

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA



Facultad de Humanidades

Tesis que presenta:

Darinka Ramírez Guzmán

El pueblo como héroe en las obras *El Jinete de la Divina Providencia* y *Pedreira das Almas*, a partir de la comparación de algunos aspectos semiológicos.

Para obtener el grado de Licenciada en Lengua y Literatura de Hispanoamérica

Director de tesis:

Dr. Hugo Salcedo Larios

Tijuana, Baja California, agosto de 2010

Agradecimientos

Quiero agradecer a la Facultad de Humanidades por su valiosa formación y apoyo a mis proyectos. En especial al Dr. Hugo Salcedo, por su constante soporte y aliento para andar por el camino de la investigación teatral.

Al Maestro André Gomes por acercarme a la dramaturgia brasileña.

A mis maestros universitarios por compartirme su ínclito conocimiento.

A mis padres por su amor y apoyo incondicional.

A Martha, Lotzi, Renato y Jonathan por su comprensión y fuerza.

A Óscar Liera y Jorge Andrade que sin su trabajo esto no hubiera sido posible.

ÍNDICE

Introducción.....	5
1. La reconfiguración del imaginario desde dos percepciones: la Paulista y la Norteña	9
1.1. Semblanza y contexto histórico.....	9
1.2. Movimientos y etapas de los autores.....	11
1.3. Encuentro entre <u>Pedreira</u> y el <u>Jinete</u>	13
1.4. La reconfiguración del imaginario a través del teatro.....	15
1.5. Los elementos trágicos de las obras.....	20
2. Semántica. Significado y contenido de cada una de las piezas.....	24
2.1 Títulos.....	25
2.2 Tiempo.....	26
2.2.1. Tiempo de la historia y del discurso.....	27
2.2.3. Tiempo de la representación.....	29
2.3. Espacios.....	30
2.4. Lenguaje.....	32
2.5. Personajes.....	34
2.5.1. Clasificación.....	36
2.5.2. Cuadro comparativo.....	37
2.6. Temática.....	38
2.6.1. La perturbación de las ciudades.....	38
2.6.2. El papel del pueblo.....	39
2.6.3. El imaginario social: Los Héroe.....	42
2.6.4. Las Antígonas y los cuerpos.....	45
2.6.5. El trastorno de la muerte.....	47
2.6.6. Las instituciones y el poder.....	50
2.6.7. Bodas fatales.....	52
2.6.8. Íconos religiosos.....	53
2.6.9. La mudez de las piedras.....	54
3. Sintaxis. Estructuras internas de las obras dramáticas.....	56
3.1. Introducción.....	56
3.2. Funciones y situaciones. División de escenas.....	58
3.3. Esquema de secuencias sintáctico semióticas.....	59
3.4. Estructuras dramáticas.....	59
3.5. Modelo Actancial.....	60
3.6. Cuadro de presencia de los personajes en escena.....	62
3.7. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en escena.....	64
3.8. Fases del conflicto.....	65
3.9. Análisis sintáctico de las obras.....	67
3.9.1. <u>Pedreira das Almas</u>	67
3.9.1.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas...67	
3.9.1.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas.....	74
3.9.1.3. Modelo actancial.....	75
3.9.1.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena.....	76
3.9.1.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en escena.....	79
3.9.1.6. Fases del conflicto.....	84

3.9.2. <u>El Jinete de la Divina Providencia</u>	85
3.9.2.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas..	85
3.9.2.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas.....	94
3.9.2.3. Modelo actancial.....	95
3.9.2.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena.....	97
3.9.2.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en escena.....	102
3.9.2.6. Fases del conflicto.....	108
Conclusiones.....	110
BIBLIOGRAFÍA.....	113

INTRODUCCIÓN

“El teatro es una expresión de nuestra vida onírica, de nuestras aspiraciones inconscientes. El teatro responde a lo mejor de nuestra sociedad, a lo más turbado, a lo más visionario”

David Mamet

En la antigua Grecia el teatro cumplía una función social para sus ciudadanos, que servía como purgante de la sociedad. Sin embargo, con el paso del tiempo, tanto la humanidad como el quehacer teatral han ido transformándose. No obstante, los dramaturgos siguen preocupándose por la trascendencia social que pueden tener sus obras, tal como el caso de Jorge Andrade u Óscar Liera, quienes trabajaron para transportar los conflictos e intereses particulares de su entorno al teatro, otorgándole así un carácter más universal a sus obras. Los textos de estos dramaturgos Pedreira das Almas y El Jinete de la Divina Providencia respectivamente, abordan la cuestión del pueblo y el rol que éste desempeña dentro de su sociedad, lo cual los hace situarse del lado de la otredad. Ellos nos muestran que el *Pueblo*, en efecto, “designa una ligazón de los habitantes de un país en torno a un objetivo común, un vínculo que conlleva implícitamente una voluntad de acción, o directamente un accionar conjunto” (Eggers 29).

Por ello, nuestra investigación está basada en el análisis comparativo de las obras Pedreira das Almas del brasileño, Jorge Andrade, y El Jinete de la Divina Providencia del sinaloense, Óscar Liera, las cuales pertenecen a diferentes contextos socio-históricos, corrientes estéticas e incluso el idioma en que están escritas es disímil. Estos textos dramáticos por estar tan retirados entre sí, tanto en movimientos estéticos como geográficos, no han tenido ningún tipo de análisis o acercamiento comparativo; por lo cual este trabajo implica mostrar una parte de ellas que no ha sido estudiada.

Estas obras han sido analizadas, generalmente, sólo por un aspecto; en el caso de la obra de Liera se ha investigado el papel del imaginario principalmente; y por el lado de Andrade, se ha estudiado más la obra como tragedia.

Uno de nuestros objetivos es analizar las piezas para ver si en ellas hay una reconfiguración del imaginario, en base a la propuesta del teatro crítico emancipador de Gallegos Díaz. Posteriormente, se busca identificar y estudiar los aspectos semióticos operantes en el hecho teatral en los niveles de semántica y sintaxis, para así conocer los paralelismos y divergencias que tienen las obras consideradas. Estos objetivos de investigación nos llevan a plantear la hipótesis de que a pesar de las diferencias estéticas y contextuales en Pedreira das Almas y El Jinete de la Divina Providencia, los textos coinciden en el aspecto temático de ubicar al pueblo como el héroe de las obras.

Para poder argumentar esta conjetura, hemos recurridos a ciertos fundamentos teóricos que serán imprescindibles para la realización de este trabajo. Primeramente ubicaremos las obras dentro de una realidad, para así recurrir a la propuesta de Cristian Gallegos sobre *Teatro Crítico-emancipador*, y discutir si los textos recrean ficcionalmente elementos históricos mediante la operación artística, dándole otro sentido al pasado y al presente. Discreparemos si existe en las piezas una *estética crítico-emancipadora*, para analizar entonces la relación histórica-específica del artista y su realidad. También veremos al teatro como una acción semiótica que intenta reconstruir el imaginario popular para darle una resignificación histórica.

Sin pasar de largo, distinguiremos si las obras pertenecen a algún género dramático en particular, para posteriormente discutir los elementos trágicos a los que recurren ambos textos en base a Steiner y Bentley.

Para el estudio de las estructuras recurriremos a la semiótica, por ser la ciencia que se encarga de estudiar: “todos los tipos de signos” (Gutiérrez 76). Muchos teóricos

coinciden en que entre los planteamientos de Pierce hay tres tricotomías: la *dimensión Sintáctica*, la *dimensión Semántica* y la *dimensión Pragmática*. Nosotros trabajaremos sólo con las dimensiones sintáctica y semántica; ya que la dimensión pragmática no entra en el campo de investigación literaria, sino del teatro como praxis.

Dentro de la *dimensión Semántica* veremos principalmente los *significados* y las *temáticas* que utilizan los autores, al igual que el *lenguaje*, y los *personajes*, tanto los *protagonistas* como *antagonistas* fundándonos en las bases teóricas de Carmen Bobes. Para diferenciar mejor los personajes, se hará como propuesta un cuadro comparativo de las figuras dramáticas. El *espacio* y el *tiempo*, se diferenciarán también por los postulados de Bobes.

Para la última dimensión, recurriremos al apartado del nivel sintáctico planteado en el *Esquema de modelo de análisis semiótico teatral* de Charles Morris; quien formula un estudio descriptivo de los: “elementos constituyentes del hecho teatral” (87). Dentro de este nivel se analizará, primeramente, el *Esquema de Secuencias Sintáctico Semiótica* siguiendo el modelo que utiliza Sonia Sánchez en base a la propuesta de Romera Castillo, Fabián Gutiérrez y Antonio Tordera. Veremos la *Estructura Dramática* conforme a Carmen Bobes. Para este análisis sintáctico es significativo el carácter funcional de los personajes, los cuales compararemos desde dos enfoques: diegético y mimético. Para el estudio diegético aplicaremos El *Modelo Actancial* de Greimas, el cual tendrá algunas modificaciones partiendo de Kurt Spang y Anne Ubersfeld; y para el enfoque mimético utilizaremos el *Cuadro de presencia de los personajes en escena* manejado por Sonia Sánchez, donde se ve la relación de los personajes con la situación dramática, de su presencia y participación en escena. También estudiaremos los signos no lingüísticos a través de las acotaciones, a partir del cuadro propuesto por Fabián Gutiérrez sobre el sistema de signos de Tadeus Kowzan,

ya que contribuye al análisis científico del espectáculo. Por último veremos las *fases del conflicto*, las cuales nos permiten ver la raíz que rige la obra de teatro y produce el choque de fuerzas contrarias.

Este trabajo aplicará los fundamentos teóricos de la semiótica teatral, anteriormente mencionados, los cuales no son utilizados regularmente dentro de un análisis comparativo. Dichos cimientos teóricos servirán pues como herramienta para vincular dos obras pertenecientes a diferentes culturas, con desiguales lenguas y contextos sociales, pretendiendo arrojar como resultado nuevos significados y visiones a las obras dramáticas; tanto en conjunto, por ser un trabajo comparativo, como individualmente. Del mismo modo esta investigación tiene también como finalidad ser una nueva posibilidad de análisis comparativo de textos dramáticos por medio de la semiótica teatral.

1. La reconfiguración del imaginario desde dos percepciones: la *Paulista* y la *Norteña*.

1.1. Semblanza y contexto histórico de los autores.

El dramaturgo Brasileño Jorge Andrade Franco (Barretos, São Paulo 1922-1984) es considerado uno de los más expresivos dramaturgos brasileños. Él se preocupó por llevar a escena la temática y personajes que mejor representaban la historia de su país, destacando como problemas centrales de su obra: “a mineração, a decadência da aristocracia cafeeira, a industrialização de São Paulo e os novos grupos sociais, como os imigrantes italianos”¹ (Oliveira 2). El hecho de que sus padres vivieran en una hacienda y que él haya crecido dentro del medio rural, hizo que su obra tuviera profundas observaciones de ese universo.

Andrade comenzó su carrera en la década de 1950. Estudió en la Escuela de Arte Dramática de la Universidad de San Paulo. Sábato Magaldi dice que: “Revelava talento autêntico para a dramaturgia”² (228). Escribió su primera pieza teatral *O telescópio* en 1951, pero fue con su obra *A moratória* con la que se haría acreedor de una beca para estudiar en los Estados Unidos. Ahí conoció a Arthur Miller, quien le aconsejó: “Volte para o seu país e procure descobrir por que os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença”³ (Néspoli 57). Así fue como Andrade volvió a Brasil y comenzó a investigar sobre su gente, sobre el pasado brasileño en que, de acuerdo con Rosenfeld, logra en esencia una: “escavação do passado, rasto atrás, volta às origens, iluminação crítica do passado pelo presente e do presente pelo passado”⁴ (599). Andrade coloca a través de un hecho histórico, tanto en escena como en el discurso de los personajes, todo un universo simbólico que va a desembocar en

¹ “La minería, la decadencia de la aristocracia cafetera, la industrialización de San Pablo y los nuevos grupos sociales, como los inmigrantes italianos”. Traducción nuestra de ésta y subsecuentes citas del portugués al español.

² “Revelaba un talento auténtico para la dramaturgia”.

³ “Regrese a su país, e intente descubrir por qué los hombres son lo que son, y no son lo que les gustaría ser, y escriba sobre esa diferencia”.

⁴ “La excavación del pasado, a través de sus marcas, volviendo a los orígenes, criticando el pasado para el presente y el presente por el pasado”.

los hombres y en los espacios fragmentados de la modernidad.

Andrade escribió en una época en que Brasil pasaba por profundas transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales; esto es en torno a los años 1950, 1960, 1970 e inicio de 1980. Eso trajo que Jorge Andrade pronosticara mejores días para la literatura dramática brasileña; convirtiéndose en un dramaturgo consagrado, con una buena respuesta por parte de los críticos y del público.

Por otro lado tenemos al dramaturgo mexicano Jesús Óscar Cabanillas Flores, mejor conocido como Óscar Liera (Culiacán, Sinaloa 1946-1990). Autor de 36 obras de teatro, por las cuales es considerado uno de los dramaturgos más importantes de México de la segunda mitad del siglo XX.

Liera realizó sus estudios en el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), para posteriormente viajar a Francia e Italia. Durante todo ese tiempo mantuvo paralelamente su actividad teatral en su ciudad de origen. Cuando Óscar termina de cursar Letras Hispanoamericanas en la UNAM, decide dejar la ciudad de México para regresar a su querido Culiacán. Partida Tyzan expone que Liera era: “un guerrillero de la cultura, que dejó halagos y atractivos en la capital, para crear ahí lo mejor de su dramaturgia, retomando lo más destacado de las tradiciones locales, su esencia y peculiaridades, para luego interpretarlas con una visión universal” (1). Cuando regresa a su ciudad consolida el grupo de teatro TATUAS en 1982; el cual cumple ya 25 años de trayectoria y forma parte importante de la escena mexicana. En el tiempo que funda el grupo, acontece: “el ascenso de los neoliberales y tecnócratas al poder, encabezados por Miguel de la Madrid Hurtado, mientras que en Sinaloa, Antonio Toledo Corro como gobernador, encabezaba uno de los gobiernos más conservadores y violentos que haya conocido el estado” (1). Motivado por estos sucesos, Liera crea una dramaturgia que critica al entorno que lo rodea, a las instituciones y sus gobernantes, intentando: “desenmascarar los valores

convencionales de nuestra vida íntima, de nuestra vida en familia, de nuestra vida en sociedad” (De Ita 33). Estos hechos ameritaron que la trigésima edición de la Muestra Nacional de Teatro 2009 fuera realizada en memoria de él en el lugar donde tanto trabajo: Culiacán.

1.2. Movimientos y etapas de sus obras.

El brasileño Jorge Andrade fue un autor de esmerada exigencia artística, que trabajó rigurosamente el metalenguaje y en muchas de sus obras se ve una compleja arquitectura teatral. Él es considerado uno de los pioneros de la dramaturgia moderna brasileña; cabiendo aclarar, que ésta no está vinculada con el drama moderno, puesto que la dramaturgia moderna apareció en Europa a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Peter Szondi, en Teoria do teatro moderno, asegura que en Brasil, tanto el teatro como la dramaturgia moderna, aparecieron tardíamente con la creación del TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) en 1948 (Szondi 91). Es así que con casi un siglo de atraso Vestido de Noiva (1943) de Nelson Rodrigues y A Moratória (1955) de Jorge Andrade, insertan en Brasil la dramaturgia moderna, convirtiéndolos a estos autores en clásicos de la dramaturgia de su país.

Como otra vertiente, Andrade fue influenciado por varios movimientos que surgieron en Brasil en 1950, los cuales tenían el propósito de trabajar en base a las ideas revolucionarias sobre la construcción del *hombre nuevo*. Se creía que para que germinara una transformación donde las acciones humanas y el curso de la historia pudieran cambiar, se tenía que volver a las raíces del hombre brasileño e indagar en el pasado del: “autêntico Homen do povo”⁵ (Ridenti 24); lo que implicaba que tuviera características rurales y no estuviera contaminado por la urbanidad capitalista. Así Jorge Andrade se acercó a las influencias izquierdistas y comunistas de finales de la década de

⁵ “El auténtico Hombre del pueblo”.

1950 plasmándolo en su universo ficcional.

Lo mejor de la producción de Andrade se inscribe en el ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio* publicado hasta 1970. Este texto es un conjunto de diez piezas que están relacionadas entre sí, donde vemos la presencia de multívocos ciclos que atraviesan los tiempos y textos, convirtiéndola en una obra teatral única en la literatura brasileña. Las primeras obras - O Sumidouro, As Confrarias e Pedreira das Almas – se relacionan con la época minera Brasileña; las otras piezas son A Moratória, Os Ossos do Barão, As Escadas, Senhora na Boca do Lixo e Rastro Atrás, que abordan la temática de la actividad cafetera y el advenimiento de la industrialización.

Por otro lado, encontramos a Óscar Liera. Él formó parte del movimiento de dramaturgia iniciado en los años 70, promovido por grandes dramaturgos como Emilio Carballido y Hugo Argüelles, llamado ‘Nueva Dramaturgia’. En este movimiento se ubican Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila y Sabina Berman, entre otros; quienes mostraron en sus creaciones el compromiso que tenían hacia su medio social.

