto se busca dar a conocer la producción dramática latinoamericana y sus formas expresivas e imaginarias.

Descriptor: Discurso teatral, Discurso del poder, Teatro Colombiano, Texto dramático.

Agradecimientos

En este larguísimo camino donde los obstáculos muchas veces [debo confesar] en vez de fortalecerme me debilitaron, hasta el punto de querer abandonar mi trabajo de grado, pude ver la mano de Dios en su infinita misericordia en medio de la tempestad. Considero un milagro aquel día cuando en mi trayecto de la universidad hacia el metro apareció la Magister y pronta Dra. Zicri Colmenares.

Aquel mediodía iba caminando sin esperanza por la “Casa que Vence las Sombras”, y como por arte de magia aparece Zicri. Es de imaginar que al igual que muchos me hizo la pregunta a la que denomino *la tortura* ¿cómo va la tesis? ¿Ya culminaste? Por supuesto mi cara y mi postura lo dijo todo. Le conté mi situación y mi decisión de abandonar el tema y olvidarme de todo. Pero lo único que escuche por parte de ella fue un entusiasta: “Vamos Irene, tu puedes, ¿cómo que vas a abandonar? no, señora...mándame lo que tienes...y yo sólo le repetía lo que muchos me dijeron “es que tengo problemas de redacción”. Eso me daba vergüenza y gran temor.

Cualquiera que conozca a Zicri sabe que es una mujer muy perseverante, fuerte y optimista, de manera que no tuve otra opción que envíarle mi trabajo. A partir de ese momento comenzó mi proceso de creer en mí, y de creer que sí, lo lograría. Con mucho trabajo logré terminar el proyecto pero Zicri no pudo ser mi tutora, entonces es aquí donde entra en escena la profesora Morella Alvarado. Dios añadió un nuevo angelito en mi camino que me decía: “pero esto se puede mejorar”, “mira como avanzaste”, “aquí lo podemos hacer mejor”, palabras que fueron abono para crecer. Indudablemente, debo decir que valió la pena toda esta espera, pues he aprendido muchísimo más de lo que imagine. Estas dos grandes mujeres que Dios colocó en mi camino lograron sacar lo mejor de mí, al mostrarme lo maravilloso que es el trabajo de investigación cuando se realiza no sólo para cumplir con un requisito universitario.

Mi trabajo es un granito de arena académicamente pero en lo particular significa crecimiento personal. Hoy puedo decir con seguridad que aunque los últimos 100mts de mi trabajo fueron los más difíciles debo compartir que el impulso me permitió dar los últimos pasos a pesar de los obstáculos y el miedo. El impulso no disminuye mi temor pero sí, logró que corriera para finiquitar lo que empecé. El impulso se convirtió en mi fortaleza y mi conciencia pues no me permitió tirar la toalla, ya que debía continuar por mí, por mi familia y por estas dos grandes profesionales que habían invertido tan tiempo en mí.

Es por eso, que agradezco primeramente a Dios a quien le doy toda la gloria. Agradezco a la Magister Zicri Colmenares y a la Profesora Morella Alvarado por su paciencia, motivación y tiempo invertido en mi persona. Muchas gracias Zicri por presentarme a la que hoy es mi tutora. Las quiero muchísimo y las respeto enormemente. Que Dios me las cuide hoy y siempre.

No me quedaré con una Licenciatura nada más, continuaré ejercitando académicamente por mi crecimiento profesional. ¡Sí, se puede!

Desde luego, agradezco a mis padres por todo su apoyo moral y espiritual. Ustedes fueron y son parte de todo este proceso. Me siento bendecida por ser su hija pues son padres amorosos que me corrigieron y me formaron para ser una buena hija y ciudadana. Les amo.

Gracias hermanita por ser de tanta ayuda, te amo. Gracias esposo e hija pues tuvieron que sacrificar en ocasiones muchas salidas porque yo no podía, gracias por su apoyo incondicional.

Dedicatoria

Cada palabra se la dedico a Dios quien es mi guía, fortaleza y sostén.

A mis padres Carlos Smith Kelly y Emilia Yrene de Smith. Gracias por sus sacrificios y oraciones constantes.

A mi hermana Ingrid Smith Quijada por ser un gran apoyo.

A mi esposo, Marco Tulio Campos y mi hija Alana Violet Campos Smith piezas fundamentales en este camino.

A mis amigas que me han ayudado a mantener el fuego encendido por mis sueños: Mercedes Nidia Paz Castillo, Mariela Noria, Maryory Alejandra García, Ylai Pérez de Caruci, María De Los Ángeles Delgado, Patricia Beltrán, Linabel Di Martino, Carolina Di Martino y Maryesther Ortega.

A mis abuelos Aquiles Ribas y Adonías Quijada.

A una gran amiga y como madre Josefina Ortega y a mi muy estimada Diumila Pereira.

Y por último pero no menos importante a mi tía Alicia Smith-Kelly, gracias por la palabra mágica “hijita”.

A los que no están:

A mis abuelos George Andrew Smith Cristoll y Adelaida Kelly Smith.

A mi tío Aníbal José Smith Kelly.

Dedicados a todos aquellos que sin dudar me ayudaron y nunca dudaron de mí.

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>6</u>
Capítulo I: <i>Discurso del poder y Discurso del texto teatral</i>	<u>16</u>
El poder y las representaciones del discurso del poder	<u>22</u>
La utilidad de las representaciones del poder dentro del discurso teatral	<u>36</u>
Relaciones paratextuales con Friedrich Nietzsche y Anatole France	<u>41</u>
Capítulo II: <i>Una visión histórica</i>	<u>55</u>
Rasgos característicos del teatro colombiano de finales de siglo XX	<u>55</u>
<i>El V Evangelio: señales antes del fin ¿Por qué esa obra y ese autor?</i>	<u>70</u>
Capítulo III: <i>El Edificio estructural</i>	<u>76</u>
Modelo de Análisis	<u>76</u>
Descripción de la obra teatral	<u>81</u>
Capítulo IV: <i>Categorización de las relaciones de poder en el texto El V Evangelio: señales antes del fin.</i>	<u>95</u>
La doble enunciación	<u>96</u>
El discurso del autor y los personajes en función del poder	<u>100</u>
Estrategias retóricas	<u>107</u>
Estrategias del poder	<u>109</u>
<i>A modo de cierre</i>	<u>111</u>
Anexos	<u>114</u>
<u>FUENTES CONSULTADAS</u>	<u>141</u>

Introducción

La inquietud por realizar este trabajo especial de grado que gira en torno a las representaciones del poder en el teatro, surgió a partir de la lectura y análisis del texto *Visiones de la religiosidad popular: Auto da Compadecida de Ariano Suassuna y su adaptación fílmica*¹. Así, comenzó la búsqueda de un corpus que permitiera acercarnos al poder como categoría en el teatro latinoamericano contemporáneo. Luego de leer una lista de obras que tenían en común el manejo de la verdad, el poder y la crítica a la religión cristiana, fue la obra *El V Evangelio: señales antes del fin* (1987) la que se presentó como un reto. Esto porque presentaba los tres aspectos que orientaron la búsqueda, a saber: las representaciones de poder en el teatro, la crítica a la religión cristiana y lo político dentro del teatro. Junto a ello, a través de los personajes, se evidencia como se conforman las versiones, lo cual consideramos es una expresión de los usos del poder como estrategia ideológica. Al respecto señala Claudio Esteva Fabregat:

El poder existe en nosotros como la acción de una niebla densa, profunda, que tiene el aspecto de una ideología oscura o imprecisa en sus definiciones. Ese poder está presente todos los días en nuestros actos cotidianos: cuando controlamos nuestras palabras y nos ajustamos a comportamientos morales reconocidos como propios de nuestra posición social, cuando ejercemos responsabilidades personales sobre otros individuos o incluso cuando nos sometemos voluntariamente a otros en función de expectativas que nos resultan dolorosas y que, por eso mismo, nos apresuramos a evitar (...) Así, el poder nos reclama en actos de obediencia.²

El poder es parte esencial de la vida en colectivo y es, uno de los elementos que contribuyen a la construcción del tejido social. Aunque existe multiplicidad de definiciones en torno al poder, en este trabajo nos interesa destacar las perspectivas que lo asocian con la resolución de un conflicto de voluntades o de intereses, brindándole con ello un carácter sociopolítico. En tal sentido, seguiremos en este trabajo especial de grado, la definición propuesta por Max Weber. Él define al poder como “toda posibilidad de imponer la voluntad

¹ Andrea Imaginario Bingre, *Visiones de la religiosidad popular: Auto da compadecida de Ariano Suassuna y su adaptación fílmica* (Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado Facultad de Humanidades y Educación, 2010).

² Claudio Esteva Fabregat, “Representaciones y especies de poder,” en *Las expresiones de poder. IV Coloquio Paul Kirchkhoff. Homenaje al Dr. Claudio Esteva Fabregat*, ed. Rafael Pérez-Taylor (Ciudad de México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2005), 27.

propia –incluso contra una oposición, no importa en qué se funde esta posibilidad- dentro de una relación social”.³ En el contexto de la cultura occidental –que es la que nos atañe- es casi imposible pensar relaciones sociales sin que el poder esté presente. La más clara expresión de la existencia de relaciones mediadas por el poder se encuentra en el dominio, en la aceptación y, por supuesto en la resistencia. Es desde el poder que pueden entenderse por ejemplo, la jerarquía, el sometimiento y, en el caso que nos compete, la verdad. A través del presente trabajo se muestran cuáles son las representaciones del poder presentes en el discurso teatral de la obra propuesta, así como cuáles son las diferentes estrategias que el dramaturgo maneja para reflexionar en torno al poder.

La pieza teatral seleccionada *El V Evangelio: señales antes del fin* (1987), se editó por primera vez en una compilación realizada por Jorge Prada Prada y Carlos Araque Osorio en un libro titulado *Dramaturgos en la Academia Superior de Artes de Bogotá* (ASAB) en el año 2004. Del autor Andrés Rodríguez Ferreira⁴ se conoce además de sus creaciones musicales, una publicación sobre poesía llamada *Plenilunio-poemas y ocurrencias de recurrencia común* (1993), y sus obras dramáticas: *Piano Bar* (1994), *Quijote, la máquina del disparate* (1995) y *El V Evangelio: señales antes del fin*, estrenada en el año 1992. El texto seleccionado es una parodia que en su estructura externa, consta de nueve escenas, en las que intervienen diez personajes. La acción se ubica cincuenta años después de los sucesos en la cruz, a saber, en el año 50 de nuestra era. El espacio escénico, según las indicaciones del autor expresadas en las didascalias, es delimitado por una red gigantesca, en el que se ha dispuesto en un primer plano, la nave central de una iglesia con un altar y un crucifijo. Detrás de la red, al fondo, hay una cueva oscura y pestilente donde se encuentra Jesús, Procula y el brujo Nicodemo. Además, a un lado de la cueva se ubica el busto de Poncio Pilatos.

La obra teatral *El V Evangelio: señales antes del fin* (1987) de Andrés Rodríguez Ferreira, replantea la historia de Jesucristo. Ahí los evangelistas Lucas y Mateo que tienen un mayor acceso a lo que fue la vida del Mesías, reciben un encargo por parte de Pablo: escribir

³ Max Weber, *Economía y sociedad. Esbozo de una sociología comprensiva* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002): 28.

⁴ Para mayor información en relación al autor recomendamos ver su *Curriculum Vitae*, en el Anexo 1.

El gran evangelio. En la primera escena se muestra como acción clave una acalorada discusión entrada en descubrir cuál es la genealogía de Jesús de Nazaret, así como por saber cuál fue la cantidad de latigazos que recibió Jesús durante el *vía crucis*. Esta acción es la que presenta al conflicto y lo que genera entre ellos una discrepancia, ponen en juego a la verdad y sus versiones como tema. Desde ahí se marca una continua disputa y rivalidad entre Lucas y Mateo, quienes cuestionan la veracidad de los acontecimientos presentes en la versión que cada uno maneja. Un ejemplo de ello lo encontramos en el diálogo que aparece en la Escena I o De la pasión:

Lucas.- No es mi versión, es la verdad de lo que aconteció. (Calmado) Prosigo: para llegar a José, padre de Jesús, debemos seguir la rama de Natam, hijo del rey David.

Mateo.- (Irónico) ¿Ves? De ahí parte tu error. No es Natam la rama familiar de José, es Salomón, ¡Salomón!

Lucas.- Exijo que este apócrifo aporte pruebas para respaldar su infundio, de no ser así, pido que sea expulsado de este santo concilio, al no contribuir al esclarecimiento de la materia que nos ocupa.⁵

Aquí la disputa no sólo hace referencia a quienes son los antecesores de Jesús, si Natam el tercero de los cuatro hijos del israelita Rey David -llamado *El amado* o *El elegido de Dios*- o si por el contrario, es Salomón, el segundo hijo de David. Lo que resulta interesante es que esta discusión, plantea la idea sobre la versión que se conoce en torno a la historia de Jesús y, pone en el tapete la discusión sobre, la posibilidad de la existencia de diferentes versiones. Con ello, el autor introduce el tema de la verdad, como valor y su especificidad, la credibilidad, ambos elementos sobre los cuales se sustenta la doctrina religiosa – especialmente la cristiana.⁶

⁵ Andrés Rodríguez Ferreira en Jorge Prada y Carlos Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB* (Bogotá, Colombia: Alcaldía Superior de Arte de Bogotá, 2004): 84.

⁶ Al respecto vale la pena señalar la distinción entre dogma cristiano y dogma de fe. “El dogma cristiano tiene una dimensión histórica en cuanto verdad dada (*datum*), heredada (*traditum*) y que interpela en el presente concreto (*quaesitum*). Esta inextirpable persistencia del carácter histórico del dogma se funda positivamente en su pretensión de ser testimonio de la verdad de una historia concreta (la de Jesús) como logos último y definitorio de sentido para la historia de toda la humanidad” En: Juan Noemi “Sobre la credibilidad del dogma Cristiano”, *Teología y vida* 45, Nro. 3 (2004):263. Mientras que el dogma de fe, alude a lo que Chrismann definió en el año 1854 como “Una doctrina de una verdad revelada por Dios, doctrina y verdad que el juicio público de la iglesia propone para que lo creamos con fe divina, de manera que lo contrario es condenado por la misma iglesia como doctrina herética”, citado de Bernard Sesboüé “Dogma y teología en los tiempos modernos” en *Historia de los Dogmas. Tomo IV La palabra de la salvación* (Salamanca: Secretariado Trinitario, 1997):169. Según lo anterior, Andrés Rodríguez Ferreira se refiere al Dogma Cristiano y no al Dogma de Fe.

Por otra parte, Nicodemo -Dasio Zoganes Nicodemus- llamado también El Brujo, utiliza un juego de azar, para tratar de persuadir a quienes están fuera de la sinagoga, -judíos y cristianos- y convencerlos sobre otra versión –la suya- en torno a los hechos ocurridos con Jesús. Pues Nicodemo, construye su versión en base a un dato que otros no manejan. Él sabe que Jesús no murió, ya que Claudia y él elaboraron un plan para rescatarlo y evitar que muriera en la cruz. Es por esa razón que en el texto, encontramos a un Jesús anciano y en una situación distinta de la que los evangelistas quieren construir en *El V Evangelio*. Nicodemo se gana el disgusto de los evangelistas debido a la duda que genera y que contradice la verdad que ellos manejan y que es, la versión que ha trascendido dando fundamento al dogma cristiano. Aquí entra en juego otro componente de la verdad, a saber, la veracidad, la cual establece la confianza en la correspondencia entre lo que es, lo que se dice que es y lo que se cree que es.

A partir de la situación generada por Nicodemo, los evangelistas ejecutan un plan para capturar a El Brujo. La primera acción es destruir todo lo vinculado al juego de azar que él utiliza y obligarlo a retractarse. Lucas y Mateo temen que las dudas sembradas por El Brujo, interfieran en la versión del libro encargado por el Apóstol Pablo al cual llamarían: *El gran evangelio*. Este libro tendría como propósito recopilar la vida, obra, muerte y resurrección del Mesías, y evangelizar a la humanidad. Ya que este es uno de los vehículos para propagar la fe. Dicho propósito se pone en riesgo dada la intervención de Nicodemo, quien siembra dudas entre los creyentes. Es decir, la versión de los hechos que manejan los evangelistas –y que representa la versión reconocida e instituida- se pone en riesgo por la versión de quien posee un poder no legitimado y alterno, el cual se muestra gracias a un juego de azar que funciona como artificio.

En la Escena IX o De la muerte, somos testigos como espectadores del desenlace de Nicodemo:

Lucas.- (Atacándolo.) ¡Cállate inmundicia para siempre! (Le corta la lengua.)

Jesús.- (Muriendo.) ¡Nooo! Eloi Eloi, ¿lemá sabactani?⁷
Claudia.- (Gritando descompuesta.) ¡Esto lo sabrá el mundo entero!
Mateo.- Nadie sabrá porque nunca saldrán de acá. Mandaremos sellar nuevamente la salida de esta cueva que pronto será su tumba.⁸

Así, no sólo hay una relación intertextual con un pasaje bíblico, sino que se muestra una acción que acaba con la voz disidente, la anula, la confina. Ya hemos advertido que la obra analizada presenta otra mirada con respecto a la historia que cuentan los evangelios de la vida y obra de Jesús, y se vale de la parodia como género expresivo de la comedia. A lo que añadimos según Pablo Nocera “La parodia congrega las miradas contrarias sobre un mismo fenómeno que suspende en su acentuación legítima, confiriéndole, desde su ambigüedad, una carga de sentido contraria”.⁹

A nuestro modo de ver, a través del texto de Andrés Rodríguez Ferreira, se establece una analogía sobre cómo desde el discurso se evidencian “los abusos del poder social, [y cómo] el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político”¹⁰, planteado por Teun Van Dijk. Así, los evangelistas, hacen todo lo posible por difundir una determinada versión de los hechos que es clave –en este caso- para la propagación de una doctrina religiosa. Lo anterior muestra la función de la retórica en las relaciones de poder. La retórica es entendida según Roland Barthes como:

Una técnica, es decir un “arte”, en el sentido clásico del término: arte de la persuasión, conjunto de reglas, de recetas cuya aplicación permite convencer al oyente del discurso (y más tarde al lector de la obra), incluso si aquello de que hay que persuadirlo es “falso”.¹¹

⁷ Con este texto el autor establece un relación intertextual con el pasaje bíblico: “Y a la hora novena (3 p.m.), Jesús clamó a gran voz, diciendo: Eloi, Eloi, ¿lama sabactani? que traducido es: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado? Marcos 15:34” Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, *Santa Biblia*, (Brasil: Reina-Valera 1960): 1172. Esta relación nos remite al relato primario, es decir, a la historia narrada en la Biblia y a su vez nos muestra como el autor inserta al mundo ficcional su propia interpretación.

⁸ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Carlos, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 128.

⁹ Pablo Nocera, “Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana,” *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas* 22, no. 2 (2009), consultado el 7 de mayo de 2016: parr-70 https://www.intec.edu.do/downloads/pdf/biblioteca/010-biblioteca_manual_chicago.pdf.

¹⁰ Teun Van Dijk, “El análisis crítico del discurso”, *Anthropos*, no.186 (1999), Consultado el 30 de marzo de 2016: 28 <http://www.discursos.org/oldarticles/EI%20an%E1lisis%20cr%EDtico%20del%20discurso.pdf>

¹¹ Roland Barthes, *La antigua retórica* (España: Ediciones Buenos Aires S.A, 1982), 9.

El autor y director, replantea una nueva perspectiva de la historia bíblica de Jesús a través de la ficción, mostrando en el texto una sustancial diferencia. Por una parte, se encuentran los que manejan una versión y la usan a su favor gracias a su condición de poder y por otra parte, los que tienen otra versión en torno a los hechos más no cuentan con el poder – del cual emerge la credibilidad- para dar a conocer su punto de vista. Se trata pues de los discursos del poder.

Esto nos lleva a plantearnos como problema el alcance del poder y su uso a través del discurso teatral. En tal sentido, surgieron las siguientes interrogantes que orientan al presente trabajo: ¿Qué representaciones del discurso del poder se manifiestan en el texto dramático seleccionado? ¿De qué manera se manejan la persuasión y manipulación como mecanismos del poder? ¿Cómo se manifiesta en el texto dramático y en la representación la doble enunciación que autor y los personajes representan como conflicto del poder?

Junto a lo anterior, un aspecto que nos llama la atención en el texto, es la nota paratextual que el autor añade: “Algunos textos de la obra fueron extraídos de las sagradas escrituras de la Biblia, de Friedrich Nietzsche y de Anatole France (N. del A),”¹² lo que nos llevó a indagar en torno a algunos aspectos relacionados con la noción de Voluntad de Poder, de Friedrich Nietzsche y en algunas referencias sobre verdad y religión expuestas por Anatole France. Vale aclarar que en este trabajo no se hace un análisis de las propuestas de ambos autores -Nietzsche y France, ni es tampoco el eje central de la investigación ya que eso escapa de nuestro campo de estudio e interés- sin embargo, consideramos que es importante integrar un apartado que permita aclarar la relación que el autor establece con la definición de voluntad de poder y con la noción de verdad de Anatole France, según lo señala el autor en el texto. Esto consideramos que ayuda no sólo a comprender las relaciones contextuales presentes en el texto analizado, sino que nos da pistas para interpretar la relación del sujeto/autor y del sujeto/personaje.

¹² Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Carlos, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 73.

A partir de lo anterior, los objetivos de este trabajo especial de grado son los siguientes:

Objetivo general

Explorar las representaciones del poder presentes en la obra *El V Evangelio: señales antes del fin* (1987) de Andrés Rodríguez Ferreira.

Objetivos específicos

1. Discutir la relaciones entre poder y representaciones del discurso del poder y su utilidad en el análisis del discurso teatral.
2. Describir las principales características de la dramaturgia colombiana de finales del siglo XX.
3. Identificar en la obra teatral *El V Evangelio: señales antes del fin*, la doble enunciación, a saber, la que brinda el discurso real del autor y la del discurso de los personajes, en torno al poder, así como las estrategias retóricas (persuasión y manipulación), utilizadas por los personajes.
4. Categorizar las representaciones del poder presentes en la obra *El V Evangelio: señales antes del fin*.

Particularmente nos interesa esta obra, porque el autor presenta otro enfoque a la historia bíblica de Jesús de Nazaret, muy distinta -por ejemplo- a la que se maneja dentro de la comunidad cristiana través de las escrituras, es decir, de la Biblia. Visto desde la mirada estrictamente religiosa, *El V Evangelio* constituye una herejía. Sin embargo, para nosotros este texto es una oportunidad de estudio y un medio para aplicar teorías que nos permitan realizar una aproximación a los discursos del poder. Es decir, el estudio de este texto nos invita a revisar cómo el teatro sigue siendo un mecanismo para visibilizar algunas formas del poder y que en este caso se expresan a través de la coacción, manipulación y persuasión o de la censura.

El siglo XX fue un tiempo de notorios cambios a nivel mundial, la humanidad fue testigo de conflictos bélicos, de abominables formas de dominación por parte de regímenes

totalitarios que en muchos casos impulsaron la eliminación de manera coordinada de grupos sociales por motivos de tipo racial, religioso, político o étnico. Entre las consecuencias, se acrecentó la miseria y se profundizó la discriminación social. Vemos también, que ese siglo fue sinónimo de conquista y descubrimientos, hubo grandes avances tecnológicos, científicos y comunicacionales. Ejemplo de ello es la exploración al espacio, la creación del primer corazón artificial, la clonación y el surgimiento de nuevas ideologías. Estos hechos y acontecimientos nos indican que quizá el autor Rodríguez Ferreira, movido por la realidad del siglo XX, se atreve a escribir una nueva versión en torno a la historia de Jesús no sólo para retar a la doctrina cristiana, sino también como una manera de cuestionar los usos del poder. Y qué mejor excusa que la religión. Si se quiere, en este texto, se muestra una de las características de la postmodernidad, a saber, el fin de las certezas.¹³

Este trabajo especial de grado se justifica por una parte porque pone en evidencia las vinculaciones que el texto dramático establece con el contexto en el que surge. Otro componente que la justifica es porque en este trabajo se pone en práctica un modelo de análisis del texto dramático, creado en nuestro país y en nuestra universidad, a saber el modelo de análisis crítico del discurso teatral, propuesto por el profesor Leonardo Azparren Giménez. Por último, esta investigación abre una línea de trabajo sobre la dramaturgia latinoamericana –y en especial - la colombiana, que poco ha sido explorada en nuestro país. Hasta donde hemos realizado nuestros arcos, sobre el dramaturgo Andrés Rodríguez Ferreira y su obra no se conoce hasta el momento investigación alguna de corte académico en Venezuela.

Desde el punto de vista metodológico, el presente trabajo especial de grado se inscribe en el tipo de investigación documental. Según los autores Santa Palella y Feliberto Martins, “la investigación documental se concreta exclusivamente en la recopilación de información de diversas fuentes. Indaga sobre un tema en documentos escritos u orales.”¹⁴

¹³ Un texto que resulta interesante al respecto es *Ficciones del fin de siglo*, de Marc Augé.

¹⁴ Santa Palella y Feliberto y Martins, *Metodología de investigación cuantitativa* (Caracas: FEDEUPEL, 2010): 90.

La investigación se ubica en un nivel descriptivo porque muestra un fenómeno, en este caso las representaciones del discurso del poder, en la obra *El V Evangelio: señales antes del fin* de Andrés Rodríguez Ferreira. Es una investigación de tipo documental con apoyo en el análisis de contenido, como paso previo a la aplicación del modelo de Análisis Crítico del Discurso Teatral, propuesto por Leonardo Azparren Giménez. La técnica de análisis de contenido en su perspectiva cualitativa, se caracteriza por: describir el contenido del texto analizado; descomponer el texto en partes, realizar categorizaciones e interpretaciones.

Finalmente, el presente trabajo ha sido organizado de la siguiente manera:

En el capítulo I, Discurso del poder y Discurso teatral, está estructurado por los antecedentes, que en textos académicos hemos localizado en relación al poder y a los discursos del poder, la utilidad de las representaciones del poder dentro del discurso teatral. Asimismo, se localizan los elementos que sirven de referencia en torno a la noción de Voluntad de poder Nietzsche y algunas referencias sobre la noción de verdad expuesta por Anatole France. Cada uno de los puntos ya mencionados sirvió para alcanzar nuestro primer objetivo específico al lograr discutir las relaciones entre poder y representaciones del poder y su utilidad en el análisis del discurso teatral.

En el capítulo II, Contexto histórico del autor y su época, se encuentra enfocado en dos puntos. El primero contextualiza los rasgos característicos del teatro colombiano de finales del siglo XX y el segundo justifica el porqué de la obra *El V Evangelio*, logrando de esta manera alcanzar nuestro segundo objetivo específico al describir las principales características de la dramaturgia colombiana de finales del siglo XX.

En el capítulo III, Modelo del análisis y descripción de la obra, se presenta, identifica y explica el soporte metodológico que se utilizó para la investigación, además de identificar el tipo y nivel de la investigación. También se describe por escena la obra teatral. Con este capítulo nos acercamos a nuestro objetivo número tres al presentar la fundamentación metodológica y descripción de la obra que estudiamos y analizamos.

En el capítulo IV, se presentan los resultados de la investigación de acuerdo a los procedimientos que el modelo del Análisis Crítico del Discurso Teatral nos permitió interpretar, explicar y describir, logrando de tal manera el alcance de nuestro tercer y cuarto objetivo específico, pues se pudo identificar la doble enunciación en torno al poder, las estrategias retóricas utilizadas por los personajes y se logró categorizar las representaciones del poder manifiestas en el texto teatral.

Por último, a modo de cierre se presentan las conclusiones y reflexiones derivadas del procedimiento de análisis del texto teatral que fue desarrollado en el capítulo IV de la investigación a través del modelo metodológico de Análisis Crítico del Discurso Teatral.

Capítulo I: Discurso del Poder y Discurso del texto teatral.

En este capítulo se incluyen lo que consideramos son los antecedentes de investigación. Posteriormente, se presentan tres aspectos claves. En el primero se vincula con la noción de poder, sus representaciones y el denominado Discurso del poder. El segundo punto aborda la utilidad de las representaciones del poder que se expresan a través del discurso del poder y sus vinculaciones con el discurso teatral. Por último, se aborda de una manera muy general la noción de voluntad de poder de Nietzsche, con el fin de identificar las conexiones que el autor de *El V Evangelio: señales antes del fin*, establece con dicha noción y cómo ello se muestra en el texto, asimismo, algunas referencias sobre verdad expuestas por Anatole France, ya que ambos autores son citados por el autor, en una cita paratextual. Este primer capítulo nos permitió alcanzar nuestro primer objetivo específico, además de contextualizar el tema de investigación.

*Antecedentes.*¹⁵

Los antecedentes han sido seleccionados a partir de tres criterios fundamentales: Uno, la relación que se establece en la triada Teatro, Poder y Religión. Dos, la vinculación entre Discurso teatral y Discurso de Poder. Tres, las referencias entorno al teatro colombiano, contexto en el que se produce el texto *El V Evangelio: señales antes del fin*.

En tal sentido, el primer antecedente de nuestra trabajo está representado por Óscar Cornago, quien desarrolló su investigación en torno al “Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea.”¹⁶ Aquí el autor trabaja sobre algunas de las propuestas escénicas más renovadas del último tercio del siglo XX, partiendo de su dimensión social y política. El objetivo del artículo es “la discusión de algunas de las propuestas teatrales más renovadoras del último tercio del siglo XX desde el punto de vista de su posicionamiento

¹⁵ Fidias Arias señala que los antecedentes se refieren a “los estudios previos: trabajos y tesis de grado, trabajos de ascenso, artículos e informes científicos relacionados con el problema planteado, es decir, investigaciones realizadas anteriormente y que guardan alguna vinculación con nuestro proyecto” Fidias Arias, *El proyecto de investigación* (Caracas, Venezuela: Editorial Episteme, 2012), 106.

¹⁶ Óscar Cornago, “Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea”, *Iberoamericana* VI, n°. 21 (2006), consultado el 30 de marzo de 2016.
http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2006/Nr_21/21_Cornago.pdf

frente a la tan citada función política del arte, es decir, su actitud frente al contexto histórico, social y cultural en el que se han desarrollado, en otras palabras: la relación de la escena con la realidad.”¹⁷

Aunque su trabajo se centra en las obras de españoles y argentinos, el marco de su análisis abarca a creadores escénicos de los años setenta. De manera que se vincula con uno de nuestros objetivos específicos relacionado con el poder y representaciones de poder en el discurso teatral, además que estudia el contexto histórico del siglo XX y la forma como fue abordada por los dramaturgos de ese siglo.

De esa investigación tomamos la manera como el autor desarrolla la representación en el teatro del siglo XX y la construcción de los discursos y fundamentos ideológicos como componente de estructura jerarquizada que se traduce en poder.

Nuestro segundo antecedente se encuentra representado por Josué Tinoco Amador, quien el año 2000 desarrolló una investigación en torno a la “Persuasión Política y Religiosa. Escenarios de Confluencia.”¹⁸ Ahí el autor explica la relación entre la política y la religión partiendo de que ambas son construcciones colectivas que precisan y delimitan las prácticas cotidianas, además de manejar a la persuasión como un elemento estructural de la política y la religión. También analiza el papel del líder que ejerce funciones de persuasor para lograr alcanzar e inducir la importancia de sus argumentos.

Entonces la pertinencia de esta investigación está en el hecho de que nos identifica las estrategias retóricas (persuasión y manipulación) utilizadas por los personajes como mecanismo por el ejercicio del poder. De este trabajo tomamos específicamente el desarrollo del concepto de persuasión que nos permitió una mejor orientación en la investigación, además de ampliar la visión en torno a la religión y sus representantes dentro del discurso y los procedimientos y técnicas de las estrategias retóricas.

¹⁷ Óscar Cornago, “Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea”: 72.

¹⁸ José Tinoco Amador, “Persuasión Política y Religiosa. Escenarios de Confluencia”, en *La Ciudadanía: Estudios de psicología política y representación social*, Coords. Juana Juárez y Salvador Arciga (México: UAMI, 2000).

El tercer antecedente seleccionado es de Osvaldo Obregón, quien presentó su trabajo de investigación enfocado en las “Representaciones del poder en el teatro de José Triana,”¹⁹ en el año 2011 en el congreso “Teatro y poder en el teatro hispánico e hispanoamericano” y cuya ponencia estuvo enfocada en la construcción y las relaciones entre la institución teatral y el poder. Además, desarrolló los problemas de censura y manipulación en las obras. Luego en una segunda parte el autor desarrolla la forma cómo es representado el poder dentro de la dramaturgia y sus diferentes estrategias para escabullirse de la censura que representan las diferentes instituciones de poder. Por tanto, hacemos referencia a esta investigación debido a su aporte significativo para nuestro análisis en la manera de abordar las representaciones de poder en los textos teatrales. Además, que nos permitió identificar los elementos trágicos presentes en *El V Evangelio* como el coro y las premoniciones de Jesús y luego la consumación de los presentimientos.

El siguiente antecedente es un estudio realizado por Mónica Zúñiga Rivera, donde se discutió “El tema del poder en tres obras de Teatro Latinoamericano”²⁰. Este antecedente fue seleccionado porque guarda relación con la referencia anterior de Osvaldo Obregón, por lo tanto nos permitió hacer una vinculación más acertada en relación al tema del poder y el nexo que guarda con la literatura universal. Zúñiga Rivero, toma tres obras de distintos momentos históricos de los siguientes dramaturgos: Carlos Fuentes, Fernando del Paso y Mario Benedetti, y desarrolla la relación del poder como una situación humana permanente, además de la trascendencia del poder en la historia y como el poder sobrevive a través de los siglos.

De este trabajo tomamos para nuestra investigación la relación del poder con la religión y cómo los grupos sociales hacen evidente sus estructuras ideológico-sociales con el fin de legitimar el discurso de poder y sus representaciones. También tomamos la manera

¹⁹ Osvaldo Obregón, “Representaciones del poder en el teatro de José Triana”, *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (2011), consultado el 25 abril de 2016
http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_triana/obra/representaciones-del-poder-en-el-teatro-de-jose-triana/.

²⁰ Mónica Zúñiga Rivera, “El tema del poder en tres obras de Teatro Latinoamericano”, *Revista de Estudios Latinoamericanos* 25, N°. 47 (2009), consultado el 25 de febrero de 2016
<http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/642>.

como Zúñiga Rivera describe cada una de las obras y las analiza, abordaje que nos fue de utilidad para desarrollar la descripción de la obra objetivo de nuestra investigación.

Con el siguiente antecedente nos introducimos en el concepto de discurso de poder. La pertinente investigación fue realizada en el año 1990 por Mario A. Rojas y se desarrolló en torno a “Gulliver dormido de Samuel Rovinski: Una parodia del discurso del poder”²¹. El trabajo de investigación consiste primero en explicar, semióticamente los diferentes elementos del discurso del poder que pueden estar encubiertos. Segundo, profundiza en las didascalias o acotaciones presentes en el texto que indican al actor el trabajo corporal necesario para la farsa contemporánea, género en el que se apoyó el autor. Tercero, realiza un análisis discursivo en relación al lenguaje-sociedad donde desarrolló la influencia de la estructura social sobre un determinado uso de variedad lingüística y a su vez, cómo el lenguaje corrobora y consolida las instituciones que se sirven de ella con el objeto de manipular y preservar sus posiciones sociales y de tal manera influir en los individuos.

Por tanto de este trabajo tomamos para nuestra investigación el concepto de discurso de poder, la relación entre sociedad y el discurso de poder y el uso de las didascalias o acotaciones como recurso del dramaturgo para indicar y hacerse presente en las acciones de los actores.

El siguiente antecedente sigue en la misma línea referente al discurso del poder, y está representado por Mariángeles Rodríguez Alonso, su investigación se encuentra en una compilación titulada “*Los discursos del poder. Actas XIV Congreso de la Asociación de Semiótica*”²². Dicho evento fue realizado en el año 2011 en la ciudad de Cuenca, España. La investigación de Rodríguez Alonso, parte del carácter social del teatro y por consiguiente su adaptabilidad a los discursos sobre el poder. En su trabajo interpretó la utilización de herramientas dramáticas que hace uso el dramaturgo Jordi Teixidor en *El Retaule del Flautista*

²¹ Mario A. Rojas, “Gulliver dormido de Samuel Rovinski: Una parodia del discurso del poder”, *Revista Latinoamericana de teatro* 24, N°. 1 (1990), consultado el 1 de diciembre de 2016 <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/848/823>.

²² Mariángeles Rodríguez Alonso en Vanesa Sanz Echezarreta y Ana María López Cepeda, Coords., *Los discursos de poder. Actas XIV Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. (España: Cuenca 2014).

(1968), con el fin de evadir la censura. Este, punto relaciona con nuestro trabajo de investigación y que nos permitió ampliar nuestra visión con respecto a la censura, elemento que se deja ver al interior de texto analizado en este trabajo especial de grado. También incluye el papel del recurso de la parodia como elemento significativo resistencia en relación de la realidad frente a la cual se rebela el autor.

Este trabajo de investigación nos permitió ampliar nuestra visión con respecto al carácter comunicacional del teatro para revelar una realidad por ser un acto social. Además, que nos permitió desarrollar aspectos sobre el recurso utilizado por el Andrés Rodríguez Ferreira al recurrir a la parodia. Y por último, pudimos relacionar a través de este antecedente la coyuntura entre teatro-sociedad y su amplio camino con el poder desde la literatura dramática y la historia escénica.

Para ampliar el contexto histórico de la obra *El V Evangelio* hacemos referencia al trabajo de investigación de Mario Lucarda, “Teatro colombiano contemporáneo: antología (1992)”,²³ donde nos contextualiza históricamente en la visión que los dramaturgos del siglo XX manejaban para abordar temas propios de su contexto. La pertinencia de este antecedente que profundiza en la influencia de las corrientes dramáticas que predominaron en su momento. Este trabajo nos permitió acercarnos históricamente a los hechos más relevantes del siglo XX y su relación con el teatro colombiano y con ello, localizar pistas para interpretar del trabajo del dramaturgo Andrés Rodríguez Ferreira.

Es por ello, que de esta investigación tomamos principalmente los recursos históricos que se vinculan con el autor y su obra *El V Evangelio* de manera que nos permitiera ampliar el contexto en el cual se creó el texto teatral en cuestión.

²³ Mario Lucarda, “Teatro colombiano contemporáneo: Antología (1992)”, *Revistes Catalanes amb accés Obert* (2009), consultado el 30 de marzo de 2016 <http://www.raco.cat/index.php/assaipteatre/article/viewFile/146455/233595>.

Néstor Juan Gómez Beretta, con su trabajo de investigación “Las creencias y la crítica a la religión en Friedrich Nietzsche”,²⁴ donde analiza como Nietzsche enfrenta la Verdad y la Voluntad de Poder, también presenta el paralelismo de Nietzsche entre conciencia y culpabilidad, y además como usa al Anticristo para predicar al Superhombre en contrafigura con el Cristo de los Evangelios. Por último la crítica que Nietzsche hace contra la figura del sacerdote, tema abordado en *El V Evangelio*.

Mientras que de Anatole France, tomamos como referencia el texto “El Procurador de Judea” (1891)²⁵ que es sin lugar a dudas el que inspiró a Andrés Rodríguez Ferreira, en el *V Evangelio*. Uno de los principales personajes de esta historia es Poncio Pilatos, el responsable de la pena de muerte que se le da a Jesús de Nazareth. En la historia escrita por Anatole France, Poncio Pilatos entabla una conversación con Aelio Lamia, un procurador de Judea y ambos, recuerdan algunos de los acontecimientos que les tocó vivir. Lo más interesante y, tal vez lo que llama la atención a Rodríguez Ferreira es cómo cada uno muestra una versión sobre los hechos y defiende sus puntos de vista y la manera en que aparecen reflejadas las relaciones de poder.

De manera que estos antecedentes se relacionan con nuestra investigación porque nos acerca al ¿Por qué? y el ¿Para qué? el dramaturgo Andrés Rodríguez Ferreira lo menciona en la obra. Es decir, nos permitió acercarnos a las pistas que el autor nos deja en el texto teatral y así interpretar la relación sujeto/autor y sujeto sujeto/personaje.

Los antecedentes aquí reseñados brindan aportes importantes para nuestra investigación. Nos permiten a su vez, encontrar referencias para desarrollar los problemas planteados en nuestra investigación, en especial con las representaciones de poder en la obra *El V Evangelio: señales antes del fin* (1987). Desde los antecedentes además se establecen vinculaciones con trabajos que nos permiten obtener un marco referencial en función de

²⁴ Néstor Juan Gómez Beretta, *Las creencias y la crítica a la religión en Friedrich Nietzsche* (España: Universidad Complutense de Madrid, 2007), consultado el 2 de abril de 2016 <http://eprints.ucm.es/tesis/fsl/ucm-t29210.pdf>.

²⁵ Anatole France *El Procurador de Judea* (Zaragoza: Contraseña Editorial, 2010).

establecer relaciones entre el poder, las representaciones y el discurso de poder. Estos antecedentes nos confirman el carácter universal del tema del poder dentro de la dramaturgia.

A continuación abordaremos la relación entre poder y las representaciones del discurso del poder tomando en cuenta los antecedentes previos y expuestos por Max Weber y Michel Foucault, entre otros.

El poder y las representaciones del discurso del poder.

El poder es un tema que desde tiempos antiguos está presente en diversos ámbitos disciplinarios. De hecho muchas sociedades han relacionado al poder con una fuerza externa al ser humano atribuyéndolo a fuerzas sobrenaturales. Es por ello, que miembros de determinados grupos sociales, tales como los chamanes, los sacerdotes o los profetas entre otros, han utilizado la palabra como una estrategia para convencer sobre lo que conviene o no al grupo al cual se inscriben. Y para ello, se utiliza como pretexto la labor –atribuida o asignada- de transmitir el mensaje de las deidades y sobre todo, hacer ver que dentro de ese mensaje se exigen retribuciones, a cambio por los beneficios que las deidades brindan. Gracias a la eficacia del mensaje divino, el resto de los miembros del grupo, se esfuerzan por agradar a ese poder externo y temible, con el fin de evitar desastres naturales y obtener la benevolencia por parte de los dioses. Los chamanes, los sacerdotes o los profetas, fungen como mensajeros frente a lo desconocido y lo deseado. Y en esa medida, adquieren jerarquías dentro del grupo. Michaelle Ascencio refiere que “los seres humanos se sienten dominados y dependientes de un poder o de entes sobrenaturales que castigan y los premian”.²⁶ Lo interesante es que, gracias a esa relación comunicativa se obtiene una relación de dominación y obediencia. Así:

La probabilidad de encontrar obediencia dentro de un grupo determinado por mandatos específicos (o para toda clase de mandatos). No es, por tanto, toda especie de probabilidad de ejercer “poder” o “influjo” sobre otros hombres. En el caso concreto esta dominación (autoridad), en el sentido indicado, puede descansar en los más diversos motivos de sumisión: desde la habituación inconsciente hasta lo que son consideraciones puramente racionales con arreglo a fines. Un determinado mínimo de

²⁶ Michaelle Ascencio, *De que vuelan, vuelan* (Caracas, Venezuela: Editorial Alfa, 2012): 14.

voluntad de obediencia, o sea de interés (externo o interno) en obedecer, es esencial en toda relación auténtica de autoridad.²⁷

Vemos, por otra parte, que la visión que el hombre tiene del poder ha evolucionado con el paso del tiempo. Esto nos explica por qué, cada época concibe al poder de acuerdo a las circunstancias que vive en su entorno.