Dentro de la obra de Liera podemos ver cuatro tendencias de su dramaturgia, en base al análisis realizado por el investigador Armando Partida. La primera tendencia es su despertar como dramaturgo, donde tiene una inclinación a abordar temáticas sobre lo social-familiar. Desde ese primer tiempo permea su obra con toques de farsa, para criticar y reírse de: “los errores y de los pequeños pecados que lo rodean y hace una crítica de la sociedad en la que vive. A esa etapa corresponden obras como El Gordo, La piña y la manzana y Las Ubarry” (14). En la segunda tendencia de su creación, da un salto de las obras breves a las obras que lo ubicarían dentro de los principales dramaturgos dentro del panorama teatral mexicano. De esos tiempos nacen los textos de Los fantasmas de la libertad y Las fábulas perversas. La tercera tendencia fue la que

marcó su obra, ya que en ella se permite hablar abiertamente de todas las leyendas y mitos que ahondan en la región donde él se crió: “Es ahí en donde se recupera el imaginario popular y la cultura regional a través de lo cotidiano” (Partida 18). El Jinete de la Divina Providencia, Los caminos solos, La infamia, Camino rojo a Sabaiba y Repaso de indulgencias pertenecen a esta tercera fase. La tendencia que cierra el ciclo de obras de Liera se caracteriza por ser un trabajo introspectivo y reflexivo, estas obras conformaron su publicación llamada Dulces compañías.

1.3. Encuentro entre *Pedreira* y el *Jinete*.

Las obras que analizaremos y compararemos, son piezas que intentan mostrar el pasado nacional -cada autor con su respectivo país- donde los acontecimientos repercuten hasta la época actual, formando parte de su historia. En Pedreira das Almas (1950) sólo hay un plano, éste transcurre en Minas Gerais en los años de 1842. Toda la obra de Pedreira das Almas se desenvuelve en ese tiempo. La obra se distingue por tener una estructura original, con una línea auténtica y propia, al tiempo que es: “psicología e histórica, do humano”⁶ (Gomes 624). No obstante la pieza de Andrade se articula en una triple temporalidad; si se observa que fue escrita en 1950, que toma elementos históricos de la revolución liberal de 1842 y que fue publicada en 1970, tiempo en el cual Brasil atravesaba por los momentos más duros de la dictadura militar.

En la obra mexicana El Jinete de la Divina Providencia (1984), la trama se desarrolla en dos realidades temporales: a finales del siglo XIX y en la actualidad. La intención del autor, al manejar dos épocas, es justificar las acciones de ambas y que así se complementen, de tal manera que el pasado aclare y justifique lo que sucede en el presente, haciendo que la obra sea más dinámica.

La obra de Jorge Andrade nos habla de la ciudad Pedreira das Almas, nombre

⁶ “Psicológica e histórica de lo humano”.

que coincide con el título de la obra. En dicha ciudad ya no hay trabajo y es necesario buscar un nuevo lugar donde vivir, ya que ni siquiera queda espacio para enterrar a los muertos. Existe un conflicto entre las personas jóvenes – Martiniano, Mariana, Gabriel- quienes quieren ir a buscar una nueva forma de vida y los adultos –Urbana- que se atan a la ciudad a través de los recuerdos y el respeto a sus difuntos.

Por su cuenta los jóvenes de Pedreira se van a luchar por unas tierras que les pertenecen y que los autoritarios quieren robarles. Es ahí donde el conflicto comienza. Más adelante, lo que equivaldría en la realidad al año de 1842, un batallón de policías comandados por el delegado Vasconcelos aparece en la ciudad para detener a los jóvenes iniciadores de la revolución, y por accidente matan a uno de ellos: Martiniano. Para las autoridades esa muerte no es suficiente, pues no dejarán al pueblo en paz hasta que encuentren al responsable de toda la rebelión: Gabriel.

El cuerpo de Martiniano queda insepulto; su madre, Urbana, y su hermana, Mariana, padecen su lamentable muerte. La ciudadanía sufre fuertemente los abusos de poder porque se resisten a revelar donde se encuentra su mentor. Posteriormente el Estado, al ver el cuerpo insepulto de Martiniano transfigurado, decide dejar a Pedreira en libertad, pues recapacita sobre el estrago humano que ha ocasionado a los habitantes por su insensible rigidez frente a la muerte de Martiniano. Al final Gabriel vuelve a Pedreira para llevarse a los habitantes a un lugar donde puedan tener una mejor calidad de vida; sin embargo Mariana, su novia, decide quedarse en el pueblo guardando luto a su hermano Martiniano y su madre Urbana.

La obra del El Jinete de la Divina Providencia nos habla del personaje mítico ‘Malverde’ y de cómo es que él llegó a formar parte de la cultura y mitología fronteriza de México por su controversial vida. La obra se desenvuelve en el estado de Sinaloa. Liera retoma el mito de principios del siglo XX, a través del plano del pasado, para

hablar de su tierra, sus creencias y gente; personas que eran explotadas por sus patrones. Dentro de ese plano se ve cómo Malverde robaba a los ricos para darles las ganancias a los desheredados. Los poderosos deseaban acabar con él pero no sabía quién era; por ello, el gobernador mandó matar a una persona inocente, fingiendo que Malverde era el asesino, para que así la gente dejara de creer en su héroe. La verdad al final se revela y el gobernador Cañedo, quien acusó a Malverde de asesino, vive asustado porque sabe que el héroe ajustará cuentas. Finalmente en la obra el gobernador muere de un susto o asesinado por una de sus víctimas.

Dentro del plano del mundo actual en la obra de Liera, todo transcurre en unos pasillos. Ahí unos sacerdotes de Sinaloa empiezan a entrevistar a diversas personas, para conocer la verdadera historia de Malverde y ver la posibilidad de beatificarlo. Los personajes van contando diferentes versiones de él, finalmente la Iglesia no encuentra verdades contundentes sobre la vida del personaje, así que los sacerdotes desisten y deciden dejarlo como un héroe del pueblo. En el texto dramático los dos planos, el presente y el pasado, se van mezclando para ir dándole claridad a la trama.

Es así que se observa como ambas obras, ubicándose en diferentes contextos y realidades aisladas, toman hechos históricos reconfigurándolos por medio del teatro. Vale la pena, entonces, ver de qué manera las obras tergiversan la historia oficial y consagrada, para emancipar la historia subordinada a través del arte.

1.4.La reconfiguración del imaginario a través del teatro.

En el trabajo de Cristian Gallegos sobre el teatro moderno crítico-emancipador, plantea el derecho a un arte desacralizador, es decir, que esté fuera de los paradigmas estéticos del poder, teniendo una labor deconstructiva-transformadora de conciencias que

establezca una lucha contra el discurso autoritario; planteando que sólo se logrará en base a un arte que no sea moralista ni neutra.

Como es bien sabido, una obra de teatro: “no es el mundo real. Es mundo construido sobre lo real” (Gallegos 4). Por ello, cuando las obras toman lo *histórico*, según Gallegos, se pueden presentar de dos tipos: las que se muestran como un reflejo de la realidad sociohistórica; y las otras, que pretenden desmitificar a través de las recreaciones ficcionales con elementos históricos, para dar un nuevo sentido al pasado y al presente. Es así que la obra de arte, y en este caso específico, una obra de teatro es: la “materialización de una *nueva realidad* a partir de una realidad ya existente, pasada o presente”(5). Esta praxis artística crítico-emancipatoria sólo se logrará a partir de la relación histórica específica que tiene el autor con *su* realidad, en contraposición a la estética cerrada, que ve la praxis artística como un mero reflejo de la realidad.

Por ello es pertinente hablar de la base histórica que toman los autores para crear sus obras. En Pedreira das Almas los personajes no existieron, ni tampoco la ciudad. Sin embargo tanto la trama, que se desarrolla en la región brasileña Minas Gerais, como los hechos, son verídicos. La historia de Pedreira transcurre en el año de 1842, fecha que coincide con la Revolución Liberal que se suscitó en dicho Estado de Brasil, entre julio y agosto de 1842. Para el 20 de agosto del mismo año, las tropas del Imperio dominaron la rebelión. Por otro lado, Minas Gerais estaba pasando por un agotamiento de la exploración aurífera; por ello esos acontecimientos se dieron: “en medio de convulsiones políticas, sociales y económicas relacionadas con el cambio de una economía minera a otra de carácter agrícola”, así que Andrade en Pedreira: “retoma la memoria grupal, cuando retrata la derrota de los liberales ante las fuerzas absolutistas” (Docel 3).

En el caso de Liera, el teatro que él escribe está relacionado con las leyendas

regionales, resultando lleno de “modismos, giros, historias, consejos, dichos y refranes de la cultura patrimonial sinaloense” (Partida 22), teniendo una dramaturgia muy específica dentro del teatro mexicano. En El Jinete de la Divina Providencia podemos ver eso, ya que el autor recurre al mito de Malverde, quien era conocido como un bandido social mexicano de finales del siglo XIX y principios del XX. Existen diversas versiones de su vida; sin embargo la mas conocida es que nació por 1870 en Sinaloa, época correspondiente al régimen del Porfiriato. Según la historia oficial, es el período marcado por la modernización y progreso; más por otro lado, fue el tiempo que la dictadura y la pobreza estaban en su auge total. Se dice que los padre de Malverde murieron de hambre y él no tenía que comer; otra versión cuenta que él trabajaba en una construcción, pero en cierto momento se convirtió en un ladrón de la sierra de Culiacán, y que las ganancias las repartía entre los pobres a cambio de que no revelaran dónde se encontraba; pero un día: “fue traicionado por uno de sus compadres y ejecutado por el gobernador en 1909, poco antes de llegar la Revolución. Su cabeza fue colgada en un árbol como una advertencia a sus seguidores y se prohibió enterrar su cuerpo” (Park 2).

No pasó mucho tiempo para que su figura volviera a aparecer y se quedara hasta nuestros días. Ahora es considerado un santo del pueblo que realiza milagros como: encontrar animales de campo, sanar de cáncer, etc. Todo ello a cambio de una cosa: piedras para cubrir su cuerpo insepulto.

El mito se ha ido expandiendo hasta traspasar las fronteras de México, convirtiéndolo en un santo popular; aunque la Iglesia católica se niegue a reconocer sus milagros por falta de argumentos contundentes. Malverde es conocido como 'El Bandido Generoso' o 'El Ángel de los Pobres'. En la actualidad Malverde es asociado, principalmente, con el narcotráfico. Pese a la distancia temporal que hay entre los dos, los narcotraficantes se sienten identificados con él por dos razones: una, que Malverde

era de Sinaloa, Estado conocido por ser la cuna de la siembra de droga en México; y segundo, porque ellos están en el lado oscuro de la ley, al igual que Malverde.

En su obra de teatro Liera no busca plasmar *lo real*, sino otorgar una *nueva realidad*, reuniendo en su texto características de un teatro crítico emancipatorio, como: transgredir y criticar lo establecido; hacer un teatro paradójico y jugar con la yuxtaposición de los cronotopos.

Vemos pues, como los autores recurrieron a la historia oficial para extraer el mito que daría origen a su obra, mostrando que su motor para escribir era el compromiso social que tenían para con su tierra y pasado; tal como dicen de Liera: "[u]na de sus preocupaciones fundamentales fue la de hacer un teatro que reflejara claramente el mundo que había vivido" (7). Andrade por su parte, también afirmó que: "Ninguém pode apagar a história. Uma hora ou outra ela vem à tona. A minha obrigação é escrever, registrando o homem no tempo e no espaço. Se a peça vai ser encenada agora, ou não, isso é outro problema. Um dia ela será" (Johnson 7).⁷ Andrade revela que su labor es dramática y su compromiso es reconfigurar el imaginario dentro del texto. Vemos también como los autores no buscan mostrar hechos históricos, sino tomar elementos históricos para crear el hecho teatral.

El teatro crítico-emancipatorio exige salir de la realidad mostrada como espejo, la cual sólo reproduce al imaginario concreto de una narrativa oficial de una formación social concreta; ya que: "una obra teatral *puede y debe* reconfigurar ese imaginario" (Gallegos 6) y esto sólo se logrará haciendo que en el terreno artístico se yuxtapongan dos cronotopos: el *impuesto* y el *posible*. Al utilizar el concepto de *cronotopos* nos referimos al estudio que hizo Bakhtin sobre la relación del tiempo y el espacio, donde se ve como en la obra artística y en la literaria es inevitable esa fusión, donde el tiempo se

⁷ "Nadie puede borrar la historia. En un momento u otro ella saldrá a la luz. Mi obligación es escribir, registrando al hombre en el tiempo y en el espacio. Si la obra va ser llevada a escena ahora, o no, ese es otro problema. Algún día ella se representará".

condensa, se comprime y se torna visiblemente artístico; y cómo el propio espacio se intensifica y penetra en el movimiento del tiempo entremezclándose en la historia. Esa relación de series y fusiones de señales conforman lo que es el cronotopo artístico (Bakhtin 211). Es así que El Jinete de la Divina Providencia inserta los conflictos objetivos y las problemáticas subjetivas del pasado en el cronotopos representacional del presente. De esta manera la obra se construye con la *yuxtaposición* de dos cronotopos; lo que da origen a un sentido transhistórico, produciendo que el receptor reaccione. En el caso de Pedreira... sólo aparece el cronotopos del pasado. Esto se analizará más ampliamente dentro de los apartados del tiempo y el espacio.

Por otro lado, Gallegos propone *desacralizar* al héroe oficial; sin embargo en las obras analizadas el conflicto sería el contrario; ya que si revisamos los hechos históricos veremos la inexistencia de un héroe oficial y el protagonismo de seres irreverentes. Pero si partimos de la visión del pueblo, es decir, la versión extraoficial, estos personajes principales son los héroes de las historias. Por ello, aparecería un proceso inverso, en el cual los personajes- protagonistas se extraen de la versión oficial para entrar en un juego realidad-ficción-imaginación. Es así que los héroes-personajes no se enfrentan a un *deber ser*, sino a teleologías sociales completamente descentralizadas de la historia oficial.

En El Jinete de la Divina Providencia existe una *heroicidad recordada* sobre Malverde a raíz, quizá, de una transitoriedad del *fracaso olvidado*, pero como se decía, ésta heroicidad existe como un producto de la versión extraoficial. El mismo caso se da en Pedreira, si tomamos en cuenta que el héroe-personaje no tiene un nombre en la historia nacional.

Se puede observar, entonces, como en las obras está la “*fe en el presente* (cancelación del futuro)” (9) en la cual la verdadera historia pueda ser reconfigurada y

aceptada, a raíz de “*la esperanza en el pasado* (otra cancelación del futuro)” (Gallegos 9) donde se les reconozca a los héroes que son extraoficiales en la historia de México y Brasil de aquellos tiempos.

1.5. Los elementos trágicos de las obras.

Es difícil intentar colocar las obras dentro de un género dramático específico. Sobre todo en el caso de Pedreira das Almas, ya que en El Jinete de la Divina Providencia Liera menciona que su texto es trágico, aclarando que es una: “Farsa Trágica en dos actos”, con esto nos deja ver el tipo de tono que tendrá su obra. Por su parte Andrade no menciona nada, pero Mazzara afirma: “form and style are tragic”⁸(20); más no por ello podemos decir que entra en un: “esquema rígido da tragédia clássica reduzida a conceitos básicos”⁹(Gomes 619). Por ende, podemos ver que ambas obras coinciden por tener deijos de elementos *trágicos*; sin embargo, es necesario divisar cuáles son y en qué medida repercuten en el transcurso de las obras.

Cabe resaltar que el teatro trágico se deriva de una tradición occidental, en el cual se intenta representar el sufrimiento y el heroísmo personal; donde se utiliza como punto de partida la catástrofe, por ello la tragedia siempre termina mal y el daño que se causa en ella es irreparable. Lo que sucede en ella no puede tener una compensación justa y material (Steiner 13); por ejemplo: a Edipo no le vuelve la vista, ni tampoco Martiniano o Malverde reviven. En la tragedia se ve con plenitud la fatalidad.

Mencionaremos algunos de esos elementos en las dos piezas, considerados básicos dentro de lo trágico: “Lo trágico es mostrando en primer lugar *en* obras trágicas, operado *por* héroes que existen plenamente en el imaginario” (Ricoeur 449). Por ejemplo: los personajes principales actúan de cierta manera por la causa que ellos

⁸ “La forma y el estilo son clásicos”.

⁹ “Esquema rígido de la tragedia clásica reducida a conceptos básicos”.

consideran superior y justa; por eso estos héroes –Martiniano y Malverde- tienen un *final trágico*; inclusive Mariana quien podría considerarse una semiheroína por la lucha, fuerza y sacrificio que hace por su ciudad. Bentley advierte que dentro de la trama trágica es un delito que los personajes principales hayan nacido; lo cual los convierte automáticamente en: “El héroe trágico culpable” (242). Es por ello que aunque los héroes sean inocentes tendrán desenlace fatal porque: “La dinámica de la acción trágica es la búsqueda de la inocencia” (242), y esa ingenuidad hará que actúen de una manera errónea en algún aspecto: “En la tragedia el hombre es un ángel, pero al mismo tiempo es una bestia. Y ambos aspectos luchan entre sí” (Bentley 243). Malverde es un ángel para los pobres y un diablo para los patrones; Mariano es un luchador social para el pueblo de Pedreira y un rebelde para el Estado; Mariana es una hija y hermana comprometida, para el Estado es una cómplice de los liberales. Ellos actúan como creen correcto, pero no pueden huir de su fatal final, ya que el héroe trágico, en algún momento crítico, actúa erróneamente, lo cual puede interpretarse como si fuera “traicionado por lo que es falso en el fondo” (Bentley 247). Cabe destacar que el héroe trágico es realmente heroico, mientras que en el melodrama no lo es.