El término poder, de manera inexorable se asocia con el dominio, la influencia o la autoridad que tiene como particularidad el hecho de incidir sobre algún individuo o grupos de individuos, comunidades y/o naciones. Al respecto Max Weber asocia el poder a “la probabilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social, aun contra toda resistencia y cualquiera que sea el fundamento de esa probabilidad.”²⁸ La dominación la vincula con “la probabilidad de encontrar obediencia a un mandato de determinado contenido entre personas dadas.”²⁹ Así, cuando una se trate de imponer la propia voluntad o de encontrar obediencia en un mandato estamos ante una relación de poder. Este a su vez, se vale de diferentes estrategias, para alcanzar sus objetivos. Entre los efectos del poder tenemos, la obediencia, la subordinación y la sujeción.

Así, desde la antigüedad hasta nuestros tiempos, los grupos sociales han creado patrones y sistemas de poder que les permiten establecer una organización jerarquizada de la sociedad y sus instituciones. Ferran Izquierdo Briches y Athina Kemou definen a la sociedad jerarquizada como “un sistema social compuesto por unos actores que establecen relaciones entre sí, de acuerdo a su capacidad para disponer de terminados recursos”.³⁰ Una sociedad jerarquizada, según la definición dada, está compuesta por actores sociales y que se engranan con el objeto de obtener recursos de diverso tipo, materiales o inmateriales. Esto nos indica que el acceso a, esos recursos representan posición y peso dentro de la sociedad, de manera

²⁷ Max Weber *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002): 170.

²⁸ Max Weber, *Economía y Sociedad...*, 43.

²⁹ Max Weber, *Economía y Sociedad...*, 43.

³⁰ Ferran Izquierdo Briches y Athina Kemou, *La sociología del poder en el mundo árabe contemporáneo* (España, Barcelona: Fundació. CIDOB, 2009): 20.

que estaríamos frente a una marcada división entre los actores que interactúan entre sí. Tales divisiones dan como resultado la existencia de élites y jerarquías.

Ferran Izquierdo Briches y Athina Kemou – aunque parten del contexto del mundo árabe, muy diferente al nuestro- presentan la relación entre élites y jerarquías, que nos es útil a efectos del presente trabajo:

La división entre élites y población se fundamenta en los distintos objetivos e intereses que guían a cada uno de los grupos. Por una parte, el interés de las élites debe definirse en términos de poder. Su objetivo prioritario será siempre mejorar su posición en la jerarquía compitiendo con las demás élites. La relación que se establece entre las élites es de competición circular, sin fin, pues sus aspiraciones son siempre relativas, al medirse constantemente con la posición del resto de actores. El interés de las élites es entonces lo que definimos como “acumulación diferencial de poder”, es decir acumular más poder que sus competidoras. Esta competición por la acumulación de poder se produce en todos los ámbitos de la sociedad. Además, la formación de élites implica inevitablemente competencia por el control de recursos de poder, ya sean estos políticos, económicos, informativos, coactivos, ideológicos, o de cualquier otro tipo.³¹

De la cita anterior se desprende que son las élites las que impulsan al poder y no el resto de la población, aunque para Foucault, “el poder no es algo que posee la clase dominante, [*el poder*] no es una propiedad sino que es una estrategia”.³²

Una definición sobre poder que resulta útil para este trabajo especial de grado, es la que lo traduce como “toda forma de autoridad que esté dotada de capacidad ejecutiva. En toda sociedad el dominio es equivalente a un sistema de dominios y de autoridad escalonados, selectivo en cuanto que unos individuos ejercen más cantidad de poder que otros”.³³ De ahí que, la autoridad posee la facultad de asignar jerarquías y a su vez, distribuye información de acuerdo a la posición que cada individuo ocupa dentro del sistema. De ahí que manejar adecuadamente la comunicación, dentro de un sistema, influye en el ejercicio del poder y en la ubicación de los actores sociales dentro de las jerarquías.

³¹ Izquierdo Briches y Kemou., *La sociología del poder en mundo árabe contemporáneo*, 20.

³² Francisco Ávila Fuenmayor, “El concepto de poder en Michel Foucault” en *A Parte Rei* 53 (septiembre 2007): 10.

³³ Claudio Esteva Fabregat “Representaciones y especies de poder” en *Las expresiones de poder. IV Coloquio Paul Kirshkoff. Homenaje al Dr. Claudio Esteva Fabregat* (Ciudad de México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2005): 27.

La necesidad del hombre de buscar y perfeccionar los recursos de comunicación que maneja para establecer relaciones de poder, nos vincula con la noción de Discurso del Poder, (que trataremos más adelante). Esto debido a que como sistema social una comunidad se rige por leyes y reglas que son expresión de la autoridad. Un ejemplo de ello es el poder político, que se apoya en la religión debido al alcance que ésta posee como sistema, con el objetivo de promover ideas, amilanar a una sociedad o establecer un nuevo orden, entre otros aspectos.

Es gracias al poder que la acción del hombre se subordina a las creencias, lo que nos ubica frente a la aceptación del poder, tal cual lo propone Michel Foucault:

Lo que hace que el poder se aferre, que sea aceptado, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho circula, produce cosa, induce al placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo más como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social que como una instancia negativa que tiene como función reprimir.³⁴

La relación que establece Michael Foucault en cuanto a la permanencia y aceptación del poder no se encuentra vinculado a la fuerza, sino a elementos tan disimiles como el placer, el saber y la producción de discursos. Asimismo, es una condición del poder la movilidad.

Por otra parte, el lingüista Teun A. van Dijk afirma que: “Aquellos que gozan de mayor control sobre más y más influyentes discursos (y sobre más propiedades discursivas) son también, más poderosos”.³⁵ En definitiva, ese mayor control se encuentra en grupos e instituciones de gran influencia social, entre las que se ubican las élites que detentan el poder político y el poder religioso. Hannah Arendt señala que:

El poder, como la acción, es ilimitado; carece de limitaciones físicas en la naturaleza humana, en la existencia corporal del hombre, como la fuerza. Su única limitación es la existencia de otras personas, pero dicha limitación no es accidental, porque el poder humano corresponde a la condición de la pluralidad para comenzar. Por la misma razón, el poder puede dividirse sin aminorarlo, y la acción recíproca de poderes con su contrapeso y equilibrio es incluso propensa a generar más poder, al menos mientras dicha acción recíproca sigue viva y no termina estancándose.³⁶

³⁴ Michel Foucault, *Estrategias de poder* (Barcelona: Paidós, 1999): 48.

³⁵ Teun A. van Dijk, “El análisis crítico del discurso”, *Anthropos*, no.186 (1999), consultado el 30 de marzo de 2016: 27 <http://www.discursos.org/oldarticles/EI%20an%E1lisis%20cr%EDtico%20del%20discurso.pdf>.

³⁶ Hannah Arendt, *La condición humana* (Buenos Aires: Paidós, 2009): 224.

Al igual que Michael Foucault, Hannah Arendt aporta el tema de la diversidad y expansión del poder como estrategia de equilibrio y regulación de su acción.

Cada sociedad construye representaciones del poder. Entre estas se encuentran la religión, el estado, la economía, la ideología, lo social, lo cultural, la información y lo mediático entre otros. Cada representación tiene sus métodos para alcanzar las diversas posiciones que forman parte de la estructura de poder. La dinámica que estos recursos de poder tomen llevará al sistema de poder al éxito o al fracaso.

La representación de poder es lo que permite darle legalidad, legitimidad y credibilidad al sistema de poder dentro de la sociedad, esto porque forma parte de las relaciones sociales. Las representaciones de poder aportan elementos para que la sociedad entienda su realidad social dentro del conjunto simbólico que ésta genera. En tal sentido, Jorge Lazo Cividanes apunta que las representaciones “son una forma de conocimiento social, de interpretar la realidad cotidiana. Son una forma de cognición social y tienen una forma y un contenido”³⁷

Desde esta perspectiva, la representación significa un vínculo conector en las relaciones sociales, pero para que esta exista, debe ser representada y a su vez representarse, obteniendo de esta manera legitimidad al cumplirse dos procesos por los que debe pasar para llegar a ser. Así,

La representación del poder adquiere un protagonismo especial en las diferentes épocas de la Historia Antigua por varios conceptos. Desde la época de los Imperios del Próximo Oriente, el despotismo cultiva con gran éxito el imaginario de la violencia. El arte egipcio, el asirio y el iranio se encuentran plagados de representaciones que tratan de mostrar la capacidad de violencia del poder despótico, con el ánimo de asegurar la sumisión sin ejercicio directo de la coerción. El arte de la época de Ramsés II puede ser un ejemplo especialmente representativo. La violencia real y la violencia simbólica se complementan en la creación de los instrumentos del poder. La violencia se ejerce principalmente sobre el no integrado. Estos procedimientos son fértiles en la aparición de los mitos de los seres desconocidos, de los enanos o las grullas, que fueron igualmente productivos en los mitos griegos de los orígenes, donde se transfieren los

³⁷ Jorge Lazo Cividanes, “La ideología: de las representaciones sociales al poder simbólico,” *Politeia*, n° 29 (julio 2002), consultado el 15 de mayo de 2016: 45 http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0303-97572002000200002&Ing=es&nm=i.

elementos del poder despótico, teóricamente desaparecido en dicho mundo, a los modos de funcionamiento del poder aristocrático.³⁸

El poder exhibe una conexión de mucho valor que llamamos representación del poder, y que consiste en otorgar una mayor credibilidad, legalidad y legitimidad dentro de las sociedades. La sociedad agraria contaba con la figura del chamán que era a su vez una representación del poder. Los habitantes de aquellas épocas vivían bajo el temor de agrandar a los espíritus, ya que si algún desastre natural acontecía lo relacionaban con una posible falta hacia los espíritus. Es por ello que el papel que desarrollaba el chamán contaba con gran prestigio, pues era el mediador entre los hombres y los espíritus, y la misma sociedad le atribuía poderes sobrenaturales al mediador. Es decir la representación del poder se manifiesta desde las culturas más primitivas, debido a que cubre ciertas necesidades dentro de las poblaciones.

Se desarrollan desde las primeras manifestaciones de la cultura clásica los modos no coactivos de acción del poder. En los mitos están presentes los personajes violentos que desempeñan la función de atemorizar a la población con la imagen de que es inevitable la sumisión. Paralelamente se produce el establecimiento de relaciones clientelares, por las que los individuos se prestan voluntariamente a rendir honores a otros que aparecen como protectores al tiempo que capaces de infundir respeto. Así se organizan los mitos del poder y de la resistencia, en un juego en el que ésta se ve obligada a ceder, con frecuencia de modo voluntario, porque entiende que forma parte de su conveniencia prestar los servicios a cambio de los cuales va a recibir protección y seguridad, la que le falta en una posición de aislamiento rebeldía.³⁹

Sabemos entonces que las diferentes acciones de poder se han hecho presentes desde la antigüedad, en un juego que consiste en atemorizar y como resultado obtener sumisión. También dentro de ese temor, hay una necesidad de parte del atemorizado que lo lleva a rendir culto y honores para recibir protección. Entonces la representación y por tanto, la representación del poder forman parte de las relaciones sociales.

Según Claudio Esteva Fabregat:

³⁸ Domingo Plácido, "Formas de representación del poder en el mundo clásico" en *Argos* Vol32. Nro.1 Bahía Blanca (enero-junio 2009): parr-21.

³⁹ Domingo Plácido, "Formas de representación del poder en el mundo clásico": parr-22.

Abordar los problemas del poder supone definir éste en las funciones sociales y en las personas concretas que lo ejercen, a quienes se distingue en sus reacciones y en función de sus proposiciones de estatus (...) en esta tradición no se discute sobre personas, sino sobre formas de cultura.⁴⁰

De acuerdo a lo ya expuesto la representación implica el cerco de las relaciones sociales y el desarrollo de las mismas, categorizándola con las diferentes funciones sociales que abarcan la cultura. De ahí que forme parte de la realidad social del colectivo que sirve para entender lo simbólico.

Si aceptamos que la realidad social se compone, como hemos descrito, de representaciones y que los seres humanos que viven en sociedad tienen un modo de existencia simbólico que les permite comprender y darle sentido a lo que hacen, proyectando esas actividades en ideas, tenemos que admitir igualmente que hay una simbólica del poder y, en consecuencia, un poder simbólico.⁴¹

Jorge Lazo Cividanes menciona dos términos que no debemos confundir. El primero es la simbólica de poder, que se refiere a las diferentes manifestaciones, representaciones o actividades que suscitan y que permiten a los seres humanos vislumbrar y materializar algunas formas de poder. El segundo término se refiere al poder simbólico que se logra a partir de la simbólica de poder. Es decir, el poder simbólico son ya las ideas concretas que dan testimonio a través de la palabra sobre tales manifestaciones, representaciones y actividades.

Queda claro que la representación tiene por característica ser representada, a través de representantes, ser representativas, así como representables. Por lo tanto, la representación aporta conocimiento y comprensión para que la sociedad pueda entender su realidad social dentro del conjunto simbólico que ésta genera. Jorge Lazo Cividanes al referirse a la representación social nos explica que: “la representación forma parte del proceso ideológico, es para éste un componente indispensable, pero no único.”⁴² Además añade que “la representación es más bien un proceso particular y concreto”⁴³. Es decir, la representación se manifiesta en forma de conocimiento y por tanto está vinculada a los orígenes de las

⁴⁰ Claudio Esteva Fabregat “Representaciones y especies de poder” en *Las Expresiones de poder. IV Coloquio Paul Kirchhköff. Homenaje al Dr. Claudio Fabregat* (Ciudad de México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, (2005), 19 y 24.

⁴¹ Jorge Lazo Cividanes, “La ideología: de las representaciones sociales al poder simbólico”: 56.

⁴² Jorge Lazo Cividanes. “La ideología”: 46.

⁴³ Jorge Lazo Cividanes. “La ideología”:46.

ideologías y el poder simbólico que funcionan como sistemas de representación. De ahí que el discurso funcione pues, como poder simbólico. Al respecto señala Pierre Bourdieu:

El poder simbólico es el poder de hacer cosas con palabras. Es sólo si es verdadera, es decir, adecuada a las cosas, que la descripción hace las cosas. En este sentido, el poder simbólico es un poder de consagración o de revelación.⁴⁴

Ciertamente el poder simbólico se encuentra conectado a las ideas, las palabras, y al discurso ya que se manifiesta con el objeto de ser testimonio del alcance que proyecta dentro de las relaciones sociales. También se expone a través de gestos, acciones, imágenes y otros elementos que permiten su naturalización. El poder simbólico es a su vez, una estructura estructurante, como lo expondría Pierre Bourdieu, al definir al *habitus*.⁴⁵

“Las realezas y las iglesias, han ejercido el poder en todas las épocas poniendo especial interés en las formas de representación de dicho poder, dado el gran efecto persuasivo que tienen entre los pueblos las imágenes y los rituales”⁴⁶. Entre los ejemplos de representación del poder tenemos la ceremonia, que contribuye a la glorificación y legitimación del poder. Dentro de los rituales del poder se encuentran: las coronaciones, entradas, audiencias, triunfos, matrimonios, y honras fúnebres.

Pero la manipulación y la propaganda no concluyen cuando finaliza el espectáculo. Para que su influencia llegue más allá de los privilegiados que han podido contemplarlo en vivo y para perpetuar su memoria y ponerla a salvo del injusto olvido, es preciso difundirlo entre súbditos y fieles, amigos y enemigos, contemporáneos y futuros. Es entonces cuando entran en juego las pinturas, esculturas, medallas y grabados que reproducen y mitifican el evento; las crónicas, relaciones y relatos que describen y exaltan lo sucedido; imágenes y palabras que fijan en la memoria colectiva las ceremonias del poder y establecen modelos celebraticios que serán copiados, imitados o superados en el futuro.⁴⁷

Vale reconocer que en *El V Evangelio*, la versión que preparan los evangelistas, forma parte de la celebratoria que busca divinizar la vida de Jesús. Esto con el firme propósito de “evangelizar a la humanidad”; es por ello, que estos buscan redactar el libro *El gran evangelio*

⁴⁴ Pierre Bourdieu, *Cosas dichas* (Buenos Aires: Gedisa, 1988): 141.

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual* (Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002): 107.

⁴⁶ Víctor Mínguez, *Ceremonias, Ritos y Representación del poder* (Castello: Universitat Jaume I, 2004):10.

⁴⁷ Víctor Mínguez, *Ceremonias, Ritos y Representación del poder...*,11.

para registrar y exaltar los hechos sucedidos con Jesús que en consecuencia se transforman en modelos que se incrustan en la “memoria colectiva”.

Si aceptamos que las representaciones de poder son estrategias y que como conjunto se relacionan con propósitos, entonces tenemos más elementos que nos permitan comprender cómo a través de la historia se produce la vinculación entre el poder político y el poder religioso, lo cual nos acerca a nuestro tema. Al respecto, Elizabeth Pazos explica lo siguiente:

Lo político ha permanecido unido a la religión dominante, fortaleciéndose ambos a través de sus principales ritos y sus políticas implícitas. Se evidencia así cómo ambas esferas han funcionado a través del tiempo solapándose, renegociando espacios compartidos y excluyendo, alejando fuera de sí aquello que les es amenazante.⁴⁸

Sabemos que ambas representaciones –la del poder político y del poder religioso– como lo explica, Elizabeth Pazos, han trabajado en conjunto logrando un evidente fortalecimiento a través del tiempo. Por ejemplo, para el caso del teatro español del Siglo de Oro, César Oliva y Torres Francisco nos ofrecen una referencia que sirve para ilustrar esta idea:

El teatro religioso en España tiene un inusitado esplendor en el siglo XVI, curiosamente cuando la mayoría de los países europeos lo iban perdiendo. Tanto para Carlos V como para su hijo Felipe II, nada dados a los gustos de la escena, potenciar las fiestas religiosas locales con amplios y vistosos cortejos que rodean representaciones piadosas, era fortalecer su maridaje con la Iglesia. Ambos emperadores identificaron el desarrollo político y geográfico de Castilla con la lucha contra el hereje. En la división que produjo el cisma de Lutero, no dudaron en ponerse junto a Roma, utilizando no pocas veces la defensa de la fe como estandarte de sus conquistas.⁴⁹

Vemos pues que el poder político busca acumular poder con estrategias evidentes y con un sólido objetivo, desarrollarse, ganar territorio y expandirse geográficamente, con el fin de obtener una consistente posición y peso ante la sociedad. ¿Cómo lo logra? A través del uso del escenario. Esto permitió el esplendor en el teatro religioso en España mientras que en el resto de Europa, hay un declive. Para ese momento el teatro era un medio que les permitiría

⁴⁸ Elizabeth Pazos, “Vigencia Arquetipal de María Lionza” en *Extramuros*, n°22 (2005), 12.

⁴⁹ César Oliva y Francisco Torres, *Historia básica del arte escénica* (Madrid: Cátedra, 1994): 175.

fortalecer relaciones con la Iglesia, es decir, con el poder religioso. Aunque su objetivo se encuentra en las riquezas, por medio de la relación con la Iglesia muchas de sus conquistas la harían en el nombre de la fe, es decir esa cobertura les otorgó legalidad.

Las relaciones de poder son útiles, no porque están al servicio de un interés en particular, sino porque pueden ser utilizadas en las estrategias. No hay relaciones de poder sin resistencia. Es esa misma resistencia la que ayuda a intensificar el juego del poder.⁵⁰

Entonces no se trata de servicio en las relaciones de poder sino de estrategias, por lo tanto en el caso de los emperadores Carlos V y Felipe II hicieron del escenario una estrategia que les permitió entrar en el juego del poder.

Según Manuel Broullón Lozano “los discursos del poder atraviesan toda la historia de la cultura (...) podríamos tirar de cualquier cabo para descubrir, analizar e interpretar tanto los discursos del poder como el poder inserto en los discursos”.⁵¹ Señala el mismo autor, que un marco de referencia para entender al poder, es concebirlo como un “Contrato Social”. Desde esa noción, el poder es un acuerdo a través del cual un individuo o un determinado grupo social adquieren la potestad para ejercer la autoridad y hacer cumplir las normas y las leyes. El manejo de la información y la veracidad de la misma, es también una forma de poder. De este modo, las versiones presentadas por Lucas, Mateo, Juan, Marcos y Nicodemo en el texto dramático que nos ocupa, son puntos de vista que ponen en juego la veracidad y con ello, las posibilidades de que el poder fluya de un lado a otro. Siguiendo a Manuel Broullón Lozano “el poder, en la modernidad, es una realidad discursiva en la medida en la que emana de la esfera pública (...) El poder necesita legitimarse discursivamente para perpetuarse y justificarse”.⁵² Entonces el discurso es pues una representación del poder, por tanto, el dominio necesita de la palabra, del lenguaje.

⁵⁰ Morayma Hernández, “Poder y discurso,” *Moñongo*, n°26 (2006) consultado el 1 de mayo de 2016, 216 <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo26/26-11.pdf>.

⁵¹ Manuel Broullón Lozano, “Algunas calas entre cine, literatura y poder: Franz Kafk, Orson Welss y David Fincher” en *Los discursos del poder: Actas del XIV Congreso de la Asociación Española de semiótica* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011): 256.

⁵² Manuel Broullón Lozano, “Algunas calas entre cine, literatura y poder”..., 257.

El discurso de poder como apunta Mariángeles Rodríguez Alonso traduce a “cualquier manifestación sígnica no necesariamente lingüística presente en una relación de dominio o potestad. Una bandera, una señal de prohibido, incluso los cuerpos estilizados del último anuncio de perfume. Signos de diversa complejidad y distinto significado.”⁵³. Esta definición nos indica la complejidad comunicacional que abarca el discurso de poder, ya que posee sus propias formas expresivas. Es por esa razón que Rodríguez Alonso afirma que “el ‘discurso’ implica sin embargo, (...) la facultad racional que lleva a inferir unas cosas de otras, entramado coherente, signo complejo e intencionalmente configurado para perseguir determinado fin. A esta complejidad y a esta voluntad comunicativa se ajusta sin duda el teatro”.⁵⁴

Según la autora, el teatro es la expresión que mejor se conecta con la sociedad, esto porque tiene la capacidad de evolucionar con ella. Sin embargo vale acotar que esta cualidad no es exclusiva del teatro. Sin embargo, el teatro tiene la capacidad de re-presentar, traer al presente, cualquier episodio del pasado al presente y establecer anclajes con problemáticas del presente, aunque estén representadas en un tiempo pasado y lejano. Dichos anclajes son tanto individuales como colectivos, lo cual es uno de los aspectos más interesante del teatro, especialmente, por las reacciones que puede generar. Al respecto señala la autora que:

La recepción colectiva ha favorecido en ocasiones la prohibición de la representación de obras por el riesgo del carácter político, incluso revolucionario que podrían adquirir. Lo que comienza como un acto teatral acaba siendo un acto social y político de resonancia simbólica.⁵⁵

Es esa lógica la que ha provocado que ciertas representaciones sean criticadas, atacadas y censuradas por el poder. Entre las más emblemáticas se encuentran “Ubú Rey” de Alfred Jarry y “Historia de una escalera” de Antonio Buero Vallejo. En el caso venezolano, el montaje “Macbeth” realizado por el Teatro del Contrajuego y Hebú Teatro en el año 2013, fue

⁵³ Mariángeles Rodríguez Alonso en Vanesa Sanz Echezarreta y Ana María López Cepeda, Coords., *Los discursos de poder. Actas XIV Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. (España: Cuenca 2014): 84.

⁵⁴ Mariángeles Rodríguez Alonso “El discurso del poder en la transición española.”, 84

⁵⁵ Mariángeles Rodríguez Alonso “El discurso del poder en la transición española.”, 85

duramente criticado por los seguidores del gobierno venezolano, dada las referencias que el montaje conectó con el contexto venezolano.

El poder cuando es absoluto prohíbe, silencia. La censura es una de sus estrategias. Impedir decir. Así nadie cuestiona el discurso propio. Pero cuando el poder impone silencio, los autores se inventan metáforas en el pasado, encuentran grietas en las que introducir su mensaje.⁵⁶

Por otra parte, a propósito de la relación entre teatro y poder, expone Mariángeles Rodríguez Alonso:

El poder es tema constante y recurrente en la literatura dramática y en la historia de los escenarios. Pensemos en Antígona y Creonte, Duncan y Macbeth o Arturo Ui y los sindicatos, por citar algunos de los más universales. Pero la relación entre uno y otro no se circunscribe a una cuestión temática sino que el escenario se convierte en auténtico campo de batalla para la defensa o ataque de su discurso. Parece que este género particularmente dialógico es especialmente sensible a la mostración de relaciones de poder y sumisión presentes en las sociedades de todos los tiempos.⁵⁷

Y a propósito de dicha relación, la autora hace dos distinciones en torno a la relación teatro y poder. Por una parte, se refiere al teatro *desde* el poder y por otra, al teatro *contra* el poder. En el caso del primero, señala como la mayoría de las veces, el teatro que se hace con fondos públicos pierde su capacidad crítica, de ahí “el propagandismo y adoctrinamiento que puede impregnar con mayor o menor sutileza el espectáculo”.⁵⁸ Al respecto, la autora hace referencia al teatro del Siglo de Oro español, que sirvió como respaldo al proyecto político del franquismo. Así:

Los clásicos sirvieron como respaldo y fortalecimiento del nuevo orden (...) los poetas del siglo de Oro sirvieron como elemento de asentamiento de una ideología. El respecto de las adaptaciones, el subrayado de ciertos componentes patrióticos (exaltación de la unidad de España, enaltecimiento de los valores nacionales, alabanza de lenguajes del pasado, consideración de hazañas pretéritas como referente irrefutable de las recientes, etc.), el hecho en sí de estas haciendo algo importante e indiscutible, unido a una moderna concepción de la representación, hicieron de aquellos montajes verdaderas ceremonias sobre la grandeza y esplendor del nuevo espíritu nacional.⁵⁹

⁵⁶ Mariángeles Rodríguez Alonso “El discurso del poder en la transición española.”, 86

⁵⁷ Mariángeles Rodríguez Alonso “El discurso del poder en la transición española.”, 84

⁵⁸ Mariángeles Rodríguez Alonso “El discurso del poder en la transición española.”, 86

⁵⁹ César Oliva, *Versos y trazos* (España: Universidad de Murcia 2009): 1251-1263

Un ejemplo emblemático en nuestro contexto lo representó el musical “A Barrio Vivo” (2004) producido por la Fundación Teatro Teresa Carreño:

La obra, escrita y dirigida por el dramaturgo Franklin Tovar, describe las luchas y victorias de la gente del pueblo venezolano. La música es del compositor Alberto Vergara y muestra los diferentes sonidos y ritmos de la cultura popular urbana. El espectáculo Estado.⁶⁰

Así como la exaltación de la obra de César Rengifo, que ha sido utilizada como bandera para la promoción del Teatro Popular.

En la otra vertiente se encuentra el teatro *contra* el poder, que subsiste de manera independiente, sin contar con los subsidios del Estado ni con las imposiciones de la taquilla y de un público que antepone la diversión a la criticidad. De ahí su posibilidad de asumir más riesgos y experimentaciones. Nos encontramos pues frente a discursos teatrales hegemónicos y contrahegemónicos, los subyugados y los que se rebelan.

Señala Anne Übersfeld que:

El discurso teatral es todavía una de esas palabras ambiguas que se refieren a la vez a lo que concierne al texto y a lo que atañe a la representación, a lo que es ficción y a lo que es espectáculo. El conjunto del Discurso Teatral contiene todo lo que proviene del texto (didascalias, diálogos, pero también monólogos y, eventualmente, palabras dirigidas al espectador) y al mismo tiempo el discurso del director escénico, en la medida en que inevitablemente modifica el discurso cuyo enunciador es el autor. Es difícil, en el campo teatro, usar la noción de discurso, que permanece vaga, porque es casi imposible hacer otra cosa que reconstituir –no sin arbitrariedad- una voz o un discurso de la puesta en escena”.⁶¹

El discurso teatral según Daniel Meyran “habla todos los discursos posibles”⁶². Desde este punto de vista, se puede considerar al discurso teatral como un campo ambiguo que además relaciona el lenguaje con la sociedad, esto debido a su complejidad y características que le permiten ajustarse al proceso comunicacional a través de las múltiples interpretaciones

⁶⁰ Prensa Teresa Carreño, “Musical A Barrio Vivo presentará el Teatro Teresa Carreño”, consultado el 25 de enero de 2017, en <http://www.aporrea.org/actualidad/n52259.html>

⁶¹ Anne Übersfeld, *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (Buenos Aires: Galerna, 2002): 40.

⁶² Daniel Meyran, “El poder del teatro frente al poder. Discursos emergentes/discursos hegemónicos” en *Revista Universidad Veracruzana*, Vol. 1, N° 2 (2011): 45 <http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1043>

que pueden llegar a darse. De manera que se establece la relación entre el poder y el teatro a través del discurso.

Ahora bien, Georges Balandier apunta que “el silencio y un lenguaje propio definen la expresión verbal del poder, al mismo tiempo que suponen una de las condiciones del arte dramático”⁶³. De ahí que el lenguaje es tal vez, uno de los recursos del poder más utilizados, que se concretan por medio del enunciado. Señala Georges Balandier que: “La palabra, por su fuerza y sus efectos, ilusiona lo real hasta lograr que la idea acabe cobrando vida, manipula esa realidad hasta hacer de ella parte de la teatralidad y la ambigüedad”.⁶⁴

Es decir, el lenguaje contribuye a la estructuración del poder al consolidarlo y organizarlo por medio de diferentes formas o signos lingüísticos que Balandier define como efectos que ilusionan y manipulan, es decir, esto nos lleva a manifestaciones de tipo ideológicas. Junto a las formas del lenguaje hablado, están las otras formas expresivas del poder, como los gestos, las acciones, los comportamientos y los signos, especialmente, los visuales.

En síntesis, los objetivos de las representaciones del discurso del poder son:

- A.- Conocer y comprender la realidad social colectiva para entenderla.
- B.- Darle legalidad y credibilidad al sistema de poder dentro de la sociedad.
- C.- Funcionar como conector de las relaciones sociales.

A su vez, las representaciones del discurso del poder se expresan en:

- A.- Métodos que permiten alcanzar diversas posiciones.
- B.- Estrategias con propósitos.

En el capítulo IV se verá cómo estas representaciones del discurso del poder, se encuentran presentes en el texto *El V Evangelio: señales antes del fin*.

⁶³ Georges Balandier, *El poder en escena*, (Barcelona: Paidós, 1992), 27.

⁶⁴ Georges Balandier, *El poder en escena...*, 28.

La utilidad de las representaciones del discurso del poder dentro del discurso teatral.

El discurso teatral sabemos que se encuentra constituido por diferentes signos lingüísticos y de acuerdo a Fernando del Toro el estudio del análisis del discurso teatral es un punto central dentro de la investigación semiológica teatral debido a la relación con el “locutor/alocutor, enunciación/enunciado, deixis/anáfora, performatividad/representatividad”.⁶⁵ Además destaca el autor la relevancia de la primera relación que es locutor/alocutor señalando que es un elemento primordial dentro del discurso teatral por ser estructura del diálogo.

El discurso teatral está constituido por el texto dramático -diálogos, acotaciones y didascalias- y la dramática escénica. Se trata de un sistema de carácter social que produce y comunica problemas reales, que presenta como imaginarios.

De la misma manera que los templos constituyen una abertura hacia otra dimensión, y posibilitan una comunicación “hacia lo alto” con el mundo de los dioses, la comunicación escénica realiza una abertura, un camino hacia realidades artísticas trascendentes, diferentes de las de la vida cotidiana. El ámbito escénico es, durante el tiempo de la representación, el centro del mundo, el lugar donde se comunican entre sí diferentes planos. Todo lo que en él sucede durante una representación ha de tener una lectura especial, ya que en él se da siempre una dimensión más allá de lo natural, es decir, de lo sobrenatural, entendiendo este término como la ruptura de las reglas y leyes del tiempo, espacio, y causalidad del acontecer humano cotidiano de nuestras vidas.⁶⁶

Es decir, el discurso teatral como un proceso de significación, es parte de una reflexión en torno a múltiples aspectos de la sociedad que, a través del lenguaje crea manifestaciones de la existencia social pero desde un plano distinto al acontecer diario, ya que tiene sus propias reglas y estructura tanto que se le compara con una dimensión casi divina.

A lo largo de los tiempos, el escenario ha mezclado la abertura al mundo del arte con la abertura al mundo de lo religioso (entendiendo el término religioso en un sentido amplio). El escenario ha sido lugar de creación y comunicación con los mitos y los ritos. Todo ello mezclado con el intento de una creación artística y la comunicación de valores de cada comunidad.⁶⁷

⁶⁵ Fernando de Toro, *Semiología del Teatro...*, 36.

⁶⁶ José Luis Alonso de Santos, “La estructura dramática” en *Las puertas del drama* n°10 (2002): 5.

⁶⁷ José Alonso de Santos, “La estructura dramática”..., 5.

Si entendemos el valor comunicacional de la representación teatral en la historia, se puede observar que, aunque esta rompa con la temporalidad y con el manejo de la realidad del acontecer humano, por medio de la representación teatral se puede llegar a comprender la realidad imaginaria que produce y comunica el teatro. Georges Balandier, cuando se refiere a las escenificaciones del poder expone que:

La puesta en escena de un juego que muestra los juegos que hacen y deshacen la sociedad; una sociología que no procede por enunciación, sino por demostración mediante el drama. Esta última noción obtiene de su origen griego un doble sentido: el de actuar, y el de representar lo que se encuentra en movimiento, con el fin de propiciar el desvelamiento de las verdades ocultas en el seno de todo asunto humano.⁶⁸

Por tanto, es evidente el carácter social que mueve al teatro, esto de acuerdo a lo señalado por Georges Balandier, ya que a través de las propuestas teatrales pueden reflejarse diferentes acontecimientos sociales, por medio de lo que denominó el autor como “doble sentido”. Este hace referencia al actuar y representar pero que tiene como fin colocar en la palestra diferentes situaciones que pueden escapar del discernimiento del colectivo pero que sin embargo es oportuno escenificar para concientizar.

Aunque José Luis Alonso de Santos nos explica que la representación escénica es un camino hacia una realidad que difiere de lo habitual, también indica que comunica valores de diferentes comunidades. Georges Balandier, amplía el concepto al explicar que en la puesta en escena se actúa y representa lo que se encuentra en movimiento en la sociedad. Esto debido a las demostraciones que tienen como finalidad, descubrir las verdades ocultas o quizá codificadas, que por medio del discurso teatral se pretende construir y exponer. La representación es entonces una realidad imaginaria que trabaja el ejercicio de la reflexión y expresa a través del lenguaje, las manifestaciones de la existencia social.

Es por ello, que para Georges Balandier el teatro –realidad imaginaria- y la teoría –realidad social- se relacionan debido a que ambos términos generan un mismo aprendizaje.

⁶⁸ George Balandier, *El poder en escena*, (Barcelona: Paidós, 1992): 15.

Nos sugiere que la forma inicial que adoptó la teorización fue de carácter dramático. La vida social, las traslaciones que los actores del drama ejecutan y la teoría partieron juntas; en su conjunto, componen y exponen un mismo orden de realidad. La ciudad griega antigua, los grandes mitos y el teatro que los hacía visibles mantienen entre sí una relación de correspondencia. La actuación de los personajes reveladores -Prometeo, Edipo, Antígona, en primer plano-, sirve para dar apariencia a los principios que gobiernan la vida colectiva, los dilemas y conflictos que ésta plantea. Extrayendo de ello una radical conclusión, ciertos politólogos contemporáneos localizan la verdad del poder en el substrato de las grandes mitologías, mucho más que el saber que su propia ciencia ha producido.⁶⁹

Si asumimos que la realidad social desde un principio asume un carácter dramático entonces debemos citar la frase de William Shakespeare: “El mundo es un gran teatro, y los hombres y mujeres son actores.”⁷⁰

La representación de poder muestra cómo se otorga una mayor credibilidad y legalidad dentro de la sociedad. Los griegos, asumieron que a través de la vinculación con lo teatral conseguirían transmitir el orden social, y a su vez le otorgaron utilidad a la representación dentro del discurso teatral. Consideramos que de este modo, se vincula a lo imaginario, con la ideología.

¿Por qué consideramos que es importante incluir la noción de ideología en este trabajo? En primer lugar porque es evidente que es parte de la estructura del discurso, por lo tanto es de carácter social. Teun A. Van Dijk nos explica que “las representaciones y los procesos “intermedios” involucrados en estas complejas y detalladas relaciones entre sociedad y discurso no son ni deberían ser ignoradas, ni mitificadas”.⁷¹ Por lo tanto, es necesario incluir este aspecto que nos permite indagar en el sistema de ideas existente en contexto social que permea al discurso teatral.

En segundo lugar porque las ideologías como sistema están intrínsecamente relacionadas con las creencias compartidas por las sociedades. Al respecto Teun A. Van Dijk afirma que:

Las ideologías no son solamente conjuntos de creencias, sino creencias socialmente compartidas por grupos. Estas creencias son adquiridas, utilizadas y modificadas en

⁶⁹ Georges Balandier, *El poder en escena...*, 16.

⁷⁰ William Shakespeare, *Como gustéis*. (España: Editorial del Cardo, 2006): 24 consultado el 3 de mayo <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133660pdf>.

⁷¹ Teun A. Van Dijk, *La ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. (Sevilla: Editorial Gedisa, 2006): 24.

situaciones sociales, y sobre la base de los intereses sociales de los grupos y las relaciones sociales entre grupos en estructuras sociales complejas.⁷²

Desde este punto de vista las ideologías circulan en las sociedades y hay dos palabras claves que son: “utilizadas y modificadas”. La obra *El V Evangelio* es un ejemplo de ello, pues el libro de *El gran evangelio*, que redactan los evangelistas representa el edificio de las creencias y las ideas que se desean difundir y a su vez, éstas son utilizadas y modificadas de acuerdo a los intereses del grupo.

Al respecto, Ludovico Silva afirma que: “la ideología de la sociedad es comparable, a su vez, al edificio mismo, o mejor dicho, a su fachada”⁷³. Es decir, la ideología no representa la base de la construcción, más si su apariencia externa de manera que tiene un valor significativo dentro de la estructura social. Para Ludovico Silva la ideología es:

Un sistema de valores, creencias y representaciones que autogeneran necesariamente las sociedades en cuya estructura haya relaciones de explotación (es decir, todas las que se han dado en la historia) a fin de justificar idealmente su propia estructura material de explotación, consagrándola en la mente de los hombres como un orden “natural” e inevitable, o filosóficamente hablando, como una “nota esencial” o quidditas del ser humano.⁷⁴

Según esta definición, la ideología es un sistema constituido por tres elementos fundamentales: los valores, las creencias y las representaciones. Éstos son adoptados por la sociedad con la finalidad que sea visto como algo propio del hombre, y por consiguiente sea reconocido en la mente. Lo cual quiere decir que los valores, las creencias y las representaciones que se ofrecen en una la sociedad provienen de los grupos dominantes y que son elementos que se utilizan para justificar su posición en la estructura social.

Podemos decir que nos encontramos ante un conjunto de ideas y elementos subyacentes que son manejados por las personas como propias pero, según la definición utilizada, pertenecen al que detenta el poder. Esto nos lleva a lo que Ludovico Silva denominó como plusvalía ideológica. Al respecto, Najal Fernando Saldivia, nos explica que “la plusvalía

⁷² Teun A. Van Dijk, *La ideología. Una aproximación multidisciplinaria...*, 175.

⁷³ Ludovico Silva, *Teoría y práctica de la ideología*. (México: Editorial Nuestro tiempo, S.A. 1987): 17.

⁷⁴ Ludovico Silva, *Teoría y práctica de la ideología...*, 17.

ideológica nace de una antología entre cosas que ocurren en el plano material –el taller oculto de la producción- y cosas que ocurren en el plano espiritual producción de la conciencia”⁷⁵. El plano material se refiere al trabajo físico que lo denomina plusvalía material, y el plano espiritual se refiere al trabajo de orden psíquico que es la plusvalía ideológica. Además, añade que tanto la plusvalía material como la plusvalía ideológica permanecen ocultas y se desarrollan bajo apariencias.

Las palabras ocultas y las apariencias nos indican que efectivamente existe un interés por parte de grupos u organizaciones dominantes que proporcionan un conjunto ideas que les permite fortalecerse, permanecer y justificarse como sistema. Afirma Najal Fernando Saldivia que: “Todo aquel que, en taller interior de trabajo espiritual, obedezca a una conciencia falsa, ilusoria, ideológica, y no a una conciencia real y verdadera, será eso que llamamos un productor típico de plusvalía ideológica para el sistema capitalista”⁷⁶. Debemos aclarar que todo el estudio del pensador venezolano Ludovico Silva, se encuentra sustentada en la teoría de Marx y el artículo de Najal Fernando Saldivia es referente a la obra de Ludovico Silva, por eso se hace mención al capitalismo pero para nuestra investigación no es un término que debatiremos pero si tomaremos de la cita el hecho que la consecuencia de no poseer una conciencia propia coloca a las personas como trabajadores de la plusvalía ideológica de un sistema que aquí denominan capitalismo pero que puede ser adaptado a cualquier organización o grupo.

El lingüista Teun A. Van Dijk afirma que las ideologías son “la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo”⁷⁷. Es una definición un poco más flexible que se ubica en una posición un poco distante de la planteada por Ludovico Silva. Desde este punto de vista, las ideologías no son una fachada o el edificio de la estructura social, sino que son consideradas como la base. Van Dijk señala además que hay participación por parte del colectivo; es decir, no se trata de ideas impuestas o introducidas, sino que existe cooperación, que es lo que permite que la ideología circule.

⁷⁵ Fernando Saldivia Najal, “La plusvalía ideológica,” *Aporrea* (noviembre 2008), consultado el 18 de julio de 2016: parr-2 <http://www.aporrea.org/ideologia/a66667.html>.

⁷⁶ Fernando Saldivia Najal, “La plusvalía ideológica,”..., parr-7.

⁷⁷ Teun A. Van Dijk, *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*..., 21.

Teun A. Van Dijk añade que “las ideologías les permiten a las personas, como miembros de un grupo, organizar la multitud de creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno o malo, correcto o incorrecto, según ellos, y actuar en consecuencia”⁷⁸. Entonces estamos ante un ejercicio y trabajo social donde las individualidades no tienen espacio. Sin embargo, debemos señalar que Teun A. Van Dijk no descarta que las ideologías suelen ser utilizadas en su mayoría para intereses propios que sirvan a algunos grupos, tal como lo denuncia Ludovico Silva.

Las ideologías no son definidas solamente en términos cognitivos sino también en términos de grupos sociales, relaciones de grupo e instituciones, a un macronivel, y en términos de prácticas sociales, a un micronivel. Se enfatizará que las ideologías son construidas, utilizadas y cambiadas por los actores sociales específicas y, frecuentemente, discursivas. No son constructos individuales, idealistas, sino constructos sociales compartidos por un grupo.⁷⁹

Visto así, las ideologías abarcan conocimiento, sociedad y discurso tres elementos que analizaremos en nuestro corpus para develar los procesos ocultos presente en el texto dramático. Es por ello que es una representación de poder que de acuerdo a la mirada de Teun A. van Dijk se construye, se utiliza, y tiene presencia discursiva.

Relaciones paratextuales con Friedrich Nietzsche y Anatole France.

El discurso teatral tiene sus propios códigos y hace uso de diferentes elementos lingüísticos que le permite estructurarse. María Luisa Brizuela Castillo afirma que “el discurso literario se crea así una serie de mundos imaginarios con las formas naturales de la literatura gracias al propio poder creador del lenguaje humano”.⁸⁰ Esto nos indica la conexión que el Discurso Teatral tiene con la lengua como recurso de comunicación para crear diversos mundos imaginarios que permiten el desarrollo de un contenido o tema principal como destaca Brizuela Castillo.

⁷⁸ Teun A. Van Dijk. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria...*, 21.

⁷⁹ Ludovico Silva, *Teoría y práctica de la ideología...*, 17.

⁸⁰ María Luisa Brizuela Castillo, “Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca”, (España: UNED, 2015): 19.

El dramaturgo a través del texto, expresa y transmite un conjunto de ideas entorno a un tema. A lo que Brizuela Castillo añade que la forma cómo el lector entra en contacto con el texto no es de forma directa sino influida e intermediada. Además señala que el tema principal en su entorno se encuentra envuelto en una sucesión de textos a los que llamaremos paratextos.

El paratexto es una zona de transición entre texto y extratexto, que posee, sin embargo, unas características propias e indiscutibles, que tienen una función bien delimitada y específica: hacer llegar al destinatario la intención del autor, sus creencias e ideología, y el propósito con el que ha escrito la obra. El punto de vista del autor forma parte de la práctica paratextual, la anima, la inspira, en cierto modo, la acción del paratexto es la influencia inconsciente.⁸¹

El paratexto hace alusión a todos los enunciados que se incluyen en un texto y que tienen como fin establecer anclajes con los contenidos del mismo. El título, los subtítulos, el prefacio, el índice, las dedicatorias o los epígrafes, son parte de los paratextos. Existen dos tipos de paratextos, los del autor y los del editor. Los primeros son los que produce el propio autor: su nombre como creador, los epígrafes, el prefacio, las notas al pie de páginas, las dedicatorias, el índice, el epílogo, las citas y las notas. Entre los segundos se encuentran los datos de la tapa, las notas editoriales, los derechos de reproducción, entre otros, que no son de la autoría del creador del contenido. En el caso de los textos teatrales debemos señalar la relación existente con los paratextos, ya que tanto el autor como el editor hacen uso de dichos elementos que son útiles para los receptores.

El prólogo es un ejemplo de la versatilidad que representan los paratextos, ya que por medio de este recurso el lector se contextualiza y dicha información escrita por el autor o en el caso de *El V evangelio* escrito por uno de los coordinadores es un aporte significativo que nos permite un mejor acercamiento al texto.

El prólogo tiene una gran importancia para la historia literaria, pues con frecuencia ofrece las claves críticas de la interpretación de la obra por su propio autor o por alguien

⁸¹ María Luisa Brizuela Castillo, “Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca”..., 20.

cercano a él. El prólogo explica de qué va a tratar el texto, o el contexto histórico en el que está hecho y cómo se realizó, entre otras cosas.⁸²

Como ya hemos expresado en la introducción del trabajo, tanto la obra como el dramaturgo son poco conocidos en Venezuela, de manera que a través del prólogo tuvimos nuestro primer acercamiento en cuanto a la vida del autor, sus diferentes trabajos y montajes dentro de las artes escénicas permitiéndonos construir una serie de datos que fueron importante en todo el proceso de investigación.

Por otra parte, los títulos son otro elemento paratextual de gran relevancia, que tiene el papel de conector entre el lector y el contexto y trayectoria en la que se proyecta la pieza teatral. En el caso del título de la pieza teatral *El V Evangelio* hace una referencia clara a la Biblia. A saber, María Luisa Brizuela Castillo nos explica al respecto que:

Los títulos se caracterizan por ser breves y preferentemente nominales, llenos de contenido semántico, sin elementos verbales, compuestos casi exclusivamente por nombres, propios o comunes, o combinaciones de sustantivos con adjetivos: El perro del hortelano, de Lope de Vega. Su cometido primordial es la designación, indicación del contenido y seducción del público.⁸³

Es decir, los títulos deben hablar del contenido y la esencia de la pieza en general y desde luego logran una descripción y síntesis de la obra para logra capturar a lectores, con esto es evidente que debe existir una relación entre lo que se quiere expresar –enunciado- y lo que se quiere vincular –connotaciones-.

Existen diferentes elementos paratextuales que abarcan desde las dedicatorias, el índice, el prefacio, notas actorales, notas a pie de páginas, el epígrafe y las didascalias-acotaciones. Para nuestra investigación se tomó en cuenta el título, el prólogo y las didascalias y acotaciones.

⁸² María Luisa Brizuela Castillo, “Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca”..., 31.

⁸³ María Luisa Brizuela Castillo, “Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca”..., 45-47.

Las didascalias y acotaciones son instrucciones planteadas por el autor en el texto al respecto María Luisa Brizuela Castillo señala que el propósito de estos elementos en específico son para que:

Sean tenidas en cuenta por los actores y el director al realizar la puesta en escena, o también pueden encontrarse en el diálogo, como parte de él, pasando a representación sobre hechos escénicos en forma verbal, es decir, se convierte en espectáculo, con sus exigencias paraverbales, quinésicas y proxémicas.⁸⁴

Es evidente con esta explicación tomar en cuenta este elemento paratextual porque dentro del mismo existe lo que Leonardo Azparren Giménez señala como interconexiones ocultas y que fueron objeto de estudio en nuestra investigación para analizar, interpretar y describir las representaciones de poder presente en el texto dramático.

Llegados a este punto, es importante introducir la noción de Voluntad de poder y hacer referencia al *El Anticristo*, expuesto por Friedrich Nietzsche, toda vez que el autor hace alusión a través de una nota didascálica que toma fragmentos del filósofo para la construcción del texto teatral, tal cual como lo señalamos en la introducción. Vale la pena recordar que en este trabajo especial de grado no se hace un análisis de esta propuesta de Nietzsche –ni es el eje central de la investigación ya que se escapa de nuestro campo de estudio e interés-. Se trata más bien de indagar en torno a cuáles son las relaciones que el autor de *El V Evangelio: señales antes del fin*, Andrés Rodríguez Ferreira, establece con la misma y de buscar pistas para interpretar la relación del sujeto/autor y del sujeto/personaje.

En primer lugar, destacamos que para el filósofo Friedrich Nietzsche, la realidad posee un carácter ficcional y junto a ello, considera que la noción de sujeto, también se inscribe dentro de ese carácter ficcional. El filósofo, cuestiona la noción de sujeto, por considerarla como una noción ficticia. Así “La pretensión última de Nietzsche es transformar el sentido mismo de la noción de *sujeto*, librar al individuo del rígido corsé de la identidad y la unidad sustancial, y abrirlo a la experiencia cambiante del devenir de las apariencias, abrirlo a la diferencia de manera de ser más allá de puntos de referencia dogmáticamente inamovibles y

⁸⁴ María Luisa Brizuela Castillo, “Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca”..., 74.

categoricamente normativos”.⁸⁵ Nietzsche considera que no existe lo que se conoce como “naturaleza humana”, en genérico, sino que más bien, existen individuos que poseen historias que gracias al devenir del tiempo se tornan en variables, según la opinión de Adolfo Vásquez Rocca.⁸⁶ Así, los individuos no actúan de determinada manera *per se*, guiados por su naturaleza innata, sino que más bien, los individuos crean ficciones y con ello, asumen roles y personajes, para interactuar en sociedad. “La ficción del sujeto o del yo no es más que una máscara —un centro provisional— que se desplaza continuamente, poniendo en escena a un personaje u otro según las exigencias de las circunstancias, dejando en un segundo plano a otros tantos que virtual o potencialmente también somos.”⁸⁷ Lo expuesto hasta aquí nos conecta con lo que posteriormente se consideraría como el enfoque dramático de la vida cotidiana propuesto por el sociólogo canadiense Erving Goffman. Señala Vásquez Rocca, que gracias a la interacción del individuo con otros individuos en la vida social, el hombre aprende a ser consciente de sí mismo. Y es esa conciencia la que le ayuda a actuar de determinada manera, de acuerdo a las circunstancias. Así,

Hemos aprendido a fijar y a determinar las impresiones de nuestros sentidos en el lenguaje, en la gesticulación, a medida que ha aumentado la necesidad de comunicarnos a otras personas por medio de signos. Este hombre inventor de signos es el hombre consciente de sí. Por tanto, si la conciencia se ha desarrollado a partir de esta necesidad de comunicación, su trasfondo no está constituido por el núcleo de la individualidad, sino al contrario, por aquello que en el individuo hay de preindividual, de social.⁸⁸

Para Nietzsche, según Vásquez Rocca, la fuente del lenguaje y del conocimiento no está en la razón y con ello, en la lógica, sino en la imaginación. “En la capacidad radical e innovadora que tiene la mente humana de crear metáforas, enigmas y modelos.”⁸⁹ Según esta perspectiva, “El edificio de la ciencia se alza sobre las arenas movedizas de ese origen.”⁹⁰ Por lo que la verdad, puede ser cuestionada, ya que no es más que producto de la imaginación.

⁸⁵ Adolfo Vásquez Rocca “Friedrich Nietzsche: de la voluntad de poder a la voluntad de ficción como postulado epistemológico” “La estructura dramática” en *Nómadas* n°37 (2012), 42.

⁸⁶ Citamos repetidamente a este autor a través del artículo referenciado, aun con el riesgo de cometer lo que es considerado como un plagio involuntario. La intención no es otra que presentar ideas, construidas en base a un texto que, a nuestro modo de ver, es claro, coherente y útil a los intereses de este trabajo especial de grado. Esto porque no somos especialistas en la obra de Nietzsche y porque, la perspectiva de Adolfo Vásquez Rocca, nos ayuda a comprender a un autor tan complejo como el aludido por el dramaturgo. Esta es la razón sobre la cual tomamos esta decisión de tipo metodológica.

⁸⁷ Adolfo Vásquez Rocca “Friedrich Nietzsche...”, 42.

⁸⁸ Adolfo Vásquez Rocca “Friedrich Nietzsche...”, 42.

⁸⁹ Adolfo Vásquez Rocca “Friedrich Nietzsche...”, 42.

⁹⁰ Adolfo Vásquez Rocca “Friedrich Nietzsche...”, 43.

Así, Nietzsche al interrogarse sobre la verdad afirma:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes. Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.⁹¹

Esto nos permite trazar un primer hilo conector con el texto de Rodríguez Ferreira, a saber, el cuestionamiento de la verdad y, con ello, la posibilidad de que la verdad es invención. Pues esta pasa a ser parte de la imaginación. “La verdad es un “invento”, un producto histórico, fruto de diversos avatares, luchas, azares y errores. Es su historia —olvidada— lo que la constituye como verdad.”⁹² Según Vásquez Rocca, Nietzsche propone pues, “abrirnos a la experiencia fabulizada de la realidad”,⁹³ es decir, integrarla a su origen fabuloso e imaginario. Esto para reconocer que “la idea de *verdad* es una especie de ficción, y todo lo que tenemos por sólido y cierto en el mundo [*también lo*] es, si se le examina con atención, accidental y contingente: leyes, ideas, filosofías, religiones, todo — hasta nuestros particulares intereses vitales—”.⁹⁴ Frente a ello, se corre el riesgo de que si la verdad no se descubre, entonces se inventa. Y es aquí donde las versiones cobran fuerza, anclándonos de nuevo con la propuesta que maneja Andrés Rodríguez Ferreira en su texto *El V Evangelio: señales antes del fin*.

La realidad es una construcción poética, un simulacro, y nuestras interpretaciones son un arreglo del mundo de acuerdo con nuestros particulares intereses vitales. Construimos nuestras narraciones a la vez que nos inventamos una vida. La razón narrativa es lo que permite esta inventiva fundamental, la de hacer de nuestra vida una faena poética, un itinerario abierto tanto a las formas estéticas o trágicas del vivir.⁹⁵

El segundo hilo conector lo encontramos en la idea de Nietzsche que sostiene que el lenguaje como artificio humano, si bien ayuda a construir la verdad, también sirva para construir ficciones y mentiras, que a su vez son consideradas verdades. Así,

⁹¹ Friedrich Nietzsche *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (Madrid, Tecnos:1996 [1873]):25

⁹² Adolfo Vásquez Rocca “Friedrich Nietzsche...”, 43.

⁹³ Expresión que, según Vásquez Rocca, es usada a menudo por Gianni Vattimo al comentar la “muerte de Dios”.

⁹⁴ Adolfo Vásquez Rocca “Friedrich Nietzsche...”, 44.

⁹⁵ Adolfo Vásquez Rocca “Friedrich Nietzsche...”, 46.

Las “verdades” son ilusiones necesarias —metáforas convenidas, útiles, que se han impuesto—: la causalidad, voluntad libre, leyes naturales, espacio, tiempo, número, átomo, sustancia, identidad, permanencia, concepto, yo, ser, sujeto, objeto, unidad, duración, lo incondicionado, etcétera. Todas estas son ficciones reguladoras, creencias útiles, más no verdaderas.⁹⁶

De ahí que Nietzsche, ponga especial cuidado a las “apariencias” y en el papel que juegan la “invención” y la “falsificación”, además de:

La influencia falsificadora de la “creación” poética, y, con ello, el valor y la justificación del “mito” (...) frente al mundo del “cambiante” y “evanescente” devenir, se establece, en interés de la comprensión y la satisfacción estética de la “fantasía”, un mundo del “ser”, en el que todo aparece verosímil y completo.⁹⁷

Es esto lo que explica por ejemplo, según Vásquez Rocca, que el relato histórico sea diferente al relato narrativo. En el segundo interviene la idea de verdad ficcionada, gracias a la intervención del lenguaje. Y este es el tercer hilo conector con el texto *El V Evangelio: señales antes del fin* y que se vincula con las interpretaciones.

Junto a dicha discusión, Nietzsche señala que algo que caracteriza a los hombres en general, es el impulso a dominar. Por ello sostiene que en los hombres toda voluntad es voluntad de apropiación, de poder. En Nietzsche, “la conciencia más que definirse en relación con la exterioridad, en términos de realidad, se define en relación con la superioridad, en términos de valores”.⁹⁸ Pues la conciencia se materializa en la medida en que se pone en relación con el otro. “En Nietzsche, la conciencia es siempre conciencia de un inferior en relación con el superior, al cual se subordina o se ‘incorpora’ ”.⁹⁹ Y es este nuestro cuarto hilo conector con el texto *El V Evangelio: señales antes del fin* en cuanto a la relación de la conciencia superior y la subordinada, que se le traduce en impulso de dominar.

Entonces, podemos decir que la noción de voluntad de poder según Nietzsche se encuentra intrínsecamente relacionada con la capacidad creadora que permite el crecimiento del hombre. Adolfo Vásquez Rocca al respecto señala que:

⁹⁶ Adolfo Vásquez Rocca “Friedrich Nietzsche..., 47.

⁹⁷ Adolfo Vásquez Rocca “Friedrich Nietzsche..., 47.

⁹⁸ Adolfo Vásquez Rocca “Friedrich Nietzsche..., 49.

⁹⁹ Adolfo Vásquez Rocca “Friedrich Nietzsche..., 49.

La voluntad es voluntad de crecimiento del poder de la vida, esto es, voluntad de poder. Esa voluntad de poder es algo más que el deseo de sobrevivir; es un impulso interior que lleva a la expresión de la afirmación vigorosa de las fuerzas ascendentes del hombre, el acrecentamiento de su poderío. Para Nietzsche, la autoconservación sólo es posible en la lógica del crecimiento. El que sólo tiene fuerza de la propia conservación perece.¹⁰⁰

Desde esta perspectiva es evidente que la concepción de poder es un tema más orgánico, fisiológico. Se trata de la capacidad de expansión del hombre, que a su vez le genera la transformación y por ende se traduce en conservación y no en un mero sobrevivir. En este caso el poder se relaciona con lo vivo.

Lo vivo no tiene ningún sentido trascendente, pero tiene un sentido inmanente que le marca la dirección: está orientado hacia un crecimiento de intensidad y hacia el éxito. Cualquier fuerza se halla pues en relación con otras, para obedecer o para mandar.¹⁰¹

En el hombre debe haber un interés por conseguir sus aspiraciones, éstas provocan un efecto en el individuo de exaltación que por consiguiente deja una huella que le distingue entre los demás. Es decir, el poder le permite un desarrollo que se consigue en la guerra, en la habilidad, esto se refiere simplemente al trabajo, al esfuerzo, energía y creatividad que aplica el hombre para alcanzar, manifestar, y hacerse presente en su entorno. En la debilidad no hay valor. Lo que nos indica Nietzsche es que la voluntad de poder le añade valor a la vida misma. El hombre para el filósofo, debe tener la capacidad de expansión de poder, para ello es necesario que tenga la facultad de pensar y expresar sus ideas, a no limitarse en valores prefabricados, sino que el mismo hombre pueda crear sus propios valores.

Andrés Rodríguez Ferreira como el autor de *El V Evangelio* cabe en una descripción que Adolfo Vásquez Rocca hace sobre los artistas, a propósito de no limitarse.

En el arte se investiga la realidad problematizándola, rearticulándola, reinventándola, de manera creativa, crítica, lúdica... el artista es un disidente, no está dispuesto a acomodarse a verdades que no son sino argumentos para obligar, que cifran su contundencia en la percepción o la demostración apodíctica.¹⁰²

Es evidente que dentro de la obra de Andrés Rodríguez Ferreira se cumple con la tarea

¹⁰⁰ Adolfo Vásquez Rocca "Friedrich Nietzsche...", 49.

¹⁰¹ Adolfo Vásquez Rocca "Friedrich Nietzsche...", 50.

¹⁰² Adolfo Vásquez Rocca "Friedrich Nietzsche...", 48.

de problematizar, rearticular y reinventar, partiendo de un hecho histórico que permite inventar una nueva verdad, es decir, el autor es un disidente, por lo tanto trasciende y se extiende. De manera que este es nuestro quinto hilo conector con la obra *El V Evangelio: señales antes del fin* en relación a la creación de nuevos valores por parte del autor.

Nietzsche reconoce el crecimiento y la lucha del hombre por el poder, pero esto no es visto desde un plano banal como una simple acumulación de riquezas o estatus, ya que considera que el hombre en sí, es poder, es voluntad de poder.

Esto nos lleva a referirnos a su crítica particular hacia la religión y por efecto al hombre religioso. El pensador sustentaba que el sistema empequeñece al hombre y lo transforma en un ser inactivo que no se atribuye los grandes eventos que puedan sucederle porque no tuvo una participación consciente, y por lo tanto, esas voluntades como son ajenas e inexplicables, son producto de algo sobrehumano.

Los estados de poder dan al hombre la impresión de no ser la causa, de no ser responsable de ellos; suceden sin haber sido deseados; en consecuencia, no somos los autores; la voluntad no es libre (es decir, la consciencia de una transformación operada en nosotros sin que nosotros la hayamos querido), necesita de una voluntad ajena.¹⁰³

Además, nos explica que para el hombre el hecho de concebir la voluntad como algo foráneo deja en el individuo consecuencias explicando que:

El hombre no ha osado atribuirse todos sus momentos más fuertes y asombrosos, los ha concebido como “pasivos”, como “sufridos”, como violentaciones— la religión es el surgimiento de una duda sobre la unidad de la persona, una alteración de la personalidad— : en cuanto todo lo grande y fuerte del hombre se concebía como sobrehumano, como extraño a él, el hombre se empequeñecía, colocaba ambos aspectos en dos esferas superadas, una lastimosa y débil y otra fuerte y asombrosa: a la primera la llamó “hombre”, y a la segunda “Dios”. Y siempre ha seguido haciendo esto; en el periodo de la idiosincrasia moral ha considerado sus estallos morales más elevados y sublimes no como “queridos”, no como “obra” de su persona. También el Cristo separó y diferenció su persona en una ficción mezquina y débil a la que llamó hombre, y en otra a la que llamó Dios (Redentor, Salvador). La religión ha rebajado el concepto «hombre»; su consecuencia extrema es que todo lo bueno, lo grande, lo verdadero es sobrehumano y le ha sido donado por una gracia.¹⁰⁴

¹⁰³ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*. (España: Editorial Edaf, 2000): 121.

¹⁰⁴ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*. (España: Editorial Edaf, 2000): 121.

Para Nietzsche es inconcebible que el hombre sea como un animal que no razona y no tiene capacidad de crear, dejando en evidencia como la religión cercena al ser humano al limitarlo y debilitarlo, produciendo lo que él denominó “alteración de la personalidad”. Lo débil se le atribuye a la esencia humana, pero lo bueno, sólo puede venir de algo ajeno al hombre. El autor en su obra *El Anticristo*, nos indica que el cristianismo causa un mal sobre los hombres debido a su compasión hacia los débiles. En la debilidad no hay virtud para Nietzsche y nos explica que: “Los débiles y los fracasados deben perecer; ésta es la primera proposición de nuestro amor a los hombres. Y hay que ayudarlos a perecer. ¿Qué es lo más perjudicial que cualquier vicio? La acción compasiva hacia todos los fracasados y los débiles: el cristianismo”¹⁰⁵.

Una postura quizás algo ortodoxa o extremista para muchos pero a través de la mirada de Nietzsche podemos percibir lo que él observaba sobre su tiempo. Para acercarnos un poco más al tema del poder desde su óptica debemos añadir que el filósofo se hace tres preguntas claves:

¿Qué es lo bueno? Todo lo que eleva en el hombre el sentimiento de poder, la voluntad de poder, el poder mismo.

¿Qué es lo malo? Todo lo que proviene de la debilidad.

¿Qué es la felicidad? El sentimiento de lo que acrece el poder; el sentimiento de haber superado una resistencia.

No contento, sino mayor poderío; no paz en general, sino guerra: no virtud, sino habilidad (virtud en el estilo del Renacimiento, virtud libre de moralina).¹⁰⁶

Lo bueno dentro de la filosofía de Nietzsche es totalmente opuesto a lo que plantea la religión, aunque en ambos parámetros lo bueno está relacionado con el poder. Desde la óptica de Nietzsche el poder se encuentra en sí en el hombre. Visto así, el dominar no es algo que no le pertenezca al ser humano. Al contrario, es algo por lo que el hombre debe superar resistencias para desarrollarse y expandirse en poder, y de esa manera no caer en el terreno de la decadencia y de los valores de decadencia que sólo delimita al hombre y lo dominan siendo así un esclavo del sistema.

¹⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *El anticristo. Ensayo de una crítica del cristianismo* (Toronto Canadá: Editorial Elaleph, 1999):12.

¹⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *El anticristo...*, 11 y 12.

Para mí, la misma vida es instinto de crecimiento de duración, de acumulación de fuerzas, de poder: donde falta la voluntad de poderío hay decadencia. Sostengo que a todos los supremos valores de la humanidad les falta esta voluntad; que los valores de decadencia, los valores nihilistas, dominan bajo los nombres más sagrados.¹⁰⁷

Para ampliar la visión antes descrita, es necesario determinar qué son los valores, ya que es un término presente dentro del trabajo de Nietzsche. Néstor Juan Gómez Beretta nos explica que “son las propiedades de los objetos materiales y de los fenómenos de la conciencia social. Los valores caracterizan el significado de los fenómenos y objetos materiales de la sociedad y del hombre”¹⁰⁸. Si los valores tienen en particular definir a los fenómenos y a los objetos podemos comprender por qué Nietzsche afirma que los supremos valores les falta voluntad, esto es porque condicionan al hombre. Néstor Juan Gómez Beretta afirma que “los fenómenos de la conciencia social, o sea, las ideas, constituyen valores y con ellos el hombre expresa sus intereses en forma de ideología”¹⁰⁹. Las ideas deben ser construidas a través de las acciones activas del hombre, por lo tanto los valores añaden voluntad al hombre. Sin embargo, los supremos valores de la humanidad no causan este efecto en el hombre, ya que según Nietzsche su objeto es dominar al hombre y en ese terreno no hay voluntad de superación, no hay voluntad de crear, generando un sujeto pasivo y decadente que no tiene interés en buscar y expresar ideas. Con esto Nietzsche nos lleva a pensar que a través de su teoría invita al hombre a desafiarse a sí mismo, es decir, no se trata del otro sino de la conquista de sí mismo y eso se traduce en voluntad de poder.

Podemos resumir que el poder puede estar sujeto a cambios temporales, es decir que va a hacer entendido de acuerdo a la temporalidad y vivencia del hombre, asimismo como sistema se encuentra constituido por diferentes representaciones que le dan legalidad y credibilidad. Pero por medio de Nietzsche, podemos decir que el dominio no se trata de un mero acumulamiento de poder sino que el poder es visto como algo que puede añadir valor a la vida misma ya que el planteamiento del pensador sobre el mismo tiene una raíz ontológica.

¹⁰⁷ Friedrich Nietzsche, *El anticristo...*, 14.

¹⁰⁸ Néstor Juan Gómez Beretta, *Las creencias y la crítica a la religión en Friedrich Nietzsche* (España: Universidad Complutense de Madrid, 2007): 193.

¹⁰⁹ Néstor Juan Gómez Beretta, *Las creencias a la religión en Friedrich Nietzsche...*, 193.

En síntesis, los anclajes que posee la noción de Voluntad de poder, de Nietzsche, con el texto *El V Evangelio: señales antes del fin*, se resumen en:

A.- El carácter ficcional inscrito tanto en la realidad como en la noción de sujeto.

B.- La posibilidad que los individuos tengan la capacidad de crear ficciones, roles y personajes con el fin de interactuar en la sociedad.

C.- El lenguaje como artificio humano que es utilizado para la construcción de verdades pero también sirve para construir ficciones y mentiras que según Nietzsche se les puede considerar como verdades. La construcción de nuevos valores.

D.- La construcción del relato narrativo, es decir, interpretaciones que surgen por la intervención del lenguaje. Entre otros.

Sabemos que por medio de una nota didascálica el autor advierte al lector de la utilización de fragmentos de la obra de Friedrich Nietzsche y Anatole France. En el primer caso de Friedrich Nietzsche se tomó en consideración por recomendación de la profesora Andrea Imaginario Bingre -primera tutora de la investigación- relacionar Voluntad de Poder con la pieza teatral. Pero en el segundo caso referente a Anatole France podemos observar una clara relación con el texto teatral.

Acerca Anatole France (1844-1942), podemos decir que participó juntos a varios intelectuales tales como Émile Zola en caso Alfred Dreyfuss. Dreyfuss fue un militar de origen judío a quien se le acusó arbitrariamente de espionaje, esta situación desencadena una serie de protestas donde colaboró Anatole France por la causa. A partir de dicho suceso el escritor se ve motivado a escribir entorno a asuntos sociales y también sobre política.

La obra *El V Evangelio* es sin duda inspirada en un cuento corto de Anatole France titulado *El procurador de Judea*. Esta obra de France nos cuenta el encuentro de dos amigos llamados Lamia quien había sido sentenciado al exilio por cometer adulterio y Poncio Pilatos quien había sido el procurador. Poncio Pilatos en toda la obra expresa su desprecio hacia los judíos de acuerdo a las circunstancias a las que vivió pero Lamia trata de mostrarle una imagen más amigable de los judíos.

Pilatos le cuenta a Lamia todo su infortunio a causa de los judíos, además de cómo estos fueron obstáculo para sus proyectos de modernización de la ciudad, de las constantes quejas que tuvo que soportar por parte de los sacerdotes, también le expresa el desprecio que los judíos sentían hacia los romanos. Pilatos expresa su descrédito y hasta el “asco” que siente hacia ese pueblo. Por su parte, Lamia le señala que tras su exilio conoció una faceta distinta de los judíos, una más noble y amigable. A continuación conectaremos algunos fragmentos de la obra de France con *El V Evangelio*:

Cuando, para mi desgracia, me encomendaron el gobierno de Judea, planeé un acueducto de doscientos estadios que debía llevar a Jerusalén agua pura y en abundancia. Altura de los niveles, capacidad de los módulos, inclinación de los cálices de bronce a los que se adaptan los tubos de distribución, todo lo estudié y, contando con la opinión de los entendidos en esas máquinas, todo lo resolví personalmente. Preparé un reglamento para la vigilancia del agua, de forma tal que ningún particular pudiera tomarla ilícitamente. Ya estaban prestos los arquitectos y los trabajadores. Ordené que empezaran las obras. Pero, en vez de ver con satisfacción cómo se elevaba aquella vía, que, transitando por potentes arcos, iba a llevar, junto con el agua, la salud a su ciudad, los jerosolimitanos lanzaron desconsolados alaridos.¹¹⁰

Este fragmento guarda relación con la escena VI o de la Flagelación donde Pilatos expresa lo siguiente:

Pilatos.- Yo también quise emprender grandes obras cuando recibí —para mí desgracia— el gobierno de Judea. Tracé los planos de un acueducto de doscientos estadios que debía llevar agua abundante y pura a Jerusalén. (Sentencioso.) Altura de los niveles, capacidad de los módulos, oblicuidad de los cálices de bronce a los cuales se adaptan los tubos de distribución; lo había estudiado todo. Incluso preparé un reglamento para evitar que una de aquellas plagas pudiera hacer derivaciones ilícitas. Ordené que comenzaran las obras, pero lejos de recibirla con satisfacción, los judíos organizaron un griterío lamentable.¹¹¹

Con este primer ejemplo podemos notar la similitud entre ambos fragmentos. Es por eso que consideramos que Andrés Rodríguez Ferreira hace uso de este recurso para crear un conflicto y manifestar una crítica en contra de los judíos, resaltando en este caso, la no colaboración y el sabotaje del trabajo del mismo procurador.

Además, debemos añadir que el mismo dramaturgo no oculta a través del diálogo la

¹¹⁰ Anatole France, *El procurador de Judea*. (Zaragoza: Contraseña Editorial, 2010): 19.

¹¹¹ Andrés Rodríguez Ferreira en Jorge Prada y Carlos Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 111.

manera como los evangelistas interpretan los hechos ocurridos con Jesús, ni tampoco como es el trato entre ellos mismo. Andrés Rodríguez Ferreira logra a través del texto teatral reflejar la manera como se insultan y como son tratados por ellos todos aquellos que estén al margen de lo que consideran como su verdad. Al respecto Anatole France señala:

— ¿Cómo iban a poder imponer los judíos su ley santa a los pueblos foráneos si se destrozan entre sí por la interpretación de esa ley? Ya los viste, Lamia, divididos en veinte sectas rivales, con sus rollos en la mano en las plazas públicas, insultándose mutuamente y tirándose de las barbas; los viste, en el estilóbato del templo, rasgarse, en señal de desconsuelo, las túnicas astrosas mientras rodeaban a algún menesteroso presa del delirio profético. No conciben que pueda alguien argumentar en paz y con alma serena en lo referido a las cosas divinas, a las que, no obstante, cubren velos y que están colmadas de incertidumbres. Pues la naturaleza de los Inmortales se nos oculta y no podemos conocerla. Opino, no obstante, que es sensato creer en la Providencia de los dioses. Pero los judíos no tienen filosofía alguna y no toleran la diversidad de opiniones. Antes bien, consideran merecedores del suplicio supremo a quienes profesen, acerca de la divinidad, sentimientos opuestos a su ley.¹¹²

Personajes como los escribanos, Nicodemo, Claudia Procula y hasta el mismo Jesús son el ejemplo claro dentro de la obra *El V Evangelio* de la censura por parte de los evangelistas. Desde no hacer lo que Mateo o Lucas esperaban podía ocasionar una gran disputa entre ellos hasta el punto de lograr coaccionar a los escribanos y al resto de sus compañeros Juan y Marcos.

En síntesis, los anclajes que posee *El procurador de Judea*, de Anatole France, con el texto *El V Evangelio: señales antes del fin*, se resumen en:

A.- La construcción histórica del texto teatral.

B.- La adopción de patrones psicológicos y caracteres que describe Pilatos en el relato de Anatole France para los personajes de la obra.

C.- La interpretación de fragmentos específicos del libro de Anatole France para la obra *El Evangelio: señales antes del fin*.

¹¹² Anatole France, *El procurador de Judea...*, 22-23.

Capítulo II: Una visión histórica.

En nuestro siguiente capítulo explicaremos a través de la historia las características que dieron forma e identidad propia al teatro de finales de siglo XX y se hará mención de personalidades que fueron influencia al nuevo movimiento que se gestaba y que marcaría un contundente cambio en las artes teatrales. Y para cerrar se explica por qué se seleccionó como corpus de estudio, sólo una obra, a saber, *El V Evangelio: señales antes de fin*.

Rasgos característicos del teatro colombiano de finales del siglo XX.

El teatro en Colombia como en Latinoamérica es introducido por los europeos durante el periodo conocido como la conquista, por medio de diferentes expresiones, con un único fin: evangelizar. Esto marcó de manera considerable no sólo su perfil, sino a las ideas que a través de este arte de transmitían. Se trataba pues, de un tipo de influencia foránea que en algunos casos, tomaba en cuenta a las diversas manifestaciones propias de los aborígenes y de la población afro que, había poblado al continente a partir de la explotación negrera. Las obras teatrales de esa época tenían una notable influencia de sus orígenes, por ejemplo en su estilo y temas Españoles y donde inclusive se escenificaba a España y sus costumbres. Además de la presencia de muestras y representaciones con un fuerte contenido evangelizador, encontramos las piezas teatrales en las que predominaban los textos de Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Lope de Vega. Esa influencia española se prolongó hasta el siglo XIX.

Leonardo Azparren Giménez en su libro *Estudios sobre teatro venezolano*, explica que algunos de los rasgos característicos del teatro colonial, es que sus contenidos fueron manejados por los gobernantes con el objetivo de divulgar las ideas colonizadoras y transmitir en los terrenos colonizados la ideología de la metrópoli. Con esto se aseguraba así su dominio en los territorios conquistados. Por tanto, toda esta promoción ideológica a través de las expresiones culturales es, que además estaba en manos de los colonizadores predominó e influyó en la sociedad colombiana y latinoamericana en general. A través de las artes

escénicas se difundieron patrones culturales y sociales de los colonos. Es decir, fue una herramienta evangelizadora y transmisora de ideologías. Un vehículo de educación.

Posteriormente, con el desarrollo de la dramaturgia surgen piezas teatrales escritas por dramaturgos nacionales cuyas tramas giraban en torno a lo patriótico, cónsono con las ideas del romanticismo, que le sirve de contexto. Destacamos este referente histórico porque a finales del siglo XIX e inicios del XX, el teatro colombiano experimenta cambios que llevaron a una ruptura con los patrones antes mencionados y comienza una búsqueda más crítica.

A inicios del siglo XX en Colombia se emprende una serie de edificaciones teatrales en diferentes ciudades del mencionado país entre las que destaca Cali, Cartagena, Medellín, Popayán entre otras, con ello se abre camino a nuevos autores y compañías teatrales. Entre los autores más destacados que formaron parte de la innovación y transformación teatral del siglo XIX al XX según Carlos José Reyes son:

Don Lorenzo Marroquín, hijo del presidente, quien escribió el drama *Lo Irremediable*, en compañía de Rivas Groot. Pasada la Guerra de los Mil Días, el abogado y comediógrafo Adolfo León Gómez decidió publicar su obra *El Soldado*, que había sido muy aplaudida en la única función de estreno que se llevó a cabo a fines del Siglo XIX, ya que fue censurada por criticar el reclutamiento de campesinos, con ocasión de las guerras civiles que habían asolado al país a todo lo largo del Siglo XIX. Más tarde, varios escritores, poetas o novelistas, ensayan la escritura teatral. Entre ellos podemos mencionar a varias figuras de primera línea en las letras nacionales, como José Eustacio Rivera, Porfirio Barba Jacob o José María Vargas Vila. Varios autores de comedias y sainetes de la época surgen entre los miembros de La Gruta Simbólica, que era una reunión de bohemios y poetas repentistas. Entre ellos cabe mencionar a Federico Rivas Frade, autor de varias comedias, o a Clímaco Soto Borda. Entre los primeros autores laureados en los premios teatrales, creados por la sociedad de autores de la época, se hallan Adolfo León Gómez, el autor de *El soldado*, Felipe Lleras Camargo, Emilio Franco o Alejandro Mesa Nichols.¹¹³

Para la primera mitad del siglo XX en Colombia sobresalen dos autores, el primero es Antonio Álvarez Lleras un bogotano que nació en el año 1892 y fallece en el año 1956, de profesión odontólogo y dramaturgo. Escribió diversas obras pero también se destacó por la formación de la compañía teatral *Renacimiento* donde se hicieron los montajes de sus obras.

¹¹³ Carlos José Reyes, “El teatro en Colombia en el siglo XX” en *Revista Credencial Historia* Ed.198 Bogotá: Colombia (Junio 2006), consultado el 7 de diciembre de 2016: parr-2. <http://www.banrepcultural.org/revista-80>.

Esa compañía según Carlos José Reyes fue considerada como una de las primeras del siglo XX con un elenco sólido.

Sainetes y dramas históricos son parte de su repertorio como: “El Virrey Solís” (1947), “Fuego Extraño” (1912), “Víboras sociales” (1911) y “Como los muertos” (1916), esta última fue llevada al séptimo arte. Con respecto al “El Virrey Solís”, Antonio Álvarez Lleras afirma en el diario *El Tiempo* lo siguiente:

Dejando aparte todo sentimiento de vanidad, que sería pueril y ridículo, me complace sobremedida destacar, para satisfacción de los verdaderos patriotas, y una vez terminada la rápida gira de exhibiciones de “El Virrey Solís” en algunas de las más importantes ciudades colombianas, el hecho por demás alentador del afianzamiento de nuestra nacionalidad, hecho cada día más definido y notorio. Demandas especiales del exterior forzaron a la compañía Guerrero- Romeu a dejar de lado plazas tan importantes como Cali Manizales y las ciudades de la Costa Atlántica, en donde había particular interés por conocer este esfuerzo de buena voluntad de un escritor colombiano; pero en las pocas en que actuó la citada compañía, de paso de Caracas el entusiasmo manifestado sobrepasó todas las esperanzas, no obstante lo difícil de las circunstancias económicas que desde el 9 de abril afecta en todos los sitios a la ciudadanía del país.¹¹⁴

Álvarez Lleras nos relata su experiencia con “El Virrey Solís” donde es evidente en primer lugar la importancia del medio de comunicación impreso ya que nos permite obtener impresiones de la mano del mismo dramaturgo, en segundo lugar el autor nos indica desde su vivencia algunos de los sucesos, logros y dificultades que se presentaron con la obra dramática a nivel nacional e internacional.

El segundo autor destacado fue Luis Enrique Osorio, periodista y dramaturgo también bogotano quien nació en el año 1896 y fallece en el año 1966. Al igual que el anterior autor formó compañías teatrales tales como: *Bogotana de Comedias* de este grupo según Carlos José Reyes sales autores que se vinculan más adelante con la radio y la televisión. Al dramaturgo Osorio se le caracterizó por su esfuerzo en formar al público en salas como el *Teatro Municipal* y luego en su propia sala llamada, el *Teatro de la Comedia*. También escribió más de cuarenta obras teatrales, siendo las más destacadas:

¹¹⁴ Antonio Álvarez Lleras. “Nuestro Nacionalismo. Colombia y su Teatro”, en *El Tiempo* (Colombia: Agosto, 1948): 4. Consultado el 4 de febrero de 2017 <https://news.google.com/newspapers?id=wkUqAAAAIBAJ&sjid=T0wEAAAAIBAJ&hl=es&pg=4845%2C3001539>

La familia política, El Zar de precios, Ahí sos camión rosao, El doctor Manzanillo, Toque de Queda, Adentro los de Corrosca, El loco de moda, Pájaros Grises, El rancho ardiendo, Préstame tu marido, Bombas a domicilio o Nube de abril. Su comedia Los Creadores fue estrenada con éxito en París, en el Teatro Michel, bajo la dirección de Fernand-Bastide, en el año de 1926.¹¹⁵

Además, Carlos José Reyes afirma que el teatro del autor Luis Enrique Osorio se caracterizó por los siguientes elementos:

Lenguaje sencillo, de carácter coloquial, con algunos elementos costumbristas y otros de un realismo urbano, muy ligados a la vida diaria de personajes de la clase media capitalina, así como otras comedias de carácter rural. Sus obras, de carácter amable y pintoresco, adquirieron matices sombríos y una atmósfera dramática, sobre todo a partir de los sucesos del 9 de abril de 1948, tras el asesinato del caudillo popular Jorge Eliécer Gaitán. Obras como Nube de Abril, Toque de Queda o Los Pájaros Grises, son un amargo testimonio de los conflictos de la época, y aunque conserven elementos de comedia, con el fin de atraer al gran público, no dejan de mostrar un sub-texto amargo y escéptico.¹¹⁶

Con esto podemos decir, que el teatro colombiano de principio del siglo XX se caracteriza por ocuparse del hombre común y marcar una posición contra la burguesía de la época, donde ahora los temas girarían en torno a lo cultural, psicológico y familiar. Es decir, un teatro con características *Realista* ya que se distinguía por observar de una manera objetiva al individuo y su entorno, además de la influencia notoria en algunas de las obras de Antonio Álvarez Lleras de grandes representantes del Teatro Realista como los españoles Echegaray y Benavente. Cabe destacar que las obras de Álvarez con influencia de estos importantes autores fueron las más prestigiosas dentro de su repertorio.

Para mediados de siglo siguen las fuertes críticas a nivel político e ideológico, caracterizándose entonces por ser un teatro pedagógico pues buscaba instruir y formar al individuo y también se replantearon sus propios valores, empoderándose de conocimiento, conocimientos y valores que tendrían una repercusión dentro de la sociedad.