Otro elemento que sólo utiliza Pedreira, es el *Coro*. Con él presenta el contexto y recapitula las situaciones, ayudando al espectador a seguir el orden de los acontecimientos. Fred M. Clark realizó un análisis para ver hasta qué punto Jorge Andrade cumple en su pieza con ciertas características trágicas; finalmente él concluye que sí es trágica porque: “The configuration of two high positive values in conflict and the destruction of one, as defined by Hegel and elaborated by Scheler, is present in the work”¹⁰ (28).

Por otro lado, gran parte de los estudios realizados de Pedreira das Almas se

¹⁰ “La configuración de dos altos valores positivos en el conflicto y la destrucción de uno, tal como se define por Hegel y elaborado por Scheler, están presente en el trabajo”.

hacen en base a una comparación con la obra de Antígona, cosa que Clark aclara en su análisis: “The conflict, however, is not present where most critics have indicated in their parallels drawn between the play and Antigone”¹¹(28); porque el verdadero conflicto trágico no está entre el Estado y Mariana, sino en el conflicto que ella posee al tener que escoger o a su familia o sus deseos individuales. El hecho de que Mariana decida quedarse en Pedreira por respeto a sus difuntos y dejar su futuro, Clark lo llama: *renuncia trágica*.

Antígona aparece indudablemente en las obras analizadas, a través de un acontecimiento preciso: la exposición de cuerpos insepultos; en Pedreira das Almas el cuerpo de Martiniano, en El Jinete de la Divina Providencia el cuerpo de Malverde. Tal conflicto hace que despierten: “As leis do direito natural, ou de família, ou religiosa, opõem-se às do Estado, como na *Antígona* de Sófocles: a permanência de um corpo insepulto leva a cidade a expulsar os esbirros do poder, numa revolta das convicções inatas contra o arbítrio dos mandantes”¹²(Sábato 124). En Pedreira das Almas el cuerpo queda expuesto porque toda la ciudad se aferra a no revelar el paradero de su héroe, Gabriel, aunque eso implique mucho dolor y abatimiento al pueblo. Mientras que en El Jinete de la Divina Providencia las personas están trastocadas de ver a su héroe insepulto, y aunque saben que pueden ser castigados deciden cubrir el cuerpo de Malverde con piedras. Por otro lado, Vilanova dice que Andrade prescinde de toda señal explícita que remita a la Antígona tradicional; sin embargo, al leer al texto o asistir al montaje, inevitablemente nos lleva a pensar en la tragedia de Antígona, igual que en el caso de Liera con el cuerpo insepulto de Malverde.

Por otra parte, el héroe de las obras es “impotente y arruinado, mendigo ciego

¹¹ "El conflicto, sin embargo, no está presente donde la mayoría de los críticos encuentran los paralelismos entre el juego y Antígona".

¹² “Las leyes del derecho humano, o de la familia, o de la religión, se oponen a las leyes del Estado, como en la *Antígona* de Sófocles: La exposición de un cuerpo insepulto lleva a la ciudad a expulsar a los esbirros del poder, en una lucha de las convicciones innatas contra la voluntad de las autoridades”.

expulsado de la ciudad, el alcanza una nueva grandeza” (Steiner 14). Los personajes principales tienen que esconderse o huir de los gobernantes o hacendados para poder seguir actuando como creen correcto para bien de los suyos. Por eso podemos ver como en las grandes tragedias griegas, neo-clásicas o shakespearianas hay una unión entre el júbilo y el pesar. George Steiner plantea que el personaje trágico, en comparación con el ser humano corriente, “es más noble y está más próximo a las fuentes oscuras de la vida” (19).

Como anteriormente se mencionaba, las obras tienen un final trágico debido a la muerte de los héroes, Malverde y Martiniano, respectivamente. El elemento trágico de la muerte, como nos dice Bentley, aparece como inexistente, porque tanto el público como el autor no han pasado por ello; entonces a través de esta característica se busca comprender lo inexistente, donde “la idea de la muerte se halla presente, minuto a minuto, en el espíritu de los vivos” (254). Un ejemplo de ello es en El Jinete de la Divina Providencia cuando Hilario le dice a Adela: “Platican las ramas de los árboles. Adela; se oye la voz de los que ya murieron; entre las hojas hay murmullos y cantos como si anduvieran bocas solas volando por el aire”, o cuando en Pedreira das Almas el General Vasconcelos se sorprende por la reacción del pueblo, diciendo que pareciera que ellos: “morreram com Martiniano”¹³(103). Los habitantes de ambas obras cumplen, pues, con el elemento trágico de la muerte al desafiarla de manera frontal.

Pedreira das Almas plasma más elementos trágicos que El Jinete de la Divina Providencia, pues el mismo Liera hace la aclaración, como anteriormente se dijo, de que su pieza es una farsa trágica. El dramaturgo busca una mezcla entre una de las formas teatrales más elevada y otra de las más bajas, es decir la tragedia y la farsa; desarrollando trágicamente la vida de su héroe a través de la farsa, donde refleja la

¹³ “Morieran con Martiniano”.

realidad al tiempo que la crítica, como Pavis decía: “La farsa es asociada ordinariamente con la idea de una comicidad grotesca y bufonesca, de una risa gorda y de un estilo poco refinado” (205). Es así como este género trabaja un efecto doble: por un lado hace que las personas rían; y por otro, les produce una Catarsis. Éste género, hace uso primordial de la memoria, y con eso las imágenes interiores se acercan más al mito que algo onírico. A través de la sátira y la farsa se: “trata siempre de enfocar lo político o lo social, critica o se burla de costumbres y defectos de la sociedad de modo a veces incisivo” (Silicia 2).

Aunque Andrade no utiliza ningún elemento de la farsa, las dos piezas llegan a producir un estado catártico, el cual es: “la purificación interior que logra el espectador a la vista de las miserias humanas” (Donángelo 3). Las obras se ven permeadas de elementos trágicos, y en el caso del texto de Liera también de características fársicas; pero cabe destacar que el valor estético de estas obras, no radica en la utilización de algún género dramático en específico, o en tener características de alguno de ellos; sino en el trabajo artístico que realizan los dramaturgos al reconstruir el imaginario popular a través del teatro.

2. Semántica. Significado y contenido de cada una de las piezas.

Para el análisis de las estructuras recurrimos a la semiótica, partiendo de los postulados teóricos del padre de esta ciencia: Charles Peirce; quien expone que a partir de una relación triádica entre el *Fundamento*, el *Representamen* y el *Intérprete* se origina el signo. El teórico Daniel Meyran nos dice que el modelo teórico Peirciano permite ver en su totalidad al teatro, dejando claras las relaciones dialectales que se dan entre: “producción, representación e interpretación” (196), en otras palabras, entre el autor, actor y el espectador. Este teórico, entre otros, asegura que dentro de los planteamientos de Peirce están las tres tricotomías de:

dimensión Sintáctica, dimensión Semántica y la dimensión Pragmática.

En éste capítulo trabajaremos con la *dimensión Semántica*, que es la que se refiere a las relaciones de los signos con sus correspondientes significados.

2.1. Títulos.

El título es un elemento didascálico, es decir: “un texto exterior al texto dramático” (Pavis 481), el cual propone una pista instaurando una expectativa sobre la obra. En la pieza de Andrade Pedreira das Almas, el título se puede ver desde dos perspectivas; la primera, que recurre al nombre de la ciudad ficticia donde se desarrolla el texto espectacular, Pedreira de las Almas, sin tener mayores complicaciones; la otra, que se refiere al término en portugués de *pedreira*, que en español quiere decir *cantera*. Una cantera, entre otras definiciones, es un lugar donde se realiza la explotación minera, la cual tiene un carácter temporal, que al ser agotada causa daños a la naturaleza. Dicho caso es viable de aplicar al título de la obra, siendo así la ciudad Pedreira un lugar donde todo está agotado, tanto la cantera como la esperanza de los habitantes, al punto de que ya no hay lugar ni para las almas.

El título de la pieza de Liera El Jinete de la Divina Providencia, hace alusión a Malverde, personaje principal de la obra. El nombrarlo como jinete de la Divina Providencia le da un carácter beatífico, ya que su función fue la de ayudar a los pobres. Providencia se origina del verbo en latín *providere* que quiere decir proveer. Por otro lado, dentro de la tradición católica se afirma que hay dos elementos que conceptualizan la Divina Providencia: el del *cuidado* y el de la *autoridad*. Juan Pablo II define a la Divina Providencia como a la suprema sabiduría que cuida y al mismo tiempo gobierna al mundo y a los hombres (1). Al Jinete podemos verlo desde esta perspectiva, como el enviado divino encargado de cuidar y proveer de bienes monetarios a los pobres.

2.2. Tiempo.

Para analizar el tiempo en la obras, como una categoría elemental del drama, tomaremos las bases teóricas sugeridas por Carmen Bobes. Las formas temporales son muy complejas, al igual que las formas espaciales, y ambas tienen una estrecha vinculación. Sin embargo, para una mejor comprensión, estudiaremos el tiempo y el espacio como dos categorías separadas. Cada texto dramático se escribe para ser representado en un tiempo convencional y limitado (217), según nos dice Bobes. Por ello en el análisis del tiempo dramático se toman en cuenta dos premisas: primero, que la historia creada en un texto está destinada a una representación que se extiende a un tiempo limitado; segundo, que a través de un diálogo directo se expresa el texto dramático en un presente convencional a la representación.

“La escritura dramática es una escritura en presente” y todos los signos temporales se utilizan en relación a éste, afirma Bobes (233). El texto dramático, frecuentemente, sólo dispone del tiempo vivencial del personaje, es decir, no cuenta con la posibilidad de la oposición temporal que tiene la novela presente/pasado. Lo acontecido no es representable como tal, sino que se asume en el presente por medio del diálogo, ya que si el pasado se escenifica se convierte en actual.

En las novelas sucede que el presente está pasando (*showing*), y el pasado sólo se cuenta (*telling*); mientras que en el teatro todo es vivencial. Este punto es interesante, en el caso muy en específico de El Jinete de la Divina Providencia, ya que esta pieza transcurre de manera contraria a la obra narrativa; pues Liera muestra el pasado con acciones (*showing*), y el presente aparece narrando lo que ocurrió en el pasado por medio de los diálogos (*telling*). Atestiguamos cómo en la obra sinaloense el sentido de la actualidad de los personajes y su dramatismo en el ‘mundo exterior’, se deriva del pasado, el ‘mundo interior’. No obstante acreditamos que el presente dramático se da en

el proceso de conocimiento de la historia a través de las entrevistas en el ‘mundo exterior’ y el pasado dramático se presenta con la vida de finales del siglo XX. En Pedreira das Almas también se representa el pretérito, sin embargo es la única temporalidad en la pieza, haciendo que la época de 1842 sea en todo momento el presente dramático.

Bobes plantea que la *duración* del tiempo puede medirse de dos maneras: una, que es más objetiva, se basa primordialmente en el tiempo del calendario; otra, a través de la vivencia, y esto puede ser de un modo rápido o lento. En ambas obras, posteriormente veremos, la duración se da sólo a través de las vivencias, que no hay indicios claros del tiempo; sólo fechas aproximadas.

El tiempo del drama se puede ver en tres niveles: el de la historia, el del discurso y el de la representación. El *tiempo de la historia* (el de las acciones y situaciones) es, generalmente, más amplio que el del discurso y de la representación; el *tiempo del discurso*, es también conocido como tiempo literario y va presentándose a través del diálogo, mostrando así el tiempo de la historia y dando origen al *tiempo de la representación*. Éste último se ve delimitado por las convenciones sociales y culturales sujetas a los acuerdos históricos determinados, regularmente de una a dos horas.

En cualquiera caso, el tiempo sigue un orden determinado, ya sea *progresivo* o *regresivo*. También puede ser *continuado*, coincidiendo, con la historia y el discurso. Si no puede mostrarse a través de la *segmentación*, con diferentes cuadros, escenas u otras unidades.

2.2.1. Tiempo de la historia y del discurso.

Pedreira das Almas tiene un *drama interiorizado*, es decir, que los hechos se van presentando conforme los personajes los van planteado y viviendo. El autor, Jorge

Andrade, ubica la obra en la época de 1842, y va marcando en las acotaciones, conforme los cuadros o escenas transcurren, el paso de los días y de las semanas. Es así que la *duración* de las situaciones y acciones no está basada en un calendario, sino en las vivencias que van teniendo los personajes. Por ello el tiempo de la historia se va adecuando y enmarcando al tiempo del discurso; y el tiempo de la historia, que es extenso, se va haciendo limitado al tiempo del discurso.

Pedreira das Almas tiene un orden temporal lineal, ya que las escenas transcurren de una manera continua. La *sucesividad* en la obra la hace que sea progresiva, pues va del presente al futuro, sin realizar retrospecciones. Ese orden lineal hace que el tiempo en la obra sea: “un signo de tensión o signo mimético” (Bobes 231).

En el caso de El Jinete de la Divina Providencia la categoría del tiempo tiene un carácter trascendental, ya que se manejan dos eventualidades, tal como lo advierte el autor en la primera acotación: “la obra maneja dos realidades temporales. Una a finales del siglo XIX y otra en la época actual” (361). La primera transcurre alrededor de 1878, Liera lo denomina como el ‘mundo interior’; y la otra, que es la época actual, la llama el ‘mundo exterior’. Durante toda la obra el pasado y presente se van mezclando. Es así que se puede considerar que la estructura de la obra es de un *proceso de conocimiento*, ya que el tiempo de la historia difiere completamente del discurso. La obra está escenificando el presente, y va dando a conocer la historia a través del pasado. A través de un presente más breve y limitado, conocido como el ‘mundo exterior’, se busca llegar a una verdad objetiva la cual sólo se sabrá al recurrir al pretérito, el ‘mundo interior’, que es mucho más extenso que el presente de la obra pero que se caracteriza por ser subjetivo y ambiguo.

En El Jinete de la Divina Providencia se percibe una *circularidad* del tiempo, donde también hay repetición de ciertos cuadros, como una recapitulación de lo

sucedido, esclareciendo la historia del drama. Esta forma de ir y venir que causa circularidad, es un signo de desesperanza y de repetición que no permite llegar a la verdad, ni a darle un sentido profundo de lo que pasa en el presente. El orden temporal es salteado, los cuadros están sueltos. La obra está en un constante vaivén de las dos temporalidades, lo que provoca una segmentación de la trama por medio de la simultaneidad de varias acciones. Liera juega con el tiempo como una búsqueda de la *verdad de los hechos*; mostrándonos así una versión, que sería extraoficial, de lo que realmente pasó en Culiacán a finales del siglo XIX.

2.2.1. Tiempo de la representación.

En las obras analizadas el tiempo del discurso va del presente al pasado de la historia; sin embargo el tiempo de la representación transcurre invariablemente de una manera lineal puesto que: “el presente del espectador es un presente vivencial y no tiene nada que ver con el presente dramático” (Bobes 233). Dicho aspecto es identificable en ambas obras, ya que el tiempo dramático transcurre en el pasado; Pedreira das Almas se sitúa en 1842 y El Jinete de la Divina Providencia del ‘mundo interno’ gira en torno a finales del siglo XIX. El ‘mundo exterior’ de la pieza de Liera transita en la actualidad, no obstante no es el mismo tiempo que el del espectador, puesto que en las acotaciones al referirse al tiempo actual hace alusión a cuando fue escrita la obra, en 1984.

Bobes afirma que: “El presente escénico no coincide nunca con el presente del espectador, difícilmente coincide con el del discurso y prácticamente nunca encaja con el de la historia” (234). Sin embargo, en el caso de El Jinete de la Divina Providencia se realiza una excepción, rompiendo con las fronteras del tiempo dramático, ya que el dramaturgo hace una propuesta de juego con el público, a la cual denomina *adivinanza del pensamiento*. Esta dinámica consiste en que los personajes Obdulio y Polidor

realizan actos de adivinanza con los espectadores, rompiendo con el tiempo dramático y entrando al tiempo del espectador. En dicha escena también se rompe con la dicotomía escenario/proscenio y se crea un nuevo tiempo y espacio por unos minutos, posteriormente la obra continúa con normalidad. Ésta sería la única excepción que existe, donde el tiempo dramático y el tiempo del espectador se vuelven uno.

Es así como vemos que el tiempo pertenece a una categoría del drama, y ésta sólo puede existir dentro de los parámetros de lo lingüístico y no-lingüístico del teatro, del espacio de donde se escenifique, de las acciones y de las otras categorías dramáticas; pues el tiempo no puede estar determinado por otras cuestiones que no tengan que ver con aspectos meramente dramáticos.