Entre los años 50 se produce lo que se denominó *El Nuevo Teatro* producto de una separación de la compilación universal y diversos acontecimientos sociales e históricos al cual

¹¹⁵ Carlos José Reyes, “El teatro en Colombia en el siglo XX”..., parr: 5.

¹¹⁶ Carlos José Reyes, “El teatro en Colombia en el siglo XX”..., parr: 6.

se le llamó el período de *La Violencia*¹¹⁷. Junto a ello, los problemas que surgieron debido a la masiva migración de los campesinos hacia las ciudades y la evidente polarización política que se presentaba entre los dos partidos de la época.

Con respecto a ese período, denominado de *La violencia*, Claudia Montilla nos indica lo siguiente:

En el plano intelectual y artístico es necesario mencionar toda una generación de artistas, llamados Generación de La Violencia, que en todos los campos del arte buscaron la revitalización de los lenguajes estéticos. Entre ellos cabe mencionar escritores como Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, pintores como Alejandro Obregón y Enrique Grau y hombres de teatro como Enrique Buenaventura y Santiago García. En el ámbito de lo teatral, el trabajo de estos dos artistas comienza como reacción frente al teatro de corte costumbrista que había predominado desde la década de 1930.¹¹⁸

Este Nuevo Teatro surge bajo la influencia de Seki Sano y de Jerzy Grotowski, entre otros. En el caso de Seki Sano un japonés perseguido en su país debido a sus ideas comunistas llega en 1939 como exiliado a México, donde desarrolló un importante papel dentro del teatro, además que debemos señalar que Sano fue formado en la Escuela de Vivencia de Stanislavski. El nombre de este director es sinónimo de ruptura con viejos patrones del teatro y se presenta como un renovador dentro del quehacer teatral. Su influencia también se haría sentir en el contexto teatral venezolano.

El maestro Santiago García explica que durante la dictadura de Rojas Pinilla (1953-1957) llega la televisión, por tanto se inicia una búsqueda de personal capacitado que hiciera uso de los nuevos equipos. En Colombia había actores de teatro y gente que había trabajado con la radio pero que estéticamente según Santiago García, no contaban con el perfil televisivo. Por tanto, Pinilla envía gente en busca del mejor director teatral del mundo y es allí donde entra Seki Sano, debido a que ya poseía la fama de ser un excelente director de teatro.

¹¹⁷ *La violencia* fue un período histórico que se ubica en el siglo XX y se caracterizó por ser un sangriento enfrentamiento entre el Partido Liberal y el Partido Conservador donde ocurrieron persecuciones, asesinatos y como consecuencia una gran emigración, ya que se habla de más de 200.000 fallecidos y el detonante de tal episodio fue el asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán hecho que estalla lo que se llamó el *Bogotazo*.

¹¹⁸ Claudia Motilla. “Del teatro experimental al Nuevo teatro, 1959-1975”, en *Revista de Estudios Sociales* (2004), consultado el 9 de noviembre de 2016: 86 <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81501709>.

Se dice que Seki Sano en muy poco tiempo formó a la gente de teatro e instituyó la escuela de teatro el mismo año de su llegada. Sin embargo el motivo por el cual llegó a Colombia fue para preparar actores para la televisión y esa misión no se concretó. Esto trajo inconformidad al dictador Rojas Pinilla, a lo que se añade el hecho de que se supo que era comunista y marxista, ideas que le causaron la censura y expulsión de la nación. Realmente el paso de Seki Sano por Colombia fue muy corto pero con un gran impacto en el proceso teatral. Él se convirtió en una figura y símbolo de gran relevancia que capacitó a muchos actores a pesar del corto tiempo que estuvo en Colombia. Sus técnicas llegaron también a Venezuela¹¹⁹ a través del maestro de las tablas Fausto Cabrera, importante actor de cine, teatro y televisión, además de ser director, escritor y poeta. Era de origen español y vivió un tiempo en Venezuela pero se radicó en Colombia siendo un colaborador y asistente del maestro Seki Sano. Santiago García y Fausto Cabrera fueron los fundadores de *El Búho* y la *Escuela de Teatro del Distrito*.

Con Seki Sano, se asume una nueva perspectiva de hacer teatro debido a que por medio del director se introduce las teorías de Stanislavski en Colombia. Ahí se trabaja en la búsqueda de nuevas propuestas teatrales y se trata de romper con la influencia del periodo costumbrista que había influido hasta el momento. Se asume la investigación de un nuevo discurso que les permita abordar las diferentes inquietudes presentes en la comunidad teatral de Colombia. La necesidad de desarrollar las problemáticas propias del país y hacerlo evidente en el teatro, indica que existía un deseo por representar los sucesos que se manifestaban para el momento. Es decir, la parte cultural se suma a la expresión de la realidad social. Se trata pues del texto dentro del contexto. Por tanto el nuevo proceso del teatro colombiano se le vincula a la crítica y búsqueda de nuevos lenguajes.

Por otro lado se produjo una ruptura con las salas de teatro a mediados de los años 50. Esto debido, según Carlos José Reyes, a que: “El teatro -a la italiana- ya no es suficiente y la

¹¹⁹ Se dice que Seki Sano estuvo en Venezuela pero no podemos afirmar dicha hipótesis. Lo que sí, podemos decir es que hubo influencia en el teatro venezolano por sus ideas por ejemplo con la Capacitación Teatral ofrecida por el mexicano Jesús Gómez Obregón en el año 1947. Gómez Obregón a través de sus enseñanzas muestra la influencia que tenía por parte de Sano.

ceremonia misma del espectador que asiste a este tipo de sala se está rompiendo”¹²⁰. Es por esta razón que en Colombia se abrieron muchas salas de teatros en garajes grandes, patios de casas y otros espacios que permitieron crear una relación más íntima e inmediata con los espectadores. Además, el grupo teatral se desplazaba a las calles, barrios, a los sectores campesinos e incluso a los sindicatos, para llevar sus propuestas teatrales.

Pronto los nuevos acontecimientos que surgían en Colombia dentro del proceso teatral producirían un efecto, donde el mismo espectador buscaba dentro del teatro una vinculación con su realidad. Entre las escuelas fundadas fueron las *Escuelas de Arte Dramático de Bogotá* y *Cali*, y posteriormente surgen los festivales a partir de las diferentes representaciones propuestas en las mencionadas escuelas. En Cali se creó la *Escuela Departamental de Teatro* que fue dirigida por Enrique Buenaventura.

Más adelante en los años 60, acudir a una obra teatral también consistía en la participación de foros, conversatorios y debates y desde luego esos ejercicios formaban parte de la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales.

Por ejemplo un sindicato se encuentra en una huelga en un momento determinado, y pide la colaboración de la gente de teatro para hacer una serie de “sketchs” rápidos, lo que podíamos llamar una especie de teatro de coyuntura. Ese teatro está inscrito ya en todo lo que acabo de decir –espacio, relaciones con el público-, es decir que se ha producido un fenómeno parateatral que ha sido elaborado un poco más en la medida que ha sido realizado por grupos que tienen una prolongada y coherente práctica. Pongo el caso del TEC. Ustedes han visto Manizales “La denuncia” como un teatro completamente elaborado, al tiempo que el mismo TEC ha realizado una serie de escenas rápidas, basándose en la estructura de un poema, que presentó hace año y medio con ocasión de una matanza de estudiantes ocurrida en Cali. Ante el acontecimiento, el TEC colaboró con el Comité de Huelga del movimiento estudiantil y presentó una serie de escenas, basadas en poemas de François Villon, “La balada de los ahorcados.”¹²¹

Los cambios que se estaban gestando para el momento implicaban un nuevo discurso teatral. La creación de nuevas salas teatrales -dada la insatisfacción hacia las salas tradicionales- implicó también un cambio en el proceso de producción del discurso teatral. Lo

¹²⁰ José Monleón, *América Latina: teatro y revolución*. (Caracas Venezuela: Editorial Ateneo de Caracas, 1978): 33.

¹²¹ José Monleón, *América Latina: teatro y revolución...*, 33.

que se decía dentro del discurso dejó de estar en las manos de las clases dominantes, de tal manera que se emprendía una ruptura con las formalidades políticas, económicas y sociológicas, produciendo de tal manera un impacto social a causa de los cambios significativos.

Por tanto, la función de las nuevas escuelas teatrales e institutos fueron claves en todo el proceso teatral del momento. Ejemplo de ello fue La *Escuela de Teatro del Distrito* que luego fue llamada *Luis Enrique Osorio* y que representó un importante papel en los años 60, más adelante se creó el *Instituto Distrital de Cultura* que pasó a convertirse en el ASAB (Escuela de Artes de Bogotá), instituto donde desde 1995 el dramaturgo Andrés Rodríguez Ferreira labora como profesor universitario. Así también Colombia cuenta con la Universidad del Valle y la Universidad de Antioquía, la Pedagógica y la Universidad del Bosque de Bogotá, cada una de las instituciones mencionadas forman a estudiantes en carreras de Teatro y Danza profesionalmente.

Según Xavier Borrás el teatro contemporáneo colombiano de la mitad del siglo XX se desarrolló bajo dos perspectivas:

En primer lugar, la interacción y el diálogo entre las necesidades temáticas y expresivas locales y las influencias del teatro europeo moderno, que determinan la producción de obra dramática; y, en segundo lugar, la interacción de los creadores públicos, interacción que describe el acercamiento del teatro y sus prácticas de presentación.¹²²

Esto nos indica que el teatro no es ajeno a los diferentes acontecimientos y procesos de tipo social, político o filosófico que atraviesa la colectividad, sino que pareciera estar abierto a nuevos descubrimientos que permiten otro enfoque a la sociedad.

Con la formación de las nuevas compañías y festivales teatrales surgió lo que Carlos José Reyes denominó “un movimiento más amplio y ambicioso” esto a finales de los años 50, es decir, los espectáculos se caracterizaron por ser una producción mucho más elaborada.

¹²² Xavier Borrás, “Notas para una aproximación histórica al teatro colombiano” en *Monográfico* (2009), consultado el 18 de julio de 2016: 246 www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/download/.../236419.

Esta nueva etapa tuvo varios factores en su génesis, que le permitieron dar pasos más sólidos en la búsqueda tanto de las herramientas técnicas del trabajo del actor, como en la dirección, escenográfica y demás aspectos del lenguaje mixto y complejo del teatro.

Entre esos factores cabe destacar las escuelas de arte dramático, los festivales, la creación de grupos estables y la vinculación de un importante sector de la cultura (artistas, escritores, dirigentes) con el trabajo escénico. Figuras de la política, intelectuales del grupo de la revista "Mito", dirigida por el poeta y ensayista Jorge Gaitán Durán, pintores como Enrique Grau, David Manzur, Alejandro Obregón y músicos como Luis Carlos Figueroa, Fabio González Zuleta, Roberto Pineda Duque y más tarde Blas Emilio Atehortúa, contribuyeron al desarrollo de un arte interdisciplinario más complejo y enriquecedor.

Estos distintos aspectos vienen a consolidarse a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesentas.¹²³

Ciertamente se puede evidenciar el carácter profesional que adquirió el teatro del siglo XX que dejaba a tras la forma experimental de sus comienzos para adquirir un desarrollo más complejo y técnicas que se obtuvieron de países como Chile y Argentina que contaban con una amplia formación teatral. Citamos a Carlos José Reyes quien nos explica como Juan Peñalosa a través de un viaje por Chile se motiva a crear una Escuela de Teatro, hecho que nos permite vislumbrar las raíces del crecimiento escénico en Colombia.

Uno de los primeros gestores de la Escuela Nacional de Arte Dramático, en la década de los años cincuenta, anexa al teatro Colón de Bogotá, fue don Juan Peñalosa. En un artículo que escribió por aquella época, habla de cómo se inspiró para crear la Escuela de Arte Dramático en la evolución que para entonces tenía el teatro chileno. La idea le vino desde que estuvo en Chile, entre los años 1942 y 1945, al conocer el teatro experimental creado por Pedro de la Barra, una de las más recias personalidades del teatro en América Latina en el siglo XX.¹²⁴

Lo que sigue en los años sesenta es un fortalecimiento del Festival Nacional y de los festivales universitarios, lo que se extendió hasta finales de siglo XX.

En los últimos tiempos han tenido lugar las dos primeras ediciones del "Festival Iberoamericano de Bogotá", en 1988 y 1990, organizado por el Teatro Nacional con la dirección de Fanny Mikey. Estos festivales han constituido un gran acontecimiento por la cantidad y calidad de grupos internacionales invitados, los cuales han permitido al público y a los hombres de teatro de Colombia, conocer algunas de las mejores muestras del arte dramático que se llevan a cabo en el presente en las más diversas latitudes.¹²⁵

¹²³ Carlos José Reyes en Melo González y Jorge Orlando, Coords., *Colombia hoy*. (Colombia: Biblioteca Familiar Presidencia de la República 1996), consultado el 7 de diciembre de 2016: parr: 5-7. <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo11.htm>.

¹²⁴ Carlos José Reyes en Melo González y Jorge Orlando, Coords., *Colombia hoy*: parr: 8.

¹²⁵ Carlos José Reyes en Melo González y Jorge Orlando, Coords., *Colombia hoy*: parr: 36.

Esto implica una evolución en las artes escénicas tanto para el elenco actoral como para el público al tener contacto con otras experiencias dramáticas de tipo internacional que les permitía adquirir nuevos conocimientos por medio de las puestas en escenas y demás experiencias que otros países presentaban en dichos festivales.

Todo el proceso que significó el Nuevo Teatro para Colombia y América Latina les permitió una nueva orientación en cuanto al teatro latinoamericano.

El Nuevo Teatro es la concretización de una cultura popular que ha sabido resistir a través de los años la discriminación, la marginación y la represión ejercida por la cultura oficial dominante, que ha controlado todos los medios de comunicación, que ha regulado los programas educativos y que ha definido la política cultural nacional. Las formas culturales dominantes son totalizadoras debido a su carácter homogenizante que busca una uniformidad cultural en las diferentes manifestaciones artísticas para crear una “cultura nacional.” Este afán de integración cultural desconoce las particularidades de las comunidades y sus valiosos aportes artísticos, sociales y culturales.¹²⁶

Con la llega del Nuevo Teatro lo popular y la diversidad cobra relevancia, ya que significan elementos para la estructuración de las obras dramatúrgicas. Según María Mercedes Velasco afirma que:

Los elementos contrarios se unen basados en la oposición; se dan entonces: la risa y el llanto, la miseria ya la opulencia, la vida y la muerte, lo sublime y lo común, y se genera la parodia, el grotesco, el humor negro, la sátira, el carnaval, las procesiones, los ritos propiciatorios.¹²⁷

Estas características son más que notorias en la pieza teatral *El V Evangelio* pues la versatilidad que implica todo un conjunto de mezclas que va desde la risa hasta los ritos son manifiestos por el autor en la obra.

Actualmente según Velasco existen más de trescientos grupos teatrales en toda Colombia que cuentan con una amplia trayectoria. Estos grupos han logrado formalizar ideas

¹²⁶ María Mercedes Velasco, “Nuevas perspectivas en el Teatro colombiano”, en *Latin American Theatre Review*, Vol. 25. N° 1 (1991): 97. Consultado el 3 de febrero de 2016 <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/900>.

¹²⁷ María Mercedes de Velasco, “Nuevas perspectivas en el teatro colombiano”..., 97.

teóricas en cuanto al trabajo teatral, también han logrado “difundirse, diversificarse e implantarse en la nación”¹²⁸.

El Nuevo Teatro trajo consigo la búsqueda y valoración de lo propio, de lo tradicional resaltando por medio del espectáculo las manifestaciones populares, la historia nacional y por tanto el análisis de la misma. Actualmente en Colombia existe una gran variedad de espectáculos que abarca desde el teatro infantil permitiendo a los niños ese contacto con el mundo teatral y por tanto formando público para el teatro.

A continuación nombraremos algunos de los grupos relevante:

Acto Latino es un grupo que cuenta con sede propia y su trayectoria según Velasco se divide en dos períodos, el primero abarcó los años 1967-1971 y para ese tiempo hicieron montajes de obras de creación colectiva de autores colombianos. Para ese período la sede se encontraba en Suba pero para 1971 fueron acusados de hacer teatro “subversivo”, y pierden por tanto la sede de manera que los integrantes del grupo continuaron su labor en las calles y plazas y en la participación de diferentes programas culturales, lo que se constituye en el inicio de un nuevo período para el grupo. En año 1975 montaron la obra “*Cada vez que hablas te crece la nariz, Pinochet*”, la obra teatral es de creación colectiva, basada en el documental de Peter Weiss. La pieza causó gran controversia debido a las críticas hacia el fascismo y el comunismo. Posteriormente realizaron montajes de obras de Gabriel García Márquez. A través del teatro el grupo experimentó nuevas técnicas como lo afirma María Mercedes Velasco:

En 1983, con los alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Bogotá, Monsalve montó *El espejo y la máscara* basada en textos de Borges con la que investigó la memoria natural del cuerpo. Los actores debían imitar al conejo, al árbol, a la piedra, al fantasma y luego debían extraer de ellos “ciertas leyes fundamentales; del conejo sus movimientos, su instinto; del árbol su contradicción entre raíz y tronco, su lentitud, etc.” Así, se acercaban a actitudes naturales que les otorgaban cierto imaginario similar a la memoria del actor. En 1985, montaron otra obra de Monsalve, *Ondina* que fue una investigación poética de la femineidad a través de textos de Sófocles, Eurípides, Salomón, Homero, Beckett y Octavio Paz. Se recrean en forma ritual los diferentes papeles de la mujer: madre, esposa, curandera. En 1986, participaron en el VIII Festival de Manizales con *El manantial de los ayes*. La obra recrea la incoherencia, el sufrimiento, el caos y la degradación que sufren los seres humanos maltratados por las guerras, por la rutina, la

¹²⁸ María Mercedes de Velasco, “Nuevas perspectivas en el teatro colombiano”..., 97.

vida en las ciudades, por el poder. En un niño se ve la esperanza de un futuro diferente pues es el único que habla de cosas primordiales y sencillas.¹²⁹

Este grupo participó en el año 1986 con una obra llamada “El manantial de los ayes” para un importante festival. Cabe señalar que la obra *El V Evangelio* fue escrita un año después y con características similares a la obra montada por el grupo *Acto Latino*. Esto nos indica que los dramaturgos y compañías teatrales para su momento vislumbraron un conflicto de orden social que debía ser colocado en la puesta en escena para enfrentar al público con los diferentes planteamientos propuestos a nivel teatral.

Otro grupo destacado por su labor es *La Fanfarria*. Este grupo utilizó muñecos y títeres y fue dirigido por José Manuel Freidel. Básicamente el interés de este grupo se concentró en rescatar y darle valor a las tradiciones populares y la historia nacional.

Un hilo conductor entre este grupo y el anterior es una presentación en el año 1987 en el Festival de Manizales. En el evento cultural se presentaron con una pieza teatral que denunciaba diferentes hechos de violencia en contra de los travestis, llamada “Ay días, Chiqui”. Es evidente entonces, la necesidad de utilizar las tablas para reflejar un problema social.

La Libélula Dorada es otro grupo significativo de Bogotá que fue conformado por tres actores, Iván Dario, César Santiago Álvarez y Jairo Ospina dedicados según María Mercedes Velasco a los títeres y al teatro. Entre sus piezas más importantes son *El dulce encanto de la isla Acracia*, montaje que fue de creación colectiva y con títeres. Se trata de tres piratas, Dreyfus, Malatesta y Shaflan que buscan en el mar a quien amar y luchar por justicia y libertad.

El pirata Barbas Vila muere luchando contra los guardias de un reino totalitario, cuya Reina promete a los niños en su discurso de posesión, patines con ruedas cuadradas, parques infantiles con columpios sin movimiento y rodaderos de papel de lija. Y así, en una perspectiva diferente, los niños captan las desventajas y privaciones que sufren los hombres cuando sus gobernantes no se ocupan de su bienestar. El moribundo Barbas Vila entrega el mapa del tesoro a los piratas, que después de mil peripecias logran

¹²⁹ María Mercedes de Velasco, “Nuevas perspectivas en el teatro colombiano”..., 98.

encontrarlo y al abrir emocionados el cofre que lo contiene, hallan hermosas letras doradas con las cuales forman la palabra “Libertad”.¹³⁰

Es evidente la necesidad para el momento en el teatro colombiano y desde luego en América Latina la necesidad de reflejar y reflexionar en torno a los diversos conflictos que para la época estaban suscitando pero también es cierto que existía la necesidad de educar y concientizar al público, que en este caso de manera didáctica fue dirigida al público infantil.

El siguiente grupo fue creado en el año 1972 y dentro de su repertorio fueron montadas obras de autor, creación colectiva, poemas entre otros. *La Máscara* es el grupo al cual nos referimos y desde luego participaron en diversos festivales. También debemos añadir que como grupo tenía una vinculación con el TEC. Para el año 1983 la compañía profundizó en temas entorno a lo femenino y los diversos problemas a los que las mujeres se enfrentaban para la época como: “la prostitución, la locura, la viudez, el aborto, el infanticidio, la agresión sexual y física ejercida legal e ilegalmente en contra de las mujeres.”¹³¹ Todo este proceso de investigación estuvo a cargo de cuatro mujeres quienes no solamente abordaron temas entorno a la femineidad, sino que también que se plantearon temas tabú en “una sociedad tradicionalmente conservadora y católica”¹³² y para ese entonces formaban el grupo: Lucy Bolaños, Claudia Morales, Pilar Restrepo y Valentina Vivas.

Los grupos experimentales, las creaciones colectivas, las obras de autores nacionales, los montajes colectivos, han recogido temas, estilos y actitudes que no habían sido teatralizadas anteriormente y que encontraron en estas manifestaciones culturales su canal de expresión. No es que el Nuevo Teatro colombiano haya producido mejores obras, sino que ha enriquecido el espacio teatral con nuevos personajes, nuevas historias, nuevas situaciones que antes estaban marginadas del teatro y de la cultura. El teatro colombiano recrea las peripecias del hombre pero con una intención política, pues presenta la realidad cambiante y al ser humano con alternativas; proyecta la imagen de un mundo mejor y con mayores posibilidades para todos. La utopía se traslada al futuro y su consecución es una responsabilidad colectiva. Es un teatro que aboga por la comprensión del pasado y del presente para posibilitar los cambios necesarios que nos conduzcan a un futuro mejor.¹³³

Es decir, el Nuevo Teatro colombiano ofreció aportes a la sociedad al indagar tanto en

¹³⁰ María Mercedes de Velasco, “Nuevas perspectivas en el teatro colombiano”..., 100.

¹³¹ María Mercedes de Velasco, “Nuevas perspectivas en el teatro colombiano”..., 101.

¹³² María Mercedes de Velasco, “Nuevas perspectivas en el teatro colombiano”..., 101.

¹³³ María Mercedes de Velasco, “Nuevas perspectivas en el teatro colombiano”..., 104.

el pasado como en el presente con el propósito de contribuir para el colectivo una visión que proporcionase mejores alternativas en el camino hacia el futuro.

Por último mencionaremos al grupo *Retablo Tiempo Vivo* de la Universidad Nacional que fue dirigido por Enrique Vargas. Al igual que las otras agrupaciones mencionadas este presentó en el VI Festival de Manizales en año 1984 un obra titulada *Las aventuras de Faustino Rímales* y fue catalogada como el mejor montaje. Es una obra que narra una leyenda fáustica pero con origen popular.

Este grupo se dedicó básicamente a fomentar obras populares ya que para el año 1985 nuevamente traen al Festival de Manizales una obra llamada *Sancocho de cola* donde obtuvieron importantes críticas referentes a su:

Ingeniosa escenografía de tapiz, que se despliega a los pies del narrador y –demiurgo- y le permite contar la historia, crear la lluvia y el viento que levanta polvaredas sobre la pequeña aldea, lidiar la fogosa res, traer la carreta y la muerte y morir sin probar el sabroso sancocho.¹³⁴

Es la ingeniosa puesta en escena la que caracteriza al grupo pues aunque su investigación se concentra en las tradiciones populares no obstante los métodos teatrales que utilizan se separan de los tradicionales.

No podemos cerrar este punto de la investigación sin antes mencionar la influencia de los medios de comunicación impresos que aportaron cimientos al movimiento teatral al registrar los acontecimientos que transformaron la nueva manera de hacer teatro en Colombia. La revista digital *Museartes* hace mención de algunas de estas revistas que cumplían o cumplen con la ardua tarea de hacer circular todo la historia teatral que venía emergiendo en Colombia. A saber:

Sábado. Revista Semanal (Medellín), publicada en 1921 y 1922; Amigos del Arte. Boletín Mensual Informativo de la Sociedad de Amigos del Arte (Medellín) que, aunque privilegia la información musical, aborda temas atinentes a las artes escénicas; Platea 33 (Medellín), cuyo primer número apareció en 1971. Su director y patrocinador fue

¹³⁴ María Mercedes de Velasco, “Nuevas perspectivas en el teatro colombiano”..., 103.

Sergio Mejía Echavarría, intelectual amante de la música, las artes plásticas, los libros y el teatro.¹³⁵

El Nuevo Teatro implicó el ejercicio de la investigación como ya lo mencionamos del pasado y presente para obtener mejores estrategias en el camino hacia el futuro, es por ello la necesidad integral de la investigación, la realización pero también dejar un registro de los diferentes aportes, eventos e innovaciones temáticas y de producción que se lograron en el camino.

A continuación mencionaremos algunas de las revistas:

“*La Luneta*” medio impreso de Medellín, dirigido por Enrique Castro en el año 1906 y se enfocaron en los entretenimientos públicos; “*Thalía. Semanario Ilustrado, Teatro, Literatura, Variedad*” de Bogotá y aparece entre 1908 y 1910 y su enfoque estuvo dirigido hacia el teatro, la zarzuela, conciertos, entre otros eventos. Particularmente con esta revista debemos señalar que la política le ganó terreno.

En el número treinta y uno, de agosto de 1909, cambió el subtítulo a: *Política, literatura, variedades*. Poco a poco la política y los largos editoriales se apoderaron de sus hojas, robando espacio a las artes y la literatura.

En el número cincuenta y cuatro, del 30 de septiembre de 1909, un nuevo subtítulo anuncia mayores cambios: *Política, religión, literatura y variedades*. Así el teatro perdió uno de los mejores órganos de entonces.¹³⁶

Es importante señalar este evento en particular pues es ejemplo de la intervención del poder, en este caso, el poder político sobre un medio impreso que contaba con prestigio y cuyo objeto era reseñar distintos eventos culturales que son parte de la memoria histórica de una nación.

De igual manera Colombia disponía de otras revistas como “*El Teatro*” de Bogotá que circulaba en el año 1909 logrando treinta y cinco números, “*El Teatro*” también de Bogotá y logró ocho números entre los años 1943-1946 y fue dirigida por Luis Enrique Osorio,

¹³⁵ “Revista de Teatro”, en *Museartes* (Colombia: septiembre de 2015), parr: 2 consultado el 4 de febrero de 2017 <http://www.museartes.net/>.

¹³⁶ “Revista de Teatro”..., parr: 4.

“*Teatro*” de Medellín, patrocinada por el dramaturgo Gilberto Martínez y la primera edición fue en el año 1969 y la última en el 2003, entre otras.

Las características del teatro en Colombia durante el siglo XX e inicios del XXI, se resumen en:

- A.- Rupturas con viejos patrones y una búsqueda más crítica.
- B.- Un teatro que se ocupó más del hombre común y abordar temas en torno a la cultura, psicología y situaciones familiares.
- C.- Consolidación de compañías teatrales, festivales y escuelas que formaron profesionalmente a estudiantes.
- D.- Construcción de edificios teatrales.
- E.- Un teatro con ideas Realistas que focalizó su mirada en el individuo y su entorno social.
- F.- Un teatro pedagógico que buscaba instruir al público.
- G.- Un teatro que evolucionó y se abrió a nuevas técnicas internacionales.

El V Evangelio: señales antes del fin ¿Por qué esa obra y ese autor?

El V Evangelio: señales antes del fin es una obra teatral que nos permite analizar las representaciones del discurso del poder debido a los conflictos imaginarios presentes en el texto dramático. El músico y dramaturgo Andrés Rodríguez Ferreira construye una historia partiendo de un hecho conocido entre la comunidad cristiana que para muchos puede constituir una herejía. Si bautizamos a la obra con ese término, lo más probable es que no trascienda y se quede en una mera categorización; es por ello, que el mismo autor nos indica que no es una “apostasía”, ni una “herejía”, pues define a la pieza como “un accidental hallazgo sobre la vida referida. Develando un misterio oculto, otra versión se inicia: la historia de Jesucristo según el quinto evangelio.”¹³⁷

¹³⁷ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 81.

Entonces, tomamos el texto seleccionado como una mirada particular que el dramaturgo elabora a partir del hecho bíblico, asociado al dogma cristiano y que aprovecha para plantear críticas contra la religión y los poderes que la representan.

Ya que la razón por la que este texto fue seleccionado es precisamente por ser un texto que tiene un tono de protesta, de denuncia y principalmente por los usos de las representaciones del discurso del poder que cada personaje realiza dentro de la trama. El dramaturgo muestra a través del texto dramático y de la representación la utilización del poder como estrategia ideológica, algo que sabemos no es nuevo en la dramaturgia, pero que vale la pena resaltar.

Lo que justifica la selección de *El V Evangelio: señales antes del fin* como corpus único es porque el mismo nos permite identificar las representaciones del discurso del poder en relación con el discurso teatral. Además de identificar las diferentes estrategias que el dramaturgo aplica para criticar y reflexionar en torno al poder. Ya hemos aclarado en nuestro Capítulo I que el poder es parte esencial de la vida social y que el mismo, se encuentra presente en nuestro día a día y en nuestros actos cotidianos. Consideramos que, Andrés Rodríguez Ferreira utiliza como recurso la parodia, también como una estrategia discursiva para criticar al poder.

La nueva perspectiva sobre la historia de Jesús que se ofrece a través de la ficción - muestra una sustancial desigualdad provocada por el abuso de poder y el dominio, que por medio de las representaciones de los personajes- se materializan los diferentes combates a los que se enfrentan dentro de la trama.

El V Evangelio: señales antes del fin nos invita a evidenciar cómo el humor, sigue siendo un camino para elaborar discursos críticos que en este caso, intenta visibilizar algunas formas de poder, y que se materializan a través de la coacción, manipulación y persuasión o de censura. La obra objeto de estudio pertenece al siglo XX y sabemos que el pasado siglo estuvo acompañado de notables cambios en Colombia y el mundo. En este siglo la humanidad fue testigo de los diferentes acontecimientos bélicos, y dominación por parte de regímenes totalitarios que como consecuencia trajeron crisis, guerras mundiales y hasta eliminación

coordinada de grupos sociales por motivos raciales, religiosos, políticos o étnicos, sumando a esto miseria y una profundización de la discriminación social.

Estos antecedentes nos indican que quizá Andrés Rodríguez Ferreira motivado a los acontecimientos del siglo XX se atreve a crear una propuesta y plantearse nuevas hipótesis respecto al uso del poder relacionado con la religión, además de presentar posibles patrones de poder propios de la temporalidad que estaba vivenciando. Sabemos según Jorge Prada Prada que el autor se le caracteriza por ser “creador de universos donde reina el caos y en ellos expresa su profunda inconformidad como ciudadano de un mundo absurdo, pero a veces lógico”¹³⁸. Característica que pertenece al Teatro Realista ya que los dramaturgos se dedicaban a observar el individuo y su entorno para reflejarlo dentro de las artes escénicas.

Son tres obras teatrales que se conocen del músico y dramaturgo Andrés Rodríguez Ferreira. En *Piano-Bar* (1994) el autor desarrolla el tema relacionado con la soledad citando a Jorge Prada Prada quien nos explica que “encontramos a personajes sumidos en el abandono buscando con ansia “quien los acompañe para terminar exhaustos de soledad”¹³⁹. Su otro texto llamado *Quijote, la máquina del disparate* (1995) inspirada en la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, “presenta a un caballero andante, completamente extraño, deformado y deplorable en su condición física, reflejo inmediato del personaje arquetipo, único e inimitable, que crea con genialidad Miguel de Cervantes Saavedra”¹⁴⁰. Según Prada Prada el montaje de la obra se caracterizó por la introducción de elementos modernos que acentúan otras visiones.

Quizás, en su laberinto lunático, este otro Quijote siente que habita un lugar, el orbe, que lo habita mas no lo ocupa, que lo asimila pero no lo comprende, y que quisiera labrar en la penumbra los cristales y las tardes grises, y que sus palabras, como puños, aplasten los oídos del hombre quieto que está soñando el enmarañado mundo. Pero no, nadie quiere escucharlo, existe una muralla, una barrera o cortafuego que ahoga las palabras. Tal vez no lo turba tanto el amor por su doncella anhelada, doña Dulcinea, ese temeroso amor que lo hace desvanecer en aquella bóveda infinita de estrellas. Sus deslumbramientos y disparates en los minutos que preceden al sueño lo conducen a zarpar de la tormentosa noche, porque para todo, como diría Borges, hay término y una última vez, y nunca más y olvido.¹⁴¹

¹³⁸ Jorge Prada Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 75.

¹³⁹ Jorge Prada Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 76.

¹⁴⁰ Jorge Prada Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 76.

¹⁴¹ Jorge Prada Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 76.

Estas dos obras evidencian que el autor da rienda suelta a su imaginación y creatividad, motivado por una comprensión social que materializa por medio de las artes escénicas. Andrés Rodríguez Ferreira perteneció al movimiento del Nuevo Teatro donde tuvo una amplia participación dejando aportes significativos como el “*Adiestramiento rítmico-corporal*”, un Texto de Colección de Teatro Colombiano Dramaturgos en la ASAB, publicado por la Academia Superior de Artes de Bogotá. Estas contribuciones del dramaturgo van desde la creación escénica, adiestramiento y elaboración teórica. Es por eso que las obras del autor se deben a un ejercicio de observación del contexto político y sociocultural del país.

Ahora en el caso de la obra *El V Evangelio*, Jorge Prada Prada explica que la pieza surge por inquietudes del autor referente a la religión. Sin embargo debemos aclarar que es un tema poco reflejado en la dramaturgia colombiana, aunque Tomás Carrasquilla aborda el tema religioso por medio de su cuento *A la diestra de Dios Padre*. Este cuento fue versionado por Enrique Buenaventura unas cuatro veces. Además, afirma que hablar de un personaje tan emblemático como Jesucristo implica una serie de consecuencias para el autor pero éste asume el riesgo y escribe una historia con nuevas interpretaciones y dimensiones.

En ello existe una clara postura iconoclasta, al plantear deconstruir al personaje para volverlo a construir y así dotarlo de un nuevo estatuto, de nuevas lecturas que amplíen el significado histórico y religioso del rey de los judíos. Al partir del hipotético caso de la no muerte de Jesús en la cruz, que pondría de rodillas a papas y obispos, Rodríguez Ferreira plantea una recreación libre de la vida del hombre que dijo ser Hijo de Dios a través del mecanismo de la representación teatral.¹⁴²

Rodríguez Ferreira parte de un hecho histórico y crea un mundo ficcional, de manera que si se le reconoce podemos interpretar sus orígenes y diferentes avatares que dieron lugar a esta representación teatral.

¿Por qué *El V Evangelio: señales antes del fin*? El texto seleccionado además representa una oportunidad de estudio para aplicar un modelo de análisis al texto dramático, creado en nuestro país y en nuestra universidad, a saber el modelo de análisis crítico del discurso teatral, propuesto por el profesor Leonardo Azparren Giménez. El modelo nos

¹⁴² Jorge Prada Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 77.

permite identificar los enlaces ocultos presentes en el texto dramático y las representaciones, con el fin de determinar las relaciones de poder presentes en el texto, así como la doble enunciación. Esto, además, con la idea de medir el alcance de las representaciones presentes en el texto dramático, y su vinculación con el contexto social; es decir la relación lenguaje-sociedad. Y por último y no menos importante, el hecho de que nuestra investigación abre una línea de trabajo sobre la dramaturgia latinoamericana y colombiana, ya que hasta donde hemos realizado nuestros arcos sobre el dramaturgo Andrés Rodríguez Ferreira y su obra no se conoce hasta el momento investigación alguna de corte académico en Venezuela.

Sin embargo, para el análisis de contexto según Leonardo Azparren nos encontraremos con dos elementos primordiales, el primero de ellos se encuentra relacionado con los compendios empleados por parte del investigador para la interpretación del texto. Esto implica las percepciones que surjan de acuerdo a los antecedentes previos, y que forman parte de los modelos de contexto. A esto añadimos lo definido como “construcciones teóricas” que aportan a la interpretación del contexto. A fin de entender, debemos aclarar que el análisis de contexto está estructurado por dos vertientes, la primera es una vertiente intertextual y la segunda un vertiente social.

Al respecto de la primera, podemos decir que corresponde a los aspectos del discurso tipo o construcciones teóricas del cual se relaciona y desprende el texto en sí. En esta primera vertiente se toma en cuenta los usos y prácticas que toma el escritor. La segunda vertiente se puede identificar a través de los signos y pistas que demuestran los propósitos sociales tanto del personaje como del autor. Y estos propósitos se pueden identificar y señalar en el entorno, y jerarquías sociales en la que se desenvuelven y actúan.

En síntesis, las razones por la que se escoge la obra *El V Evangelio*: señales antes del fin y el autor Andrés Rodríguez Ferreira, se resumen en:

A.- La oportunidad que la pieza teatral representa para interpretar y analizar el discurso del poder, el contexto y los conflictos imaginarios presentes.

B.- Identificar las diversas estrategias que el dramaturgo desarrolla para reflexionar en torno al poder.

C.- Además, la obra representa una oportunidad de desglosar una nueva interpretación de carácter ficcional que parte de un hecho histórico.

D.- También representa una oportunidad de aplicar la metodología del Análisis Crítico del Discurso Teatral planteada por Leonardo Azparren Giménez con el fin de identificar, describir y analizar los signos ocultos en el texto, entre otros.

Capítulo III: El edificio estructural.

Modelo de análisis

El análisis del contenido como técnica dio paso al Análisis Crítico del Discurso Teatral (ACDT) expuesto por el catedrático Leonardo Azparren Giménez, para desglosar el discurso teatral verbal y no verbal, las formas de representación, las interconexiones ocultas y la doble enunciación presente en el texto dramático.

Leonardo Azparren Giménez, en “Del discurso y su análisis crítico”,¹⁴³ propone un modelo para el Análisis Crítico del Discurso Teatral (ACDT). Dicho modelo es una herramienta metodológica para el estudio de la estructura del texto, identificar las interconexiones presentes en el texto dramático y en las representaciones de los actores, objetos, entre otros elementos. Además describe, la especificidad del texto dramático en su doble enunciación.

En principio, consideramos pertinente definir Discurso Teatral (DT), a lo que citaremos a Fernando de Toro quien nos explica que el Discurso Teatral:

Es un discurso oral, incluso en su forma escrita, en la medida en que reproduce la estructura del diálogo y esta se manifiesta en una situación de enunciación que es copresente al enunciado del sujeto, mientras que en el relato la situación de enunciación debe ser verbalizada (explicitada).¹⁴⁴

Esto nos indica la relación que existe dentro del Discurso Teatral que incluye al discurso oral como al escrito, es decir, se concibe una vinculación entre ambos elementos debido al carácter polivalente del género teatral. Leonardo Azparren Giménez señala que el Discurso Teatral (DT) tiene dos vínculos:

a) En el TD [texto dramático] y en la R [representación] es la enunciación y el enunciado reales de una representación imaginaria, por lo tanto simbólica, de la realidad; b) Por ser

¹⁴³ Leonardo Azparren Giménez, “Del discurso y su análisis crítico”, *Revista de Teatro. Celcit* N° 28 (noviembre 2005), consultado el 13 de octubre de 2014 <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc/22/28>.

¹⁴⁴ Fernando de Toro, *Semiótica del teatro*, (Buenos Aires: Galerna, 2008): 63 y 64.

actos sociales de habla, el TD y la R son productos de procesos sociales de producción discursiva y el objeto de procesos de descripción, interpretación y explicación. Para desentrañar el sistema de relaciones entre los elementos involucrados en ambas connotaciones, es necesario desarrollar un análisis crítico.¹⁴⁵

Entonces el análisis se centra en el texto dramático y busca identificar las interconexiones ocultas dentro del texto, generadas por el autor que nos permiten interpretar el discurso teatral.

Por otra parte, María del Carmen Bobes Naves, en el texto “Teatro y Semiología”,¹⁴⁶ describe la diferencia entre texto literario y texto espectacular, los sistemas de signos y el desarrollo de la comunicación dramática.

Para Azparren Giménez, el Discurso Teatral:

Es un acto social de habla que comunica y produce sentido en/con un conflicto imaginario dado a ver. Para su propósito emplea la doble enunciación: del autor y de los personajes. Su dimensión textual o texto dramático se presenta bajo la forma de diálogos, acotaciones y didascalias, que enuncian el conflicto y su condición típica espacio-temporal, no verbal y paraverbal concomitantes con su dimensión escénica o representación, que es una acción discursiva en tiempo y espacios reales que corporiza el conflicto imaginario.¹⁴⁷

Desde el Análisis Crítico del Discurso Teatral se estudia el discurso teatral partiendo de la doble enunciación presente en el texto dramático (TD). Por una parte, la enunciación presente en el discurso real del autor (o discurso totalizador del autor-escritor), el cual se dirige al público y por otra, la enunciación del discurso ficcional o imaginario de los personajes (denominado discurso interindividual de los personajes). La doble enunciación se muestra a través de los diálogos, acotaciones y didascalias¹⁴⁸ y toma en consideración el

¹⁴⁵ Leonardo Azparren Giménez, “Del discurso teatral y su análisis crítico”: parr-2.

¹⁴⁶ María del Carmen Bobes Naves, “Teatro y Semiología”, *Arbor* CLXXVII (2004), consultado el 1 de abril de 2016 <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/591/593>.

¹⁴⁷ Azparren Giménez, “Del discurso teatral y su análisis crítico”: parr-1.

¹⁴⁸ Didascalias. 1) Esta palabra designa todo lo que dentro del texto de teatro no está pronunciado por el actor, es decir, todo lo que concierne al autor. La palabra griega se refiere a los cuadernos de consignas dadas a los actores antes de la representación. Las didascalias comprenden las indicaciones escénicas propiamente dichas, es decir, las indicaciones de lugar y tiempo, a las que se agregan las dadas al actor (que conciernen a la palabra y gesto) y, sobre todo, lo que divide al discurso hablado total de la obra, o sea, la indicación del nombre del personaje que antecede al texto que debe decir. La didascalia comprende entonces todo lo que permite determinar las

hecho de que se enuncia la posición del texto en el espacio-temporal. Lo importante es tener presente que cada enunciación está bajo contextos diferentes, por ello deben ser analizadas respetando la condición que cada una presenta. Ciertamente también interpretamos el proceso discursivo del texto, ya que por ser producto de una actividad ficcional el creador nos deja pistas para interpretar los diferentes elementos que conforman ese sistema imaginario. Es decir, el modelo nos permitió describir, interpretar y explicar el alcance social del discurso de poder. La aplicación del modelo de análisis es una herramienta que nos permite darle legitimidad y soporte a nuestro trabajo de investigación.

Para estudiar la doble enunciación recurrimos a la semiología como el principal enfoque que permite el estudio en los signos. En el teatro existen signos verbales y no verbales que forman parte del discurso teatral. Son dos signos que se encuentran presentes tanto en el texto como en la representación.

Según María del Carmen Bobes Naves “La obra dramática es un texto literario escrito para ser representado. Por el hecho de estar escrito puede ser leído, y por el hecho de estar escrito para ser representado, contiene las indicaciones necesarias para su puesta en escena”¹⁴⁹. Es por eso, que María del Carmen Bobes Naves no concibe que el texto y la representación sean estudiadas en contraposición, ya que ambas partes se necesitan la una de la otra. De hecho explica que el texto dramático consta del texto escrito y de una representación que denomina virtual, y a su vez la representación se encuentra constituida por el diálogo y otros signos verbales que son referentes para la puesta en escena, por eso “no se justifica una oposición Texto/Representación, si en las dos fases de la recepción de la obra dramática (Lectura/Representación), está presente todo el Texto Dramático”.¹⁵⁰ Es decir, se apunta a un análisis que desglose el texto dramático para obtener una mejor interpretación de los signos presentes en la obra teatral. Y es allí donde entra la Semiótica teatral. Para ser más específicos tenemos dentro del texto dramático al Texto Literario, que está formado por el diálogo, las acotaciones, el paratexto y demás signos con valor literario; y la segunda perspectiva se le

condiciones de enunciación del diálogo (más generalmente del discurso teatral). Anne Übersfeld, *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, (Buenos Aires: Galerna, 2002): 38.

¹⁴⁹ María del Carmen Bobes Naves, “Teatro y Semiología”..., 500.

¹⁵⁰ María del Carmen Bobes Naves, “Teatro y Semiología”..., 500.

denomina Texto Espectacular formado las acotaciones y las didascalias presentes en el diálogo, es decir esta perspectiva se encuentra basada en las instrucciones que el autor proporciona para el montaje de la obra en escena y que se denomina, la puesta en escena virtual.

Texto Literario y Texto Espectacular son aspectos, o modos de considerar el Texto Dramático, que se lee en su totalidad y se representa en su totalidad. Su diferencia está en el Proceso de Comunicación que cumplen: Lectura y Representación. El proceso dramático, frente a los otros géneros literarios que culminan en la lectura, es doble:

1. Texto Literario/Lectura
2. Texto Espectacular/Representación.¹⁵¹

La semiótica teatral entonces busca desglosar e identificar los diferentes signos que hacen parte del texto dramático o por lo menos es uno de sus objetivos; esto según María del Carmen Bobes Naves ya que al tener una referencia más amplia de la conexiones de los signos se puede “comprender sus posibilidades de manipulación en la configuración del sentido del drama, a través del proceso de comunicación en que se insertan y de las formas en que lo hacen”¹⁵², estamos ante un sistema que no tiene un código en específico todo lo contrario ya que la estructura dramática presenta múltiples valores.

Muchos autores han estudiado y desarrollado diferentes teorías y métodos para el estudio del discurso teatral a lo largo del siglo XX pero nuestra investigación toma en particular la desarrollada por Leonardo Azparren Giménez, una metodología de Análisis Crítico del Discurso Teatral que se basa en las propuestas de Análisis Crítico del Discurso de Norman Fairclough (1994-1995) quien señala que el discurso es “un complejo de tres elementos: la práctica social, la práctica discursiva (producción, distribución y consumo del texto) y el texto”¹⁵³. El Análisis Crítico del Discurso Teatral básicamente es una metodología cuyo propósito es identificar las conexiones ocultas de orden teatral, social y también ideológico que se manifiestan en el texto dramático (TD) y Representación (R). El punto de partida de la metodología es la doble enunciación, que es el discurso de autor (acotaciones) y

¹⁵¹ María del Carmen Bobes Naves, “Teatro y Semiología”..., 501.

¹⁵² María del Carmen Bobes Naves, “Teatro y Semiología”..., 504.

¹⁵³ Leonardo Azparren Giménez, “Del discurso teatral y su análisis crítico”: parr-3.

el discurso de los personajes (el diálogo), por tanto el enfoque del ACDT se encuentra en “los procedimientos y estrategias empleadas por los sujetos discursivos”¹⁵⁴.

Otros puntos planteados en el Análisis Crítico del Discurso Teatral son el análisis de los procedimientos y estrategias de carácter discursivo presentes a lo largo de toda la producción del texto teatral y de la Representación, esto debido a que aportan un valor interpretativo y de contenido dentro de todo el proceso teatral.

El objetivo de la metodología es indagar en el texto dramático e identificar las tres interconexiones que se encuentran en texto dramático y ellas son: los personajes, la representación y el autor. Dentro del modelo los resultados certeros derivan básicamente del “sujeto discursivo que es el personaje teatral”¹⁵⁵ y Leonardo Azparren Giménez nos indica que: “Los personajes son los interlocutores reales e inmediatos, por ser los enunciadores del discurso dialogal del Texto Dramático y por su presencia interactiva en los actores durante la R”¹⁵⁶.

Según esta metodología los personajes y el autor tienen cierta autonomía pues son agentes que tienen diferentes maneras de producir estrategias y procesos discursivos, por tanto cada uno posee sus propios criterios. Eso nos indica que cada proceso discursivo se desenvuelve en sus propios contextos sin desconocer que el Discurso Teatral se enmarca en un contexto global. El Análisis Crítico del Discurso Teatral nos ayudará a describir, interpretar y analizar los propósitos y procedencias de los sujetos discursivos, por eso se analizará el sujeto/personaje y sujeto/autor, además través del modelo existe otro punto de análisis denominado fábula que es el “universo social en la obra, es el hábitat de los personajes”¹⁵⁷ y describe ¿Qué es lo que eso relata? La fábula comprende a su vez, al conjunto de acontecimientos que organizan la historia y es, por tanto, el contenido narrativo, la acción resumida a su más mínima expresión. Sirve para comprender las principales hipótesis y verificar si la fábula confirma lo que la intriga relata. Leonardo Azparren Giménez, nos

¹⁵⁴ Leonardo Azparren Giménez, “Del discurso teatral y su análisis crítico”: parr-5.

¹⁵⁵ Leonardo Azparren Giménez, “Del discurso teatral y su análisis crítico”: parr-13.

¹⁵⁶ Leonardo Azparren Giménez, “Del discurso teatral y su análisis crítico”: parr-13.

¹⁵⁷ Leonardo Azparren Giménez, “Del discurso teatral y su análisis crítico”: parr-13

explica que aunque el autor es el productor del Discurso Teatral a través de la superficie del texto dramático, es preciso puntualizar el universo social imaginario, las diferentes situaciones enunciativas y demás elementos que vienen a través de la teatralidad que son parte de la estructura del Discurso Teatral.

Por último pero no menos importante dentro del modelo de análisis se interpretó y explicó la teatralidad que se origina con la enunciación de los sujetos discursivos, es decir con la acción que produce la palabra. Este punto es importante para analizar las condiciones sociales y escénicas de enunciación, el espacio temporal del mensaje y las diferentes situaciones que construyen la teatralidad. El texto dramático, los elementos discursivos, la Representación, la Fábula y la Teatralidad son las piezas que construyen y dan forma al Discurso Teatral, es decir representan las conexiones que nos llevarán a abordar el mundo social imaginario de los personajes y el universo social del autor.

Descripción de la obra teatral.

El V Evangelio: señales antes del fin es una obra dramática que consta de nueve escenas y es representada por diez personajes. El autor considera a la pieza teatral como un hallazgo, lo cual deducimos a partir de su nota didascálica: “No es esto apostasía, ni siquiera una herejía tan solo un accidental hallazgo sobre la vida referida. Develando un misterio oculto, otra versión se inicia: la historia de Jesucristo según el quinto evangelio”¹⁵⁸. Con esta aclaratoria del autor al respecto de su obra, podemos decir, que desde un principio se le puede vincular con algunas de las ideas que hemos señalado del filósofo Friedrich Nietzsche.

Nietzsche explica que una de sus pretensiones tiene que ver con la “transformación del sentido de la noción de *sujeto*”, es decir, con esta idea el individuo experimenta otros puntos de vista que le permite expandirse y abrirse a otras posibilidades, saliendo del cerco dogmático y permitiéndole adoptar diferentes roles, roles que tiene como fin una interacción con la sociedad.

¹⁵⁸ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 81.

El V Evangelio es otra apariencia, una nueva interpretación que logra sacar del campo dogmático y normativo a un personaje tan emblemático para el cristianismo como lo es Jesucristo. Es por ello, que su autor nos advierte de sus intenciones al contextualizarnos en cuanto a esta “verdad ficcional” que es producto del lenguaje -artificio humano- y de la innovadora mente humana que tiene la capacidad de desarrollar metáforas, misterios y modelos como lo explica Vásquez Rocca. Por tanto, la pieza teatral es un ejemplo que la verdad puede ser cuestionada debido a la posibilidad que la realidad sea invención por ser producto de la imaginación.

De hecho, Rodríguez Ferreira sitúa a la acción cincuenta años después de los hechos ocurridos con Jesús en la cruz; es decir según la Biblia, Jesús de Nazaret va a la cruz a la edad de 33 años y con esta nueva versión o verdad ficcional estaríamos ante un Jesús de 83 años aproximadamente. La acción escénica es situada, por el dramaturgo, en dos espacios delimitados por una red gigantesca. Como primer plano nos encontramos con la nave central de una iglesia cristiana donde hay un altar y un enorme crucifijo. En la parte de arriba está ubicado el coro y un órgano tubular, espacio donde mayormente estarán los evangelistas. Ya en el fondo justo en la parte de atrás de la red se encuentra una cueva oscura y mal oliente, espacio donde se ubica Jesús, Claudia Procula y Nicodemo; por último a un lado de la cueva se encuentra el busto de Pilatos cubierto de polvo y moho. Este busto cobra vida cuando Jesús lo desee.

En la escena I o De la pasión, entran en acción Mateo, Lucas, Marcos, Juan y el Escribano; los cuatro evangelistas están en una discusión muy acalorada, pues no logran ponerse de acuerdo en cuanto a los latigazos que habría recibido Jesús, y tampoco logran estar de acuerdo con respecto a la genealogía, sucesos que causan dificultades al Escribano a la hora de redactar el libro *El gran evangelio* encargado a los evangelistas por Pablo. En esta primera escena es evidente la disputa entre los evangelistas, sobre quién tiene la verdad de los hechos; además de una confortación mucho más marcada entre Lucas y Mateo. Esta primera escena inicia la acción con una disputa y concluye de la misma manera, ya que a Lucas le molesta que el Escribano no escriba las mentiras que cada uno tiene y lo causa de inventar una propia. De

manera que lo dicho por Lucas causa molestia entre los evangelistas y cada uno defiende la manera como han obtenido sus investigaciones.

En la escena II o De la vida terrena, son Nicodemo, Jesús y Claudia quienes entran en acción con un juego extraño de naipes creado por Nicodemo. Los tres se encuentran bebiendo. En esta escena la asesora de Jesús en el juego es Claudia ya que él no puede ver. Jesús nuevamente pierde la jugada ante Nicodemo, éste se queja de su suerte y expresa que siempre pierde pero Nicodemo le atribuye la suerte de Jesús al azar, pero Jesús le acusa de brujo y comienza una burla por parte de Nicodemo hacia Jesús; éste se defiende explicando que es parte de su naturaleza el perder. Ante la situación de ganar-perder Nicodemo le resta importancia, ya que para él da lo mismo perder o ganar. Señala que son los evangelistas quienes juzgan las acciones del mundo, a lo que Jesús le indica que debe acatar lo que dicen más no seguir sus hechos. Continúa la discusión entre los tres personajes por causa de los evangelistas y la manera cómo estos manejan el concepto de salvación y la división que causan en el mundo al indicar que unos son buenos y otros son malos. Ya en este punto, Jesús se encuentra embriagado y comienza a renegar su vida y manifiesta críticas contra Dios. Nicodemo le sugiere que ayude a los evangelistas a escribir el libro aunque le advierte que si se enteran de su existencia ellos les asesinarían, a lo que Jesús explica que él se encuentra muerto en vida debido a que Claudia Procula y él le obligaron a bajar de la cruz y desde ese momento empezó a cometer errores.

Luego de los dilemas existenciales, Nicodemo se dispone a vender su juego de azar en la sinagoga a los judíos pero Jesús le pide una última partida a Nicodemo. Éste rechaza la propuesta, debido a que Jesús no tiene nada para apostar. Jesús insiste en apostar su vida a lo que Nicodemo explica que no le interesa porque es algo intangible, y además asegura que su vida no vale nada. Jesús insiste que si tiene su vida puede hacer de ella lo que quiera hasta gritar que tiene la vida de Jesús. Entonces, Nicodemo acepta la apuesta y nuevamente Jesús pierde ante Nicodemo. Pierde la partida porque tenía un papa, un querubín, dos ángeles y tres creyentes; mientras Nicodemo contaba con Dios, el diablo y tres papas. La escena concluye con una queja por parte de Jesús y se muestra cansado de tantas desgracias y le dice a Nicodemo que tome su vida y haga con ella lo que le parezca.

La escena III o De la terma. Aquí nos encontramos con los evangelistas dándose un baño aromático y continúan sin estar de acuerdo. Lucas les dice que se quedaron en la muerte de Jesús pero no logran ponerse de acuerdo y cada uno defiende su versión. También manifiesta la necesidad de indagar sobre la crucifixión y para ello le pide al Escribano que extienda sus brazos y éste le obedece. Los movimientos del Escribano provocan en los evangelistas cierta atención y admiración que el dramaturgo a través de la acotación los describe como lascivos. Los evangelistas aprovechándose de la situación empiezan a acariciar el cuerpo del Escribano.

La discusión continúa entre Lucas y Marcos, debido a que Lucas quiere llegar al fondo de los detalles ocurridos y amenaza con publicar su propia investigación de no ser tomado en cuenta su punto de vista. Ante tal situación los evangelistas callan y Lucas prosigue a explicar que el castigo de la cruz era extendido de acuerdo a la condición física y a partir de allí conversan en torno a la tortura. Mateo y Marcos sostienen una discusión con respecto a la muerte de Cristo en la cruz a lo que Lucas aleja que sólo quiere darle consistencia a la leyenda y que para eso es necesario inventar una nueva fábula y verosímil. Los tres evangelistas aceptan con temor la nueva versión. Sigue explicando Lucas que el momento más cruel es cuando son colocados los clavos y Mateo pide crucificar al Escribano a lo que Marcos pide control moral. Lucas sigue explicando el padecer de un condenado a morir en una cruz y Juan escucha y con emoción. Lucas continúa explicando el suplicio cuando le parten las rodillas, entonces Marcos pide que le partan las rodillas al Escribano pero Juan y Mateo al unísono dicen: “¡Hueso no quebrantaréis de Él!”¹⁵⁹. Mateo se exalta y le clava un cuchillo al Escribano y éste pide auxilio. En seguida Marcos le reclama a Mateo por el hecho y pide ayuda a Lucas quien es médico pero Lucas sólo expresa que eso fue lo que hizo José de Arimatea y Nicodemo, ayudar a Jesús en la cruz.

Para la escena IV o De la ascensión son Jesús, Claudia, Pilatos y los evangelistas quienes entran en acción. Aparece la silueta de Claudia y Jesús realizando un extraño juego de sube y baja, ambos utilizan un lenguaje de doble sentido. Claudia se cansa y Jesús le dice que

¹⁵⁹ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 96.

está envejeciendo muy rápido y ese comentario genera una discusión y burla entre ambos. Claudia le reclama que sólo le complace y él le recuerda con ironía que es una dama romana, entonces la llama romana y Claudia lo llama Mesías frustrado. En seguida Jesús le pide que se detenga pero Claudia le dice que él fue el que empezó con la feria de los recuerdos y Jesús contesta que el pasado hace daño y no puede ser extirpado, además agrega que la falta de oficio lo va a enloquecer y que no puede distraerse con los evangelistas allí. Claudia trata de tranquilizarlo y le dice que ellos son producto de su imaginación. Entonces comienza un reclamo por parte de Jesús hacia Claudia por impedir su muerte en la cruz y le reclama que su vida ahora es de Nicodemo. Además añade que si los evangelistas se enteran que está vivo no sería dueño ni de su ceguera pero Claudia le insiste que todo es producto de su imaginación. De pronto Jesús ve realmente y dice que ellos están y que siempre están hurgando sus ojos ciegos pero Claudia dice que es sólo un busto; Jesús insiste que es un busto que habla y ríe y se burla de ellos. Claudia dice que es su conciencia que lo hace reír. Jesús le pide a Poncio Pilatos que aparezca y el busto cobra vida, entonces interviene Pilatos y se discute un juicio para Jesús y los evangelistas sirven de coro griego. Por último en esta escena Jesús interviene con un canto abrazando el busto de Poncio Pilatos.

En la escena V o De la tolerancia entran en acción Marcos, Juan, Lucas, Mateo y el Escribano. Marcos comienza expresando que la situación es difícil porque sólo se ha escrito una pequeña parte de la historia y cada uno maneja una fuente contraria; además Juan le suma el agravante de las pasiones en cuanto a la sustentación de cada teoría aparte de la no presencia del hermano Mateo, ya que sin la presencia de él no podría llegarse a un acuerdo. Lucas pide la expulsión de Mateo del concilio y Marcos pide paciencia, serenidad y tolerancia.

Entonces Juan y Lucas tienen opiniones encontradas pues Juan pide escribir bajo la fuerza de la fe y Lucas de acuerdo a los elementos históricos y científicos. En esta ocasión Marcos trata de mediar entre ambas posiciones y pregunta qué se puede sacar de las intervenciones de Mateo, a lo que Lucas responde que nada pero Marcos pide que no sea juzgado tan duramente pues seguro Mateo se encontraba con el amado apóstol Pablo; una vez es mencionado Pablo, Lucas pregunta si había llegado los emolumentos correspondientes a la fecha, y Juan contesta que ese asunto es algo secundario pues el pago sería una humanidad

evangelizada. Por su parte Marcos espera que Mateo regrese prudente y sereno pero Mateo hace su entrada pidiendo la Excomuni3n, golpeando e insultado al Escribano a quien acusa de espía del brujo.

Nuevamente Marcos le pide serenidad por Dios y Mateo contesta que por Dios no lo había crucificado. Juan le pide que explique el motivo de su santa ira y el Escribano expresa que él estaba saliendo del templo para cumplir con sus sagrados deberes pero Mateo le pide que no justifique su pecado donde el Escribano añaade que él le entregaría el juego. Por su parte, Mateo afirma que el Escribano le arrebató el juego a Nicodemo y que se encontraba ansioso al igual que todos los que esperaban al brujo a las afuera del templo. Marcos como no comprendía la situaci3n pide una explicaci3n o se retirará del recinto; Mateo se calma suelta al Escribano y luego lo amarra a uno de los tubos del 3rgano. Entonces procede a explica que luego de tener una conversaci3n muy seria con Dios se topó con una muchedumbre que rodeaba al brujo Nicodemo quien se encontraba regalando un juego y Lucas interrumpe con un grito. Mateo explica que es en ese momento cuando se encuentra con el Escribano. Sin embargo el Escribano alega que sólo lo tomó para traerlo ante los evangelistas y así conocieran el juego.

Entran en debate el Escribano, Juan, Mateo y Marcos referente al juego y cada uno genera su posici3n al respecto y señaalan la condici3n pecaminosa del Escribano al recibir el juego; Marcos indica que no se le debe juzga sin un juicio legal pero Mateo indica que fue sorprendido in fraganti y así se produce una discusi3n en torno a la situaci3n del Escribano. Luego Marcos le pregunta a Mateo por qué no ordenó la detenci3n del brujo y Mateo indica que lo ordenó pero ya no se encontraba al momento de la captura; el evangelista Juan pide que sea localizado Nicodemo por el bien de la salvaci3n pero Lucas añaade con una mirada perversa que tanto él como Mateo se pueden encargar de eso y Marcos agradece al Todopoderoso porque por primera vez están de acuerdo.

La escena VI o De la flagelaci3n se encuentra Jesús, Claudia, Pilatos, y los evangelistas. En un primer plano aparecen Claudia y Jesús en una posici3n similar a la escultura “La piedad de Miguel Ángel”.

Jesús dice que si no muere de tedio no ve otra razón para morir pero Claudia le pide que disfrute pues los recuerdos sólo tienen cabida en las mentes vagabundas. Jesús le explica a Claudia que sólo Nicodemo conoce las causas de sus frustraciones pero Claudia le reclama la vida que lleva llena de vicios hacia el placer y Jesús le reclama porque se encuentra hablando como Pablo. A partir de allí Jesús hace fuertes críticas en contra de Pablo y la forma como él mira la vida; Claudia le dice a Jesús sino teme a los cristianos y a la ira que pueden causar sus pensamientos pero Jesús alega que jamás se conocerá lo que piensa de Pablo y considera más valiosos los asnos que los seguidores de Pablo, además se complace de no conocer a Pablo. A causa de todo lo manifiesto por Jesús, Claudia decide dejarlo porque traspasa odio y hiel eterno y Jesús comienza un reproche hacia Claudia y le pide que salga de su presencia, ya que el amor que siente por ella jamás logrará que olvide la ofensa que causó a su vida. Jesús pide la presencia de Pilatos pues le pertenece y le llama refugio. Aparece Pilatos saludando al rey de los judíos y haciendo duras críticas contra los judíos y se dirige a Jesús diciéndole que comprende su fracaso.

Pilatos comienza a recordar los planes que tenía para su gobierno en Judea y Jesús se burla porque no terminó de edificar, sin embargo Pilatos dice que su obra fue paralizada a causa de los bárbaros. Jesús le explica que con ellos hicieron lo mismo y que los judíos no comprendieron su llegada, ni lo que realmente les estaba ofreciendo, entonces Pilatos pide que continúe su historia y continúan las críticas hacia los judíos. Jesús señala que los judíos se dieron cuenta de su peligrosidad y colocaron al pueblo en su contra y así tergiversaron su vida, y muerte para hacer un trono en su corona de espina; además señala que es despreciable aferrarse a las revelaciones de ellos. Jesús señala que es peligroso para el hombre seguir al dios que ellos han inventado pues ese dios castiga y premia al antojo de un sacerdote.

Pilatos le dice a Jesús que surgieron múltiples inventos al saber de la muerte del Cristo y que además los sacerdotes pagan para que nadie nombre al Cristo, mientras que los evangelistas no encuentran el modo de comprobar que el Cristo subió al cielo. Por su parte Jesús afirma que no es prudente esperar nada del futuro incierto y que somos nuestros propios jueces y testigos pero señala que los evangelistas haciendo juzgar a Dios, juzgan ellos mismos. Jesús dice que los evangelistas han monopolizado la moral pues sabiendo lo importante de ella

hacen uso de la misma para engañar a la humanidad. Al final de la escena Jesús no quiere seguir hablando y destruye el busto de Pilatos luego trata de reparar el busto pero es inútil y termina cantando.

En la escena VII o De la cacería se encuentran los evangelistas planificando una celada para que caiga Nicodemo. Marcos llama al plan iluminado y sugiere que no lo detengan dentro del recinto sagrado sino esperar a que llegue a su escondite donde se encuentra toda la producción del juego diabólico y al estar Nicodemo deberá desvirtuar la salvación de Jesucristo en la cruz de una vez y para siempre.

Juan por su parte pregunta si es necesario hacer todo eso pues le parecía repugnante el recurrir a esa serie de procedimientos para hallar la verdad pero Lucas le pide que deje esos escrúpulos pues el compromiso es con la fe no con la decadencia. Mateo apoya a Lucas y le pide a Juan que renuncie sino sobrepone su moral terrena. Por su parte Marcos dice que es respetable la posición de Juan pero advierte que se debe convenir lo mejor para el libro, si el procedimiento o el resultado. Juan indica que sólo quiere establecer lo inconveniente de los métodos, ya que se trata de una misión bastante delicada y añade que para los lectores de *El gran evangelio* es necesario que tengan la certeza que se hizo lo posible para buscar la verdad.

Mateo y Lucas cuestionan la posición de Juan y afirman que la mayoría obliga a acatar. Por tanto Juan arrinconado decide no oponerse pero exige no acudir a la violencia, entonces es alabado por Marcos. Lucas con una actitud maliciosa pregunta qué ocurriría si Nicodemo insiste en que bajó con vida a Jesús, a lo que Marcos responde que sólo tendrá transcendencia histórica *El gran evangelio* pero Lucas insiste preguntando qué pasaría si Nicodemo pretende demostrarlo al mundo católico, respondiendo Mateo que un muerto no puede demostrar sino su muerte; entonces Juan hace demostrar su molestia con el asunto pero Marcos le recuerda que debe defender la fe y la moral. El evangelista Juan les recuerda que el propósito de la captura de Nicodemo es la destrucción del juego pero Lucas advierte que ha sido divulgado rápidamente la salvación de Jesús de la cruz y por ese motivo se debe cortar de raíz la peligrosidad.

Marcos comienza a alabar a Dios porque las contradicciones entre ellos se disipan y afirma que sólo basta que estén de acuerdo en la muerte, resurrección y ascensión al cielo y que vendrá a juzgar a vivos y muertos, entonces Juan aprueba todo pero sigue sin comulgar con la violencia en nombre del Señor pero Mateo afirma que habla como fariseo.

Para Lucas la mejor arma es el miedo e indica que debe ser destruido todas las actas que se refieran a las posibles dudas de la muerte en la cruz para evitar que caigan en manos de ateos. Juan sigue sin estar de acuerdo con los métodos ya que ahora sólo quieren ocultar y destruir y no buscar la verdad como en un principio. La escena culmina con ellos llamándose buitres.

Para la escena VIII o Del presentimiento se encuentra Claudia, Jesús, Nicodemo y los evangelistas.

Claudia y Nicodemo observan a Jesús que se encuentra en el piso y el brujo Nicodemo percibe que se acerca el fin. Claudia manifiesta su preocupación por Jesús debido a su desesperación que se agudiza día a día. El brujo le pregunta a Claudia si continúa hablando en visiones con Pilatos. Claudia le dice que en un principio le seguía el juego pero que ya Jesús ha perdido la razón. Sin embargo Nicodemo comienza a elogiar a Jesús y lo cataloga de un ser excepcional pero Claudia le pregunta a Nicodemo el porqué de tanto odio en Jesús durante su vejez pues le recuerda como un hombre que amaba al hombre y ahora desprecia a los que le traicionaron y los culpa por quitarle el derecho a morir. Luego comienza una discusión entre Nicodemo y Claudia.

Cada uno expresa el amor y admiración que sienten hacia Jesús y sostienen que encontraron en él algo inexistente en el ser humano, amor, verdad y vida aspectos que según Claudia son el motivo de la desgracia de Jesús. Luego se escucha cantar nuevamente a Jesús y Claudia dice que los delirios de Jesús le afectan pero Nicodemo afirma que el canto es un salmo profético y que nadie conoce mejor las escrituras que Jesús y añade que muchos se olvidaron de él para no ser acusados de asesinato político y que muchos harían uso de su nombre para fundar una nueva religión y continúan las críticas contra los judíos. Nicodemo

afirma que una mujer enamorada y un alcahueta del engaño echo a bajo el negocio de Pablo y que desearía poder decirle a Pablo que tiene la vida de Jesús pero debido a una promesa que hizo a Jesús no puede hacerlo porque le prometió una muerte tranquila. Se escucha a Jesús pedir una muerte tranquila.

Después Nicodemo se pregunta si los hombres a quien Pablo pagó para hacer *El gran evangelio* habían concluido el libro pero Claudia le dice que no logran ponerse de acuerdo. Nicodemo le dice a Claudia que los evangelistas andan en busca del juego y Claudia le pide que tenga cuidado porque si lo encuentran, encontraran a Jesús. Nicodemo manifiesta que está consciente del asunto pero que el juego es la carnada para su morbosidad y declara que Jesús no murió. La duda que tienen los evangelistas le es suficiente a Nicodemo, entonces se despide porque irá al templo a burlarse de los judíos cristences y pide a Claudia que prepare suficientes viandas pues en el futuro puede haber un viaje largo y le pide que cuide de Jesús.

Sin embargo, Jesús pregunta por Nicodemo y le advierte que el final se acerca y les dice a los evangelistas escribas, fariseos hipócritas. Nuevamente le advierte a Nicodemo que sale para no regresar pero también dice que los evangelistas sentirán su presencia pero no le verán. Nicodemo termina la escena diciendo que vienen los buitres al acecho. Al salir Nicodemo Jesús comienza a agonizar y Claudia lo lleva al promontorio de la cueva y se aferra a él.

La escena IX De la muerte es la última. Los cuatro evangelistas se encuentran en la cueva y Nicodemo inmovilizado en la red, mientras Claudia mantiene oculto a Jesús de los sacerdotes. Marcos acusa de sacrílego e inmoral a Nicodemo. Nicodemo le contesta que son ellos los que se han hecho dueños de la moral y además determinan que es lo bueno y malo para el ser humano. Mateo propone silenciarlo pero Nicodemo alega que la competencia es sana y que él también incauta bobos y estúpidos al igual que ellos pero Lucas le dice que los fines difieren de los de él pues ellos buscan la redención de las almas.

Juan se dirige a Nicodemo haciéndole que entiende su resentimiento pero no sus insultos pues la labor que viene haciendo es por convicción. Entones Nicodemo le dice que se

encuentra acompañado de malas personas pero que de ser verdad a Jesús le hubiera encantado conocerlo. Más adelante, Nicodemo acusa a los evangelistas de manipuladores de los conceptos del bien y del mal para su propio bien pero Marcos le dice que es Dios quien rige la naturaleza del hombre y por tanto no son inventos. Comienza una discusión contra Nicodemo por parte de Marcos, Mateo y Lucas. Juan le pregunta a Nicodemo qué piensa de Jesús, y Nicodemo le contesta que si se refiere a lo que él hizo y dijo o lo que ustedes escriben en su gran evangelio. Marcos le dice a Nicodemo que Jesús murió en la cruz para redención de los pecadores pero Nicodemo les dice que cristiano es una palabra mal usada pues en el fondo el único cristiano fue el que estuvo a punto de morir en la cruz, entonces los evangelistas al unísono le preguntaron “¿al que estuvo?”¹⁶⁰

Marcos, Mateo y Lucas proponen forzarlo a confesar la verdad pero Juan no está de acuerdo con la violencia y decepcionado renuncia y dice que escribirá su propio libro. Por su parte Claudia entra aterrada y les dice a los evangelistas que Jesús está en el cielo; Mateo se pregunta de dónde proviene esa visión, mientras Nicodemo le pide que huya de los buitres que tienen hambre. Lucas con actitud morbosa dice que esa mujer debe ser la concubina del brujo y con ella presente se forzará la confesión. Marcos asegura que Nicodemo tiene rato en la red y sólo tiene más veneno contra la fe. Por su parte, Nicodemo continúa con duras críticas hacia los evangelistas, sacerdotes y contra su llamada fe. Mateo y Lucas quieren crucificarlo pero Marcos les llama a la cordura y les dice que está de acuerdo con la tortura pero no con un asesinato; entonces comienza una discusión entre Mateo y Lucas contra Marcos a causa de su declaración. Marcos manifiesta seguir el mismo camino que Juan y advierte el peligro de la fe con Mateo y Lucas de guardianes. Nicodemo le dice que lo importante es la finalidad con que se miente, dice que tanto Juan como Marcos no están de acuerdo con los métodos pero les acompañan en sus falsedades que quieren escribir.

Lucas pide no alargar el asunto en beneficio de la fe y Marcos les dice que de saberse la verdad daría razones para el paganismo a causa de los procedimientos y serían acusados de fanáticos, entonces sale Marcos de la escena.

¹⁶⁰ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 125.

Claudia pide que no les hagan daño y entrega toda la producción del juego pero Lucas le dice a Claudia si quiere cambiar de lugar con Nicodemo porque las mujeres hablan primero. Entonces, Nicodemo tornándose cuentero narra todo lo sucedido desde cuando Claudia esposa de Poncio Pilatos a través de los encuentros en los tribunales se enamora de Jesús y le surge la idea de liberarlo y por esa razón acude a Dasio Nicodemus su consejero y adivinador.

El brujo cuenta sobre el plan para liberar a Jesús de la muerte y además del disgusto que causó Claudia a Poncio Pilatos debido a sus sueños. Les cuenta que debido a que Claudia no consigue que su esposo le perdone la vida a Jesús, entonces resuelven medir los castigos, no quebrar sus rodillas, darle de beber vinagre que era una pócima narcótica para aparentar la muerte del Cristo. Después una vez entregado el cuerpo a José de Arimatea lo curarían por medio de brebajes. Nicodemo les explica que la primera parte del plan se desarrolló al pie pero ocurrió un milagro, Lucas emocionado pide que continúe y Nicodemo explica que estaba suspendido por una luz y subió al infinito inexplorado. Mateo le pide jurar por su alma que será redimida que todo lo dicho es verdad y entonces Nicodemo jura por Dios y por todos sus representantes en la tierra. Lucas emocionado abraza a Mateo y afirma que el único testigo del milagro fue el brujo y declara que Jesucristo era verdaderamente el Cristo de judíos y cristianos pero Mateo le pregunta al brujo por qué no lo había dicho antes, se pregunta por qué creerle ahora. Nicodemo explica que una fuerza se apoderó de él y no lo pudo ocultar más. Lucas le pregunta a Claudia si está de acuerdo con lo dicho y ella dice que sí. Lucas les pregunta por qué no querían que nadie lo supiera y Claudia confiesa que es la adúltera esposa de Poncio Pilatos, entonces Mateo les dice que ellos les darán paz a su alma. Cuando Nicodemo les contó todo a los evangelistas no estaba atado pero nuevamente aparece en escena atado a la red pidiendo que lo suelten. Comienza una discusión por el castigo que le dan a Nicodemo.

El brujo Nicodemo les dice que no les pedirá perdón y Mateo le dice que continuará atado por sus faltas pues debe pagar por sus pecados. Nicodemo los sigue insultando y les dice que su iglesia ya no es judía es cristiana y les dice escoria. Además, les profetiza que la unión de la iglesia judía y cristiana será una gran desgracia para la humanidad.

Enfurecidos Mateo y Lucas les cuentan como los asesinaran y Nicodemo canta jubiloso, mientras Lucas le corta la lengua; de repente Jesús muriendo grita y Claudia les dice a los evangelista que el mundo se enterará de todo pero Mateo le dice que eso no sucederá porque mandaron a sellar la cueva y Lucas le dice a Mateo que la función ya culminó y sale. Claudia le dice a Nicodemo que Jesús a muerto y abraza el cadáver mientras Nicodemo sangra abundantemente. Se escucha el estruendo de las rocas al sellar la cueva y se ve la silueta de los evangelistas que inician un ritual similar al practicado en las mezquitas, sinagogas y templos actualmente. Se trata del ritual Salat que consiste en realizar cinco oraciones diarias a Dios.

La obra teatral culmina tomando en consideración un fragmento alusivo a la obra el *Anticristo* de Friedrich Nietzsche.

{...} ese santo anarquista que incitó al bajo pueblo, a los excluidos y pecadores existentes dentro del judaísmo, a contradecir el orden dominante, era un criminal político, hasta el punto en que eran posibles en una sociedad abiertamente apolítica, los delincuentes políticos {...}.

NIETZSCHE

FIN.¹⁶¹

En capítulo II mencionamos que con la llegada a Colombia del Nuevo Teatro los dramaturgos se atrevieron a tocar temas tabú que para los tradicionalistas, religiosos y políticos pudo ser considerado ofensivo. Andrés Rodríguez Ferreira a lo largo de todo el texto dramático denuncia la manera como un grupo de religiosos maneja la verdad, es decir, denuncia la doble moral cristiana y este fragmento sustenta de manera un tanto agresiva la crítica del autor. Para Nietzsche, Jesús representa la negación a la realidad, un insurrecto que estaba del lado de los débiles y en contra del orden dominante. Recordemos que en su obra *Voluntad de Poder* explica que en la debilidad no existe voluntad de crecimiento, por lo tanto no hay voluntad de poder sino que hay una dependencia y en este caso en el cristianismo se fomentó según Nietzsche una dependencia hacia el sacerdote como la autoridad que puede otorgar el perdón y salvación de los pecados por medio de las penitencias indicando que: “son los verdaderos manipuladores del poder; el sacerdote vive de los pecados, tiene necesidad de

¹⁶¹ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 132.

que haya pecadores”¹⁶². En *El V Evangelio* es notorio el trato que se le da a los débiles, un trato de penitencias, de dependencia y de castigos que llegaron hasta costar la vida de varios personajes.

Por último pero no menos importante el modelo de análisis nos permitirá en el próximo capítulo interpretar y explicar la teatralidad que se origina con la enunciación de los sujetos discursivos, es decir, con la acción que produce la palabra. Este punto es importante para analizar las condiciones sociales y escénicas de enunciación, el espacio temporal del mensaje y las diferentes situaciones que construyen la teatralidad. El texto dramático, los elementos discursivos, la Representación, la Fábula y la Teatralidad son las piezas que construyen y dan forma al Discurso Teatral, es decir, representan las conexiones que nos llevarán a abordar el mundo social imaginario de los personajes y el universo social del autor, por medio de las distintas estrategias que hemos enfocado la investigación, a saber, la doble enunciación que nos permite establecer un puente entre las posibles interconexiones ocultas presentes en el texto dramático, también el discurso del autor y de los personajes focalizado específicamente en el poder y desde luego las estrategias de las que se sirve el discurso y las estrategias retóricas de poder.

¹⁶² Nietzsche, Friedrich. *El anticristo. Ensayo de una crítica del cristianismo* (Toronto Canadá: Editorial Elaleph, 1999), 38.

Capítulo IV: Categorización de las relaciones de poder en el texto *El V Evangelio: señales antes del fin*.

Nuestro capítulo IV, en el que desarrollaremos el análisis de la obra teatral de Andrés Rodríguez Ferreira ha sido estructurado en cuatro puntos. En el primero se desarrollará la doble enunciación en el segundo punto el discurso del autor y los personajes en función del poder, el tercer punto está enfocado en las estrategias retóricas del discurso y por último las estrategias del poder. Conjuntamente, ampliamos el significado de la doble enunciación y por medio de ejemplos tomados de la misma obra el lector puede identificar de manera clara el discurso del autor y el discurso de los personajes. Asimismo, podrá percibir como ambas enunciaciones se amalgaman y van creando el contexto donde se desarrolla la fábula de los personajes.

Para llegar aquí, primero describimos, interpretamos y tratamos de identificar cuál es el discurso del autor y el discurso de los personajes, específicamente nos interesa el discurso de Lucas y Mateo, pues son ellos quienes poseen las dos versiones de la verdad. Nuestro interés se centra en el discurso de estos dos personajes y cómo el autor a través de los signos no verbales les fue dando un mayor crecimiento dentro del texto dramático. Es decir, se puede apreciar la manera como estos dos evangelistas van en una constante progresión en el hecho teatral y la influencia a través de la acción del autor.

Igualmente identificamos las estrategias retóricas y las estrategias de poder presentes en el texto que son parte de la construcción del hábitat de los personajes, donde, la persuasión, la manipulación, la dominación, el dominado y hasta la voluntad de poder se hacen presentes dentro de la teatralidad dándole forma al conflicto imaginario.

De esta manera, con el desarrollo de estos cuatro puntos a través del Análisis Crítico del Discurso Teatral se logró alcanzar los objetivos que nos propusimos. Tomando en cuenta tres aspectos que nos señala Leonardo Azparren Giménez:

- a) Analizar las interacciones sociales focalizadas en sus elementos lingüísticos.

- b) Mostrar los determinantes generalmente ocultos en el sistema de las relaciones sociales.
- c) Mostrar los efectos ocultos que esas relaciones pueden causar.¹⁶³

Es así, como por medio de los elementos lingüísticos verbales y no verbales logramos analizar las interacciones sociales presente en nuestro corpus, también esos mismos elementos nos permitieron relacionar de una forma más precisa las conexiones ocultas y los efectos que producen en el hecho teatral.

Para este último capítulo identificaremos en la obra dramática *El V Evangelio: señales antes del fin*, la doble enunciación, a saber, la que brinda el discurso real del autor y la del discurso de los personajes, en torno al poder, así como las estrategias retóricas (persuasión y manipulación), utilizadas por los personajes. También se categorizará las representaciones de poder presentes en la obra teatral.

Es importante señalar que dentro del área lingüística se han desarrollado diferentes teorías que permiten interpretar códigos que hacen parte de la dimensión textual. De hecho, Leonardo Azparren Giménez señala que emplea “discurso y análisis crítico desde la perspectiva del análisis crítico del discurso (ACD) formulado por Norman Fairclough (1994 y 1995)”¹⁶⁴. Es decir, se apoyó en la interpretación de un lingüista.

Para nuestra investigación que consiste en describir, interpretar y explicar la doble enunciación del discurso del autor y personajes, y las diferentes estrategias retóricas presente en el texto dramático nos apoyaremos en el Análisis Crítico del Discurso Teatral de Leonardo Azparren Giménez. Una metodología que nos permite desglosar el texto teatral para identificar las interconexiones que pueden estar presentes en el texto.

La doble enunciación.

¹⁶³ Leonardo Azparren Giménez, “Del discurso y su análisis crítico,” ..., parr-4.

¹⁶⁴ Leonardo Azparren Giménez, “Del discurso y su análisis crítico,” ..., parr-3.

Leonardo Azparren Giménez nos explica que el Análisis Crítico del Discurso Teatral tiene como punto de partida la doble enunciación, elemento que hace parte estructural del discurso teatral.

Así también, el autor y los personajes como los productores del texto dramático y de la Representación, ejes donde se pueden identificar las posibles interconexiones ocultas o no percibidas. La doble enunciación es quien “distingue el discurso informador del autor, constituido por las acotaciones, y el discurso referido de los personajes, constituido por los diálogos, el ACDT asume la enunciación y el enunciado del sujeto discursivo como su primordial objeto de estudio”¹⁶⁵.

Ahora bien, la primera enunciación se le atribuye al autor-dramaturgo que abarca las didascalias, acotaciones, paratextos y demás indicaciones que estructuran el texto; la segunda enunciación corresponde a los personajes a través de todo el sistema dialogal. Anne Übersfeld, nos explica que el conjunto del discurso sostenido por el texto teatral, se estructura por dos subconjuntos que los define como: “a) un discurso productor o relator cuyo remitente es el autor. b) Un discurso producido o relatado cuyo locutor es el personaje.”¹⁶⁶

Sabemos entonces, que el texto dramático es creado para ser representado. El autor produce: un discurso y un conflicto imaginario. Estos dos proveen de poder a los personajes para que sean ellos como *locutores* los que emitan el mensaje a los espectadores, que son los receptores del discurso informador.