2.2.2. Espacio.

Según algunos autores el espacio es el elemento básico del género dramático, pues ahí es donde todos los signos dramáticos se desarrollan, siendo así: “el lugar sémico” (Ubersfeld 53) en el cual todos los procesos de semiosis teatral tienen origen y fin. El espacio va a delimitar la construcción imaginaria dentro del texto dramático, y en la representación va a restringir las dimensiones escenográficas. Por ello, es importante tener en cuenta cómo la categoría del espacio es común al texto dramático y a la representación al momento de analizar las obras. Como lo menciona Carmen Bobes, el espacio no puede mantener una relación dicotómica con el texto o la representación, pues existen dos niveles de proceso dramático: el primero, el de la lectura, que se da a partir de las construcciones imaginarias a raíz de las propuestas en las acotaciones y en algunos casos por los diálogos; el segundo, de la representación, que con la escenografía da origen al texto espectacular (241).

Con el espacio sucede algo muy similar al tiempo, pues éste es limitado y se presenta en un tiempo real, es decir, puede representar el pasado pero se visualiza en

presente. Anteriormente se analizó de El Jinete de la Divina Providencia la utilización de dos realidades temporales, ciertamente el mismo caso se aplica a la categoría del espacio, ya que se sitúan dos realidades espaciales, las cuales están cambiando constantemente. Liera advierte que el espacio debe estar bien delimitado, proponiendo utilizar el escenario dividido para hacer más claro el espacio y tiempo. El dramaturgo sugiere que el mundo real sea completamente colorido y que el mundo mágico parezca recuerdos imprecisos como una foto color sepia; tal como dice Bobes: “El escenario dividido puede indicar alejamiento temporal o espacial” (232).

El primer espacio de la obra sinaloense que se le denomina ‘mundo interior’ o ‘mundo mágico’, trata de reconstruir el mito de Malverde y se ubica en Culiacán de finales del siglo XIX. Sobre esta primer escenografía Liera acota: “un cuadro concéntrico al escenario y que esté lleno de grava o piedra de río y escasas piedras grandes, limitado por un marco de madera” (362). Para el ‘mundo exterior’ el autor sugiere que se desarrolle entre el marco del cuadro y las piernas del escenario, simulando unos largos pasillos, donde los sacerdotes realicen las entrevistas a los informantes.

En Pedreira das Almas toda la obra transcurre en un mismo lugar: afuera de la iglesia de la ciudad. Desde el principio el dramaturgo explica cómo debe ser ese espacio así como la escenografía, de colores blancos, dorados y ceniza, que sugiera una atmósfera de ciudad desgastada; la única cosa que puede dar un poco de color son las ramas de un árbol torcido. La obra se sitúa en un espacio de 1842, lugar que sólo tiene el fin de reconstruir los posibles hechos históricos de aquella época. El dramaturgo brasileño no pretende pasar al drama la realidad actual, como en el caso de Liera, sino sólo quiere dar una visión aproximada de los que padecieron la explotación minera de Minas Gerais en aquellos años.

Están también los *espacios narrados*, que no son propiamente teatrales, sino que éstos sólo existen a través del diálogo de los personajes. En Pedreira das Almas destacan los espacios narrados, ya que los personajes viven en la espera de mudarse a otra ciudad, repudiando el lugar donde se desarrolla la obra. Los personajes llaman a esos lugares: “paraíso distante” (77) como “Invernada”, “Cajuru”, “Indaiá” y “Monte Belo” (77). Otro espacio narrado, que afecta directamente al texto dramático, es la hacienda Bela Cruz, lugar donde se desató la revolución causando una terrible masacre. Sí bien, el espacio real es sólo a las afueras de la iglesia de la ciudad, siempre aparecen aludidos espacios distantes, como símbolo de libertad.

Por su cuenta, en El Jinete de la Divina Providencia, existen sólo espacios narrados dentro del ‘mundo exterior’, puesto que se intenta reconstruir el pasado; sin embargo no se podrían llamar meramente espacios narrados, ya que en la otra especialidad, del mundo mágico, son reales. Hay dos espacios que se puede considerar narrados, el primero es el lugar donde yacía expuesto el cuerpo de Malverde: “Y allí estuvo el cadáver pudriéndose sobre el brazo del mezquite y cayéndose a pedazos” (364) asegura Martha al dar su testimonio. El segundo espacio es Sanalona donde Polidor y Adela misteriosamente se encontraron hacía años: “Te mataron los gañanes de Sanalona. Recuerdo cuando hacías aquellos malabares y estalló la dinamita...” (393) le dice Adela a Polidor. Sobre ese espacio Adela le asegura a su hijo Ricardo: “Allá no quedan más que recuerdos, tumbas en el cementerio” (386).

2.4. Lenguaje.

El *lenguaje dramático* es el que revela las acciones y el conflicto en la obra de teatro a través de los personajes. En ambos textos el lenguaje que predomina es *naturalista*, que es el que: “reproduce sin modificaciones los distintos niveles de estilo, los dialectos y

las maneras de habla de todas las capas sociales” (Pavis, Diccionario del teatro 312). Los regionalismos que usan son muy específicos y manifiestan la relación del hombre con su naturaleza. De igual manera también divisamos el lenguaje *realista*, que es coloquial y crítico, ya que expresa el habla común y corriente; al igual que, lenguaje *poético* que tiene un: “alejamiento de la lengua y comunicación cotidianas, la conciencia que suscita en el lector o auditor de hallarse ante un enigma que le habla individualmente” (Diccionario 343).

En El Jinete de la Divina Providencia los personajes viven en Sinaloa, ubicada en la zona noroeste de México. Dicha región posee palabras y frases muy particulares: “Le quieren comer la cabeza a mis malutas, allá con la coyota, y los copeches se prenden en los ojos” (389). El dramaturgo es consciente del manejo del lenguaje que su obra tiene y coloca una lista de los regionalismos utilizados, para facilitar su lectura. Por otro lado, también tenemos el lenguaje *poético* dentro de la obra mexicana. Los personajes que utilizan una voz poética son aquellos que aparecen prediciendo el futuro; como Hilario, un personaje de carácter humilde que parece tener algún tipo de locura o deficiencia mental, pero que utiliza un lenguaje sublime en muchas ocasiones: “entre las hojas hay murmullos y cantos, como si anduvieran bocas solas volando por el aire” (397).

En la obra sinaloense se distingue el uso frecuente de metáforas, como las que emplea Juan, al hablarles a sus empleados: “pero si son como los cochis; ¡les tiene que tirar uno la comida lejos para que no le muerdan la mano!”(390). También se ve el empleo de proverbios de conocimiento popular: “¡Cría cuervos!, ¡cría cuervos!”(390) le dice el Patrón a Ricardo, un personaje humilde que defiende a otro trabajador de una injusticia. Dentro del lenguaje *realista* aparecen voces de personajes, principalmente del plano ‘exterior’, como los sacerdotes, quienes manejan un habla de carácter coloquial y

contemporáneo: “hasta el momento ni siquiera podemos precisar si Malverde existió” (397).

En Pedreira das Almas, sucede casi lo mismo con el uso del lenguaje. El habla poética es utilizada por el coro, que es la voz del pueblo: “Os campos se revestem de rebanhos! Os vales se cobrem de cereais! Cantam e exultam á porfia!”¹⁴(115). El lenguaje *naturalista* lo utilizan todos los personajes de la ciudad: “Gabriel sabe que estamos à sua espera, que dependemos dele”¹⁵ (76). El lenguaje *realista* se da igual que en El Jinete de la Divina Providencia, pues lo utilizan los padres o las autoridades: “Quando tomei a resolução de partir, tinha a certeza de que estava atendendo á vontade de Deus”¹⁶(111).

2.5. Personajes.

Según la narratología el personaje es considerado como una de las unidades fundamentales de la sintaxis del relato (Bobes 191). Aristóteles afirma que: “Los personajes no actúan o hablan para imitar su carácter, sino que reciben su carácter por añadidura, en razón de su acción” (Pavis, Diccionario del teatro 335). En el siguiente apartado analizaremos a los personajes partiendo de la premisa de que ellos son los sujetos o circunstancias de la acciones.

En El Jinete de la Divina Providencia hay dos planos, que en tiempo real tienen más de 100 años de diferencia, por lo cual ninguno de los personajes que aparece en el plano ‘interior’ está en el plano ‘exterior’. Sin embargo en el plano actual los actuantes son familiares o conocidos de los participantes del mundo interior, aquellos aparecen relatando la vida de sus antepasados; esto le da unidad a la obra y una mejor comprensión de la historia del drama, como dice un personaje del plano actual:

¹⁴ “¡Los campos se revisten de rebaños! ¡Los valles se cubren de trigo! ¡Canta y exalta la constancia!

¹⁵ “Gabriel sabe que lo estamos esperando, que dependemos de él”.

¹⁶ “Cuando decidí partir, tenía la seguridad de que estaba sirviendo a la voluntad de Dios”.

“Cañedo, este, bueno, Cañedo...yo desciendo por línea directa de él, es como mi tatarabuelo” (388). Mientras que en el caso de Pedreira das Almas los personajes son siempre los mismos, porque todo transcurre en un mismo plano.

Los personajes que más destacan en Pedreira das Almas son los siguientes:

Urbana. Encargada de la ciudad. Desea construir un cementerio nuevo para seguir viviendo en Pedreira. A partir del asesinato de su hijo ella desaparece espiritualmente. De tanto abatimiento finalmente muere.

Mariana. Hija de Urbana. Sueña con vivir en otras tierras y casarse con su novio Gabriel. Tras la muerte de su hermano ella toma el papel de su madre, volviéndose la responsable de la ciudad. Posteriormente decide quedarse en Pedreira por respeto a sus difuntos.

Martiniano. Hijo de Urbana. Junto con Gabriel encabeza la revolución, por ello es apresado. Cuando vuelve a su ciudad es accidentalmente asesinado. Su cuerpo queda insepulto.

Gabriel. Novio de Mariana. Inició la revolución y alienta al pueblo a salir de Pedreira en busca de nuevas tierras. Los autoritarios lo están buscando y él se oculta. Al término de la obra logra su cometido y parte con los habitantes de Pedreira en busca de una nueva vida, pero sin Mariana.

Vasconcelos. Delegado de la policía. Es enviado a Pedreira para irrumpir la revolución y ajusticiar a las cabezas del movimiento. Finalmente después de ver el cuerpo insepulto de Martiano desiste de su misión.

Coro. Formado por todos los ciudadanos.

En la obra del Liera presentaremos a los personajes en su plano del tiempo respectivo. Los personajes más importantes dentro del mundo ‘interior’ de El Jinete de la Divina Providencia son:

Malverde. Héroe de la historia. Nunca aparece en escena pero toda la obra ésta basada en él. Figura del pueblo considerado por algunos *Santo*. Él robaba a los ricos y repartía las ganancias al pueblo. Existen muchas versiones sobre su vida. Se dice que murió asesinado por su compadre.

Cañedo. Gobernador que abusa del poder. Mandó a matar a un hombre para culpar a Malverde de ello, sin embargo después vive arrepentido de lo que hizo. Lo matan o muere de un infarto, el dramaturgo da esa opción.

Adela. Mujer a la que le matan su hijo y acepta la propuesta de Cañedo para irse a trabajar con él. Ella busca el momento de vengarse por la muerte de su hijo. Posible asesina de Cañedo.

Ricardo. Hijo de Adela. Soñaba casarse pronto con su prometida. Es asesinado por su patrón por defender a un trabajador.

Los Patrones. Personajes con poder que explotan de sus trabajadores y abusan de las mujeres, como Martín, Cañedo y Juan.

El pueblo. Gente que sufre de los abusos del poder; sin embargo son beneficiados de los robos de Malverde.

Por su parte, en el mundo ‘exterior’ aparecen:

Obispo y Sacerdotes. Los actuantes que representan a la institución católica que buscan la beatificación del Malverde. Están los sacerdotes, Javier y José, que creen en Malverde; en contra posición al párroco Jaime y el Obispo que abortan la investigación.

Testigos. Informadores de los milagros de Malverde, como Martha y su esposo.

Familiares. Ellos narran la versión que sus antepasados les dieron sobre Malverde; que, generalmente, dibujan a éste como un ratero.

Médicos. Aparecen atestiguando, clínicamente, como Malverde posiblemente sí realizó milagros.

2.5.1. Clasificación.

Reparamos en la existencia de diversos tipos de personajes dentro de los textos, partiendo de la *Clasificación de personajes* en: *simples* y *complejos*. Los personajes *simples* se caracterizan por reaccionar todo el tiempo de una manera específica. En Pedreira das Almas son Martiniano y Gabriel; porque se mantienen con una postura desde el principio hasta el final de la obra. En El Jinete de la Divina Providencia los personajes *simples* son Ricardo, Malverde y los patrones; ya que nunca cambian. Sucede que los héroes, en ambos textos, mantienen una postura firme en sus decisiones. Dentro de los personajes *complejos* de Pedreira están: Urbana, quien a partir de la muerte de su hijo su espíritu decae; Mariana, que también después de que fallece su hermano figura como un cuerpo sin alma; y Vasconcelos, quien tras ver el cadáver insepulto de Martiniano rompe con su porte prepotente y huye asustado. Los personajes *complejos* de Liera son: Cañedo, que al principio era un dictador y al final se arrepiente por todo lo que hizo y vive aterrado; y Adela, que al igual que Urbana, después de la muerte de su hijo se transforma en una mujer silenciosa y vengativa.

Liera a través de la polifonía de sus personajes muestra diferentes posturas, ideologías y miedos humanos; al igual que la pieza de Andrade, pues se caracterizan por exponer la realidad moral de la época en que se sitúan los textos.

2.5.2. Cuadro comparativo.

Vemos como muchos de los personajes de las obras tienen paralelismos, ya sea en sus posturas, ideales o situaciones de vida. En seguida se muestra un cuadro donde se cotejan las semejanzas y oposiciones que tienen los personajes más relevantes de las obras de Liera y Andrade, para conocer y entender mejor la función de cada uno de ellos en sus piezas y en el análisis:

Primeramente hablaremos de Urbana y Adela, personajes femeninos que viven situaciones muy semejantes, quienes finalmente marcan el destino de la historia:

	Aceptación de la boda de su hijo	Aferramiento al pasado	Negación de la realidad	A partir de la muerte de su hijo se transforma	Venganza por la muerte de su hijo
Urbana de <i>PA</i> *	X	✓	✓	✓	✓
Adela de <i>JP</i> **	✓	X	✓	✓	✓

Como otra vertiente están las autoridades; quienes reprimen o abusan del pueblo:

	Se mueve por intereses personales	Abuso del poder / sacrificar el bienestar del pueblo	Conciencia de los asesinatos realizados a inocentes	Arrepentimiento por lo hecho
Vasconcelos de <i>PA</i>	✓	✓	✓	✓
Cañedo de <i>JP</i>	✓	✓	✓	✓

* Pedreira das Almas

** El Jinete de la Divina Providencia

Por otro lado están los que luchan por el pueblo, quienes sacrifican su bienestar en bien de la sociedad, pero que tienen que pagar un precio muy elevado por ayudar. Un ejemplo de ello es que tres de los cuatro héroes ó luchadores sociales mueren:

	Representa el sueño del pueblo	Personaje humilde y trabajador ^s	Se esconde para poder seguir ayudando al pueblo	Devuelve/ Da lo que le pertenece a la población	Lo matan	Su cuerpo queda insepulto	Guardan o tapan su cuerpo	Sueña con casarse	Boda Frustrada
Malverde de <i>JP</i>	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	X	X
Gabriel de <i>PA</i>	✓	✓	✓	✓	✓	X	X	✓	✓
Martiniano de <i>PA</i>	✓	✓	X	✓	X	✓	✓	X	X
Ricardo de <i>JP</i>	No representa, pero ayuda	✓	X	✓	X	✓	✓	✓	✓

A través de los cuadros anteriores, podemos apreciar la estrecha relación de los personajes principales de las dos obras. Aunque pertenecen a contextos diferentes, se asemejan en los intereses particulares. Durante el análisis de la temática, será donde podremos ir conociendo a fondo a los personajes antes presentados.

2.6. Temas.

2.6.1. La perturbación de las ciudades.

Las ciudades aparecen como parte fundamental en las piezas, ya que la problemática de ambas se caracteriza por ser de provincia y de una región muy específica de su país: Sinaloa ó Minas Gerais. Especialmente esto se destaca en Andrade, ya que su obra tiene el nombre de la ciudad: Pedreira das Almas. El conflicto cardinal que se suscita en la pieza es provocado por la misma ciudad: ser un lugar inhabitable porque no hay trabajo, donde sólo habitan las remembranzas y los difuntos. Pedreira es una ciudad inexistente

en la vida real, su presencia ficticia es para exponer sólo el problema histórico de los pobladores y de la actividad económica de la región Minera de Minas Gerais de mediados del siglo XIX; tal como lo dice uno de sus hombres: “Provincia de injustiças e massacres!”¹⁷(80). Óscar Liera, por su cuenta, sitúa la acción de su obra en Culiacán, ciudad que aún existe; sin embargo en el texto la localidad está permeada de un aire más mítico y legendario, al igual que las otras ciudades que ahí aparecen: Aguaruto, Bachigualato, Sanalona, Navolato, etc. Todas ellas están ubicadas en Sinaloa.