Pero ¿cómo delega el autor poder en el personaje-actor? El Análisis Crítico del Discurso Teatral nos indica que por medio de las didascalias, acotaciones, y demás signos implícitos o explícitos dentro del texto dramático, el autor da orientaciones a los personajes de enunciar códigos verbales y no verbales. Consideramos que es necesario aclarar que las didascalias según Anne Übersfeld, abarcan las acotaciones, que permiten conectar la estructura dialogal y la puesta en escena con el contexto. Por ello, los nombres de los

¹⁶⁵ Leonardo Azparren Giménez, “Del discurso y su análisis crítico,”..., parr-5.

¹⁶⁶ Anne Übersfeld, *Semiótica teatral*. (Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A., 1989): 175.

personajes, las características del espacio-tiempo, las indicaciones de las acciones y emociones de los personajes entre otros, abarcan las didascalias. Estos son elementos relevantes en nuestra investigación pues aportan pistas significativas del autor en el texto dramático.

Alberto Hermenegildo, explica que “las didascalias controlan la doble existente en el hecho teatral, la enunciación escénica y el contexto ficticio de la enunciación propia del circuito interno de la pieza representada”¹⁶⁷. Esto nos indica que el discurso teatral es un movimiento de ejercicio, de acción que se desarrolla en un proceso de sucesión organizado por el dramaturgo, para que el lector-director perciba la voz del autor en el texto dramático a través de las indicaciones, es decir, acotaciones-didascalias, luego el autor cede su voz a los interlocutores: a los personajes. Ahora el diálogo le pertenece únicamente a los actores, aunque el autor puede dejar algunas pistas dentro del diálogo y hacer presencia por medio de signos ocultos como en la escena III: “**Lucas.**- (Parodiando.) “Falsarios, ¿por qué buscáis entre los muertos a aquel que está vivo?”¹⁶⁸. El dramaturgo indica una acción y el personaje la ejecuta al parodiar la frase y con ello el autor se hace presente dentro del diálogo.

De manera que podemos observar como a través del texto dramático existe una dualidad que da forma a la comunicación teatral. En primer lugar podemos indicar que el texto literario estructura el contexto con acciones y límites para el conflicto imaginario. Por ejemplo, el paratexto -el título de la obra-, en nuestro caso es *El V Evangelio: señales antes del fin*, es parte del contexto y ubica al lector/espectador en el lugar y temporalidad donde se realizará las acciones.

Los nombres de los personajes y sus características son propuestos por el autor pero en el caso de la obra *El V Evangelio*, Andrés Rodríguez Ferreira los titula *dramatis personae*¹⁶⁹, esto nos indica los cambios progresivos de los personajes dentro la acción dramática. Por ejemplo, William Shakespeare en *Ricardo III* cuando presenta el cuadro de los personajes

¹⁶⁷ Alberto Hermenegildo. *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*. (España: Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001): 20.

¹⁶⁸ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 93.

¹⁶⁹ *Dramatis personae*: es una personalidad que se construye a través de la acción, es decir, el personaje se transforma en la medida en la que transcurre la acción (carácter). En otras palabras, es un personaje dramático en progresión.

simplemente les llama personajes pero Andrés Rodríguez Ferreira ya indica al lector-director evolución, transformación, y acción al titular el cuadro de personajes *dramatis personae*, tal como se muestra a continuación:

Dramatis Personae	Descripción
Claudia Procula	Romana esposa de Pilatos
Jesús	El Nazareno ciego
Dasio Zoganes Nicodemus	El brujo
Poncio Pilatos	Procurador de Judea
Marcos	El histórico
Lucas	El médico amado
Mateo	El inquisidor
Juan	El iluminado
Escribano uno	
Escribano dos	

Los intermedios también son parte de las indicaciones directas del autor en relación al espacio-tiempo dramático. En este caso son distribuidos en nueve escenas con sus títulos, además de las acotaciones que hacen referencias concretas a la representación. A continuación un ejemplo del uso de las acotaciones como voz del autor y la enunciación de dos personajes que afirman la acotación.

Lucas.- (Exaltado.) ¡No discuto con exaltados!

Juan.- (Interviniendo.) Tú eres el exaltado.

Lucas.- No es a ti a quien me refiero, es a Mateo a quien va lo dicho.¹⁷⁰

Andrés Rodríguez Ferreira, haciendo uso de la acotación, determina que Lucas debe estar exaltado y a través de la intervención del diálogo, se asegura que sea así. Es decir, el autor hace una indicación que el personaje ratifica a través del diálogo. Es por ello, que el dramaturgo al ser el creador del texto se asegura que la lectura que haga el director no discrimine esta acción.

¹⁷⁰ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 84.

Estos son algunos puntos clave para nuestro próximo punto a discutir que permitirá identificar las conexiones del discurso del autor y de los personajes en torno al poder.

El discurso del autor y los personajes en función del poder.

La descripción, interpretación y explicación del discurso teatral la realizaremos en función de la categoría de poder y sus representaciones. Para ello se indaga en cómo aparecen en el discurso teatral, a través del diálogo de los personajes y las acotaciones/didascalias (funciones discursivas que pertenecen al autor); es decir, el uso de los códigos lingüísticos de tipo verbal y no verbal, por lo cual buscaremos relacionar los tres aspectos fundamentales en el texto dramático.

Debido a que la investigación se centra en el texto dramático, estamos ante una construcción sintáctica, además debemos tomar en cuenta: que el discurso del autor y personaje es una amalgama que se va construyendo en tanto que se produce la comunicación.

A continuación desglosaremos el texto partiendo de la progresión dramática de Mateo y Lucas en función del poder.

Al remitirnos al relato primario de *El V Evangelio* se puede evidenciar que el autor indica a través de una acotación que “*Los cuatro evangelistas discuten acaloradamente*”¹⁷¹, situación que es evidente y ratificada en el diálogo de los personajes.

Mateo.- ¡Cuarenta!

Lucas.- ¡Cincuenta y seis!

Marcos.- ¡Concepción natural!

Juan.- ¡Concepción virginal!

Mateo.- ¡Son cuarenta los descendientes!

Lucas.- ¡Cincuenta y seis, una y mil veces: cincuenta y seis!

Marcos.- ¡Absolutamente natural su gestación!

Todos.- (Desordenadamente y fuera de sí.) ¡Cuarenta... natural... cincuenta y seis... virginal!...

Escribano.- (Gritando poseso.) ¡No más, no más, no más!... (Los evangelistas lo miran asombrados. Silencio absoluto.)

Marcos.- (Ofuscado.) ¡Tú no puedes entrar en el debate!

¹⁷¹ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 83.

Escribano.- (Tranquilo.) No estoy tomando parte, es que, con lo rápido de la discusión, no puedo tomar nota de todo.¹⁷²

Una vez que el autor indica la situación de conflicto se puede evidenciar una clara rivalidad entre los evangelistas, en cuanto: quién maneja la verdad y quién tiene la mayor credibilidad. Aunque son los cuatro evangelistas quienes discuten, el autor muy hábilmente apertura el diálogo con Lucas y Mateo, dos personajes que no se ponen de acuerdo en toda la escena.

Escribano.- En la genealogía, y estaba en el uso de la palabra el amado hermano Lucas.

Lucas.- Hasta que fui despojado de ella por la estúpida intervención de Mateo, quien pretende convencernos de su falsa genealogía.

Mateo.- ¿Estúpido yo? Voy a enseñarte preceptos morales... (Se dirige a golpearlo con un báculo.)

Marcos.- ¡Deténganse violentos! ¡Moción de orden! Evangelista Lucas, repite tu versión.

Lucas.- No es mi versión, es la verdad de lo que aconteció. (Calmado.) Prosigo: para llegar a José, padre de Jesús, debemos seguir la rama de Natam, hijo del rey David.¹⁷³

El autor por medio de la didascalia, refuerza la acción violenta de Mateo, categorizándolo como un personaje no tolerante que haciendo uso de la agresión desea dominar y ejercer poder sobre el grupo. La intervención de Marcos confirma la violencia de ambas partes. Otro punto interesante en la construcción del discurso en función del poder, es cuando Marcos dice “repite tu versión”, haciendo evidente que cada uno maneja una versión de los hechos, pero Lucas alega que no es su versión sino que es la verdad. Con esa enunciación apropiada, Marcos contribuye a una progresión de la personalidad de Lucas; este rol dentro del conflicto le da un status y autoridad por encima del grupo.

En la escena III se hace evidente que el mismo autor contribuye a la construcción del personaje de Lucas como dominante, al permitirle que enuncie su discurso partiendo de un supuesto que le da licencia de construir la forma como fue la muerte de Jesús.

Lucas.- (Parodiando.) “Falsarios, ¿por qué buscáis entre los muertos a aquel que está vivo?”

Marcos.- (Intrigado.) ¿De qué vas a hablar ahora Lucas?

¹⁷² Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 83 y 84.

¹⁷³ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 84.

Lucas.- Quedamos en el punto de la muerte, y tú, hermano Marcos afirmas que ésas fueron sus palabras cuando los discípulos llegaron al sepulcro.

Mateo.- Eso no está comprobado Lucas.

Lucas.- ¡Es la versión de sus discípulos!

Juan.- Quienes se encontraban atemorizados. No son aún los gloriosos apóstoles a quienes el soplo divino consagraría más adelante como vicarios de Cristo en la tierra.

Lucas.- No te adelantes, aún no llegamos al sagrado punto del Espíritu Santo.¹⁷⁴

El hecho de que el dramaturgo inicie la escena III con Lucas, no es algo que se le atribuye al azar, ya que es el autor en su papel de titiritero es el responsable del encuentro entre los personajes. Al respecto Leonardo Azparren Giménez explica que el autor/sujeto:

Es el titiritero que causa el encuentro de los personajes para iniciar el conflicto y las situaciones de enunciación textuales que sostienen y explican sus discursos; después, los personajes son autónomos en su interactuar. El autor dramático enuncia con y en las acotaciones los ambientes, circunstancias y características generales (físicas, sociales, psicológicas, etc.) de los personajes, de la fábula y de las situaciones.¹⁷⁵

Dicha explicación confirma que el crecimiento de Lucas en el conflicto imaginario es propiciado por el autor.

Lucas.- (Al ESCRIBANO.) Ponte allí con los brazos extendidos. (EL ESCRIBANO obedece. Sus movimientos generan atención y admiración de los evangelistas. Lascivos lo observan.) De ordinario se plantaba una cruz en la cual se izaba al condenado clavando o atando sus manos sobre el poste. Una fuerte clavija que atravesaba la entrepierna sostenía el cuerpo, cuyo peso, sin esta precaución, hubiese desgarrado rápidamente las manos. (Amparados por la desnudez del baño, los evangelistas aprovecharon para acariciar el cuerpo del ESCRIBANO. Éste asiente de mala gana.) Dicho suplicio era particularmente cruel, pues podía durar largo tiempo...¹⁷⁶

Estamos ante una situación de dominio donde el Escribano no reprocha nada, sólo hace lo que Lucas le indica e incluso permite que los evangelistas le toquen aunque no le agrade. Es la voz del autor en la didascalia la que señala la acción que los evangelistas toman para ese momento, donde se registran comportamientos lascivos por parte de ellos y una sumisión por parte del Escribano.

¹⁷⁴ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 93 y 94.

¹⁷⁵ Leonardo Azparren Giménez, "Del discurso y su análisis crítico,"..., parr-23.

¹⁷⁶ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 94.

Por otra parte, el discurso de los personajes es muy breve pero aquí Lucas se extiende aunque luego hay una exigencia por parte de Marcos para que sea breve. Lucas amenaza con publicar su propia investigación. Hay una clara intención por parte del autor de elevar a Lucas y éste a través de la enunciación lo deja por sentado. En nuestro siguiente ejemplo podemos observar algún tipo de emoción por parte de Marcos, Mateo y Juan pero Lucas no se deja dominar ante el suceso, no expresa ningún estímulo.

Mateo.- Crucifiquemos realmente al escribano, para de esta forma probar que moriría realmente.

Marcos.- ¡Control moral Mateo!

Lucas.-...Al sentirse asfixiado, el condenado se eleva con el apoyo de los pies clavados, a fin de aliviar la tensión de los brazos, los calambres del tronco desaparecen y con ellos la asfixia, al reiniciarse los movimientos respiratorios.

Juan.- (Quien ha escuchado extático.) ¡Cómo sufrió el Salvador del mundo!¹⁷⁷

Hasta aquí Lucas logra que Mateo se involucre en la hipótesis que plantea hasta tal punto de querer asesinar realmente al Escribano. Además con la intervención de Marcos un personaje que se presenta como equilibrado y con una posición mediadora dentro del conflicto imaginario, éste señala nuevamente la violencia de Mateo, confirmando un patrón dentro del personaje de Mateo; también Lucas logra la atención de Juan, es decir, Lucas domina discursivamente al resto.

Mateo.- (Exaltado de nuevo) ¡Eso! Verás que si no lo mataron de asfixia, lo asesinaron con arma blanca. (Toma un cuchillo y se lo entierra al ESCRIBANO.)

Escribano.- ¡Me muero, auxilio!

Marcos.- (Descompuesto.) ¿Mateo, qué hiciste? ¡Lo has matado! ¡Ayúdame a curarlo; Lucas pronto atiéndelo!

Lucas.- (Impávido.) Eso fue lo que hicieron José de Arimatea y el tramposo brujo Nicodemo: curarlo y salvarlo. ¡La comedia e finita!¹⁷⁸

Durante toda esta escena el Escribano no reclama por el maltrato al que es expuesto, pues se encuentra en un estado de sumisión. Cuando Mateo le apuñala pide ayuda, una reacción que se genera tarde. Ciertamente Mateo se convierte en un asesino, y Lucas siendo médico tampoco ayuda al Escribano.

¹⁷⁷ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 96.

¹⁷⁸ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 97.

El dramaturgo por medio de la acotación marca evidentemente el interés de Lucas y lo caracteriza como “impávido”, es decir, no genera ninguna emoción ante el hecho sino que a través de su reacción llega a pensar que así fue como Arimatea y Nicodemo libraron a Jesús de la muerte. Bajo esta mirada, podemos añadir que Mateo y Lucas tienen mucho más en común emocionalmente y en la escena V, ya es un hecho que Mateo y Lucas trabajan juntos para ejecutar un plan y atrapar a Nicodemo. El detonante que causa la unión de esos dos personajes es la siguiente:

Mateo.- (Se calma. Suelta al Escribano después de amarrarlo a uno de los tubos del órgano.) Salgo yo del templo, después de tener una muy seria conversación con Dios, y me topo con una muchedumbre que rodea a un sucio personaje; me acerco para enterarme del motivo de esta pagana escena y... (Se enfurece de nuevo)... ¡Oh Dios! Me encuentro cara a cara con el endemoniado brujo Nicodemo regalando su maldito juego...

Lucas.- (Lo interrumpe con un estruendoso grito.) ¡El cielo en el infierno! ¡Por los clavos de Cristo!¹⁷⁹

Esta situación une definitivamente a estos dos personajes que pasaron dos escenas en una clara contienda a causa del poder, la razón y la verdad, por el dominio que genera el tener la mayor cantidad de información.

Marcos.- ¿Y por qué no ordenaste la detención del brujo?

Mateo.- Cuando la ordené, el maldito desapareció como por arte de encantamiento.

Juan.- Por el bien de la salvación hay que localizarlo prontamente.

Lucas.- (Con mirada perversa.) De esa tarea nos podemos encargar el amado evangelista Mateo y yo.¹⁸⁰

El vínculo es un hecho notorio e indiscutible entre Lucas y Mateo, por la defensa de la verdad que se traduce en poder para ellos, disipó cualquiera desavenencia entre las partes, quedando mucho más claro en la escena VII, cuando Lucas y Mateo planifican la celada para capturar al brujo Nicodemo. Existe una lucha entre la verdad que manejan los evangelistas y la verdad que el brujo propagaba por medio del juego. Ahora bien, Lucas y Mateo no están dispuestos a que se coloque en tela de juicio la verdad que se escribía en *El gran evangelio*.

¹⁷⁹ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 106 y 107.

¹⁸⁰ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 107.

Juan.- Amados hermanos: ¿es realmente indispensable hacer todo aquello? Me parece repugnante que los redactores de la vida del Mesías requieran de estos procedimientos para hallar la verdad.

Lucas.- Apreciado Juan: abandona de una vez por todos tus inútiles escrúpulos. El compromiso nuestro es con la fe. No con la decencia.¹⁸¹

Este intercambio discursivo de Juan no pretende ocultar las intenciones de Lucas, de hecho es a través del diálogo que se revelan las intenciones de Lucas, pues sus convicciones estaban por encima de su pudor. Mateo ahora defiende la posición de Lucas: “**Mateo.**- Apoyo al amado Lucas y su método. Si Juan no puede sobreponerse a su moral terrena, ¡que renuncie! Hemos de estar por encima del bien y del mal.”¹⁸² Por tanto hay una progresión en la personalidad dramática de Mateo y Lucas producto de la construcción diacrónica del conflicto, revelando las verdaderas intenciones de estos dos personajes en específico.

De hecho a través de preguntas retóricas, Lucas hace una serie de indagaciones que nos insinúa el final.

Lucas.- (Malicioso.) Y en caso de que insista en afirmar que él sí bajo con vida a Cristo de la cruz, ¿qué haremos?

Marcos.- Desafortunadamente para él, lo único que podrá tener transcendencia histórica es El gran evangelio.

Lucas.- ¿Pero si, además está dispuesto a demostrarlo al mundo católico?

Mateo.- Un muerto no puede demostrar sino eso: ¡su muerte!

Juan.- ¿Insinúas un trágico final? ¡Por Dios, Mateo!

Marcos.- No olvides nuestro sino: defender la fe y la moral.

Juan.- ¿No se trata en este caso simplemente de decomisar y destruir el juego sacrílego? ¿No es ésta la intención de capturar a Nicodemo?

Lucas.- La especie de la salvación en la cruz se propala con la rapidez de su audacia, es imprescindible cortar de raíz su peligrosidad...

Mateo.- ¡Ultimando a su autor! Cada vez nuestras contradicciones se diluyen más, ¡alabado sea el Divino Rostro!

Marcos.- Basta que coincidamos en que murió, resucitó y subió a los cielos, que vendrá con gloria a juzgar a vivos y muertos para que la fe se perpetúe. Los detalles sobran.

Juan.- Apruebo todo menos la violencia en nombre de Señor.¹⁸³

En este fragmento dialogal se evidencia la estrategia del autor, al indicar a través de la didascalía la actitud maliciosa de Lucas, revelación que implica a los personajes en el diálogo ante los procedimientos que pretenden ejecutar. Es su verdad la que se encuentra en riesgo, la

¹⁸¹ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 115 y 116.

¹⁸² Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 116.

¹⁸³ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 117.

posición que poseen, el poder que manejan se encuentra amenazado ante otra posible versión de los hechos. Lucas y Mateo no tienen duda alguna en defender la verdad y la fe con métodos violentos si fuera posible, mientras que Marcos y Juan tampoco quieren investigar sobre la posibilidad que Jesús este vivo, sólo quieren que su verdad coincida pero sin violencia.

En la escena IX Nicodemo hace una clara denuncia contra la fe de los evangelistas y los atropellos que estos hacen en nombre de la misma, situación que causa la renuncia de Juan:

Nicodemo.- No seré el único, ni último sacrificado por la fe. ¡Adelante que vengan los buitres!

Juan.- (Decepcionado.) Renuncio a esto. No seré cómplice de una muerte. Escribiré mi propio libro sin tener que recurrir a la violencia. ¡Apocalipsis, apocalipsis!¹⁸⁴

Más adelante, vemos que Marcos también renuncia y dice:

Marcos.- Tomaré el camino de Juan, después de advertirles el peligro que corre la fe con guardianes como ustedes.

Nicodemo.- En última instancia lo que importa es la finalidad con que se miente. Tú y Juan desaprueban los métodos, pero los acompañarán en sus falsedades a escribir.¹⁸⁵

Nicodemo proyecta el futuro de la fe en manos de los evangelistas y el trato que en nombre de la fe ejecutarían. La intervención de Marcos otorga legalidad a lo dicho por Nicodemo. Además, Nicodemo proyecta nuevamente el futuro de estos dos evangelistas Juan y Marcos que aunque no comulgan con los métodos de Lucas y Mateo, sí continuaran con la versión falsa que escribirían; por tanto eso les hace cómplices. Aunque Nicodemo más adelante, les dice lo que ellos desean escuchar no se salva que Lucas le corte la lengua.

El tener el monopolio de la verdad es el motivo de los cuatro evangelistas, y ese motivo les causa una ceguera y sordera pues ni vieron ni pudieron escuchar a Jesús antes que muriera en la cueva estando ellos allí. Un poder que produce ceguera y que los lleva a ejecutar un plan lleno de violencia amparado bajo la fe que ellos defienden:

¹⁸⁴ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 125.

¹⁸⁵ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 84.

Lucas.- (Energúmeno.) ¡Arranquémosle esa lengua venenosa para que no pueda pronunciar ni una sola palabra más en toda su pecaminosa vida! Aquí tengo el instrumento adecuado. (Saca un escalpelo.)

Mateo.- Adelante Lucas, el médico amado, efectúa tu operación.

Claudia.- ¡Bestias inmundas! No tienen un ápice de bondad.

Lucas.- ¡Cuida tu lengua, adúltera romana!

Nicodemo.- (Jubiloso.) Antes de la intervención: (Cantando con JESÚS.)

“...porque perros me han rodeado.

Hame cercado, cuadrilla de malignos,

horadan mis pies y manos...

¡Maldito sea Él que cuelga del madero!”

Lucas.- (Atacándolo.) ¡Cállate inmundicia, para siempre! (Le corta la lengua.)

Jesús.- (Muriendo.) ¡Nooo! Eloi, Eloi, ¿Lama sabactani?

Claudia.- (Gritando descompuesta.) ¡Esto lo sabrá el mundo entero!

Mateo.- Nadie lo sabrá porque nunca saldrán de acá. Mandaremos sellar eternamente la salida de esta cueva que pronto será su tumba.

Lucas.- Amado Mateo, la función es finita. (Salen.)

Claudia.- Nicodemo, Jesús ha muerto. (Se abraza al cadáver de JESÚS mientras NICODEMO sangra abundantemente. La luz se cierra a la par que se escucha un gran estruendo de piedras que sellan la entrada. En primer plano se distinguen las siluetas de los evangelistas que inician un rito al practicado en mezquitas, sinagogas y templos actualmente.)¹⁸⁶

Queda clara la imagen de un grupo dominante que aunque no tenga la verdad o la razón, por medio del poder puede sellar y matar otra visión que intente levantarse en oposición a la que ellos manejen, tal como lo señala Anatole France en *El procurador* a través de la intervención de Pilatos. El discurso de poder que logran obtener Lucas y Mateo les permite construirse por encima del resto de los personajes, dándole sentido para perpetuarse en el discurso global y el autor ayuda en el crecimiento por medio de los patrones psicológicos, gestuales y diferentes acciones que son más que evidente en el texto dramático. Hemos logrado describir la situación del texto, analizarla e interpretarla; pudiendo vincular las conexiones ocultas –signos no verbales- al diálogo y que para el espectador le es ajeno.

Estrategias retóricas.

La persuasión y la manipulación son estrategias y recursos que pueden ser utilizados en los procesos discursivos con el objeto de convencer al receptor por medio del mensaje. En *El V Evangelio*, es evidente una persuasión y manipulación de tipo religiosa donde primero existe una contienda por el monopolio de la verdad y por la influencia sobre el grupo; segundo la

¹⁸⁶ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 131 y 132.

defensa de la verdad aun cuando está sea falsa. La construcción de ese imaginario por parte del autor nos permite pasearnos en este universo de intrigas, mentiras y violencia donde los personajes sacan lo peor de sí, sólo por el hecho de imponerse sobre el otro.

Andrés Rodríguez Ferreira a través de los códigos no verbales fortalece ciertos patrones psicológicos en los personajes, haciéndose evidente la persuasión que tienen los líderes religiosos justificados y legalizados desde tiempos pasados.

Nicodemo en la escena II señala quiénes son los dueños de los conceptos del bien y del mal y cómo son manejados.

Nicodemo.- Ganar o perder da lo mismo; la vida sigue igual, buena para unos, podrida para otros. (A los evangelistas.) Ellos son los que juzgan los actos del mundo: el bueno y el malo son conceptos suyos.¹⁸⁷

Luego Claudia añade que “Ellos salvan a quien se le somete”¹⁸⁸. Entonces, es un tema que no está al azar en el diálogo todo lo contrario pues a través del uso del deíctico Nicodemo se refiere a “ellos” y el autor previamente indica “a los evangelistas” denunciando el monopolio que los líderes tenían sobre los conceptos del bien y del mal, y que implican la salvación del alma del hombre. La denuncia que tanto Claudia como Nicodemo hacen involucra una resistencia hacia la doctrina e ideología de los autores de *El gran evangelio*.

Desde la primera escena el autor nos señala las consecuencia de la persuasión en el personaje del Escribano, quien en su primera acción grita como poseído “No más, no más”¹⁸⁹, generando asombro y silencio entre los evangelistas, además de una contundente demarcación territorial por parte de Mateo quien le indica que él no tiene derecho al debate. Es decir, los evangelistas están por encima del Escribano y la consecuencia de esa sumisión le causa la muerte al Escribano.

¹⁸⁷ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 88.

¹⁸⁸ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 88.

¹⁸⁹ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 83.

La manipulación por parte de Lucas fue creciendo estratégicamente y lo logra en la medida que se impone sobre el resto del grupo, alegando que de no ser escuchado escribiría su propio libro, es decir, persuade a Juan, Marcos y Mateo, logrando que estos cedan autoridad para no afectar el libro encargado. Eso se traduce en *statu* y por lo tanto es un beneficio que Lucas canaliza a su conveniencia, al punto de unir fuerzas con el inquisidor Mateo, un personaje que manifiesta emociones coléricas y de gran inestabilidad psicológica, pero que por la defensa de la verdad ambos personajes se amalgaman y cambian hasta el tono de voz que entre ellos manejaban, y ya no existen en la última escena improperios entre ellos, sino una fusión de fuerzas en favor de la ideología.

Estrategias de poder.

Andrés Rodríguez Ferreira muy hábilmente construye desde el discurso una sustancial desigualdad entre los evangelistas que son dotados de status, poder y credibilidad y por otra parte, Nicodemo y Claudia quienes aun siendo testigo de los hechos ocurridos con Jesús no cuentan con el poder e influencia necesaria. Entonces, básicamente la estrategia predominante en el hecho teatral es la dominación y el dominado.

El contexto manejado por los evangelistas hace surgir el tema de la defensa de la fe y esta perspectiva nos lleva a ver la manera como se ejerce un control social desde el discurso del grupo dominante, es decir, los evangelistas.

La acción primaria que inicia con una discusión, desata toda una polémica entre los cuatro evangelistas, que los lleva a un juego de dominación entre ellos. Luego, Lucas descubre que con una actitud firme ante los hechos que relata y con calma genera respeto ante el resto del grupo, pero Mateo va en un aumento colérico; emoción que es manejada por Lucas a su conveniencia, esto porque veía en peligro su *statu* y control territorial y utiliza el estado emocional de Mateo para sellar una nueva posible versión de lo sucedido con Jesús. Esta situación nos lleva al concepto de Max Weber donde nos explica que la dominación es “la probabilidad de encontrar obediencia a un mandato de determinado contenido entre personas

dadas.”¹⁹⁰ Y Lucas se empodera de dominación al lograr obediencia dentro del grupo utilizando como estrategia el hacer valer su propia voluntad, además de la coacción y censura que ejerce sobre el grupo. Pero para Nietzsche eso no es voluntad de poder, pues el crecimiento de poder es asociado para él con superación de sí mismo, no se trata de un mero acumulamiento de poder. Pero estas representaciones de poder por medio de Lucas y Mateo nos permiten ver los efectos e incidencias que producen en las relaciones sociales.

Por otra parte, la no superación y la debilidad son representadas por los dos Escribano y Jesús, personajes que no aspiran y tampoco producen un efecto transcendental simplemente mueren. Pero en el caso de Nicodemo logra en medio de sus limitaciones desarrollarse creativamente en la producción de un juego que burla a los evangelistas.

Nicodemo.- Aguza tus sentidos romana, te voy a explicar: El cielo en el infierno se compone de veinticuatro figuras: dos mayores, ocho medias y catorce bajas. Las mayores son Dios y el diablo, valen exactamente lo mismo. (Ríe.) El diablo reina en el cielo, mientras Dios vive en el infierno. Las medias son los papas con su corte de putas, gaminas y beatas. Los acompañan ángeles, arcángeles y querubines en los prostíbulos, garitos y cuarteles. Y en el último lugar, en la tierra, se encuentran las figuras de relleno: los creyentes.¹⁹¹

Hasta aquí estamos ante una crítica contra la religión y ante una expansión de poder que en definitiva le añade valor a la vida de Nicodemo -a pesar de no contar con la influencia que los evangelistas poseían- logrando desarrollarse creando sus propios valores y a no limitarse a valores prefabricados demostrando que el hombre tiene plena capacidad de pensar y expresarse, y de esa manera hacerse presente en su entorno. Es decir, Andrés Rodríguez Ferreira nos muestra un personaje que representa la voluntad de poder. Antes que le corten la lengua a Nicodemo, el autor indica que se encuentra jubiloso todo lo contrario a la actitud de los escribanos ante el poder de los evangelistas. Nicodemo no es dominado pues se superó a sí mismo. Teun Van Dijk indica que los más poderosos son los que tienen un mayor acceso, control e influencia de los procesos discursivos por lo tanto al quedar sellados en la cueva Claudia y Nicodemo, la versión que prevalece es la de *El gran evangelio*.

¹⁹⁰ Max Weber, *Economía y Sociedad...*, 43.

¹⁹¹ Andrés Rodríguez Ferreira en Prada y Araque, Coords., *Dramaturgos en la ASAB...*, 90.

A modo de cierre

Al inicio de nuestro trabajo afirmamos que el poder para muchas sociedades se relacionaba con una fuerza externa, una fuerza sobrenatural pero visto desde la óptica de Andrés Rodríguez Ferreira no parece ser así. Los evangelistas como líderes religiosos de *El V Evangelio* nos dejan muy claro que su motivo para redactar *El gran evangelio* gira entorno a sus propios intereses ya sean de tipo económico e ideológico que se traduce en poder; y no específicamente para transmitir un mensaje directamente divino a la humanidad.

La mirada crítica de Andrés Rodríguez Ferreira con respecto al poder religioso, porque estamos antes líderes religiosos, nos lleva a interpretar que para los evangelistas no existe un poder por encima de ellos, debido a que es el mismo Mateo quien expresa que están por encima del bien y del mal; es decir, en los evangelistas no se evidencia el temor de ser castigados por un ente sobrenatural como nos explica Michaelle Ascencio, sino que como sistema de poder han creado sus propios patrones y de acuerdo a sus capacidades y recursos han marcado una posición. Entonces podemos afirmar que estamos ante un grupo jerarquizado, donde es indiscutible la división entre un grupo dominante y otro dominado o simplemente el resto, en el cual pudimos percibir las siguientes características:

- Búsqueda y mejoramiento en cuanto a posición-status.
- Competencia por la jerarquía entre la élite.
- Competencia por la acumulación de poder.
- Control sobre los recursos de tipo ideológico, económico, informativo, discursivo, persuasivos y de coacción dentro de las relaciones sociales.
- Dominación y control social.

Cada una de estas características la podemos traducir en estrategias de poder, por lo tanto nos acercan más a la teoría de Foucault, quien nos explica que el poder no es algo que posee un grupo dominante sino que el poder se traduce en estrategia y a través de la representación de Lucas es más que evidente el hecho.

Lucas logra una influencia discursiva destacándose por encima del resto, por lo tanto tiene un mayor control que se traduce en un mayor acumulación de poder. Entonces, es por medio de los evangelistas que pudimos observar las distintas representaciones de poder manifiestas, los métodos y recursos implícitos o explícitos dentro del sistema dialogal que le dieron forma y dinámica a la estructura de poder al hacer uso de distintos recursos con el objetivo que su sistema obtuviera éxito, credibilidad, posición y legalidad al monopolizar la historia de Jesús. Recordemos que las representaciones de poder generan conocimiento y comprensión para la sociedad, entonces si el libro escrito por los evangelistas es la única versión a la que un grupo tendría acceso, la sociedad entendería su realidad social partiendo de los diferentes conjuntos simbólico que ésta funda.

En definitiva el poder fluye más hacia los evangelistas porque aunque existía otra versión, son ellos los que cuentan con el poder discursivo que les da la credibilidad; y los evangelistas nos dejan claro que contaban con el poder político porque podían hacer uso de este recurso para someter a otro, en este caso, capturar a Nicodemo. Esto nos lleva a resumir que una vez que la representación del poder se muestra por medio de los evangelistas y su sistema dialogal, es decir, es materializado y se instituye como legal independientemente de si la versión que se maneja sea verdadera o se encuentre llena de vicios.

Pero ¿Cómo llegamos a la interpretación de las representaciones de poder? A través del Análisis Crítico del Discurso Teatral que nos permitió desglosar el Texto Dramático en dos partes:

- Signos verbales que se refiere al diálogo de los personajes.
- Signos no verbales que son las acotaciones y didascalias que se refiere a la voz del autor.

Con la metodología del Análisis Crítico del Discurso Teatral logramos comprobar que el discurso teatral es una reflexión teórica que por medio de la lingüística tiene sus propias reglas para comprender el conflicto imaginario producido y comunicado jugando con la

vinculación imaginaria e ideológica. Además podemos señalar que logramos por medio del Análisis Crítico del Discurso Teatral:

1.- Identificar, analizar y describir a través de la doble enunciación las diferentes representaciones de poder presentes en el Discurso Teatral.

2.- Identificamos por medio de la enunciación del autor su mirada crítica con respecto al poder y su manejo por medio de los líderes religiosos. Además se evidenció que la acción propuesta por el autor hacia los personajes es legalizada a través del discurso de los personajes.

3.- Identificamos las estrategias de manipulación y persuasión y su incidencia las relaciones sociales.

4.- Y por último logramos analizar e interpretar el sistema de poder manifiesto en la obra, específicamente en Lucas y Mateo personajes que lograron darle solidez a su sistema de poder. Pero a través de Nicodemo fue inevitable no evidenciar conexiones con Nietzsche y la voluntad de poder.

Entonces, podemos añadir que Análisis Crítico del Discurso Teatral es una herramienta metodológica que efectivamente nos permite hacer conexiones que usualmente no pueden ser percibidas pero que una vez establecidas dichas conexiones nos vinculan con el contexto del sujeto/autor y sujeto/personaje y con toda la estructura que el Discurso Teatral generando un mayor conocimiento y comprensión del hecho teatral.

Además debemos sumar la relación de la obra de Andrés Rodríguez Ferreira con algunas de ideas de Nietzsche que hemos desarrollado. Podemos considerar que es más que evidente la intervención del hecho histórico en relación con el hecho narrativo, ya que este “nuevo hallazgo” como lo denomina el autor surge como una nueva interpretación y que efectivamente difiere del relato primario, posicionando al autor como un individuo que es capaz de construir a través de la imaginación -que es la fuente del lenguaje para Nietzsche- ficciones que le otorga a los personaje del texto dramático nuevos roles y máscaras que le dan legalidad para interactuar ante la sociedad.

Anexos

ANEXO 1

Curriculum Vitae de ANDRÉS RODRÍGUEZ FERREIRA

Director de coros, maestro en música y especialista en voz escénica; compositor, dramaturgo, investigador y magister en estudios artísticos. Inicia estudios musicales con su padre Gabriel M. Rodríguez M.D. En el año 1977 ingresa al **Conservatorio Nacional de Música** donde realiza estudios de canto, piano, folclore, armonía y contrapunto con los maestros Luis Macía, Austin Miskell, Piedad Pérez, Guillermo Abadía Morales, Simón Galindo y Antonio Becerra. Emprende estudios superiores en la carrera de dirección de coros teniendo como maestros a Eduardo Agudelo, Elsa Gutiérrez y Gustavo Yepes. Funda y dirige la Camerata Vocal Graduale con la que presenta su recital de grado en el auditorio Olav Roots, recibiendo el título de director de coros de la **Universidad Nacional de Colombia** en 1997. Cofundador y director del **Centro Cultural Gabriel García M.** Entre 1980 y 1995 actúa en una veintena de montajes y realiza la composición musical, dramaturgia y dirección escénica de varias obras, entre las que se destacan *Piano Bar*, *El V Evangelio* y *la Máquina del Disparate*; obras merecedoras de beca de creación Mincultura. Realizó estudios teatrales en la **Escuela Nacional De Arte Dramático** bajo la dirección de Santiago García, y posteriormente en el Taller Permanente de Investigación Teatral, **CCT** igualmente bajo su dirección. Ha continuado estudios de perfeccionamiento en dirección con los maestros: Marika Kuzma PHD, U. Berkeley, USA; Alejandro Zuleta, U. Javeriana, COL.; J. Antonio Rincón, U. MEX; Digna Guerra, Coro Nacional de Cuba; Alberto Grau, VEN; Beth Amín, BRA; Simón Carrington, UK; Néstor Andrenacci, ARG, entre otros. Realiza versiones corales para universidades de E.U. (U. Católica/Washington; Berkeley/California) algunas de ellas interpretadas por coros de E.U., Colombia, Argentina, Brasil y Venezuela. Autor de los libros: *Adiestramiento Rítmico-corporal y Melódico-vocal*, *Dramaturgos en la ASAB Vol. I y II*. En abril de 2003 gana por concurso la dirección del Coro Institucional de la **Pontificia Universidad Javeriana**. Ha participado en festivales internacionales de coros (Bogotá, Buga, Medellín, Cali, Brasil y USA), dirigió el coro de la Pontificia Universidad Javeriana en el marco del festival AMERIDE en Brasil, presentando una muestra significativa de obras colombianas en versiones corales de su autoría. En 2010 gana por concurso la planta docente de música para la escena de la Facultad de Artes ASAB de la **UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**, institución donde se desempeña como docente desde 1995, formando una generación de actores y artistas escénicos que se destacan en la ópera, zarzuela y teatro musical. Actualmente adelanta la investigación y formulación de un currículo en teatro musical en la FACARTES ASAB de la **UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS** y cuya reciente fase de investigación: “El Ciclo Musical Candelario”, sobre la producción de cinco hitos teatrales creados por el grupo colombiano más importante del país, está en proceso de publicación por parte del Centro de Desarrollo Científico de la Universidad. **CIDC**.

PERFIL PROFESIONAL

Profesional en música académica, maestro en dirección de coros, especialista en voz y magister en estudios artísticos. Investigador y dramaturgo con una vasta trayectoria como director musical y escénico; arreglista de música coral e instrumental y profesor universitario en los campos de la formación escénico musical.

ESTUDIOS REALIZADOS

- Bachillerato en Humanidades Clásicas: INSTITUTO DE LA SALLE. 1979.
- Estudios Musicales: **CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**. 10 semestres. 1982.

- Arte Dramático y Dirección Escénica: **ESCUELA NACIONAL DE ARTE DRAMÁTICO**. 1980-81.
- Inglés: **CENTRO COLOMBO-AMERICANO** 1993-94.
- Maestro en Dirección de Coros: **DEPARTAMENTO DE MÚSICA, FACULTAD DE ARTES, UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**. 12 semestres. 1997.
- Postgrado en Voz Escénica **ENAD ESCUELA NACIONAL DE ARTE DRAMÁTICO- UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**. 1997-1998.
- Maestría en Estudios Artísticos **FACULTAD DE ARTES-ASAB UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS** 2012-2015.

CVLAC

http://scienti1.colciencias.gov.co:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000927317

TÍTULOS PREGRADO Y POSGRADO OBTENIDOS

- **BACHILLER EN HUMANIDADES**. INSTITUTO DE LA SALLE. 1979.
- **MAESTRO EN MÚSICA**, CONSERVATORIO UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA. 1987.
- **DIRECTOR DE COROS**. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA 1997.
- **ESPECIALISTA EN VOZ ESCÉNICA** ENAD-UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS. 1999.
- **MAGISTER EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS** FACARTES-ASAB, UDFJC. 2015.

EXPERIENCIA ARTÍSTICA Y PROFESIONAL

- Fundador del CENTRO CULTURAL GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (1980)
- Tenor, CORO ESTABLE DE COLCULTURA (1983-84)
- Tenor, CORO CONSERVATORIO DE MÚSICA (1980-87)
- Como tenor ha cantado bajo la dirección de los Maestros: LUIS BIAVA, DANIEL LIPTON, JAIME LEÓN, ELSA GUTIERREZ, DIMITRI MANOLOV, ALEJANDRO ZULETA, entre otros.
- Director de los Coros institucionales: IDEMA, ECOPETROL, DISTRITO NORTE, COLEGIO ODONTOLÓGICO COLOMBIANO, INSTITUTO DE MEDICINA LEGAL, ICFES, entre otros.
- Fundador y director de la Orquesta de la DIAN desde 1995
- Director del Coro Experimental de Básicas. Departamento de Música UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA (1991)
- Autor y Director de las obras: *EL V EVANGELIO*, *PIANO-BAR* y *QUIXOTE o LA MÁQUINA DEL DISPARATE*. Estas dos últimas, ganadoras de Becas de creación de COLCULTURA. 1993-1995 y montadas por el CENTRO CULTURAL Gabriel García Márquez.
- Compositor de la Música original para las obras: *ASCENSOR PARA TRES*, *CENIZAS SOBRE EL MAR* y *VENGANZA EN EL 2092*. FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO.
- Orquestador de una serie de obras latinoamericanas (12) para la Banda Sinfónica de la Escuela de Música de la UNIVERSIDAD CATÒLICA DE WASHINGTON.
- Profesor de música en el Taller Integral de Artes en LA CASA DEL TEATRO NACIONAL (1998-1999)
- Director Coral para el programa MIL COROS PARA EL MILENIO del programa de MÚSICA EN LOS TEMPLOS desde 1999.
- Entrenador musical y Vocal para el montaje *ANTIGONA* de Sófocles, dirigido por PAOLO MAGELLI coproducción Teatro Nacional-ZKM Teatro de Croacia participante VII Festival Iberoamericano de Teatro Bogotá 2000.