En ambas obras al dialogar de las ciudades se les da un toque especial, específicamente para referirse a ellas como la muerte o la desgracia; tal como lo que dice el padre Gonçalo de Pedreira: “só um lugar para os mortos”¹⁸ (85). En cuanto a Culiacán, se le hace la comparación con el infierno; puesto que fue ahí donde Malverde empezó a robarle a los ricos de la ciudad: “Ésa fue la fecha que eligió el diablo para volver a la tierra; por si ustedes no lo saben, Culiacán es la ciudad que queda exactamente del otro lado de la tierra en donde nació el verdadero Mesías” (370). El obispo, por su cuenta, se refiere a la ciudad diciendo: “Culiacán no ha sido más que un pueblo de locos” (384). Mas no por ello es la única percepción que hay de las ciudades, ya que otras posturas las muestran como lugares especiales y queridos; como dice Gabriel de Pedreira: “parece uma estrela branca de mármore!”¹⁹ (114) ó como Liera firma al final: “Culiacán de las maravillas” (398).

2.6.2. El papel del pueblo.

Las obras cuentan con un protagonista colectivo: el pueblo. Éste aparece luchando y defendiendo lo suyo a partir de los elementos que lo conforman. En la pieza mexicana eso se percibe porque todo gira en torno a Malverde y sus hazañas. Todos los

¹⁷ “¡Provincia de injusticias y masacres!”.

¹⁸ “ Sólo un lugar para los muertos”.

¹⁹ “Parece una estrella blanca de mármol”.

acontecimientos en la obra dan pie a creer que es el pueblo el mismo Malverde, como lo dice el gobernador Cañedo: “uno de ustedes o todos son esa ánima que se han inventado” (379).

En Pedreira das Almas vemos el soporte del pueblo cuando todos los habitantes van detrás de alguno de los personajes, apoyándolo y resguardándolo; tal como Mariana defiende en su lucha revolucionaria a Gabriel, en nombre del pueblo, para que no sepan donde se esconde: “Pagaremos por ele, qualquer preço” (97). Al final de cuentas los hechos que se viven, los sueños, secretos y dolores, son compartidos y sentidos por toda la población.

Este protagonista colectivo se caracteriza por estar conformado por gente humilde que disputa contra el poderío. Tal fuerza tiene el pueblo que a pesar de sus diferencias, logran unirse y afrontar a sus opuestos. Eso se manifiesta, específicamente, en el hecho de que nunca revelan el paradero de sus héroes; como en Pedreira das Almas en la cual los habitantes piden que revivan al difunto Martiniano si quieren saber del paradero de Gabriel: “Faça Martiniano viver, senhor, e Urbana falará!”(100). Podemos hablar entonces de una semejanza a la obra de Lope de Vega Fuenteovejuna, donde el pueblo hartado del abuso del poder del Comendador decide revelarse y matar a esta autoridad. En Pedreira se ve ese inicio de la revolución, cuando muchos de los hombres de la ciudad parten para defender sus tierras de Bela Cruz, robadas por los autoritarios. Por su parte en El Jinete de la Divina Providencia, los trabajadores son víctimas del abuso de sus patrones. Muchos de ellos al exigir sus derechos, son asesinados o culpados injustamente por la muerte de alguno de sus compañeros campesinos, como le dice Martín a uno de sus campesinos: “a mí no me gusta quedarle a deber a nadie y menos a un piojoso como tú. Ten y no me sigas molestando. *(Lo mata de un balazo. A otro)* ¿A ti cuánto te debo?”(372). Por ello es que el ánima de Malverde

empieza a infundir el pánico a los que abusan del poder en la ciudad.

En las tres piezas sucede algo, que la autoridad toma cuenta del asunto y decide averiguar quien infringió las leyes: En Fuenteovejuna quien mató al comendador; en Pedreira donde está Gabriel, que es la cabeza de la revolución; en Culiacán quién es Malverde. En ninguno de los tres casos logran encontrar al culpable de los actos, por una sola razón, el pueblo se unió porque sabía que el único afectado al final sería el mismo y prefirieron culparse todos.

Fuenteovejuna tiene una significativa semejanza en los dos textos que analizamos, por coincidir en que los habitantes están unidos y sólo revelarán *su verdad* que es la que les conviene. Cuando cuestionan a Mariana que dónde está Gabriel, el responsable de la revolución, ella contesta: “ Onde esta Gabriel? Onde os mortos estão expostos, e os vivos, presos nas rochas, sonharam com uma terra mais justa” (109); Mariana se niega a dar una respuesta concreta. Finalmente, cuando ella considera pertinente que se sepa dónde está Gabriel, le advierte a Vasconcelos, encargado de la policía, que al entrar a la iglesia encontrará el cuerpo descompuesto de su hermano y a su madre cuidándolo y que: “só aí poderá saber o que Gabriel representa para nós” (109). Cuando Vasconcelos ve el cuerpo de Martiniano sale huyendo, abortando la misión y decide dejar de buscar a Gabriel. Mariana le dice por último: “diga que ele está vivo...mas guardado no silencio dos mortos!” (110). Con esto termina el pueblo libre, con la posibilidad de ir en busca de su sueño a tierras nuevas.

En el caso de El Jinete de la Divina Providencia se ve la similitud con la obra de Fuenteovejuna cuando tratan de averiguar quién es Malverde, remitiéndonos a la búsqueda del asesino del Comendador. Se producen sucesos que nunca revelan quien es el verdadero Malverde; inclusive el lector, espectador o director no tiene certeza de quien es ese héroe, pues los milagros y hechos dan pie a pensar que cualquiera de los

habitantes de Culiacán puede ser. Uno de los personajes del plano exterior narra eso: “Otra vez don Clemente de la Vega aseguró que a Malverde, al ir a robarle a él, lo agarró de una pata una trampa pa’ coyotes y al día siguiente toda la gente andaba renqueando de una pata. ¿Coincidencia o milagro?”(377). En otra parte del texto el Gobernador Cañedo le dice a uno de sus trabajadores sobre el ánimo de Malverde: “Entonces en cada casa o en cada hacienda hay varios Malverde” (379).

Los paralelismos con la obra de Lope de Vega son muy perceptibles, pues el pueblo se moviliza y se une a favor de un mismo fin. El mejor ejemplo que hay es cuando en Fuenteovejuna el juez pregunta que quién ha sido el asesino del Comendador, y todo el pueblo responde: “Fuenteovejuna” (10). Porque como dice un personaje de Liera, casi al final de su texto: “Es que el pueblo, cuando quiere, hace milagros” (398).

2.6.3. El imaginario social: Los Héroes.

Los Héroes que aparecen son trágicos, puesto que este tipo de personajes: “concentra en sí mismo una pasión y un deseo de acción que resultarán fatales” (Pavis 233). Estas figuras son las que dan origen a la acción en los textos dramáticos. Son personajes jóvenes y vigorosos que luchan por el bien del pueblo a costa de su felicidad, e incluso de su vida. Para Joseph Cambell el héroe es un ser que debe afrontarse a diversas pruebas, que pueden ser de carácter sobrehumano, y el resultado será la obtención de algo altamente valioso, tanto para el héroe como para la humanidad o los que están involucrados en el asunto.

En Pedreira de las Almas podríamos decir que tenemos dos héroes: Martiniano y Gabriel; y que Mariana tiene ciertas características de un héroe. Los tres, desde diferentes posiciones, luchan por un sueño a fin: liberar a su pueblo y ofrecerle tierras nuevas: “Pouco à pouco, as visões que êle trouxe também començaram a povoar meus

sonhos”²⁰ (76), dice Mariana sobre Gabriel. El primer héroe de Pedreira es Martiniano, quien va a luchar a Bela Cruz junto con Gabriel para recuperar las tierras que le pertenecen a Pedreira; finalmente lo matan en el centro de la plaza. Después está Gabriel, el cual sobrevive y es el único que conoce las tierras donde los habitantes podrán vivir como en un ansiado paraíso. Y por último encontramos a Mariana, que es la que resiste al quedarse sin Martiniano y Gabriel, soportando el sufrimiento con tal de no revelar donde está oculto Gabriel. En los tres casos los héroes logran parte de su cometido, pero terminan siendo desdichados: Martiniano porque muere asesinado y no logra ver el triunfo de sus sueños; Mariana por la muerte de su hermano y la prohibición de su madre de partir, se queda en Pedreira y no puede ir a las tierras nuevas ni tampoco casarse con su prometido; Gabriel quien parte afligido a esas tierras soñadas porque no lleva a Mariana para cumplir sus sueños. La novia de Gabriel le dice lamentándose: “Mesmo que quiseses não poderias ficar. Também eu, se desejasse, não conseguiria partir. Aceito tudo sem sofrimento, porque deve ser assim.” (112).

Por su cuenta, en la obra de El Jinete de la Divina Providencia hay un héroe-santo en torno al cual gira toda la historia: Jesús Malverde. Un personaje que aparece como un Robin Hood Mexicano, que inconforme con las injusticias que se suscitan en Culiacán, robaba a los ricos que abusaban de su poder adquisitivo y les daba esas monedas de oro a los pobres. Con sólo analizar el nombre de este héroe, se puede ver lo sugestivo y controversial que puede resultar este personaje. La palabra *mal* nos muestra su parte peyorativa y negativa, que no encaja dentro de los parámetros de un santo católico. En contraparte aparece su nombre *Jesús*, el cual evoca automáticamente a la tradición cristiana de humildad y servicio, como dice Park: “Este enlace incongruente y misterioso nos lleva a preguntarnos cómo pueden coexistir las imágenes de santo y

²⁰ “Poco a poco, las visiones que el traje también empezaron a poblar mis sueños”.

criminal dentro de una misma figura, y cómo se articulan dos características contradictorias en el despliegue empírico de la historia”(1).

Esa es una versión del nombre del héroe, porque por otro lado, unos personajes expresan que: “Le decían Malverde porque se vestía con unas hojas verdes de plátano para esconderse entre los matorros y los chiribitales” (Liera 378) derivando así el *verde* de su apellido. Sea cual sea el origen certero del seudónimo, la gente del pueblo lo veneraba y encubría para que no fuera apresado. La adaptación a la pieza de teatro de este personaje del mito popular brinda varias interpretaciones de él y de su muerte. El autor no sostiene una postura frente a Malverde, sólo expone los mitos. Inclusive hace ver que quizá no existió y fue sólo producto de las circunstancias sociales. Víctor uno de los que da su testimonio expone: “No sé, la gente quizá imagine cosas y se las crea, las inventa; en el mundo hay más fantasía que cosas reales” (395). De igual forma el texto también muestra a los personajes fervorosos que en 1878 creían en su figura, y a las personas que en la actualidad aún acuden a sus capillas a rezarle y pedirle milagros.

Malverde aparece en la obra como un héroe que fue de carne y hueso, que tenía gustos populares; pues dice uno de los personajes que aparece en el plano de la actualidad: “le gusta mucho la tambora y que uno vaya a echarse sus cervecitas allí” (365). Mientras que para otros sólo era un criminal que robaba y anda vagando como un ánima; como dice Fernando, tataranieto de Cañedo: “Hacen muy mal en tolerar que la gente venere a un ladrón, como si robar fuera algo bueno” (389).

En ambas situaciones los héroes tienen un compromiso social y luchan por un objetivo: ir contra el abuso de los autoritarios y darle libertad a su gente; pues como dice Álvarez del Villar: “Si algún día un pueblo pudiera plasmar materialmente sus anhelos, esta plasmación tendría las mismas características formales y dinámicas de sus héroes” (1000), y es precisamente lo que se suscita en los textos.

En las obras de héroes, según Botkin, se hablan más sobre los pueblos que en otro tipo de relatos, ya que: “como individuos excepcionales y dignos de admiración, los héroes corporeizan las cualidades que más admiramos o deseamos en nosotros mismos” (2).

Es así que vemos como: “Las diferencias entre las naciones, especialmente en lo que se refiere al igualitarismo, se ilustran en sus leyendas y héroes populares” (Wrong 38) como en estas obras; Malverde robaba para los pobres, y por su parte Martiniano y Gabriel luchan para que su pueblo progrese.

2.6.4. Las Antígonas y los cuerpos.

La búsqueda de los objetivos de los héroes tuvo su precio, ya que en ambas obras los héroes son asesinados. En una de las versiones de El Jinete de la Divina Providencia, se cuenta que el compadre de Malverde lo asesinó a cambio de un dinero que el gobernador ofrecía por su muerte; según el pariente le cortó las piernas y él: “se había ido arrastrando hasta el caballo pero no alcanzó a llegar; murió a cien metros, desangrado” (364) asegura Martha, una testiga de su vida. En Pedreira das Almas, Martiniano es asesinado por un soldado porque no respondió dónde estaba Gabriel.

En ambas obras las muertes tienen dos vertientes trascendentales: la primera, es que los dos cuerpos, de Martiniano y Malverde, no son sepultados por disposición de los superiores. En El Jinete de la Divina Providencia el gobernador Cañedo decretó: “pena de muerte a quien lo quisiera enterrar” (364); en Pedreira das Almas el Sacerdote Gonçalo discute con el mandatario Vasconcelos:

“Gonçalo: Temos que acabar o cemitério ou descer ao
vale para dar descanso a essa alma.
Vasconcelos: “Não permitirei nem uma coisa nem outra.”²¹(96)

²¹ “Gonçalo: Tenemos que acabar el cementerio o bajar al valle para que descansese esta alma
Vasconcelos: No permitiré ni una ni otra cosa”.

La segunda vertiente es que después de que los héroes están muertos, el pueblo reclama o implora a las almas. En el primer caso, donde los cadáveres están insepultos, nos repite a la tragedia Antígona, donde está prohibido que el cuerpo de su hermano Polinices sea enterrado. En Pedreira das Almas está Mariana como Antígona, quien cuida del cuerpo de su hermano; sólo que la decisión que ella toma es completamente la contraria a la tragedia griega de Antígona, ya que Mariana quiere dejar el cuerpo insepulto de su hermano para que: “será uma lembrança viva do seu pecado”²² (97), refiriéndose al asesinato que realizaron los autoritarios.

En la obra de Liera también Malverde queda insepulto, sólo que en este caso no hay ningún familiar que vele su muerte; además de que el gobernador decreto pena de muerte a la persona que osara enterrarlo. No obstante, ambos cuerpos no quedan expuestos a la deriva. En la situación de Pedreira das Almas Mariana y su madre deciden estar con el cuerpo difunto dentro de la iglesia hasta que se solucione algo; Mariana exclama desolada: “Ponham o corpo na igreja! O sofrimento é nosso e ninguém precisa presencia-lho!”²³ (96). En las circunstancias de Malverde, la gente que fue beneficiada por el héroe, no soportaba ver su cuerpo expuesto y mutilado, y como una forma de agradecimiento le colocaban una piedra encima: “las piedras sobre el cadáver fueron aumentando hasta dar sepultura a su cuerpo y pues ni modo de condenar a todo el pueblo” (364).

Sin embargo, como ilustrábamos anteriormente, la participación de estos héroes en las piezas no termina con su fallecimiento, sino que el pueblo aún sigue creyendo en ellos y los invoca. Malverde se transformó en un santo para sus fieles, porque después de su muerte siguió ayudando a través de supuestos milagros, como dice una testiga: “De allí viene la tradición de ponerle una piedra a Malverde por cada milagro que hace”

²² “Será un recuerdo de su pecado”.

²³ “¡Pongan el cuerpo en la iglesia! ¡El sufrimiento es nuestro y nadie necesita presenciarlo!”

(365). En Pedreira das Almas Martiano pasó a ser un alma que vagaba por la ciudad, sin tener un lugar dónde descansar; por eso las mujeres pedían por su alma. Cuando las mujeres en sus oraciones se preguntaban ¿dónde está el espíritu de Martiniano? múltiples voces respondían:

“Mulher: No ar que respiramos!

Mulher: No largo das Mêrces!

Coro: Nas grutas e nos nichos sagrados de Pedreira das Almas!”²⁴ (106)

2.6.5. El trastorno por la muerte.

El hecho de que los héroes murieran antes de ver consumado su objetivo final causa un gran dolor en el pueblo, ya que ellos eran los beneficiarios de sus logros o los que pagaban por el despotismo de los dominantes. Las personas que más resienten ese dolor son las mujeres, por su papel de madres; uno de los personajes femeninos de Pedreira asegura: “Porque somos nós que sofremos a revolução, suas leis, a pobreza desta terra! São essas maldições que desesperaram os homes do vale, e os homes saem de nosso ventre”²⁵ (102). En Pedreira de las Almas, Urbana es la que termina pagando por todo el pueblo el derecho a la libertad, esto es con la muerte de su hijo, y todas las demás mujeres de Pedreira comparten su sufrimiento. En el caso de El Jinete de la Divina Providencia el intento de asesinar a Malverde sólo hace que el pueblo se unifique más. Sin embargo una de las muertes que cambia el rumbo de la historia en el texto de Liera, es el asesinato de Ricardo, hijo de Adela, que es ultimado por defender a otro trabajador. Adela asume silenciosamente su pena y la conserva dolorosamente en su corazón; amargura con la cual cobrará venganza.

El fallecimiento del hijo de Urbana y de Adela, dan un giro trágico y punzante a

²⁴ “Mujer: ¡En el aire que respiramos!

Mujer: ¡En el lago de las Mercedes!

Coro: “¡En las grutas y en los nichos sagrados de Pedreira das Almas!”

²⁵ “¡Porque somos nosotros quienes sufrimos la revolución, sus leyes, la pobreza de esta tierra! Son esas maldiciones que desesperaron a los hombres del valle, y los hombres son de nuestro vientre”.

la historia. El ambiente, desde ese instante, se vuelve tenso y se respira la muerte en todos lados, la cual anda rondando en la ciudad por el hecho de que los asesinatos no han sido esclarecidos, son injustos y las almas no están descansando. Así, ese espíritu trágico que se siente al inicio de las tramas, mas adelante se agudiza, hasta que en definitiva revienta. En Pedreira das Almas las personas están abatidas y con profundos resentimientos, el autoritario Vasconcelos se asombra de esa situación diciendo que el pueblo pareciera: “que morreram com Martiniano”²⁶(103). En realidad sí parece que eso sucedió con la ciudad, pues Mariana dice casi al final: “Não é sofrimento que me prende a Pedreira das Almas. Gabriel: Morte é sofrimento”²⁷(112).

El caso es similar a lo que pasa en El Jinete de la Divina Providencia, pues tras varios asesinatos injustos y no resueltos la ciudad empieza a entrar en tensión; bien lo dice Hilario: “Platican las ramas de los árboles. Adela; se oye la voz de los que ya murieron; entre las hojas hay murmullos y cantos como si anduvieran bocas solas volando por el aire” (373).

Por otro lado, Adela nunca volvió a ser la misma desde la muerte de su hijo: “Adela era una mujer enigmática como un gato; decía mi abuelo que siempre hablaba sólo lo indispensable y luego de la muerte de su hijo nunca más volvió a reír” (387). Lo mismo sucedió con Urbana, ya que en el momento que le disparan a su hijo, Martiniano, ella se transforma completamente; Andrade acota sobre eso: “Urbana, completamente rígida, parecer ter ultrapassado o limite da dor humana”²⁸ (96).

Es entonces donde los personajes piden sustento divino, para soportar los estragos de las injusticias hacia su pueblo y para que los autoritarios no triunfen en la ausencia de sus héroes. El pueblo de Pedreira aclama: “Criaí em mim, ó Deus, um

²⁶ “que muriera con Martiniano”.

²⁷ “No es el sufrimiento lo que me uno a Pedreira das Almas. Gabriel: Muerte y sufrimiento”.

²⁸ “Urbana, completamente rígida, parece haber ultrapassado el límite del dolor humano”.

coração immaculado, renovai no meu íntimo o espírito de firmeza!” (97)²⁹; mientras que

Adela pide:

“¡Oh, Dios de infinita bondad y misericordia, yo os suplico la gracia de que el espíritu purificado del que fue en el plano terrenal don Pedrito Jaramillo venga en estos momentos angustiosos a prestarme el auxilio y el consuelo que necesito! (*Aprieta los dientes como en un rezo enfermo.*) Quiero venganza. Quiero la venganza”(393).

El resentimiento y odio se acumuló en muchos de los personajes, principalmente en las madres de los difuntos, haciendo que en un momento dado quisieran tomar partido por la muerte de sus hijos. En la cita anterior notamos que Adela pide venganza, por ello acepta vivir en la residencia del gobernador, para posteriormente tomar revancha. El gobernador conjetura que un mal le acontecerá por todas las injusticias ejecutadas dentro de su mandato, motivo por el cual tenía: “el mal del miedo metido en todos los huesos” (373). Cañedo no fue el asesino directo del hijo de Adela, Ricardo; pero ella sabe que su patrón es responsable de la muerte de Julián, y que por culpar falsamente a Malverde del asesinato tendrá su precio. Así que Cañedo asustado dice:

“CAÑEDO: Adela, Adela, tengo tanto miedo(...) ¿Por qué el pueblo no ama a sus gobernantes?

ADELA: (Siempre seca.) Yo amo a mis gobernantes. (Para ella.) Ya andan acercando otra vez El niño perdido, desde que dijo que quería que con esa pieza lo enterraran, se lo echan cada noche por la ventana”(391).

Esto muestra como Cañedo esta infestado de miedo y Adela, sigilosamente, sabe que pronto se hará justicia, y no sólo por la muerte de su hijo, sino por todos los demás crímenes.

El futuro de la ciudad se ve determinado por las disposiciones de estas dos mujeres. Sobre todo en el caso de Pedreira das Almas, ya que Urbana es la matriarca de la localidad y sabe que si confiesa donde está Gabriel su pueblo será liberado, o de lo contrario seguirá bajo la opresión de los autoritarios. El caso de Adela en El Jinete de la Divina Providencia es diferente, ya que ella no tiene un papel tan importante en la

²⁹ “Crea en mí, oh Dios, un corazón immaculado, ¡renueva en mi interior un espíritu de firmeza!”

ciudad como Urbana. No obstante, Adela tiene una gran ventaja: vive con el Gobernador Cañedo, del cual se quiere vengar; así que logra ganarse la confianza plena de él, para después matarlo, haciendo caso a lo que le dice Polidor: “juega a que te callas pero mantente hablando”(394).

2.6.6. Las instituciones y el poder.

Las instituciones atropellan y someten al pueblo con su potestad. Pedreira se encuentra en un estado de ruina y las minas se han agotado. No se encuentra trabajo alguno y el gobierno sigue imponiendo impuestos que los moradores no consiguen solventar; así Mariana le reclama reciamente a Vasconcelos: “Governos como o seu, senhor, só executam leis ímpias, mas com braços subordinados ou mãos escravas. Não presenciam nunca a verdadeira imagem de suas vítimas”³⁰ (108).

En Culiacán una de los personajes del mundo ‘exterior’ expone lo que pasaba en el tiempo de sus antecesores, declarando que las cosas aún siguen igual: “Malverde comenzó a robar porque veía la injusticia que había en ese entonces; decía que el gobernador era un sinvergüenza; bueno, las cosas no han cambiado mucho; decía que los ricos acusaban a un pobre y que lo fusilaban por nada” (375).

La prisión, entonces, parece como una aliada del gobierno, pues sólo gente inocente estaba dentro de ella. En Pedreira das Almas todos los hombres fueron presos injustamente hasta que se supiera el paradero de Gabriel. En la obra de Liera las personas que estaban en la cárcel también eran víctimas de sus patrones. Martín, uno de los jefes, acusó a uno de sus trabajadores del asesinato que él mismo ejecutó:

“Para que veas que soy un hombre noble, voy a decir que lo mataste en defensa propia y me voy a hacer responsable de tu conducta, pero vas a quedar muy endeudado conmigo y me lo vas a pagar con trabajo. Si tratas de huir y no vuelves, diré que me robaste

³⁰ “Gobiernos como el suyo, señor, sólo ejecutan leyes impías, pero con brazos subordinados o manos esclavas. No son testigos de la verdadera imagen de las víctimas”.

y huiste, y con el antecedente de que acabas de matar, te van a dejar pudrir en la cárcel”(372).

Otra institución que aparece es la Iglesia católica. Es contrastante la intervención de ella en las obras, ya que su imagen aparece de dos formas: como una fuente de fortaleza o como la institución que se ha dejado corromper violando sus leyes primordiales. Un testimonio de El Jinete de la Divina Providencia en el mundo ‘exterior’ crítica:

“MÉDICO: En nuestro país las instituciones no funcionan, son un asco, están corrompidas. No sé si esté de acuerdo.
PADRE JAIME: Sí, casi totalmente.
MÉDICO: Pues bien: la iglesia, como institución, está en el mismo caso”(391).

Por ello los personajes de la obra mexicana utilizan la vida de Malverde para comparar la función de la Iglesia en la sociedad: “Malverde siempre ayudó a los pobres, estuvo del lado de ellos; aquí, el obispo sólo va a desayunar a la casa de los ricos”(365).

También nos muestra algunos abusos que la Iglesia ha preferido callar para obtener algún beneficio. Ejemplo de ello es cuando Cuanina es violada por el Gobernador, hecho que fue presenciado por muchas personas, entre ellos el sacerdote de Culiacán, el cual le dice al gobernador:

“Es una vergüenza, si esto se llega a saber en Culiacán... usted como gobernador... (A los feligreses.) Hermanos, no podemos poner en peligro la paz de la ciudad... el señor gobernador seguramente podrá ser indulgente con todos ustedes y nosotros a cambio podremos guardar este secreto ¿Se imagina usted si las gentes todas supieran lo que acabamos de ver?”(395)

Esa es la imagen que nos muestra El Jinete de la Divina Providencia de la Iglesia: una institución corrompida al igual que muchas otras. Mas no por ello los creyentes se alejan de ella, ya que contrastantemente hay personajes que siguen pidiéndole a Dios, como anteriormente lo vimos.

En Pedreira das Almas no hay conflicto tal, ya que todo el pueblo es fervoroso, recurre al sacerdote y a la iglesia para refugiarse; inclusive para guardar el cuerpo insepulto de Martiniano. El sacerdote aparece como una figura fuerte, que brinda

fortaleza a los habitantes de Pedreira: “Ninguém vai denunciar, meu filho”³¹ (95).

2.6.7. Bodas fatales.

Un tema que no se puede dejar de lado son las bodas. En las dos piezas aparecen las nupcias como la posibilidad de una vida prospera. En Pedreira también simboliza la subsistencia y la consumación de los sueños de actantes comprometidos (Gabriel y Mariana): “Mariana: Casaremos e partiremos o mais depressa possível. / Gabriel: Verás como é belo o lugar que escolhi para nós”³² (79). Hay dos factores que se contraponen a la unión de los jóvenes: primero, que tienen que vencer a los autoritarios; segundo, que Urbana, la madre de Mariana, no está de acuerdo en que partan a otra ciudad. Urbana se opone rotundamente al punto de obligar a su hija a que decida si se queda con su familia o con Gabriel.

En el texto de El Jinete de la Divina Providencia el hijo de Adela, Ricardo, también tenía el plan de casarse con Modesta, la diferencia es que Adela los apoyaba. Sin embargo, ninguna de las dos bodas se consuma. La causa es porque los personajes-novios al ir a defender sus ideales y al pueblo pierden la posibilidad de casarse. Gabriel no se casa con Mariana porque ella finalmente decide quedarse en Pedreira después de la muerte de su hermano Martiniano, y le dice a Gabriel: “Queríamos partir livres. Hoje não somos mais. Nao podes abandonar o povo, nem eu Pedreira”³³ (112). En El Jinete de la Divina Providencia no se efectúa el matrimonio porque Ricardo es asesinado por su patrón, en una acotación se expone: “*dentro de un costal y lleno de sangre, se encuentra el cuerpo de Ricardo*” (392).

³¹ “Nadie te va a denunciar, hijo mío”.

³² “Mariana: Nos casaremos y nos iremos lo más rápido posible / Gabriel: Verás como es bello el lugar que escogí para nosotros”.

³³ “Queríamos irnos libres. Ahora ya no lo somos. No puedes abandonar al pueblo, ni yo a Pedreira”.

2.6.8. Íconos religiosos.

La Iglesia tiene una presencia contundente a través de los santos. En los textos aparecen unos beatos que son conocidos dentro de la sociedad actual; mientras que otros son sólo parte del mundo ficcional. En la obra de Andrade hay invocaciones a Marta, quien es llamada santa por algunos de sus habitantes. A continuación se muestra como el pueblo alzaba un cántico en nombre de ella:

“Santa Marta quando andava no mundo!
Onde ela passava
Os homens diziam:
Deixai as águas mais claras
Senhora tão bela!”³⁴ (76)

Coincide, de la misma manera, con Pedrito Jaramillo que es el santo que Adela invoca en El Jinete de la Divina Providencia. En la vida real ese personaje sí es conocido, principalmente como un curandero al que mucha gente le tiene fe y lo aclaman como: “El Benefactor de la Humanidad” (86). Por otro lado el investigador Valenzuela Arce argumenta que la Iglesia tiene prohibida la veneración de Pedrito, puesto que dicha institución no lo considera un santo.

En ambas obras nos percatamos que estos personajes invocados se caracterizan más por ser santos del pueblo que santos institucionalizados. En el caso de Pedreira das Almas los tres héroes de la historia, Martiniano, Gabriel y Mariana, desde pequeños escuchan el llamado de Marta, y aunque su figura no es clara, esta santa coincide con el título del ciclo de la publicación donde aparece Pedreira: Marta, a Árvore e o Relógio. Marta, según cuentan ellos, les llamaba a movilizarse y esperanzarse con tierras nuevas, pues dice Mariana: “Mas foi Marta quem nos convenceu” “sonhamos com essa partida

³⁴ “¡Santa Marta cuando andaba en el mundo!
Donde ella pasaba
los hombres decían:
Deja las aguas más claras
¡Senhora tan bella!”.

há tanto tempo”³⁵ (76).

Por otro lado están los santos que son reconocidos por la Iglesia católica: São Tomé y la Virgen María. En el texto de Andrade está São Tomé, el cual según el pueblo apareció su imagen en una roca, donde decía que Pedreira era el lugar para edificar la ciudad, por eso los personajes creen fervorosamente en él: “São Tomé nos protegerá, como nos protegeu da tormenta!”³⁶(81). En El Jinete de la Divina Providencia se hacen varias peregrinaciones con la Virgen María: “Óyeme, Virgen María, ábrenos tu corazón, líbranos de los pecados y danos tu bendición” (369).

2.6.9. La mudez de las piedras.

Un elemento que aparece constantemente en ambas obras es la piedra. Diversos tipos de piedras son consideradas como poseedoras de cualidades místicas y curativas, quizá algo de ello permea a las que aparecen en los textos. En El Jinete de la Divina Providencia encontramos este elemento desde las indicaciones escenográficas: “cuadro concéntrico al escenario y que esté lleno de grava o piedra de río y escasas piedras grandes” (362); durante toda la obra se oyen constantemente: “se escucha el ruido de piedras” (368), “se oye el caer de una piedra sobre las otras” (366); del mismo modo suceden cosas en ellas: “dejan caer la virgen, la cual se hace mil pedazos entre las piedras” (370), ó “rompe el cántaro con la piedra y agua empieza a correr entre las piedras” (388).

Sin embargo, el valor más significativo de las rocas está en Malverde, ya que el mito cuenta que cuando él murió la gente empezó a cubrir su cuerpo con piedras para que no estuviera expuesto. Este ritual fue iniciando según por un lechero quien: “prometió llevarle una piedra para ayudar a cubrir su cuerpo” (362) a cambio de que le realizara el milagro de encontrar su vaca; una vez concedido el deseo la gente empezó a

³⁵ “Pero fue Marta quien nos convenció” Soñamos con esa partida hace tanto tiempo”.

³⁶ “San Tomé nos protegerá, como nos protegió de la tormenta”.

ofrecerle piedras: “De allí viene la tradición de ponerle una piedra a Malverde por cada milagro que hace” (363). Martha, una testiga, afirma que el santo del pueblo: “no quiere oraciones, quiere piedras” (363). Además las rocas guardan el secreto de la venida de Malverde, como asegura Adela: “Debajo de todas las piedras se esconden voces extrañas” (393); y esas piedras serán quienes en definitiva, en nombre de Malverde, cobrarán justicia en el mundo interior cuando al final de la obra Adela: “toma una piedra grande, se dirige a Cañedo por sus espaldas” (398) y muy probablemente lo mata.

En la obra de Andrade, como ya lo habíamos mencionado, las rocas originan el nombre de la ciudad: Pedreira das Almas, ya que hace alusión a la explotación minera. Dentro de la propuesta escenográfica hay un muro de piedras y la Iglesia también está construida por el mismo material. Éstas aparecen como una evocación a lo que antes era la ciudad o se soñaba en ella; como Mariana: “Olha as rochas”³⁷ (76) para hablar del pasado: “o sol me encontrou sentada nas rochas”³⁸ (78). Al finalizar la obra Gabriel y su amada recuerdan con nostalgia el simbolismo de esas piedras: “Foi sentado nestas rochas...onde sonhamos tanto”³⁹ (114) dice Gabriel, mientras que Mariana: “As Figuerias! Elas viverão também nestas rochas!”⁴⁰(114) y finalmente Gabriel afirma: “Foi nestas rochas... ouvindo Marta... que tudo começou a viver!”⁴¹ (114). Inclusive la vestimenta de Urbana es: “quasi da cor das rochas”⁴² (80). Urbana por otra parte, sugiere tirar la barda de piedras, pues dice que: “Esas pedras lembram feito de bandeirantes que foram exemplos”⁴³ (81), ya que los fundadores de la ciudad encontraron en una roca: “a imagem de Sao Tomé no nicho das pedras: Este è o lugar

³⁷ “Ve las rocas”.

³⁸ “El sol me encontró sentada en las piedras”.

³⁹ “Fue sentado en estas rocas...donde soñamos tanto”.

⁴⁰ “¡Las Higueras! ¡Ellas también vivirán en estas rocas!”

⁴¹ “Fue en estas rocas... oyendo a Marta... ¡que todo comenzó a vivir!”

⁴² “Casi del color de las piedras”.