- Coordinador del área de música para la escena y docente en las cátedras de Coro y Voz cantada en el programa de Artes Escénicas, ACADEMIA SUPERIOR DE ARTES DE BOGOTÁ, ASAB actual Facultad de Artes UDFJC desde 1995.
- Arreglista y Orquestador de la Banda sonora de la película colombiana TE BUSCO de Dago García 2002
- Profesor de Dirección Coral en el PLAN DEPARTAMENTAL DE COROS de Antioquia, Medellín 2003 y 2004.
- Profesor de Dirección Coral en el PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA del Ministerio de Cultura. 2004
- Invitado por la UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA-BERKELEY a realizar un taller de análisis e interpretación de música latinoamericana. Abril 2004
- Participante por Colombia XX FESTIVAL INTERNACIONALHISPANO DE TEATRO Y MÚSICA, MIAMI, USA, junio 2005
- Coordinador académico del Proyecto Curricular de Artes Escénicas, FACULTAD DE ARTES-ASAB de la UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS, 2006.
- Profesor del diplomado de Música Religiosa PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA-FUNDACIÓN MÚSICA EN LOS TEMPLOS. 2006-2007
- Fundador y director de la *CAMERATA VOCAL GRADUALE* de Bogotá. Participante en diversos festivales corales. Música en los Templos, IV temporada; III festival de Coros Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Ruta del Pesebre. IDCT.2002 Novenas ALCALDÍA DE BOGOTÁ, IDRD. FESTIVAL DE COROS MEDELLÍN. 2003. Carnavales de Bogotá, 2004-05-06. Centro de la Cooperación Española, Claustro de Santo Domingo, Cartagena de Indias, 2007
- Director por concurso del Coro Institucional de la PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA desde 2003
- Director del Coro oficial de la Fundación MÚSICA EN LOS TEMPLOS, 2007
- Delegado por Colombia al FORO LATINOAMERICANO DE MÚSICA, FLADEM Cali, 2007
- Director teatral y realizador musical de los III juegos teatrales en latín, Universidad de San Buenaventura, mayo 2008.
- Invitado especial, 34° FESTIVAL MONO NÚÑEZ, Ginebra, Colombia. 2008.
- Realizador de las versiones corales de los compositores colombianos Juan José Briceño y Eduardo De Roux presentadas como homenaje en el mismo festival.
- Director y fundador de la ORQUESTA LA CREMA.
<https://orquestalacrema.wordpress.com>
- Director Escénico y Musical I, II y III Juegos teatrales en latín UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA, 2004-2006, y actualmente en proceso de montaje en la UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS con la obra *ANFITRIÓN* de Plauto.
- Actualmente adelanta la Investigación: *Elaboración De Un Marco Teórico Y Conceptual Que Sustente Y Proyecte El Diseño De Un Currículo En Teatro Musical En La Facultad De Artes ASAB, Fundamentado En Las Propuestas Escénico-Musicales Del Llamado Nuevo Teatro Colombiano*, y cuya primera fase y resultado de investigación: “*El Ciclo Musical Candelario*”, sobre la producción de cinco hitos teatrales creados por el grupo colombiano más importante del país, está en proceso de publicación.

CURSOS Y TALLERES

- Canto, Técnica Vocal. A.MISKELL, L.MACÌA, G. ESCOBAR.1980-84.
- Taller permanente de Investigación Teatral. SANTIAGO GARCÌA.
- Taller de Dirección Coral. MATTHEW HAZELWOOD.1983.
- Taller de Música para Cine. LUIS BACALOV.1984.
- Taller de pianista repetidor. JOHN SCOTT.1983.

- 2 semestres de Dirección Musical. GUSTAVO YEPES.1991.
- Taller de Voz Escénica. C. BARRY de la ROYAL SHAKESPEARE.1998.
- Taller de Voz Escénica. JIM SLOVIK.1998.
- Taller Voz y Lenguaje. VICENTE FUENTES del Roy Hart Group. 1999.2000.
- Taller Teatro Musical TEATRO CRYPTIC Inglaterra, VII FITB 2000.
- Taller de Voz. BARBARA HOUSEMAN Inglaterra, 2000.
- Taller de Dirección coral. DIGNA GUERRA, directora CORO NACIONAL DE CUBA, 2000.
- Taller de Canto Gregoriano. ENMANUEL LOEWE, Bogotá, abril de 2001.
- Cursos de Educación continuada en la UNIVERSIDAD JAVERIANA desde 1999: DIRECCIÓN CORAL Y PEDAGOGÍA KODALY, maestros ANDREW CHENG y ALEJANDRO ZULETA.
- Taller de Directores Corales, CORPORACIÓN ANDINA DE FOMENTO CAF. Abril- mayo de 2003, maestros Internacionales.
- Taller de Dirección de Coros infantiles. M. DIGNA GUERRA; Buga, octubre 2003.
- Taller de montaje de obras Sinfónico- Corales. M. JOSE ANTONIO RINCÓN, Director ORFEÓN DE MÉXICO; Buga, octubre 2003.
- Taller de arreglo y montaje de obras del folclore caribe. M. ALBERTO CARBONELL. Buga, octubre 2003.
- Taller de Dirección y pedagogía Vocal. M. A. ZULETA y MA. OLGA PIÑEROS, Sutatenza febrero 2004
- Clases magistrales de Dirección con la maestra MARIKA KUZMA PhD. directora del CHAMBER CHORUS DE LA UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA-BERKELEY. Primavera de 2004
- Composición y arreglos de música coral, JESUS REY, MÚSICA EN LOS TEMPLOS, 2005
- La Música Coral en el siglo XXI, Maestro MANUEL CUBIDES, U. DE LOS ANDES, 2005
- Interpretación musical y pedagogía del piano: M. O. Tchykova, U. del VALLE. 2007.
- Seleccionado como participante al IV taller nacional de Dirección, ORQUESTA FILARMÓNICA DE BOGOTA, agosto 2008.
- Talleres del Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Corpacoros y Corporación Coral y orquestal de Colombia desde el año 2009 hasta el presente.

DISTINCIONES

- Ganador en dos ocasiones de Beca de Creación de COLCULTURA. (1993 Y 1995) con los proyectos TRILOGÍA DEL HUMOR y EL CABALLERO DE LA MANCHA.
 - Excelencia Académica, UNIVERSIDAD FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS desde el año 2003 al 2007.
 - Versión Coral obra ALUCINACIÓN de Gabriel M. Rodríguez, festival nacional de coros. Disco compacto 2007.
 - Ganado como mejor director coro universitario en ASCUN 2013.
- http://issuu.com/pujaveriana/docs/hoy_javeriana_septiembre_web_e46817948e9f3b

PUBLICACIONES

- *PLENILUNIO. Poemas y ocurrencias de recurrencia común.* Ed. SALTAR LA PIEDRA 1993
 - Antología de Poesía Colombiana, LECTURAS DOMINICALES, EL TIEMPO agosto 1996.
 - Revista CONJUNTO, No. 99. Casa de las Américas. La Habana, Cuba.1995.
 - *BIÓFILO PANCLASTA* El eterno prisionero. Varios Autores. Ed. ALAS DE XUE. 1992.
 - *METODO DE ADIESTRAMIENTO RÍTMICO-CORPORAL Y MELÓDICO-VOCAL PARA ACTORES.* ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ-IDCT- ASAB. 2001.
- <http://searchworks.stanford.edu/view/4797579>

- *DRAMATURGOS EN LA ASAB*, Sandro Romero Rey, Carolina Vivas, José Assad, Víctor Viviescas y Andrés Rodríguez Ferreira 2005 VOL I; <http://searchworks.stanford.edu/view/5810449> (2009) VOL II. <http://www.siceditorial.com/obra.asp?codigo=693>

- *MÚSICA CORAL*. Versiones Polifónicas de Música original, tradicional y popular. (En proceso de publicación)

-*BAMBUCO PARA CORO*, revista A CONTRATIEMPO, Mincultura (2013)

<http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-21/partituras/bambuco-para-coro.html>

-*CINCO CÁNDIDAS CANCIONES*, REVISTA ASAB, UDFJC (2014)

<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/ASAB/article/viewFile/6542/8068>

-*LA CREACIÓN, UN ACTO POCO ORIGINAL*, Maestría ASAB (2014)

-*CICLO MUSICAL CANDELARIO*, Revista SCNK (2014)

<http://artesescenicassud.wix.com/revista-scnk#!revista/galleryPage>

-“*USTED NO SABE QUIÉN SOY YO*” guaracha, Orquesta La Crema.

<http://www.las2orillas.co/usted-sabe-quien-soy-yo-regalo/>

C.C. 19`466.738 de Bogotá

andresrodrig@yahoo.com

andresrodriguezferreira@gmail.com

andresrodriguezferreira@yahoo.com.co

NIT. 19466738-6

Calle 175 #17 a11 ALAMEDA RESERVADA CASA 6

Telefax 7582118 Cel. +57 300 565 12 15 (WhatsApp) 310 234 35 00

ANEXO 2

EL V EVANGELIO: *señales antes del fin.*

Andrés Rodríguez Ferreira (1987) estrenada en septiembre de 1992.

Dramatis Personae

Jesús, el Nazareno ciego.

Claudia Procula, la esposa de Pilatos.

Dasio Zoganes Nicodemus, el brujo.

Poncio Pilatos, procurador de Judea.

Marcos, el histórico.

Lucas, el médico amado.

Mateo, el inquisidor.

Juan, el iluminado.

Escribano uno.

Escribano dos.

*No es esto apostasía,
ni siquiera una herejía,
tan solo un accidental hallazgo
sobre la vida referida.
Develando un misterio oculto,
Otra versión se inicia:
la historia de Jesucristo
según el quinto evangelio.*

La acción transcurre cincuenta años después de acontecido el suplicio de la cruz. Jesús pasa los últimos días de su vida con Claudia Procula en una cueva del brujo Nicodemo. Permanecen ocultos de los evangelistas quienes, pagados por Pablo, escriben la vida del Mesías: El gran evangelio, libro que habla sobre la vida y milagros del que murió y resucitó al tercer día.

El espacio escénico consta de dos espacios perfectamente delimitados por una red gigantesca. En primer plano, la nave central de una iglesia cristiana con su altar y gigantesco crucifijo; arriba el coro con un órgano tubular; en este espacio estarán los llamados evangelistas. Al fondo y detrás de la red una cueva pestilente y oscura donde permanecen Jesús y Procula y, eventualmente, Nicodemo. A un costado de la cueva se ubica un busto romano cubierto por herrumbre y polvo. Es el busto de Pilatos que cobra vida al capricho de Jesús.

ESCENA I O DE LA PASIÓN

MATEO, LUCAS, MARCOS, JUAN, ESCRIBANO

Los cuatro evangelistas discuten acaloradamente.

Mateo.- ¡Cuarenta!

Lucas.- ¡Cincuenta y seis!

Marcos.- ¡Concepción natural!

Juan.- ¡Concepción virginal!

Mateo.- ¡Son cuarenta los descendientes!

Lucas.- ¡Cincuenta y seis, una y mil veces: cincuenta y seis!

Marcos.- ¡Absolutamente natural su gestación!

Juan.- ¡Fue obra y gracia del Espíritu Santo!

Todos.- (*Desordenadamente y fuera de sí.*) ¡Cuarenta... natural... cincuenta y seis... virginal!...

Escribano.- (*Gritando poseoso.*) ¡No más, no más, no más!... (*Los evangelistas lo miran asombrados. Silencio absoluto.*)

Marcos.- (*Ofuscado.*) ¡Tú no puedes entrar en el debate!

Escribano.- (*Tranquilo.*) No estoy tomando parte, es que, con lo rápido de la discusión, no puedo tomar nota de todo.

Lucas.- Es cierto hermanos, más calma en la sustentación de los hechos.

Mateo.- (*Histérico.*) ¿Cómo puedes pedir calma tú que no la prácticas?

Lucas.- (*Exaltado.*) ¡No discuto con exaltados!

Juan.- (*Interviniendo.*) Tú eres el exaltado.

Lucas.- No es a ti a quien me refiero, es a Mateo a quien va lo dicho.

Marcos.- Sensatez, hermanos, prudencia y serenidad. ¿En qué punto vamos del orden del día?

Escribano.- En la genealogía, y estaba en el uso de la palabra el amado hermano Lucas.

Lucas.- Hasta que fui despojado de ella por la estúpida intervención de Mateo, quien pretende convencernos de su falsa genealogía.

Mateo.- ¿Estúpido yo? Voy a enseñarte preceptos morales... (*Se dirige a golpearlo con el báculo.*)

Marcos.- ¡Deténganse violentos! ¡Moción de orden! Evangelista Lucas, repite tu versión.

Lucas.- No es mi versión, es la verdad de lo que aconteció. (*Calmado.*) Prosigo: para llegar a José, padre de Jesús, debemos seguir la rama de Natam, hijo del rey David.

Mateo.- (*Irónico.*) ¿Ves? De ahí parte tu error. No es Natam la rama familiar de José, es Salomón, ¡Salomón!

Lucas.- Exijo que este apócrifo aporte pruebas para respaldar su infundio, de no ser así, pido que sea expulsado de este santo concilio, al no contribuir al esclarecimiento de la materia que nos ocupa.

Mateo.- Aportaré las pruebas el día en que lo haga cada uno de nosotros; mientras tanto, especularemos: especulorum.

Juan.- (*Siempre sereno.*) El libro que estamos redactando no es un documento histórico, es un acto de fe, de credibilidad divina. Además, ¿de qué sirve establecer el origen de José, si él no es el padre de Jesús sabiendo como sabemos que Él es Hijo de Dios? ¿Cierto, hermanos de Dios?

Marcos.- (*Preocupado.*) ¡Vox Dei! ¿Qué hacer en este atolladero hermanos, quién propone una solución? (Se miran unos a otros y finalmente miran arriba invocando ayuda celestial.)

Escribano.- (*Calculador.*) “De manera que todas las generaciones de Abraham hasta David son catorce generaciones; y de David hasta el destierro de Babilonia catorce generaciones...”

Marcos.- ¡De inspiración divina! De gran contenido poético, pero ¿y de la duda de su genealogía terrena, qué?

Mateo.- (*Seguro.*) Que se redacte de esa manera, y que aquél que perciba la duda se devane eternamente los sesos aclarando su sentido. ¿De acuerdo?

Marcos.- De acuerdo.

Juan.- De acuerdo.

Mateo.- ¿Evangelista Lucas? (*Pausa. Tensión.*)

Lucas.- ¡Nooo!

Marcos.- ¿Y por qué no estás de acuerdo?

Lucas.- Por lo recurrente de la forma. Para no tener que escribir las mentiras de cada uno de nosotros, el escribano vuelve e inventa una propia.

Juan.- ¡Exijo respeto para nuestra misión divina!

Lucas.- ¿Misión divina? Disfrutas inventando visiones e iluminaciones. ¡Desde que emprendimos la redacción del gran evangelio, tu diversión es comparable a la de un romano viejo en una casa de putas!

Juan.- ¡No discuto con historicistas, positivistas extremistas!

Lucas.- ¡La comprobación histórica es necesaria y primordial!

Mateo.- Mi redacción parte de una profunda y sesuda investigación.

Marcos.- (*Contundente.*) Y la mía de los testimonios e impresiones de los actores del suceso.

Juan.- (*Extático.*) Mi versión ha sido revelada por Dios a través de mi pluma.

Lucas.- (*Energúmeno.*) ¡No metas a Dios en esto, blasfemo!

Mateo.- (*Inquisidor.*) ¡No niegues la iluminación divina, apóstata!

Marcos.- (*Fiscalizador.*) ¡Y tú no acuses a tu prójimo, fariseo!

Juan.- (*Alterado.*) ¡Basta de juicios, ateos!

Escribano.- (*Ajeno.*) ¿Escribo todo lo aquí dicho?

Todos.- (*Al unísono*) ¡Al infierno!

Escena II O DE LA VIDA TERRENA

NICODEMO, JESÚS, CLAUDIA

Aparecen JESÚS, CLAUDIA PROCULA y NICODEMO. Juegan con un extraño naipe y beben licor en un totumo. CLAUDIA asesora a JESÚS en el juego por la limitación de su ceguera.

Nicodemo.- ¿Qué tienes?

Jesús.- ¡Y a ti que te importa, paga si quieres ver!

Claudia.- (*A NICODEMO.*) No te apresures, puede ser inútil.

Jesús.- (*Enojado con CLAUDIA.*) Déjale sólo, es él quien juega.

Nicodemo.- ¡Cinco obispos por ver!

Jesús.- ¡Aquí tienes! (Le muestra su juego.)

Nicodemo.- (Riendo.) ¡Estás muerto!

Jesús.- En vida sí, pero en este ¡no!

Nicodemo.- Tanto en vida como en el juego, ¡muerto! Mira: Tú tienes un querubín, un arcángel y cuatro creyentes, no vale nada tu mano. En cambio yo tengo al diablo y cuatro papas. ¡Te gané!

Claudia.- (Certificando.) Otra vez gana Nicodemo...

Jesús.- (Ofuscada lanza al aire el juego.) ¡El diablo me lleve! Y yo siempre perdiendo.

Nicodemo.- El azar, somos títeres del azar...

Jesús.- O de tus brujerías, nunca pierdes.

Procula.- Es voluntad de Dios.

Nicodemo.- De cuál: ¿el judío o del romano?

Jesús.- Sin filosofía, perdí otra vez, es la condición natural de mi vida perder.

Claudia.- Perdiendo se aprende.

Jesús.- ¡Sí, se aprende a perder una y otra vez!

Nicodemo.- Ganar o perder da lo mismo; la vida sigue igual, buena para unos, podrida para otros. (A los evangelistas.) Ellos son los que juzgan los actos del mundo: el bueno y el malo son conceptos suyos.

Jesús.- Acata lo que dicen, pero nunca lo que hacen; siguen sus palabras, más nunca sus actos del mundo: el bueno y el malo son conceptos suyos.

Nicodemo.- Para ellos no. Son los que dividen el mundo en buenos y malos. Los buenos quienes los siguen, los malos... nosotros. (Ríe.)

Claudia.- Ellos salvan a quienes se les somete.

Jesús.- ¿A quién le importa su salvación?

Nicodemo.- ¡A los imbéciles! Echemos otra mano...

Jesús.- ¿Para perder de nuevo? ¡Púdrete!

Nicodemo.- ¡Tu Padre te oiga!

Jesús.- (Acusando signos de embriaguez.)

¡Oíme Dios... aburrida existencia la tuya, sin final sin comienzo...

agradecido vivo de no serlo!...

¡Juego!

¡Grito!

Me emborracho.

¡Amo!

¡Fornico!

Me disperso.

¡Yerro!

¡Acierto!

Me distraigo.

Aburrida existencia le tuya.

¡Agradecido vivo de no serlo!

Nicodemo.- ¡Bravo! Siempre sospeché que eras poeta.

Claudia.- Deberías ayudarlos a escribir tu vida.

Jesús.- Un muerto no puede escribir nada.

Claudia.- No te escucharían; tu vida te es ajena por completo.

Nicodemo.- Si se enteran de tu existencia, te matan los evangélicos.

Jesús.- Mi muerte para ellos significa la vida para Mí.

Nicodemo.- ¡Poeta!

Claudia.- ¿Quién podrá creer que tuvimos que obligarte a bajar de la cruz antes que murieras?

Jesús.- Ya estoy muerto, en vida; la solapada vida me negó la muerte liberadora.

Claudia.- Negaron hasta tu forma de vivir, de amar...

Jesús.- Ya no vivo así déjenme cometer errores, el hombre vive para hacerlos

Nicodemo.- Basta de teología barata. Me voy a la ciudad sagrada a vender juegos a judíos y ladrones. (Para sí.)... Son lo mismo.

Jesús.- Antes de esfumarte, juguemos el definitivo.

Nicodemo.- Sólo te queda Claudia y tu anciano cuerpo por apostar; el juego sólo se justifica con un premio a merecer.

Jesús.- Dame tiempo, hallaré algo para apostar.

Nicodemo.- No recibo intangibles: ni la vida, ni el espíritu, ni el alma, nada de eso...

Jesús.- ¡Eso, te apuesto mi vida!

Nicodemo.- Tu vida no vale nada.

Jesús.- (*Señalando a los evangelistas.*) Para ellos vale mucho. Si pierdo podrías gritarles para tu placer: ¡evangélicos, tengo la vida del maestro en mi bolsa, la perdió en un juego de azar en que apostó!

JUAN desconcertado ante una iluminación blasfema que le llega, se tapa los oídos.

Nicodemo.- ¡Acepto! Tu vida a cambio de lo que te ha ganado, comencemos...

Jesús.- Pero pongo una condición: Claudia reparte el juego.

Nicodemo.- (*Molesto.*) Ella no sabe hacerlo.

Jesús.- No importa, ensáñale.

Claudia.- Pero si pierdes no me vayas a culpar.

Nicodemo.- Aguza tus sentidos romana, te voy a explicar: El cielo en el infierno se compone de veinticuatro figuras: dos mayores, ocho medias y catorce bajas. Las mayores son Dios y el diablo, valen exactamente lo mismo. (*Ríe.*) El diablo reina en el cielo, mientras Dios vive en el infierno. Las medias son los papas con su corte de putas, gamines y beatas. Los acompañan ángeles, arcángeles y querubines en los prostíbulos, garitos y cuarteles. Y en el último lugar, en la tierra, se encuentran las figuras de relleno: los creyentes. Dios debe tasar cada uno de sus áulicos y negociarlos por encima de las bellezas del diablo. Si lo logra, vuelve al cielo y esta mierda de mundo se compone, ¿me entiendes? (Sin esperar respuesta.) Esto no lo entiende ni Dios, ni su Hijo amado, ni su hijo renegado que es Luzbel... ¡Reparte! (*CLAUDIA reparte el juego. JESÚS y NICODEMO empiezan a disponer de la mejor forma su abanico de cartas. NICODEMO efectúa pases herméticos sobre su juego.*) No cambio juego, tengo todo para ganar.

Jesús.- No comiences con tus tretas, brujo alcahuete; yo utilizaré mi cupo de cambio. (*Lo hace. Revisa de nuevo, acomoda figuras al tacto y compara imaginariamente con el juego del brujo.*)

Nicodemo.- Exijo que te destapes, ya no hay más chance...

Jesús.- Aún no, necesito mi reserva. (*Toma otras figuras. Preocupado adopta otra posición.*)

Nicodemo.- (*Aparte.*) No hay forma de ganarme, yo inventé el juego.

Jesús.- Aquí está mi juego. Dile Claudia lo que tengo.

Claudia.- Un papá, un querubín, dos ángeles y tres creyentes, es buena la mano.

Nicodemo.- ¡Otra vez has pedido! Tengo tu vida en mi bolsa. Observa: Dios, el diablo y tres papas; te gané Nazareno ciego...

Jesús.- ¡Basta ya de desgracias, maldita sea mi vida! Tómala y haz con ella lo que te venga en gana. (*CLAUDIA asiste a JESÚS en su ira, mientras NICODEMO sale cantando en latín un responso jaculatorio.*)

ESCENA III O DE LA TERMA

LUCAS, MARCOS, JUAN, MATEO, ESCRIBANO

El espacio superior del coro se transforma en una terma romana. Los evangelistas toman un baño de aroma y vapores calientes.

Lucas.- (Parodiando.) “Falsarios, ¿por qué buscáis entre los muertos a aquel que está vivo?”.

Marcos.- (Intrigado.) ¿De qué vas a hablar ahora Lucas?

Lucas.- Quedamos en el punto de la muerte, y tú, hermano Marcos, afirmas que ésas fueron sus palabras cuando los discípulos llegaron al sepulcro.

Mateo.- Eso no está comprobado Lucas.

Lucas.- ¡Es la versión de sus discípulos!

Juan.- Quienes se encontraban atemorizados. No son aún los gloriosos apóstoles a quienes el soplo divino consagraría más adelante como vicarios de Cristo en la tierra.

Lucas.- No te adelantes, aún no llegamos al sagrado punto del Espíritu Santo.

Marcos.- (Molesto.) No entiendo la ironía del amado Lucas cuando tratamos puntos dudosos.

Lucas.- La duda es per se irónica.

Juan.- Adelanta tu teoría, querido Lucas.

Lucas.- (Prosopopéyico.) Como lo hemos indagado, la crucifixión era en sus orígenes un suplicio oriental...

Marcos.- (Cortándolo.)...practicado por persas, fenicios y cartagineses.

Mateo.- ¡Crudelissimum teterrimumque suplicium!

Lucas.- En Roma era el suplicio servil dirigido a los ladrones y condenados en sus provincias.

Marcos.- Y era una impiedad infringírselo a un ciudadano romano.

Lucas.- (AL ESCRIBANO.) Ponte allí con los brazos extendidos. (EL ESCRIBANO obedece. Sus movimientos generan atención y admiración de los evangelistas. Lascivos lo observan.) De ordinario se plantaba una cruz en el cual se izaba al condenado clavando o atando sus manos sobre el poste. Una fuerte clavija que atravesaba la entrepierna sostenía el cuerpo, cuyo peso, sin esta precaución, hubiese desgarrado rápidamente las manos. (Amparados por la desnudez del baño, los evangelistas aprovechan para acariciar el cuerpo del ESCRIBANO. Éste asiente de mala gana.)Dicho suplicio era particularmente cruel, pues podía durar largo tiempo...

Marcos.- Como te explicación. Abreviemos en nombre de Dios.

Lucas.- Quiero llegar al fondo de este asunto, pero si no me permiten continuar, publicaré el contenido de mi investigación.

Juan.- Prudencia y serenidad que hacen verdaderos sabios. Eso sería lo peor que pudiese pasar. ¿Se imaginan? Cada uno de nosotros publicando u propio evangelio: el evangelio según san Lucas, según san Marcos...etc.

Lucas.- Semejante despropósito llegaría a ocurrir de no respetarse mi punto de vista. (Todos guardan respetuoso silencio ante tal posibilidad. LUCAS continúa triunfante.) Como estaba exponiendo, el castigo de la cruz se prolongaba según la constitución física del condenado. Si se era robusto y fuerte...

Mateo.- (Interpelando morbosos.)...y bello.

Lucas.- Si era robusto y fuerte, podía luchar contra la muerte dos o tres días.

Juan.- Amado Lucas, y ¿por qué no te refieres a las torturas aplicadas de antemano a la víctima?

Lucas.- Por no representar parte importante en las causas de su muerte. (Pausa.) Si es dable sostener, señores, que Cristo murió en la cruz.

Mateo.- (Fuera de sí.) ¡Anatema, anatema!

Marcos.- (Tembloroso.) ¡Por la virginidad de Magdalena, Lucas! ¿Era ahí donde querías llegar?

Mateo.- (Aterrado.) ¡Basta de apostasía! Estás abjurando de tus principios, ¡sacrílego!

Lucas.- (Calmado.) No se puede ocultar por toda la eternidad la inconsistencia de esta leyenda. Sólo pretendo demostrar la necesidad de inventar una fábula, más verosímil.

Marcos.- (Calmado a MATEO.) Está bien. Haciendo a un lado la natural reacción de mis hermanos en la fe, propongo que se permita a Lucas continuar con su terrible necedad.

Lucas.- ¡Gratia plena! evangelista Marcos.

Juan.- (Aterrado pero sereno.) Que continúe, Dios nos perdone.

Mateo.- Las mayorías son estúpidamente democráticas, adelante, ¡condénate hijo de Hipócrates!

Lucas.- (Docto.) Al finalizar la colocación de los clavos, se inicia la parte más cruel y dolorosa: al cabo de corto tiempo se presentan calambres en los brazos, que se extienden posteriormente al tronco. Los pulmones se llenan de aire que no pueden expeler, entonces se inicia la asfixia...

Marcos.- Lucas: el médico amado.

Mateo.- Crucifiquemos realmente al escribano, para de esta forma probar que moriría realmente.

Marcos.- ¡Control moral Mateo!

Lucas.-...Al sentirse asfixiado, el condenado se eleva con el apoyo de los pies clavados, a fin de aliviar la tensión de los brazos, los calambres del tronco desaparecen y con ellos la asfixia, al reiniciarse los movimientos respiratorios.

Juan.- (Quién ha escuchado extático.) ¡Cómo sufrió el Salvador del mundo!

Lucas.- Al volver a caer sobre los brazos, el proceso se reinicia: cansancio, calambres, asfixia, apoyo en los pies. Así toda la agonía se sucede entre los momentos alternados en que el cuerpo se abate y vuelve a erguirse.

Mateo.- (Sin quitarle de encima la vista al ESCRIBANO que ya se muestra agotado por la posición.) ¿Por qué no continuamos mañana? Falta mucho para el lanzamiento del gran evangelio...

Lucas.- Es corto lo que resta. Los romanos, grandes conocedores de la resistencia humana, pretendiendo aliviar el suplicio, encontraron una fórmula para ultimar definitivamente al crucificado: partirle las rodillas con el objeto de impedirle el apoyo sobre los pies.

Mateo.- ¡Yo le quiebro las piernas al escribano!

Juan y Marcos.- (*Al unísono.*) “Hueso no quebrantaréis de Él”.

Lucas.- De acuerdo hermanos, al haber recibido la misteriosa orden de no partirle las piernas, le hundieron una lanza en el costado...

Mateo.- (*Exaltado de nuevo.*) ¡Eso! Verás que si no lo mataron de asfixia, lo asesinaron con arma blanca. (*Toma un cuchillo y se lo entierra al ESCRIBANO.*)

Escribano.- ¡Me muero, auxilio!

Marcos.- (*Descompuesto.*) ¿Mateo, qué hiciste? ¡Lo has matado! ¡Ayúdenme a curarlo; Lucas pronto atiéndelo!

Lucas.- (*Impávido.*) Eso fue lo que hicieron José de Arimatea y el tramposo brujo Nicodemo: curarlo y salvarlo. *¡La comedia e finita!*

ESCENA IV O DE LA ASCENSIÓN

JESÚS, CLAUDIA, PILATOS, EVANGELISTAS

Aparecen las siluetas de JESÚS y CLAUDIA. Realizan un extraño juego de sube y baja que quedan en penumbra a los ojos del espectador. CLAUDIA controla el mecanismo de elevación.

Jesús.- (Excitado.) Hazlo de nuevo.

Claudia.- Ahí va...

Jesús.- Así, así, no te detengas.

Claudia.- Sube, baja, sube, baja...

Jesús.- ¡Que delicia! No pares; más rápido...

Claudia.- Una vez más y paramos; estoy agotada...

Jesús.- No te detengas, continúa...

Claudia.- Estoy cansada...

Jesús.- Cada día te cansas más pronto, estás envejeciendo rápidamente...

Claudia.- La verdad es que siempre deseas más...

Jesús.- Siempre me reprochas lo mismo, pero sé que te gusta, lo haces experimentando gran placer.

Claudia.- Placer, placer, no hago nada distinto a complacerte...

Jesús.-...Y a la gran dama romana la exaspera, ella no nació para complacer a la gleba...

Claudia.- (*Elevándolo.*) No me recuerdes eso... ¡Cállate!

Jesús.- (*Complacido.*) ¡Romana ven, romana ven!

Claudia.- (*Burlándose.*) ¡Voy...frustrado Mesías, ya voy, Hijo de Dios!

Jesús.- (*Ofendido.*) ¡Basta, de acuerdo! No juguemos más por hoy.

Claudia.- (*Exaltada.*) Cuando te vi por primera vez, supe que estabas loco.

Jesús.- ¡Basta por hoy, te dije!

Claudia.- La feria del recuerdo es idea tuya...

Jesús.- El pasado me causa daño, pero no puedo extirparlo de mi ciega mente; esta falta de oficio me va a enloquecer.

Claudia.- ¡El *ocium* romano, hay que distraer el espíritu!

Jesús.- ¿Distraerlo con ellos encima de mí? (*Señalando a los EVANGELISTAS.*)

Claudia.- (*Tranquilizándolo.*) Todo lo imaginas, ellos no existen. Además Tú estás muerto.

Jesús.- Mi muerte no me la permitiste, romana caprichosa, y mi vida es ahora de Nicodemo. Si ellos se enteran, ya no seré dueño ni de mi ceguera.

Claudia.- Ninguno existe; nosotros no existimos. Tú nos inventas a todos...

Jesús.- (*Empieza a ver realmente.*) ¡Ellos y todos están siempre ahí, hurgando mis ciegos ojos!

Claudia.- (*Mirando el busto.*) Es simplemente un busto...

Jesús.- ¿Un busto que ríe y habla?... ¿Es que tratas de engarme?... ¡Mira cómo se burla de nosotros!

Claudia.- Es tu conciencia la que lo hace reír...

Jesús.- ¡Tú sí que temes! Por eso no quieres verlo, tienes un sufrido arrepentimiento por haberlo abandonado para venir tras este loco alucinado... ¡Aparece Poncio Pilatos, aparece procurador de Judea! (*El busto cobra vida.*)

Pilatos.

¡He aquí el Cristo de los judíos!

¡He aquí un rey de otros mundos!

Tu vida, oh rey, pende de mis manos, pero ellas: majestad son de César.

¿Dime rey, deseas ser salvado pasando desapercibido, o inmortalizarte siendo crucificado?

Evangelistas.- (*Toman parte en la acción a manera de coro griego.*)

¡De Pilatos, procurador de Judea, esperamos decisión!

¡De Pilatos, procurador de Judea, esperamos decisión!

Pilatos.- ¡Un momento! Debo pensarlo. La disyuntiva se presenta complicada, debo hacer acopio de prudencia y serenidad. Me retiro a absolver incertidumbres, esperad pronta respuesta. (*A CLAUDIA.*) Dime Claudia: ¿Qué impresión te causa el galileo? ... simpático en verdad, un poco exótico y enigmático hasta folclórico; pero así son los hebreos quienes lo acusan de blasfemo sedicioso-subversivo. (*Ríe.*) ... No da para tanto, ¿cierto? Parece tan inofensivo... ¡pero altivo y pretencioso a la vez! Dice que el poder de César fue dado por su Padre... ¡Sí! Por un tal Yahvé... ¡Qué cómico! Me gusta, parece hombre inteligente. (*Sorprendido ante la reacción de CLAUDIA, su esposa.*) ¿A ti también? ¡Qué extraño! Eres mujer de reservado gusto. (*A los EVANGELISTAS.*) ¡Todavía no hay respuesta, señores! ¡El caso es difícil!

Evangelistas.

¡De Pilatos, procurador de Judea, esperamos decisión!

¡De Pilatos, procurador de Judea, esperamos decisión!

Pilatos.- ¡Paciencia señores! Sabéis que en asuntos religiosos no tengo competencia, es la ley. Solamente el procurador puede ordenar su muerte, no acoséis, debo tomar más ÉL. (*Ríe.*) En tanto Herodes el sabio puede dar su concepto, es muy valioso para mí su deseo. (*Con sorna.*) Además, también es de vuestra calaña... ¡perdón! De vuestra raza. (*A CLAUDIA.*) Claudia acércate que necesito de tus sabios consejos. ¿Has soñado con ÉL? Ciertamente te ha impresionado el profeta. Por fortuna soy hombre tolerante, otro te reconvenría. ¡Qué ser afortunado: la esposa del procurador de Judea ha tenido su mirada en ÉL! Eres mujer de reservado gusto, gusto de tu franqueza Claudia.

Evangelistas.

¡De Pilatos, procurador de Judea, esperamos decisión!

¡De Pilatos, procurador de Judea, esperamos decisión!

Pilatos.- ¿Qué dice el gran Herodes? Su juicio es iluminado. (*Pausa. PILATOS denota desagrado.*) ¿No es su incumbencia? ¿Delito político de condena mortal? ¡Lo remite de nuevo a mí...pusilánime! Realmente es peligroso el profeta loco. (*A JESÚS.*) Veamos: Tú reino no es de este mundo, ¿entonces qué viniste a hacer aquí? Conviene que regreses al mundo alucinado del que provienes, porque en este podrido y maloliente peligra tu vida. (*A CLAUDIA.*) Escucha, mujer, no debemos prolongar imprudentemente este caso. Los buitres esperan hambrientos su presa. Hay que tomar una decisión pronta...es valioso para mí tu deseo. (*Pausa que transforma al satírico personaje en furibundo marido engañado.*) Realmente te ha impresionado el profeta loco. (*Enfurecido.*) ¡Tú has decidido por mí! (*A los EVANGELISTAS.*) ¡Señores, sea! ¡En buretas manos encomiendo Su Espíritu, haced con Él y de Él lo que se os antoje! Creo hacer lo mejor para Roma y el mundo, pero lavo mi cuerpo de su sangre, ¡un platón!

Evangelistas.

¡De Pilatos, procurador de Judea, esperamos decisión!

¡Gloria ad aeternum!

Jesús.- (*Canta abrazado al busto.*)

“...porque perros me han rodeado.

Hame cercado, cuadrilla de malignos,

horadan mis pies y manos...

¡Maldito sea Él que cuelga del madero!”.

ESCENA V O DE LA TOLERANCIA

MARCOS, JUAN, LUCAS, MATEO, ESCRIBANO

Marcos.- Evangélicos: difícil situación la que afrontamos, después de muchos debates sólo hemos escrito una pequeña parte del sagrado libro. Cada uno dispone de fuentes contrarias.

Juan.- Con el agravante de la pasión en la sustentación de cada teoría. Además, el hermano Mateo no se ha presentado el día de hoy, lo cual invalida cualquier acuerdo a que lleguemos.

Lucas.- Su actitud, además de reprochable, es abiertamente provocadora. Pido su expulsión de este concilio.

Marcos.- Paciencia, serenidad y tolerancia.

Juan.- Mantengo mi opinión de estar encerrados en un racionalismo estéril. Hay que escribir con la fuerza de la fe.

Lucas.- Yo, por el contrario, pido redactar con el análisis profundo de los elementos históricos y científicos.

Juan.- ¡La fuerza de la fe!

Lucas.- ¡Análisis profundo!

Marcos.- Los dos pueden conciliar positivamente; pero, de la posición de Mateo, ¿qué podemos sacar en claro?

Lucas.- ¡Nada!

Marcos.- No hay que juzgarlo tan duramente. Considero que en este momento está donde el sagrado Pablo, el apóstol amado, quien lo iluminará y guiará en su tarea.

Lucas.- A propósito de nuestro amado Pablo: ¿ya llegaron los emolumentos correspondientes a la fecha?

Juan.- Eso es secundario, el pago mayor lo hará la humanidad evangelizada.

Marcos.- Esperemos a que el bendito Mateo regrese de una manera prudente y serena... (*Se escuchan en off maldiciones e imprecaciones.*)

Mateo.- ¡Excomunió! ¡Excomunió! (*Entra MATEO arrastrando al ESCRIBANO. Simultáneamente lo golpea e insulta.*) Siempre sospeché de su devoción, es un espía, ¡un espía del brujo!

Marcos.- Serenidad, hermano Mateo, serenidad. ¡Por Dios!

Mateo.- ¡Por Dios es que no lo he crucificado y lapidado!

Juan.- ¿Cuál es el motivo de su ira santa?

Escribano.- (*Aterrado.*) ¡Yo sólo salía del templo!... de cumplir mis sagrados deberes...

Mateo.- ¡Sin justificarte pecador!

Escribano.-... ¡Y él me lo entregó!

Mateo.- ¡Tú se lo arrebataste, como todos los que ansiosos lo esperaban a la salida del templo!

Marcos.- No entiendo ni una sola palabra. Si no nos explicas cuál es el motivo de esta grotesca escena, me veré obligado a retirarme de este sagrado recinto.

Mateo.- (*Se calma. Suelta al ESCRIBANO después de amarrarlo a uno de los tubos del órgano.*) Salgo yo del templo, después de tener una muy seria conversación con Dios, y me topo con una muchedumbre que rodea a un sucio personaje; me acerco para enterarme del motivo de esta pagana escena y... (*Se enfurece de nuevo.*)... ¡Oh Dios! Me encuentro cara a cara con el endemoniado brujo Nicodemo regalando su maldito juego...

Lucas.- (*Lo interrumpe con un estruendoso grito.*)... ¡El cielo en el infierno! ¡Por los clavos de Cristo!

Mateo.- ¡El mismo! Pero ahí no acaba mi estupor: al fijar detenidamente la vista en esa infecta muchedumbre encuentro a este despreciable ser deleitándose con un ejemplar.

Escribano.- Yo quería traerlo para que ustedes lo conocieran.

Mateo.- ¡Incitación al pecado, azotémoslo!

Juan.- ¿No sabes que ese juego está proscrito por sacrílego e inmoral?

Escribano.- ¡No alcancé a verlo!

Mateo.- ¡Pero lo imaginaste, pecaste de pensamiento!

Lucas.- Pero al recibirlo, pecó de avaricia.

Mateo.- ¡De avaricia y codicia... Condenación mortal!

Marcos.- No podemos condenarlo sin un juicio legal.

Mateo.- Pero si fue sorprendido in fraganti.

Juan.- Pudo haber sido engañado.

Lucas.- O más bien, hábilmente nos engañaba.

Mateo.- ¡Lucas el iluminado, excomunió!

Marcos.- ¿Y por qué no ordenaste la detención del brujo?

Mateo.- Cuando la ordené, el maldito desapareció como por arte de encantamiento.

Juan.- Por el bien de la salvación hay que localizarlo prontamente.

Lucas.- (*Con mirada perversa.*) De esa tarea nos podemos encargar el amado evangelista Mateo y yo.

Marcos.- Agradezco al Todopoderoso que estemos por primera vez de acuerdo. El sagrado manto los ilumine en su tarea.

ESCENA VI O DE LA FLAGELACIÓN

JESÚS, CLAUDIA, PILATOS, EVANGELISTAS

Aparecen CLAUDIA y JESÚS en una posición similar a la escultura La piedad de Miguel Ángel.

Jesús.- Si no muero de tedio, no veo otra razón para morir.

Claudia.- Disfruta de mis cuidados, los recuerdos tienen cabida en las mentes vagabundas.

Jesús.- Sólo Nicodemo conoce las causas de mi frustración y las logra sortear para mi placer.

Claudia.- Sólo apetece de eso. Tu vida se ha convertido en un instinto vicioso hacia el placer.

Jesús.- Estás hablando como Pablo. Para él, el placer es pernicioso; busca convencer al mundo de la mentira de su llamada fe. ¡Cómo lo desprecio a él y a sus fanáticos, a quienes no duda en llamarles pervertidamente: cristianos!

Claudia.- Lo juzgas duramente. (*Parodiando.*) “Perdónalo Señor porque no sabe lo que hace...”.

Jesús.- ¿Quién no lo haría con un terrible embustero que se atreve a sentenciar?: “¿no sabéis que debemos ser jueces hasta de los ángeles? Cuanto más de las cosas mundanas”. El placer para ti, espantoso estafador, es ruin y desapacible.

Claudia.- “Imposible es que no vengan tropezos; más ¡ay de aquél por quien vienen!”. ¿No temes la ira de sus cristianos al enterarse lo que piensas de él?

Jesús.- Jamás sabrán lo que pienso de ellos, para mí son más valiosos los asnos que esa recua de apuestos que siguen al tal Pablo, de quien se me concederá el incalculable placer de no conocerle nunca.

Claudia.- ¡Y de nuevo placer! No vale la pena escuchar a quienes transpiran odio, te dejo con tu hiel eterna...

Jesús.- Desaparece romana, mi vida no depende de tu presencia. Jamás el amor que provocaste en mí logrará olvidar la ofensa que causaste a mi vida. ¡Debiste dejarme morir en la cruz!