⁴³ “Estas piedras recuerdan a los bandeirantes, que fueron ejemplo”.

para a cidade”⁴⁴(81); y precisamente fue en el nicho de piedra donde se escondió Gabriel de los autoritarios. El padre Gonçalo afirma que la ciudad cambió tanto que: “Hoje, conheço mais suas pedras do que os homes que se ajoelham sobre elas!”⁴⁵ (82). Es así que podemos ver como las piedras, en la obra de Andrade, que simbolizan en un comienzo los sueños, después pasaron a formar parte del pasado y finalmente en ellas se encerró la muerte. Mariana se lamenta porque todas las injusticias que ha vivido el pueblo de Pedreira ha hecho: “que nossa montanha passou de semaria de ouro a pedra para os mortos?”⁴⁶ (109). Las piedras, según Mariana, es el único lugar donde habitan los sueños de sus habitantes, pues asegura que si buscan a Gabriel lo encontrarán donde están los hombres: “presos nas rochas, sonhabam uma terra mais justa”⁴⁷ (109).

Si en El Jinete de la Divina Providencia las piedras representan la entidad de Malverde y el misterio que en él hay, tanto de su muerte como de sus milagros; en Pedreira das Almas se intenta hacer alusión, a través de las rocas, del pasado ya inexistente, los sueños que Marta les infundió y la muerte de la ciudad y sus habitantes.

3. Sintaxis. Estructuras internas de las obras dramáticas.

3.1. Introducción.

Para el análisis de las obras hemos recurrido al “Esquema de modelo de análisis semiótico teatral” propuesto por Morris (Gutiérrez, Teoría y praxis de la semiótica teatral 122), el cual formula un estudio profundo de los elementos, componentes, códigos y subcódigos operantes en el hecho teatral a partir de tres niveles de análisis: sintáctico, semántico y pragmático. En este capítulo se aplicará el nivel analítico de la sintaxis, donde: “se estudia la relación de los signos entre sí” (123). Este nivel se encarga de comparar los elementos del

⁴⁴ “La imagen de San Tomé en el nicho de las piedras: Éste es un lugar para la ciudad”.

⁴⁵ “¡Hoy, conozco mas a sus piedras que a los homes que se arrodillan sobre ellas!”

⁴⁶ “¿Qué nuestra montaña pasó de semaria de oro a piedra para los muertos?”

⁴⁷ “Presos en las rocas, donde soñaron una tierra mas justa”.

hecho teatral partiendo del texto. En él existen dos conjuntos de elementos: los códigos verbales o lingüísticos (personajes, diálogo y acción) que son los del propio texto, y los códigos no verbales o no lingüísticos (que son, en general, complementarios del lingüístico) que son los planteados en las acotaciones.

Como punto de partida del estudio de la fase textual, analizaremos la secuenciación de las obras teatrales en escenas o situaciones dramáticas, que son instrumentos para: “la división lógica del texto y para la descripción de las funciones sintácticas” (Gutiérrez, Aspectos del análisis semiótico teatral 89). Posteriormente se aplicará *el esquema de secuencias sintáctico -semióticas* siguiendo el modelo que utiliza Sonia Sánchez en base a la propuesta de Romera Castillo, Fabián Gutiérrez y Antonio Tordera.

En el análisis semiótico es significativo el carácter funcional de los personajes, éstos pueden ser estudiados desde un enfoque doble: el diegético y mimético. Para el primero, diegético, aplicaremos el *Modelo actancial*, basado en las premisas de A. J. Greimas y de Anne Uberseld, donde los personajes son considerados como actantes a partir de su participación dentro de la acción. Mientras que dentro del enfoque mimético se analizará el personaje a partir de su relación con la situación dramática, de su presencia y participación en escena; de esta manera se sabrá la importancia cuantitativa y cualitativa que tienen los personajes.

Para el análisis de *los códigos operantes en el hecho teatral* aplicamos el sistema de signos de Tadeus Kowzan, con algunas modificaciones, apoyándonos en el cuadro propuesto por Fabián Gutiérrez sobre una matriz booleaniana (Teoría y praxis de la semiótica teatral 158); tomando en consideración todos los signos propuestos dentro de las acotaciones. Los signos teatrales que aparecen en la mayoría de las acotaciones dan a conocer los tiempos, las acciones, el espacio, los recuerdos, los lugares, etc. generando un ambiente significativo en las obras. No obstante se recurrirá también al propio texto, ya que

éste complementará ciertos movimientos, palabras y gestos, que no se esclarecen dentro de los signos no lingüísticos.

También se distinguirán las *fases del conflicto*; ellas nos permiten ver, con mayor claridad, dónde se ubica el conflicto, el cual es la vertiente que rige la obra de teatro y produce el choque de fuerzas contrarias.

3.2. Funciones y situaciones. División de escenas.

Las escenas están estructuradas por las entradas y salidas de los personajes al escenario o por un suceso, una palabra, una mirada o un acto que revele algún cambio en el personaje o personajes que están en escena. Estas escenas no son las que plantea el dramaturgo en su texto, sino que se deben entender como: “el intervalo máximo de tiempo durante el que no se realizan cambios en el decorado y en la configuración del personaje” (Toldera 180). Durante el análisis sintáctico, al hablar de escenas, estamos haciendo alusión a las propuestas por Toldera. Por otro lado, se señalan las funciones nucleares o cardinales en **negrita**; pues ellas constituyen los núcleos del relato, y son las que determinan el tema principal de la obra analizada. Se utiliza: F1, F2 y F3 (apertura, desarrollo y cierre) para las funciones nucleares que forman un conjunto cerrado. Mientras que las funciones secundarias (catálisis) se indican en *cursiva*; éstas son de naturaleza complementaria y: “llenen el espacio narrativo que separa a las cardinales” (Gutiérrez, Teoría y praxis de la semiótica teatral 124) pues determinan la acción secundaria. Los indicios no tienen marca: ellos remiten a un ambiente, un sentimiento o una atmósfera. Por último, está la información entre paréntesis, que es referente a la identidad; sirve para situar las acciones en un tiempo y en un espacio (Barthes 22). La acción es verbal se etiquetará como “narración” y los indicios narradas serán marcados como “referencia”.

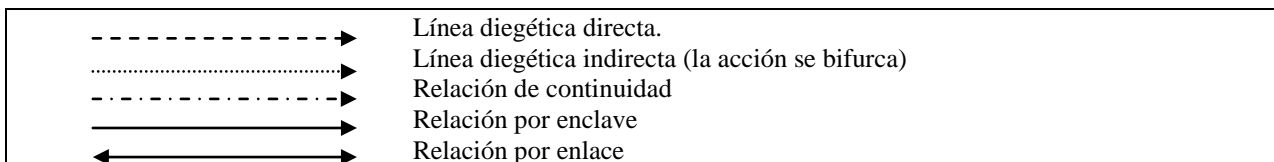
3.3. Esquema de secuencias sintáctico semióticas.

Las secuencias según Roland Barthes es una: “sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de los términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente” (25).

Fabián Gutiérrez combina las secuencias elementales de tres maneras diferentes:

- a) Continuidad. Cuando al llegar el término, la secuencia elemental crea una situación que se convierte a su vez en punto de partida de otra secuencia que se encadena a la primera sin solución de continuidad.
- b) Enclave. Cuando para alcanzar su término, cualquier secuencia elemental debe pasar por la mediación de una o varias secuencias.
- c) Enlace. Cuando un mismo acontecimiento se contempla desde el punto de vista de dos personajes distintos (Teoría y praxis de la semiótica teatral 126).

Se señalará, convencionalmente, el proceso diegético y las relaciones entre secuencias con los signos siguientes:



3.4. Estructuras dramáticas.

“El núcleo dramático no está centrado en las acciones sino en las relaciones conflictivas y enfrentadas entre los personajes, es decir en las situaciones” (Bobes 10). La obra Pedreira das Almas desde la primera escena muestra las situaciones donde las fuerzas contrarias se encuentran y luchan hasta el final del texto: los que quieren salir de la ciudad / los que desean quedarse; la revolución liberal / los autoritarios; el pueblo esconde a Gabriel / autoritarios buscan a Gabriel; etc. No se sabe con certeza lo que va a acontecer, pero es claro que una de las dos fuerzas tiene que ceder. En el caso de la obra de Liera, los planos (interior

/ exterior) plantean situaciones basadas en relaciones conflictivas: el gobierno / el pueblo; búsqueda de Malverde / ambigüedad y silencio; la verdad / los mitos; etc. Estas relaciones están chocando todo el tiempo, ocasionando que no se pueda llegar a una determinación final de quien es Malverde.

Aristóteles plantea que la tragedia es mimesis y está compuesta por un principio o *prótesis* (exposición del conflicto), un medio o *epítasis* (nudo) y un fin o *catástrofe* (57). Las obras analizadas no siguen la estructura clásica de tres actos, ya que ambas se dividen en dos actos. En Pedreira das Almas el conflicto y el nudo se dan dentro del primer acto y el desenlace en el segundo acto. En el caso de El Jinete de la Divina Providencia es difícil determinarlo, ya que la historia se va presentando de manera entremezclada a través de las escenas, donde también llegan a repetirse ciertos acontecimientos, y se crea un principio, medio y fin no en base a la historia, sino a la forma en que el autor presenta las secuencias.

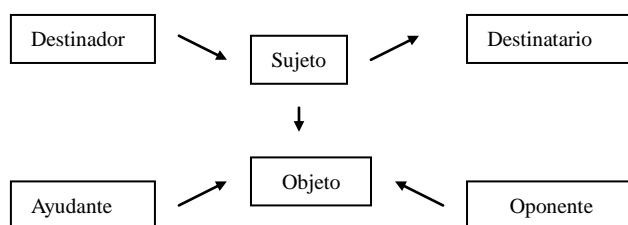
Kurt Spang plantea dos modos de presentación de la historia “abierta” o “oculta o aludida” (121). La primera es la que se aprecia en escena; la segunda es la que el receptor imagina que sucedió, está transcurriendo detrás de escena o pasará, también aquí entran las figuras aludidas u ocultas. En El Jinete de la Divina Providencia la “historia oculta” es muy frecuente, ya que deja muchos vacíos que el receptor debe llenar, sin embargo también a través de las “narraciones” podemos tener noción de lo que pasó anteriormente. En Pedreira das Almas únicamente se nos muestra un espacio, la plaza, y sólo ahí se presenta “la historia abierta”; todos los demás espacios y acciones son parte de “la historia oculta”, puesto que sólo sabemos de ellos mediante el diálogo.

3.5. Modelo Actancial.

Dentro del teatro la acción dramática y los personajes son una parte elemental. Para la realización de una acción es necesaria la presencia de protagonistas, ya sean fuerzas

abstractas o personajes humanos. De igual manera se precisa de una acción para el personaje teatral. Para un mayor entendimiento de ello empleamos el *Modelo actancial* elaborado por Greimas, que tiene la función de analizar la trama no desde el punto de vista de cómo se desarrolla la acción, sino desde la posición de los protagonistas. Es a través de ellos que podemos conocer el carácter dramático de la obra, dando oportunidad de apreciar la conjugación del relato por la distribución de roles. La propuesta de los modelos actanciales de Greimas brinda la mayor precisión, pues éstos tipos de modelos metodológicos: “sirven para un número mayor de universos semánticos puestos de manifiesto en toda clase de relatos” (Romera 133). Este modelo propone seguir una línea de funciones compuesta por parejas de actantes: sujeto / objeto, destinador / destinatario y ayudante / oponente. Al hablar de los actantes nos referimos al: “protagonista, humano o no, de una acción” (Gutierrez 76); éste puede ser una figura tradicional, un personaje colectivo o inanimado, también se puede presentar como un personaje abstracto como la libertad, el amor, la guerra. Por otro lado, están los actantes que están escénicamente ausentes, que se conocen sólo por el discurso de otros personajes.

La base de nuestra configuración actancial será el modelo que propone Anne Ubersfeld basándose en A.J. Greimas con algunas modificaciones.



El destinador (**D₁**) mueve al sujeto(**S**) a realizar un acto o una acción sobre el objeto (**O**) con un fin: el destinatario (**D₂**). Existe el ayudante (**A**) que es una ayuda interior o exterior, así como una dificultad interior o exterior que es el oponente (**Op**). El sujeto desea algo (objeto): “El objeto -el deseo- es la acción que hay que hacer para conseguir algo” (Sánchez 156).

3.6. Cuadro de presencia de los personajes en escena.

En los cuadros se muestra la presencia de los personajes dividido por escenas, donde se ve la relación que tiene éstos con la acción de la obra; al igual de cómo se vinculan con los demás elementos que intervienen en el hecho teatral, como el movimiento o el gesto.

Las marcas para indicar la intervención del personaje en escena son **X** que indica la presencia normal, donde participa y replica; el **#** representa la presencia en escena sin hablar; y por último **O** que significa la presencia del personaje fuera de escena.

Los personajes, así como sus acciones, nos ayudan a confirmar la importancia que tiene cada uno de estos dentro de la acción dramática y cómo su presencia trasciende en la obra, puesto que estas figuras son: “una unidad sémica, y como tal tiene una forma, un sentido, una función y una interpretación en la obra literaria” (Bobes 214). Existen personajes importantes para la acción porque intervienen o han influido sobre el carácter de los protagonistas y son necesarios para la trama, aunque a veces están ocultos. Para ello se ha hecho una tabla alterna sobre estas figuras aludidas, puesto que no son: “personajes escénicamente ausentes sino teatralmente inexistentes, aunque el vacío permita una interpretación y tenga un significado” (Díez Borque 54). La mención de este tipo de personaje es necesario para la construcción del conflicto, ya que esta figura: “gravita sobre los demás, también cuando no está en escena, y de este modo vea o condicione

esencialmente la acción del resto de los personajes, de modo que podríamos decir que hay una presencia continuada...” (60).

Las figuras dramáticas que presenta Andrade son complejas, como ya vimos en el análisis semántico, sobre todo por la transformación que pasan: “Os personagens se complexificam, sendo que o choque com o mundo exterior os leva à inação. Isso implica uma progressiva interiorização e assiste-se à explosão dos monólogos e solilóquios, onde o passado e o presente de um mesmo personagem dialogam na peça, criando uma atmosfera de presente absoluto”⁴⁸ (Mesquita 4). Personajes como Mariana o las mujeres son conscientes del pasado y del futuro al asumir su presente; es decir, al reclamar la libertad del pueblo en nombre de todos los que han luchado por ello. Ésto podemos verlo claramente en la escena 24 donde: “O dramaturgo constrói um quadro expressionista, em que as mulheres do Coro feminino se metamorfoseiam em figuras fantasmagóricas, bruxas, e pressionam os soldados e Vasconcelos”⁴⁹ (Andrade y Fragale 2). La obra de Andrade se desarrolla en un universo femenino. Las figuras de Vasconcelos y el padre Gonçalo son: “representantes de poderes, o divino e o consuetudinário, e se apresentam em personagens masculinas, marginalizadas pela predominância feminina na peça”⁵⁰ (2). El único que altera la predominancia femenina es Gabriel: “que faz sua opção política e rompe com o esquema de tradição e religiosidade”⁵¹ (3); también es este personaje quien representa los cambios que vivió Brasil en esa época, puesto que: “Gabriel transita conscientemente do desgastado ciclo da

⁴⁸ “Los personajes se complejizan, siendo que el choque con el mundo exterior los lleve a la inacción. Eso implica un trabajo introspectivo e provoca que los monólogos y los soliloquios exploten, haciendo que el pasado y el presente de un mismo personaje dialoguen en la obra, creando una atmosfera de presente absoluto”.

⁴⁹ “El dramaturgo construye un cuadro expresionista, en que las mujeres del coro femenino se metamorfosean en figuras fantasmagóricas, brujas, y presionan a los soldados y a Vasconcelos”.

⁵⁰ “Representantes de poderes, lo divino y lo consuetudinario, y se representan en personajes masculinos, marginados por la presencia femenina en la obra”.

⁵¹ “Que hace su opción política y rompe con el esquema tradicional y religioso”.

mineração para a fase da exploração cafeeira, fazendo, junto com o Brasil, o percurso do eixo político-econômico de Minas Gerais para São Paulo”⁵² (3).

Por otra parte, los personajes de Óscar Liera son típicos de la región sinaloense, y forzosamente así deben de ser, pues de esta manera es como pueden representar el verdadero conflicto que el dramaturgo quiere exponer. Esos personajes son el reflejo de: “El choque del individuo y el poder –una constante en la obra de Liera-” (Beltrán 1), quienes fueron reconstruidos para revivir ese momento mítico de Sinaloa. Ninguno de estos personajes vive ajeno al protagonista Malverde, sino que todos encausan sus acciones para intentar revelar o encubrir la identidad de su héroe.

3.7. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en escena.

“Tadeusz Kowzan ha elaborado el modelo de codificación teatral quizá más preciso y transparente” (Gutiérrez, Aspectos del análisis semiótico teatral 84), por ello en base a él se realizará nuestra sistematización, teniendo en cuenta que Kowzan realizó su modelo centrado en la fase espectacular y nosotros lo haremos pero estudiando la fase textual. Se recurrirá a la localización y determinación de los códigos no-lingüísticos tanto en Pedreira das Almas como en El Jinete de la Divina Providencia, los cuales ayudan a matizar o agudizar la acción dramática; estos elementos complementan a los personajes, el diálogo y la acción.