Claudia.- ¿Para resucitar como mi esposo o como mi amante?

Jesús.- Los hijos de este siglo se dan en casamiento, más los que fueren tenidos por dignos de alcanzar aquel siglo y la resurrección de entre los muertos, ni se casan ni se dan en casamiento. Pero en cuanto a que los muertos han de resucitar, porque no pueden ya más morir, pues son iguales a los ángeles, en verdad te digo que Dios no es Dios de muertos, sino de vivos, pues para Él todos viven.

Claudia.- Nada de eso tiene valor frente al amor que te tengo...

Jesús.- (*Ofendido.*) ¡Desaparece romana, mujer adúltera! (*CLAUDIA PROCULA sale.*) Debo hablar con tu esposo, ¡Pilatos procurador romano, aparece! Tu presencia en este refugio me pertenece. Sólo si quiero verte puedes existir, de otra forma permanecerás en la tumba en que te pudres eternamente. ¡Aparece!

Pilatos.- ¡He aquí el rey de los judíos! Saludos, oh rey.

Jesús.- Moderación Poncio, practica el don divino de la moderación.

Pilatos.- ¿Moderación con los judíos? Ahora entiendo tu fracaso. ¡Qué mal conoces a esos enemigos del género humano! A la vez orgullosos y viles, uniendo una cobardía ignominiosa a una obstinación invencible, cansa por igual al amor y al odio.

Jesús.- Si tu hermano judío pecare contra ti, repréndele; y si se arrepiente, perdónalo...

Pilatos.- Yo también quise emprender grandes obras cuando recibí —para mí desgracia—el gobierno de Judea. Tracé los planos de un acueducto de doscientos estadios que debía llevar agua abundante y pura a Jerusalén. (*Sentencioso.*) Altura de los niveles, capacidad de los módulos, oblicuidad de los cálces de bronce a los cuales se adaptan los tubos de distribución; lo había estudiado todo. Incluso preparé un reglamento para evitar que una de aquellas plagas pudiera hacer derivaciones ilícitas. Ordené que comenzaran las obras, pero lejos de recibirla con satisfacción, los judíos organizaron un griterío lamentable.

Jesús.- ¿La piedra que desecharon los edificadores ha venido a ser cabeza del ángulo? (*Riendo.*) Este hombre comenzó a edificar, y no pudo acabar...

Pilatos.- (*Interrumpiéndolo.*) Se congregaban tumultuosamente, clamando que aquello era un sacrilegio y una impiedad; se abalanzaban sobre los obreros y dispersaban las piedras de los cimientos. ¿Se concibe en la faz de la tierra que existan bárbaros más inmundos? (Con tristeza.) Sin embargo, se recibió la orden de suspender la obra...

Jesús.- Conmigo hicieron cosa parecida, von una salvedad: primero me vitorearon para después apedrearme y exigirme mi muerte. Creyeron encontrar en Mí el libertador del yugo romano ---como si no supiesen que el lazo lo traen atado desde su nacimiento--, pero mi intención era otra: era la práctica de una vida nueva, una vida en la que estuviera ausente el concepto de pecado, de castigo. Se aboía la relación jerárquica entre Dios y el hombre; tal era la buena nueva: no se compromete ni se condiciona la felicidad. Todo lo demás representa un signo para hablar de ella. Contrario a las palabras, fórmulas, leyes, credos y dogmas. Sólo lo íntimo: vida, verdad, luz; la naturaleza es una alegoría... El reino de Dios no es algo que espera, no tiene un ayer, ni un mañana, no vendrá en dos mil años, ¿es una experiencia íntima! Está en todas partes y no está en parte alguna. (Pausa.) ¡Jerusalén, Jerusalén que matas a los profetas y apedreas a los que te son enviados! Pero sigue Pilatos, que tu historia es más valiosa que la mía, sigue...

Pilatos.- ¿Rechazar un profeta? De acuerdo, pero ¿rechazar un acueducto? ¡Qué locura! No obstante todo lo que viene del mundo es odioso para los judíos. Y si es romano, con mayor vehemencia lo desprecian. Para ellos, nosotros somos seres impuros y solamente nuestra presencia constituye una profanación. Tú sabes que no se atreven a entrar en el edificio del tribunal por miedo a mancharse. Nos temen y nos desprecian, sin embargo, ¿acaso no es Roma la madre y tutora de todos aquellos pueblos que como niños descansan en su seno venerable? ¡Nuestras águilas y estrellas llevaron hasta los confines del universo la paz y la libertad!

Jesús.- La paz y la libertad de los grandes imperios: ¡jarrodillaos y os daremos pan y palmas! Yo combato la presunción de la persona, ¿cómo permitir la eternización de ella? Contrapongo la verdadera vida, la vida en la verdad a toda vida ordinaria, aquella de los poderes efímeros y terrenos, de la prepotencia adobada con la soberbia... Muchos años transcurridos desde mi muerte me han permitido sopesar tranquilamente mi fracaso. El no valorar a tiempo la soberbia judía me distrajo de los fines que pretendía. Pero ellos se percataron de mi peligrosidad, ¿pensáis que he venido a dar la paz en la tierra? No, sólo división, porque de mí en adelante, cinco de una familia estarán divididos: tres contra dos y dos contra tres. Socavaron mi fundamento: el pueblo, y lo soliviantaron contra mí, tergiversaron mi vida aun después de mi muerte, para finalizar edificando su trono sobre mi cabeza coronada de espinas.

Pilatos.- (*Enfurecido.*) ¡Monstruos abominables! Caigan sobre sus vidas las peores pestes futuras. ¡Caiga sobre sus cabezas la sevicia de su racismo y el don inmenso de propagarlo en contra suya!

Jesús.- Cuán profundamente despreciables se tornan al aferrarse a sus revelaciones, como dice Pablo: “Dios ha escogido a los necios según el mundo, a las cosas viles y despreciables sobre la tierra”. Cuánto peligro se cierne sobre el hombre de proseguir ese Dios inventado por ellos, el que castiga y premia al antojo del sacerdote.

Pilatos.- ¿Quién defenderá tu memoria Jesús, quien detendrá esa plaga antes de cumplir sus metas? Por saberte muerto en la cruz sus invenciones no tocan fin: te volvieron ángel, te resucitaron; no se detienen los nuevos sacerdotes. Mientras los viejos saduceos te ignoran y pagan porque nadie hable de Ti, los evangélicos no hallan el modo de comprobar que subiste al cielo en olor de santidad.

Jesús.- Es prudente no temer ni esperar nada del futuro incierto. ¿Qué importa lo que piensen los hombres de nosotros en lo venidero? No tenemos más jueces y testigos que nosotros mismos. Ellos ordenan a su antojo: haciendo juzgar a Dios, juzgan ellos mismos; glorificando su nombre, glorifican a sí mismos; postulando virtudes que ellos no pueden practicar – dan la magna apariencia que luchan por la virtud...

Evangelistas.- (*Extáticos.*) Vivimos, sufrimos, nos sacrificamos y morimos por el bien; la virtud misma ha de dar fe de nosotros.

Jesús.- Hay que oírles en sus seducciones a la moral, ellos la monopolizan; saben lo importante que es como medio para engañar a la humanidad...

Evangelistas.- (*Extáticos repitiendo mecánicamente.*) Vivimos, sufrimos, nos sacrificamos y morimos por el bien; la virtud misma ha de dar fe de nosotros.

Jesús.- (*Fuera de control.*) ¡No más, no más! Se acabó esto, tengo que detener mi boca y mi lengua. (*Rompe el busto de PILATOS.*) No cambiará la historia mi palabra; la verdad ha sido apuñalada, mi vida desangrada por la mentira del Salvador encarnado.

Evangelistas.

¡De Pilatos, procurador de Judea, hemos recibido decisión!

¡Gloria ad aeternum! Herodes el Grande ha cumplido.

Jesús.- ¡Id y decid a aquella zorra que hoy echo afuera demonios, mañana hago curaciones, y al tercer día termino mi obra! Porque no es posible que un profeta muera fuera de Jerusalén, (*Trata de recomponer el busto destruido. Al “ver” lo inútil de su labor maldice y lanza imprecaciones.*) ¡No soy el Mesías, no me hice pasar por tal! Menos un Mesías que debía sufrir por ellos, sólo proclamaré una esperanza de vida desechando su doctrina de expiación y reconciliación. (*Al tranquilizarse, canta de nuevo.*)

“...porque perros me han rodeado.

Hame cercado, cuadrilla de malignos,

horadan mis pies y manos...

¡Maldito sea Él que cuelga del madero!”.

Escena VII O DE LA CACERÍA

LUCAS, MATEO, MARCOS, JUAN

Lucas.- La celada está montada, amados hermanos, caerá como potrillo.

Mateo.- Hemos dispuesto con el bendito Lucas unos soplones en templo. Al momento de su aparición, caeremos como buitres encima de él.

Marcos.- Es un plan iluminado, con una sola sugerencia: en vez de atraparlo en el sagrado recinto, esperaremos que regrese a su guarida donde esconde toda su producción del diabólico juego, la cual destruiremos. Al tenerlo indefenso frente a nosotros tendrá que desvirtuar la salvación de Jesucristo en la cruz de una vez y para siempre.

Juan.- Amados hermano: ¿es realmente indispensable hacer todo aquello? Me parece repugnante que los redactores de la vida del Masías requieran de estos procedimientos para hallar la verdad.

Lucas.- Apreciado Juan: abandona de una vez por todos tus inútiles escrúpulos. El compromiso nuestro es con la fe, no con la decencia.

Mateo.- Apoyo al amado Lucas y su método. Si Juan no puede sobreponerse a su moral terrena, ¡que renuncie! Hemos de estar por encima del bien y del mal.

Marcos.- No tan de prisa queridos hermanos. La posición del dilecto Juan es respetable pese a su marcado idealismo. Se trata de convenir que es lo mejor para nuestro libro: si los procedimientos o su resultado incalculable para la fe.

Juan.- No se tergiversar mi opinión. Sólo busco establecer la inconveniencia de dichos métodos tratándose de una misión tan delicada. Los lectores de *El gran evangelio* deben tener la certeza que se hizo lo máximo por preservar la verdad.

Lucas.- Depende de qué verdad estés preservando.

Juan.- ¡Sólo hay una!

Marcos.- Entendemos la realidad de tu juventud y profundo misticismo, pero, en virtud de tales, debes convenir que al creyente le vale más la versión perfecta que la llena de inútiles minucias.

Mateo.- No hay que convencer a nadie. El mayor número obliga a acatar nuestro parecer. Además, recuerda que en una de nuestras discusiones exclamaste: “¡el libro que estamos redactando no es un documento histórico, es un acto de fe, de credibilidad divina!”. ¿Recuerdas?

Lucas.- ¡Amado Juan, parece que estuvieras repitiendo el pensamiento divino!

Juan.- (*Arrinconado.*) Está claro, hermanos. No me opondré a su acuerdo, pero exijo que no se acuda a la violencia bajo ninguna circunstancia.

Marcos.- ¡Alabado sea el santísimo hermano Juan! Dios iluminará a ese farsante en el momento de confrontarlo.

Lucas.- (*Malicioso.*) Y en caso de que insista en afirmas que él sí bajó con vida a Cristo de la cruz, ¿qué haremos?

Marcos.- Desafortunadamente para él, lo único que podrá tener trascendencia histórica es *El gran evangelio*.

Lucas.- ¿Pero si, además, está dispuesto a demostrarlo al mundo católico?

Mateo.- Un muerto no puede demostrar sino eso: ¡su muerte!

Juan.- ¿Insinúas un trágico final? ¡Por Dios, Mateo!

Marcos.- No olvides nuestro sino: defender la fe y la moral.

Juan.- ¿No se trata en este caso simplemente de decomisar y destruir el juego sacrílego? ¿No es ésta la intención de capturar a Nicodemo?

Lucas.- La especie de la salvación en la cruz se propala con la rapidez de su audacia, es imprescindible cortar de raíz se peligrosidad...

Mateo.- ¡Ultimando a su autor! Cada vez nuestras contradicciones se diluyen más, ¡alabado sea el Divino Rostro!

Marcos.- Basta que coincidamos en que murió, resucitó y subió a los cielos, que vendrá con gloria a juzgar a vivos y muertos para que la fe se perpetúe. Los detalles sobran.

Juan.- Apruebo todo menos la violencia en nombre del Señor.

Mateo.- Hablas como fariseo en oficio. La dureza de la vida supera la poesía del medroso. ¡Valor en el pecho y pulso en la espada Señor Jesucristo!

Lucas.- La mejor medicina: ¡el miedo! Hay que destruir el acta en que me referí a las posibles dudas de su muerte en la cruz, no pueden caer en manos de ateos.

Juan.- Tu plausible objetivo en ese momento era desentrañar la verdad, ahora buscas ocultarla y destruirla. ¿Qué moral es esa señores?

Marcos.- En presencia de un enemigo común y más poderoso, los buitres abandonan sus rencillas: ¡corazón grande y garra firme!

Mateo.- ¡Seamos buitres, es el único camino!

Lucas.- ¡Somos buitres!

Marcos.- ¡Buitres!

Juan.- (*Calificándolos.*) ¡Buitres!

ESCENA VIII O DEL PRESENTIMIENTO

CLAUDIA, NICODEMO, JESÚS, Evangelistas

JESÚS yace en el piso. CLAUDIA y NICODEMO lo observan con preocupación. NICODEMO sabe que el final se acerca.

Claudia.- -Día a día lo noto más desesperado. Nicodemo: tienes que hacer algo para aliviarle su tormento.

Nicodemo.- ¿Sigue hablando con Pilatos, con visiones?

Claudia.- Sí. Al principio me sometía a sus juegos, pero ahora son tan frecuentes que juraría que ha perdido la razón.

Nicodemo.- Siempre ha obedecido a su propia razón, es un ser excepcional. Ve la vida de una manera que ningún mortal logra percibir.

Claudia.- ¿Por qué transpira tanto odio en su vejez? Era un hombre que amaba la vida, la naturaleza, al ser humano; y ahora no sólo desprecia a quienes lo traicionaron, sino que también arremete contra nosotros.

Nicodemo.- Por capricho y mi error: al bajarlo de la cruz le quitamos su derecho a morir por lo que creía.

Claudia.- De ser así, ¿por qué me acompañaste en mi locura de conversar su vida?

Nicodemo.- Tú le amas, yo le admiro. Ambos hallamos en Él algo inexistente en toda la especie humana: el amor a la verdad y a la vida.

Claudia.- Causa de su desgracia.

Nicodemo.- Amén de lo considera su mayor pecado: haberse enamorado de la mujer de Pilatos, y carga en su conciencia con el sufrimiento de él.

Jesús.- (*Ajeno.*)

“...porque perros me han rodeado.

Hame cercado, cuadrilla de malignos,

horadan mis pies y manos...

¡Maldito sea Él que cuelga del madero!”.

Claudia.- Escucha su lamento, canta siempre en sus momentos de delirio.

Nicodemo.- Es un salmo profético. Él conoce mejor que nadie las escrituras y, por lo tanto, me señala el destino de las cosas: mientras unos lo olvidarán para evitar ser acusados de asesinato político, otros tomarán su nombre para fundar una nueva religión.

Claudia.- ¡Y no se equivoca! Los judíos niegan haber exigido a mi marido su ejecución y los otros, al encontrar el sepulcro vacío, lanzaron la gran mentira: ¡resucitó, resucitó!

Nicodemo.- Con su muerte en la cruz nada de esto podría haber pasado.

Claudia.- ¿Y permitir que el hombre que amaba la esposa del procurador de Judea se pudriera en un sepulcro? ¡Jamás!

Nicodemo.- Una fémica enamorada y un brujo alcahueta hacedores del engaño que echaría abajo el negocio de Pablo. ¡Qué trágica sufriría al gritarle: Pablo, dispongo de la vida del Maestro! ¡La perdió en un juego de azar en que apostó!

Claudia.- No podrías hacerlo, nadie te creería.

Nicodemo.- Claro que no: le juré una muerte tranquila en pago del error que cometimos. Es un compromiso de sangre el que contraje.

Jesús.- (*Ajeno.*) ¡Quiero una muerte tranquila, un sencillo final...Dejadme cometer errores, el hombre vive para ello!

Claudia.- ¿Y los hombres que pagó Pablo para redactar *El gran evangelio* ya terminaron su encargo?

Nicodemo.- No acaban de contradecirse mutuamente. El interés de cada uno de aquellos farsantes ha impedido que finalicen su mercenaria labor. Además, no cejan en mi búsqueda y quieren mi juego, me desollarían en vida de caer en su poder. Así lo hicieron con un escribano al que le regalé un ejemplar.

Claudia.- ¿No temes ser aprehendido? En este ovillo tú eres el comienzo y Jesús el final, si caes, lo arrastrarás a Él contigo.

Nicodemo.- Estoy enterado del asunto. Pero lo del juego es el anzuelo, la carnada su morbosidad, y el pez la verdad: ¡Jesús no murió en la cruz, está muriéndose de viejo!

Claudia.- No alcanzarías a pronunciar una palabra en el instante de tu captura.

Nicodemo.- A menos que me arranquen la lengua, todo será dicho en su momento. Por ahora, con que persista la duda es suficiente. Me marchó, cuida de Él y prepárale lo de siempre. Mis clientes me aguardan en el templo con expectación y no puedo desaprovechar la oportunidad de burlarme de judíos y cristianes. Alista viandas suficientes, puede haber un largo viaje en el futuro.

Claudia.- Hay viajes para los que la comida sobra. Y recuerda: al cuidar de ti, cuidas de Jesús, ¡no lo olvides!

Jesús.- ¿Nicodemo, dónde está Nicodemo? Presiento el final, acechan buitres en lo sano. ¡Buitres, veo cuatro buitres! ¡El final comienza, la vida se muere, se revitaliza la muerte!... ¡Nicodemo sales para no verte más, te sacarán los ojos esos buitres!... Abortando la muerte matarán la vida; disfrutarán sufrir, pero tú disfrutarás sufriendo en sus manos. Si vienen aguardaré emboscado... (*A los EVANGELISTAS.*) ¡Ay de vosotros, escribas y fariseos, hipócrita! Porque sois semejantes a sepulcros blanqueados y embellecidos por fuera, más por dentro están llenos de huesos de muertos y de inmundicia. Si viniereis, os aguardaré emboscado, me buscaréis y no me hallaréis; donde yo estaré, vosotros no podréis venir. (*A NICODEMO.*) Nicodemo sales para no volverte a ver, pero ellos no verán nunca mi rostro, ni tocarán jamás mi carne, no oirán mi voz, ¡pero sentirán mi presencia!

Nicodemo.- El hombre sabio sortea la desesperación; tus presentimientos no los disparará sino la certidumbre. Si nos aguardan los buitres al acecho: ¡bienvenidos que el mago Nicodemus los cocerá en su propia podredumbre! ¡Afilen el pico, agucen las garras que el estiércol se convierte en tierra labrada! (*Sale. JESÚS empieza a agonizar. CLAUDIA desesperada lo lleva a un promontorio de la cueva y se aferra a Él.*)

ESCENA IX O DE LA MUERTE

MARCOS, NICODEMO, MATEO, LUCAS, JUAN, CLAUDIA, JESÚS

Los cuatro evangelistas están en la cueva. NICODEMO pende de la red inmovilizado y vigilado atentamente. CLAUDIA mantiene oculto a JESÚS de los sacerdotes.

Marcos.- (Acusador.) Además de sacrílego e inmoral, atenta abiertamente contra las buenas costumbres del pueblo.

Nicodemo.- Y ustedes, los dueños de la moral, son los que determinan qué es lo bueno y lo malo para el género humano...

Mateo.- ¿Por qué tenemos que oírlo? Silenciémoslo de una vez y para siempre: ¡embaucador!

Nicodemo.- La competencia es sana y necesaria en todas las actividades del hombre. Yo también tengo derecho a incautar bobos y estúpidos hijos de imbéciles.

Lucas.- ¡A respetar, brujo infeliz! Tus fines son totalmente contrarios a los nuestros, buscamos la redención de las almas.

Nicodemo.- ¡Redimirlas! ¿De qué? De un pecado original que ustedes inventaron.

Juan.- Podría entender tu resentimiento, hermano Nicodemo, pero no la causa de tus epítetos; mi labor nace de una profunda convicción en Jesús.

Nicodemo.- ¿Y cómo creerte si te acompañas de tan malas existencias? Puede ser verdad lo tuyo, se advierte en tus ojos; a Jesús le hubiese gustado conocerte muchacho.

Marcos.- ¿Entonces niegas definitivamente la versión que te atribuye la salvación de Jesús en la cruz?

Nicodemo.- *¡Credo quia absurdum!*

Mateo.- “Creo porque es contrario a la razón”. Por eso desconfío más de él, los endemoniados seres como usted siempre riñen con la verdad.

Nicodemo.- Mentira y verdad, Dios y demonio, culpa y premio, castigo y redención, todos conceptos manipulados para su bien; mentiras cien por ciento inventadas y desprovistas de toda realidad humana. Un atentado a cuchillo contra el amor y la verdad.

Marcos.- Dios rige la naturaleza del hombre y de todas las cosas. No son invenciones nuestras, son verdaderas reveladas...

Nicodemo.- ¿Reveladas por quién? ¡Por ustedes mismos! Pequeños mojigatos y locos sin remedio que se atreven afirmar que por su poder dejan de regir constantemente las leyes de la naturaleza.

Lucas.- ¡Dios es la naturaleza! Él la ha creado para nuestro bien.

Nicodemo.- ¡Bien dicho! Para su bien y el de todos sus correligionarios. Y de este modo han atraído a todos los malogrados, díscolos y desheredados; toda la hez y escoria de la humanidad.

Mateo.- ¡Que a este desgraciado lo salve su madre que es Luzbel, y su padre que es el demonio!

Nicodemo.- La salvación del alma, eso traduce: el mundo gira en torno a los sacerdotes. Los soberbios que se creen elegidos por la comunidad.

Juan.- ¿Y qué piensas de Jesucristo, de lo que hizo y dijo?

Nicodemo.- ¿De lo que hizo y dijo Él, o de lo que ustedes escriben en su gran libro?

Marcos.- Ese hombre, que tú nombras, murió en la cruz para redención de los pecadores, de todos los cristianos y descreídos

Nicodemo.- Cristiano: palabra mal entendida; en el fondo no hay más que un cristiano: ¡Él que estuvo a punto de morir en la cruz!

Evangelistas.- (A coro.) ¿Estuvo?

Mateo.- Yo le oí; dijo perfectamente de su infecta boca: “a punto de morir”...

Nicodemo.- ¡Lapsus judius!

Mateo.- Propongo forzarlo a confesar.

Lucas.- De acuerdo.

Marcos.- Está bien, que diga la verdad.

Juan.- Sin violencia dijimos.

Mateo.- ¡Con lo que se requiera!

Lucas.- ¡En efecto, al costo que se imponga!

Nicodemo.- No seré el único, ni último sacrificado por la fe. ¡Adelante que vengan los buitres!

Juan.- (Decepcionado.) Renuncio a esto. No seré cómplice de una muerte. Escribiré mi propio libro sin tener que recurrir a la violencia. ¡Apocalipsis, apocalipsis!

Marcos.- ¡Espera! Cometes un error de cálculo (Aparte a JUAN.) No lo vamos a matar, únicamente lo conminaremos a decir la verdad. (JUAN se va.) ¡Adelante hermanos, que hable el encantador!

Claudia.- (Entrando aterrado por la posibilidad que se avecina.) ¡Por Dios, no le hagan daño; Jesús está muerto, quiero decir: en el cielo!

Mateo.- ¿Y esta visión de dónde provino?

Nicodemo.- ¡Claudia, huye, vete de aquí, los buitres tienen hambre!

Lucas.- (Morboso.) ¡Un momento! Debe ser la concubina del brujo. Su presencia además de estimulante a nuestros sentidos, contribuirá a forzar la confesión del agorero.

Claudia.- (Arremetiendo contra LUCAS.) ¡Ninguna concubina, raposa despreciable! Soy la esposa de...

Nicodemo.- (Callándola.) ¡Cállate mujer! No compliques la situación, ellos me quieren a mí, ya me tienen...

Marcos.- ¿Esposa de quién? Acaba mujer tu perorata.

Mateo.- (Acercándose inquisidor.) Si esposa de alguien, ¿por qué vives en franco amancebamiento en una cueva con un brujo?

Claudia.- No soy la manceba de Nicodemo ni de nadie. ¡Vivo con el único hombre que he amado en la vida!

Nicodemo.- ¡No sueltes la lengua, romana!

Lucas.- (Sorprendido.) Es romana, un nuevo descubrimiento hacemos. De seguir así, lo descubriremos todo. ¿Tú eres la que hace el maldito juego?

Marcos.- Con eres pagana y vives en una pocilga con un judío.

Nicodemo.- (Fuera de control trata de liberarse de la red.) ¡Judío no! Pueden insultarme con los peores términos, pero llamarme judío, nunca.

Mateo.- ¿Cuál es el hombre que amas tan excepcionalmente? Responde o reemplazarás al brujo en su tormento.

Jesús.- (En off) ¡Nooo!

Lucas.- (Atemorizado.) ¿De dónde provino esa voz?

Nicodemo.- ¡Es tu conciencia sacerdote!

Mateo.- Será uno de sus encantamientos. Dicen que tiene el poder de provocar sucesos inexplicables. Empecemos la confesión, antes que nos embruje a todos.

Marcos.- Hace rato que cuelga la red, pero, en vez de suavizarse, aumenta cada momento su veneno contra la fe.

Nicodemo.- Contra su llamada fe que nunca acabaré de maldecir. El grado de obediencia a ustedes determina el valor de cada hombre, como también su destino: depende de la voluntad del sacerdote premiarlo o castigarlo.

Mateo.- Si continúas profiriendo insultos y amenazas revueltas de maldiciones, te juro que morirás colgado de una cruz, pero después de ver a esta mujer correr la misma suerte.

Lucas.- Y yo me encargaré en persona de esa delicada misión.

Marcos.- Contrólense hermanos, hablan como verdugos de oficio. (Docto.) Apruebo la tortura pero no la muerte.

Mateo.- (Riendo escandalizado.) ¿Otro que se ablanda? Tú, el más experimentado en la fe, ¿dudas en el momento crucial de defenderla a muerte?

Lucas.- Los débiles los necesitamos, ¡pero abajo! Si ése es el lugar que apetece... ¡adelante!

Marcos.- Tomaré el camino de Juan, después de advertirles el peligro que corre la fe con guardianes como ustedes.

Nicodemo.- En última instancia lo que importa es la finalidad con que se miente. Tú y Juan desaprueban los métodos, pero los acompañarán en las falsedades a escribir.

Mateo. – (Sarcástico.) ¡Así paga el diablo a quien bien le sirve!

Lucas.- No más largas al asunto, empecemos los procedimientos benéficos para la fe. Algún día, en un remoto lugar, habrán de imitarnos.

Marcos.- ¿Procedimientos benéficos? De conocerlos la historia, daremos razones al paganismo para acusarnos de fanáticos.

Mateo.- ¡Vete amilanando Marcos! No soportaría verte sufrir.

Nicodemo.- ¡Que empiece la función, afuera los escrupulosos! (MARCOS sale.)

Claudia.- (Suplicante.) Por último vez, no le hagan daño; yo les entregaré toda la producción de juegos...

Lucas.- Si quieres cambiar de lugar con él, adelante: las mujeres hablan más rápido.

Claudia.- ¡Más rápido arrancaré tu lengua, judío!

Mateo.- (Sometiéndola.) Me seduce tu impulsividad, pero déjala para otro momento más adecuado.

Lucas.- Colguémosla con el brujo. ¡Que se calma la judaína! ¡Dasio Zoganes Nicodemus aliviará su lengua para regocijo de la plebe!

Claudia.- ¡No lo hagas! Recuerda tu pacto de sangre.

Nicodemo.- No puedo permitir que te maten. Él lo entenderá.

Mateo.- ¡Comienza caricato! Y ni una mentira aceptaré.

Nicodemo.- (Tornándose cuentero, como el peor de todos.) La idea surgió de Claudia Procula, esposa oficial del procurador de Judea, Poncio Pilatos, servidor del gran Augusto. El amor, nacido al calor de fugaces encuentros en el tribunal en que era juzgado Jesús, provocó en la tierna y caprichosa dama romana el deseo inquebrantable de salvarle de la muerte, para sí. Acudió a su cotidiano consejero y adivinador de suertes, Dasio Zoganes Nicodemus, oráculo venido de tierras indias para que le asesorara en la tierna tarea impuesta por su corazón...

Claudia.- No sigas inventando, falso confidente.

Mateo.- ¡Continúa!

Nicodemo.- (Misteriosamente se ha liberado de su prisión y se desplaza tranquilamente y en entera libertad.) Al no poder convencer a su buen marido de perdonarle la vida –contrariamente Poncio se ofendió con los extraños sueños y pedidos de su mujer --, ideó una estratagema para alcanzar su adorado sueño y con su poder sobre los soldados romanos, les ordenó: todo castigo será estrictamente medido, no le quebrantaréis las rodillas, le daréis a beber en una esponja este vinagre –una pócima narcótica que yo mismo preparé a fin de aparentar una muerte pronta— para gritar al final: ¡ha muerto! La segunda parte del plan se realizaría en el sepulcro después de la solicitud de entrega del cuerpo por parte de José de Arimatea: una curación con brebajes indios y preparación del inmolado a su nueva condición. Se fingiría un robo del cadáver –como fue propalado por los judíos—para justificar la ausencia del cuerpo, cuyo dueño sería transportado a una paradisíaca isla para gozar abiertamente del favor de tan bella dama...

Claudia.- ¡Embustero!

Nicodemo.- El plan se desarrollaba al pie de la letra hasta la primera parte, pero al iniciar lo atinente a la curación. (Se estremece.) ¡Oh prodigio! ¡Oh milagro!

Lucas.- (Emocionado.) ¡Continúa, continúa! Nicodemo.- Mis ojos acostumbrados a todo tipo de magia y truco se encegucieron...

Mateo.- ¡Sin tanto detalle! Termina, ¿qué pasó?

Nicodemo.- El cielo se introdujo completamente al sepulcro oscuro por el orificio inmenso que se abrió en el techo. ¡Era una luz deslumbrante, encandelilladora, incandescente!

Lucas.- (Estremecido.) ¡No pares ahora! Sigue...

Nicodemo.- (En estado de paroxismo.) Y por ese inmenso boquete practicado por quién sabe qué mano prodigiosa, ¡el Mesías! El Salvador tanto tiempo anhelado subió suspendido por esa luz... ¡hasta perderse en el infinito inexplorado!

Mateo.- ¿Es verdad ese prodigio? Júralo por tu alma que está a punto de ser redimida por el Dios que todo lo puede. ¡Júralo!

Nicodemo.- (Con sorna.) ¡Lo juro por mi alma que está a punto de ser redimida por el Dios que todo lo puede y sus representantes en la tierra!

Lucas.- (Alborozado y abrazado a MATEO.) ¿No te lo decía Mateo? Este brujo maldito fue el único testigo del milagro de todos los tiempos; lo que transformará la vida del mundo futuro: Jesucristo era verdaderamente el cristo de judíos y cristianos, hay que correr prontamente a escribirlo.

Mateo.- ¿Y por qué no lo habías dicho antes, a razón de qué debemos creerte ahora?

Nicodemo.- (Socarrón.) Una fuerza divina se apoderó de mí y no pude ocultar por más tiempo la verdad.

Lucas.- ¿Y tú romana, qué dices de esto?

Claudia.- Sí, es verdad todo lo narrado por él.

Lucas.- ¿Y por qué no querías que nosotros lo supiésemos?

Claudia.- (Transida.) Porque yo soy la adúltera esposa de Poncio Pilatos, a quien nunca pude volver a mirar con honestidad a los ojos por mi pecado.

Mateo.- Nosotros te daremos la calma que pide tu alma.

Nicodemo.- (Vuelve a estar maniatado sobre la red.) ¿Y ahora si pueden bajarme de aquí?

Lucas.- No tan deprisa, debes expiar tus culpas permaneciendo ahí colgado hasta nuevo orden.

Claudia.- Peo si ya confesó la verdad, ¿qué castigo puede merecer?

Mateo.- Esa no fue su única falta, también nos ofendió e insultó sin remordimientos.

Lucas.- Además de su juego inmoral.

Nicodemo.- Ni se imaginen que les pediré perdón.

Mateo.- Pues ahí permanecerás, todo pecador debe pagar por sus faltas.

Lucas.- Sobre todo cuando ofende la fe en la persona del sacerdote, representante de Dios en la tierra.

Nicodemo.- (Desorbitado.) ¡Plaga siniestra devoradora de almas! Van a tener que escucharme de nuevo: yo sé contra quien se dirigió la sublevación de Jesús, contra ustedes y contra la iglesia judía, contra los “santos y justos” de Israel, ¡contra la casta de sacerdotes corruptos como ustedes!

Mateo.- (Triunfante.) ¡Nuestra iglesia ya no es judía: es cristiana!

Nicodemo.- ¡Unos y otros son la misma escoria! Y escuchen esta profecía: ¡la consolidación de la iglesia judía cristiana será la mayor desgracia que se abatirá jamás sobre la humanidad!

Mateo.- ¡Es hora de que mueras maldito, no escucharé un insulto más antes que te hunda un cuchillo en tu garganta inmunda!

Lucas.- (Energúmeno.) ¡Arranquémosle esa lengua venenosa para que no pueda pronunciar ni una sola palabra más en toda su pecaminosa vida! Aquí tengo el instrumento adecuado. (Saca un escalpelo.)

Mateo.- Adelante Lucas, el médico amado, efectúa tu operación.

Claudia.- ¡Bestias inmundas! No tienen un ápice de bondad.

Lucas.- ¡Cuida te lengua, adúltera romana!

Nicodemo.- (Jubiloso.) Antes de la intervención: (Cantando con JESÚS.)

“...porque perros me han rodeado.

Hame cercado, cuadrilla de malignos,

horadan mis pies y manos...

¡Maldito sea Él que cuelga del madero!”.

Lucas.- (Atacándolo.) ¡Cállate inmundo para siempre! (Le corta la lengua.)

Jesús.- (Muriendo.) ¡Nooo! ---- ¿Lama sabactani?

Claudia.- (Gritando descompuesta.) ¡Esto lo sabrá el mundo entero!

Mateo.- Nadie sabrá porque nunca saldrán de acá. Mandaremos sellar nuevamente la salida de esta cueva que pronto será su tumba.

Lucas.- Amado Mateo, la función e finita. (Salen.)

Claudia.- Nicodemo, Jesús ha muerto. (Se abraza al cadáver de JESÚS mientras NICODEMO sangra abundantemente. La luz se cierra a la par que se escucha un gran estruendo de piedras que sellan la entrada. En primer plano se distinguen las siluetas de los evangelistas que inician un rito similar al practicado en mezquitas, sinagogas y templos actualmente.)

{...} ese santo anarquista que incitó al bajo pueblo, a los
excluidos y pecadores existentes dentro del judaísmo, a
contradecir el orden dominante, era un criminal político,
hasta el punto en que eran posibles en una sociedad
abiertamente apolítica, los delincuentes políticos {...}.

NIETZSCHE

FIN.

FUENTES CONSULTADAS

Libros:

- Arendt, Hannah. 2009. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Arias, Fidias. 2012. *El proyecto de investigación* (6ta ed.). Caracas, Venezuela: Episteme.
- Ascencio, Michaelle. 2012. *De que vuelan, vuelan*. Caracas, Venezuela: Editorial Alfa.
- Barthes, Roland. 1982. *La antigua retórica. España*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre. 1988. *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa.
- Broullón Lozano, Manuel. 2011. "Algunas calas entre cine, literatura y poder: Franz Kafka, Orson Welss y David Fincher" en *Los discursos del poder: Actas del XIV Congreso de la Asociación Española de semiótica*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- De Reina, Casiodoro y De Valera, Cipriano. 1960. *Santa Biblia*. Brasil: Reina-Valera.
- Esteva Fabregat, Claudio. 2005. "Representaciones y especies de poder," en *Las expresiones de poder. IV Coloquio Paul Kirchhköff. Homenaje al Dr. Claudio Esteva Fabregat*, ed. Rafael Pérez-Taylor. Ciudad de México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Foucault, Michel. 1999. *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, Carlos Manuel y Pardo, José Manuel. 1985. *Teatro Colombiano contemporáneo*. Bogotá, Colombia: Tres Culturas.
- Monleón, José. 1978. *América Latina: teatro y revolución*. Caracas Venezuela: Editorial Ateneo de Caracas.
- Nietzsche, Friedrich. 1998. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca Edaf.
- Nietzsche, Friedrich. 1996 [1873]. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *El anticristo. Ensayo de una crítica del cristianismo* Toronto Canadá: Editorial Elaleph.
- Oliva, César y Torres, Francisco. 1994. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

Sanz Echezarreta, Vanesa y López Cepeda, Ana María, Coords. 2014. *Los discursos de poder. Actas XIV Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. España: Cuenca.

Shakespeare William. 2006. *Como gustéis*. España: Editorial del Cardo.

Silva, Ludovico. 1987. *Teoría y práctica de la ideología*. México: Editorial Nuestro tiempo, S.A.

Parella, Santa y Martins, Feliberto. 2010. *Metodología de investigación cuantitativa*. Caracas: FEDEUPEL.

Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Übersfeld, Anne. 1989. *Semiótica teatral*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A.

Van Dijk, Teun A. 2006. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. España, Sevilla: Gedisa.

Weber, Max. 1993. *Economía y poder*. España: Fondo de la cultura económica.

Weber, Max. 2002. *Economía y sociedad. Esbozo de una sociología comprensiva*. Madrid: Fondo de la cultura económica.

Libros compilados:

Berganza, María Rosa y Ruiz, José Antonio. 2005. *Investigar en comunicación: guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación*. España: McGraw-Hill Interamericana de España.

Melo, González y Orlando, Jorge, Coords. 1996. *Colombia hoy*. Colombia: Biblioteca Familiar Presidencia de la República.

Noemi, Juan. 2004 Sobre la credibilidad del dogma Cristiano. *Teología y Vida* Vol. 45 Nro. 3, 258-272.

Prada, Jorge y Araque, Carlos, Coords. 2004. *Dramaturgos en la ASAB*. Bogotá, Colombia: Alcaldía Superior de Arte de Bogotá.

Plácido, Domingo. 2009 Formas de representación del poder en el mundo clásico. *Argos* Vol.32 Nro.1 Bahía Blanca, enero-junio.

Vásquez Rocca, Adolfo. 2012 Friedrich Nietzsche: de la voluntad de poder a la voluntad de ficción como postulado epistemológico. *Nómadas* Nro. 37.

Fuentes electrónicas

Tesis en línea

Gómez Beretta, Néstor Naves. “*Las creencias y la crítica a la religión en Friedrich Nietzsche*” (Tesis en línea, Universidad Complutense de Madrid, 2007), Consultada el 2 de abril de 2016 <http://eprints.ucm.es/tesis/fsl/ucm-t29210.pdf>

Artículos de revista

Azparren, Giménez Leonardo, “Del discurso teatral y su análisis crítico,” *Celcit*, n°. 28 (noviembre 2005), consultado el 13 de octubre de 2014 <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc/22/28>.

Bobes Naves, María del Carmen, “Teatro y Semiología,” *Arbor CLXXVII* (2004), Consultado el 1 de abril de 2016 <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/591/593>

Borrás, Xavier, “Notas para una aproximación histórica al teatro colombiano,” en *Monográfico* (2009), consultado el 18 de julio de 2016: 246 www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/download/.../236419.

Cornago, Óscar, “Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea,” *Iberoamericana* (2006), consultado el 30 de marzo de 2016 http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2006/Nr_21/21_Cornago.pdf

Lazo, Cividanes Jorge, “La ideología: de las representaciones sociales al poder simbólico,” *Politeia* 29, n°.29 (julio 2002), consultado el 26 de abril de 2016 http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0303-97572002000200002&lng=es&nrm=i.

Lucarda, Mario, “Teatro colombiano contemporáneo: antología (1992),” *Revistes Catalanes amb accés Obert* (2009), consultado 30 de marzo de 2016 <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146455/233595>.

Meyran, Daniel, “El poder del teatro frente al poder. Discursos emergentes/discursos hegemónicos,” en *Revista Universidad Veracruzana*, Vol. 1, N° 2 (2011) 45 <http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1043>

Motilla, Claudia, “Del teatro experimental al Nuevo teatro, 1959-1975”, en *Revista de Estudios Sociales* (2004), consultado el 9 de noviembre de 2016: 86 <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81501709>.

Nocera, Pablo, “Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana,” *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas* (2009), consultado el 7 de mayo de 2016 <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA0909240249A/26182>.

Obregón, Osvaldo, “Representaciones del poder en el teatro de José Triana” *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes VI*, N° 21 (2011), consultado el 25 de abril de 2016 http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_triana/obra/representaciones-del-poder-en-el-teatro-de-jose-triana/

Palacios, Víctor, “El concepto de poder político en Hannah Arendt,” *Humanidades* (2003), consultado el 20 de febrero de 2016 http://www.um.edu.uy/_upload/_descarga/web_descarga_77_HUMANIDADES_3_PALACIOS.pdf.

Reyes, Carlos José. “El teatro en Colombia en el siglo XX” en *Revista Credencial Historia* Ed.198 Bogotá: Colombia (junio 2006), consultado el 7 de diciembre de 2016 <http://www.banrepcultural.org/revista-80>.

Rojas, Mario A, “Gulliver dormido de Samuel Rovinski: Una parodia del discurso del poder”, *Revista Latinoamericana de teatro* 24, N°. 1 (1990), consultado el 1 de diciembre de 2016 <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/848/823>.

Ruiz, Julio Juan, “Persuasión política y adoctrinamiento religioso en el teatro de Pedro Calderón de la Barca,” *Lingüística y Literatura*, N° 63 (2012), consultado el 15 de septiembre de 2015 en: <http://nulan.mdp.edu.ar/1938/1/01504.pdf>.

Saldivia, Najal Fernando, “La plusvalía ideológica,” *Aporrea* (noviembre 2008), consultado el 18 de julio de 2016 <http://www.aporrea.org/ideologia/a66667.html>.

Tinoco, Amador José, “Persuasión Política y Religiosa. Escenarios de Confluencia”, en *La Ciudadanía: Estudios de psicología política y representación social*, Coords. Juana Juárez y Salvador Arciga (México: UAMI, 2000), consultado el 30 de marzo de 2016 http://www.academia.edu/341473/Persuasión_Política_y_Religiosa._Escenarios_de_Confluencia

Zúñiga, Mónica, “El tema del poder en tres obras de teatro Latinoamericano,” *Revista de Estudios Latinoamericanos* 25, N°. 47 (2009), consultado el 25 de febrero de 2016 en: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/642>.