Son trece sistemas señalados por Tadeus Kowzan que veremos: palabra y tono, mímica y gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, iluminación, música y sonido. Estos signos trascienden al estudiar a los personajes; puesto que no sólo el

⁵² “Gabriel transita concientemente del desgastado ciclo de de la explotación minera a la fase de la cafetera, haciendo, que junto con Brasil, el precursor del hecho político-económico de Minas Gerais a Sao Paulo”.

texto primario, el diálogo, nos muestra el carácter y el lugar donde transitan los personajes, sino que también el texto secundario, el de las acotaciones, nos ayuda a complementar la obra. Regularmente en las acotaciones es donde encontramos la determinación del espacio y del tiempo.

Estos códigos no lingüísticos están conformados por los subcódigos que complementan tanto al actor como la acción; que sirven a los actores, directores, iluminadores, escenógrafos, etc. para la realización del texto espectacular.

Existen diferentes tipos de códigos no verbales como los *códigos complementarios del personaje*, que ayudan a integrar: “el ser y el hacer de los personajes” (Gutiérrez, Aspectos del análisis semiótico teatral 85); como los *paralingüísticos* (el tono, las inflexiones de la voz, el énfasis acentual, el silencio), los *kinésico-proxémico* que contribuyen a la formación del personaje (gestos, movimientos) y los *elementos de aspecto* (maquillaje, peinado y vestido teatral). Los *códigos complementarios del diálogo* son los que existen materialmente, que además de servir a la acción integran “el significado del diálogo teatral” (86); en estos subcódigos están el *decorado* (la escenografía) que son fijos y los *objetos teatrales* (utilería) que son movibles. Por otro lado están los *códigos complementarios de la acción*, que su función principal es situar la acción en un espacio o intensificarla; este tipo de elementos se caracteriza por ser inmateriales y no verbales, como la *luz* o la *música y otros ruidos*.

3.8. Fases del conflicto.

El conflicto es el raíz que estructura una obra puesto que: “la acción dramática no se limita a la tranquila y simple realización de un objetivo dado; por el contrario, se desarrolla en un medio hecho de conflictos y colisiones” (Hegel 322); a partir del análisis de los personajes aparece más claro ese conflicto en las piezas. Por otro lado, nuestros protagonistas coinciden

con los héroes clásicos ya que: “Para el drama clásico, el conflicto está vinculado al héroe, éste establece su marca fundamental. Puesto que el héroe se define como conciencia del propio ser y como alguien construido por su oposición a otro personaje o a un principio moral distinto” (Pavis 91); tanto en Pedreira das Almas como en El Jinete de la Divina Providencia el conflicto radica en las acciones de los personajes principales, que van en contra de lo establecido, afirmando que: “Todo conflicto dramático se basa, según una teoría marxista o simplemente sociológica, en una contradicción entre dos grupos, dos clases o dos ideologías que, en un momento histórico dado, se encuentran en conflicto” (Pavis 92). Estas oposiciones entre el poder y el pueblo hacen que el conflicto sea la vertiente que rige la obra de teatro, y que produzca así el choque de fuerzas contrarias:

	El Jinete de la Divina providencia	Pedreira das Almas
Acción inicial	Malverde ayuda a los pobres de tanto abuso, robándoles a los ricos.	Gabriel se opone a los autoritarios y va en busca de nuevas tierras para que el pueblo viva mejor.
Conflicto inicial	El Gobernador y la gente de poder quieren encontrar y matar a Malverde.	El gobierno quiere encontrar y acabar con Gabriel, cueste lo que cueste.

	El Jinete de la Divina providencia	Pedreira das Almas
Acción final	El pueblo esconde la identidad de Malverde confundiendo al Gobernador.	El pueblo le muestra a los autoritarios el resultado de su opresión – el cuerpo muerto de Martiniano y Urbana- haciendo que éstos salgan de la ciudad.
Conflicto final	El gobernador y los hacendados no saben como detener las represalias de Malverde.	El sueño de partir se cumple, pero Mariana no puede partir con ellos a raíz de la tragedia padeció su familia a causa del gobierno.

3.9. Análisis sintáctico de las obras.

3.9.1. Pedreira das Almas.

3.9.1.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas.

La obra de Jorge Andrade tiene un desarrollo lineal. Está estructurada en dos actos que no siguen la forma clásica. En el primer acto se encuentra la presentación y el desarrollo, en el segundo acto está el final. Las escenas que señala el autor en su obra se marcan con negritas y están en mayúsculas; las escenas que presentamos en minúsculas nos sirven para saber cuando hay cambios en escena, como la entrada o salida de un personaje, así como modificaciones en las formas de pensar y de actuar de los personajes. El segundo acto es mera consecuencia del primero; el ambiente en esta última parte es denso y doloroso.

PRIMER ACTO

PRIMERA ESCENA

[PRESENTACIÓN]

(Fuera de la iglesia de Pedreira das Almas)

Escena 1. (Mariana perdida en sus pensamientos). Sale de la iglesia vestida de negro con un velo. (Se escucha el cántico de la iglesia que evoca a Santa Marta). Clara aparece a la puerta de la entrada *Mariana añora el regreso de Gabriel* que fue en **busca de tierras nuevas**. Clara y Mariana hacen referencia al “sueño de **partir de Pedreira**”. *Marta los convenció de partir*. Hablan de otras ciudades, referencia a “paraísos distantes”. **Ya no hay posibilidades de vivir en Pedreira**. Mariana está preocupada por su hermano **Martiniano que está en la revolución liberal** y porque *su madre no está de acuerdo*. *El padre de Gabriel está enfermo* y Mariana no le quiere decir (75- 77).

Escena 2. (Se divisa Gabriel detrás de las piedras) **Gabriel vuelve de la revolución. Gabriel y Mariana se ven** y se abrazan amorosamente. Se ponen al tanto de lo que ha pasado. Gabriel le dice que *fueron derrotados en la revolución* y le dice que **Martiniano está encarcelado**. Mariana se encoleriza. Referencia a “la muerte”. Gabriel le dice que *tiene orden de prisión* y será procesado; él le dice que no lo atraparán y que se casarán, refiriéndose a las “tierras nuevas” (Se abrazan y salen) (78-79).

Escena 3. El pueblo sale de la iglesia. Se hace un poco de escándalo. Se escucha la voz del *pueblo que está dichoso por la llegada de Gabriel*, porque **por fin podrán partir**. (Diferentes personas del pueblo discuten si está bien partir o quedarse en Pedreira), ya **no queda nada en la ciudad**, *ni siquiera hay lugar en cementerio* para otro difunto. Debaten sobre la lucha revolucionaria (79-80).

Escena 4. El padre Gonzalo sale de la iglesia. Le anuncian que *Gabriel llegó* (van saliendo, algunos con alegría otros con tristeza) (80-81).

Escena 5. Urbana aparece en la puerta de la iglesia vestida de color ceniza. El padre pregunta por Martiniano, responden que no regresó. (El padre se angustia). Urbana pregunta qué pasa, el padre le dice que Gabriel volvió, Urbana evita hablar de Martiniano. **Urbana quiere que se comience la construcción de un nuevo cementerio**, el padre dice que es peligroso. *Recuerdan como era antes Pedreira y como se edificó*. Hablan de que muchos partirán y del *asesinato de la familia de Gabriel* en Bela Cruz por parte de los absolutistas. (Están angustiados por lo que pasa en la ciudad) (81-84).

Escena 6. Aparece Mariana. Le dice a Urbana que la Revolución terminó. Urbana *se muestra indiferente ante la ausencia de su hijo*. **Mariana le pide**

permiso (a su madre) **para casarse** y huir con Gabriel. Urbana dice que si se casan es **contra su voluntad** y *sólo aprobará el matrimonio si se quedan en Pedreira*. Discuten. Urbana habla de leyes y hace referencia a “la muerte de su ciudad”. Gonzalo hace referencia a Pedreira como “un lugar para los muertos” (84-85).

Escena 7. Llega Gabriel, le pide al padre Gonzalo que vea a su padre. *Urbana y Gabriel discuten espinosamente. Urbana no le da la bendición a su hija* para que parta con Gabriel. (Urbana está exaltada y maldice lo que va en contra de sus creencias) (85-87).

Escena 8. Gabriel le dice que se vayan, **Mariana se niega a irse así**. Ellos lamentan lo injusta que es Urbana. Referencia del “futuro que soñaron” y que no podrá ser. (Se abrazan intensamente) (87-88).

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA

(Una semana después fuera de la iglesia).

Escena 9. *Esclavos construyendo el cementerio y otros preparándose para partir. Gabriel de luto acompañado por Mariana*. Es la misa del padre de Gabriel. **Gabriel tiene que huir pronto** al nicho de Sao Tomé, porque **el delegado de la policía no tarda en llegar. Mariana decide irse** con él. Se murmura de la boda de los jóvenes. Urbana no quiere saber nada de eso y anuncia el inicio de la misa. Van entrando a la iglesia **se escuchan disparos** (89-90).

Escena 10. Le advierten a *Gabriel que tiene que fugarse. Gabriel se va a esconder*. Urbana observa con un aire triunfante. Urbana y Mariana discuten.

Mariana promete quedarse en Pedreira si Urbana no revela donde se escondió Gabriel. Urbana da su palabra. (Hay tensión por la llegada de los autoritarios) Mariana y Urbana entran a la iglesia (90- 91).

Escena 11. *Llegan los soldados.* Hacen salir al pueblo de la iglesia. Vasconcelos, delegado de la policía, lee la *suspensión de ciertas garantías a Pedreira por ser parte de la revolución. Urbana asegura que Pedreira no participó. Mandan traer a Martiniano preso* (91).

Escena 12. Urbana está indignada. Le reclama a Mariana. *Urbana asegura que Martiniano no hizo nada. Vasconcelos amenaza si no revelan el paradero de Gabriel, pero si dicen donde está Gabriel las autoridades saldrán de la ciudad. Urbana declara que sólo ella sabe dónde está Gabriel.* Vasconcelos le dice que *decida si su hijo o Gabriel. Martiniano le pide no decir nada.* La gente empieza a opinar contrariándose, *Urbana no sabe que hacer.* (91-94).

Escena 13. Urbana quiere develar el paradero de Gabriel. *Martiano trata de escapar y corre. Le disparan a Martiniano. Él Cae. Le pide a su madre que no revele donde está Gabriel porque sólo él sabe dónde están “las tierras”. Martiniano muere* (94- 95).

Escena 14. *Vasconcelos ordena que nadie salga de Pedreira hasta encontrar a Gabriel.* (Urbana y Mariana sufren la muerte). **No hay donde enterrar el cuerpo.** *El padre advierte la necesidad del cementerio o de salir al valle para enterrar a Martiniano.* Vasconcelos es indiferente, no cederá hasta encontrar a Gabriel. Dejan el **cuerpo insepulto de Martiniano en la iglesia.** (Urbana sobrelleva un dolor inhumano) (95- 96).

Escena 15. *Vasconcelos le dice a Urbana que si no dice dónde se esconde Gabriel condenará a todo el pueblo. (Urbana parece ausente)* Se escucha el rezo del pueblo desde la iglesia. *Mariana reclama a Vasconcelos su injusticia, advierte que **no dirá el pueblo dónde esta Gabriel.*** Vasconcelos manda a prisión al soldado que mató a Martiniano (96- 97).

SEGUNDO ACTO

TERCERA ESCENA (Tres días después. Es de noche).

Escena 16. Los soldados hablan de lo que pasa en la ciudad y de cementerios (98).

Escena 17. El sargento aparece y pregunta por Urbana. Discuten lo que pasa en Pedreira. (Están extrañados por lo sucedido) (98- 99).

Escena 18. Entra Vasconcelos. *Sus mandatos cada vez son más exigentes. Prohíbe salir hasta a los soldados (99-100).*

Escena 19. Aparecen dos mujeres que *vienen del nicho de Sao Tomé* con flores. *Vasconcelos quiere que Urbana hable. Las mujeres dicen que primero reviva a Martiniano.* Las mujeres hablan del **dolor que está viviendo Urbana** (100-101).

Escena 20. Unas mujeres llegan al Largo das Mercês buscando a sus hijos que fueron apresados. *Vasconcelos dice que así seguirán las cosas hasta que no hablen.* Ellas le reclaman. **Piden a Vasconcelos que reviva a Martiniano** (las mujeres se mantienen rígidas) (101).

Escena 21. Aparecen otras mujeres. (Vasconcelos se desespera). Pide refuerzos de Baependi. *Las mujeres demandan ver a sus hombres.* Vasconcelos exige que Urbana hable. *Ellas hablan de su dolor por sus hijos* (102).

Escena 22. Entran más mujeres. (Vasconcelos se exaspera mucho) **Culpa a los liberales, no a las leyes.** Quiere detener a las mujeres. *Ellas lo empiezan a cuestionar si tiene madre e hijos.* Él no sabe qué hacer. Ellas piden tierra para enterrar el cuerpo insepulto. Vasconcelos grita a Mariana. *No encuentran al soldado que asesinó a Martiniano.* **Vasconcelos delega toda la responsabilidad a Mariana** (102-103).

Escena 23. Se abre la puerta y **sale Mariana de la iglesia** (Rígida. Se asemeja bastante a Urbana). Todos quietos (Los soldados atemorizados). *Vasconcelos amenaza con expulsar a los ciudadanos de la región si no habla.* **Mariana está inmóvil.** Vasconcelos le dice que **ella tiene que decidir entre destrucción ó liberación.** Ella no responde. (Vasconcelos no soporta más). *Toman a Mariana y se la van a llevar* (103-104).

Escena 24. Unas mujeres corren a la salida y **empiezan a invocar el Alma de Martiniano.** (Vasconcelos perturbado) *Las mujeres corren y elevan más sus cantos.* (Los soldados y Vasconcelos están orillados) **Vasconcelos amenaza.** Los soldados preocupados por el castigo divino. Las mujeres dicen que el alma de Martiniano está en todos lados (parecen estar alucinando, después se quedan como estatuas) (105-106).

Escena 25. **Vasconcelos intenta negociar con Mariana.** (Ella parece tomar conciencia) Vasconcelos insiste. Mariana accede y dice que Gabriel está dentro de la iglesia. Las mujeres se sorprenden. Él y el sargento corren a la iglesia (triunfantes) (106-107).

Escena 26. El sargento grita de pavor. *Vasconcelos no se atreve a entrar.* **Mariana lo reta y le echa en cara su gobierno injusto.** Vasconcelos le grita a Gabriel para que salga. *Lo que está dentro de la iglesia es consecuencia de los*

autoritarios. Con cobardía Vasconcelos entra al templo, detrás sus secuaces. Él se aterra y ellos lo sentencian como asesino. **Salen huyendo** los soldados. Vasconcelos asegura que *dirá en la capital que Gabriel murió* (107-110).

Escena 27. Mujeres **alegres porque Pedreira es libre**, quieren ir por Gabriel. (Mariana enajenada) *pide enterrar primero a su familia* y después que venga Gabriel. Hace prometer al pueblo que no dirán cómo ella vio a sus parientes (110).

[FINAL]

CUARTA ESCENA (Tres días después)

Escena 28. (La ciudad está vacía, señal que el pueblo ya partió). *El padre Gonzalo trata de convencer a Mariana de partir* refiriéndose a “las nuevas tierras”. *Ella no responde.* Las mujeres y el sacerdote **se van** lamentando que Mariana se quede (110-111).

Escena 29. **Gabriel intenta convencer a Mariana de partir. Ella se aferra a Pedreira.** Hacen referencia a Pedreira como la ciudad que “acabó con sus familias y sueños”. **Tienen que cumplir sus “compromisos”;** *él con el pueblo, ella con sus muertos.* (Se abrazan con tristeza lamentándose) (111-114).

Escena 30. **El pueblo canta con júbilo su partida.** Mariana le pide a Gabriel que se vaya. *Recuerdan con nostalgia “el sueño de partir”.* **Gabriel se va.** El pueblo canta más fuerte. **Mariana se queda,** entra en la iglesia (114-115).

3.9.1.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas.

SO SALIR DE PEDREIRA HACIA NUEVAS TIERRAS**F1 Inicio:** Sueño de partir de Pedreira.

Llegada de Gabriel

S1 Espera de Gabriel y Martiniano

- F1** Espera de que llegue Gabriel y Martiniano de la revolución. Ya no hay posibilidades de vivir en Pedreira.
- F2** Gabriel Vuelve. Martiniano está preso.
- F3** Finalmente partirán de Pedreira.

S2 Mariana y Gabriel se quieren casar

- F1** Urbana quiere un nuevo cementerio.
- F2** Mariana le pide permiso a Urbana para casarse, ella no acepta.
- F3** Mariana se niega a irse sin la autorización de su mamá.

F2 Desarrollo: Búsqueda de Gabriel.

Cuerpo insepulto de Martiniano.

S3 Llegada de los autoritarios

- F1** Gabriel tiene que esconderse. Mariana promete quedarse sino se dice donde se esconde Gabriel.
- F2** Traen a Martiniano preso. Amenazan sino revelan el paradero de Gabriel.
- F3** Disparan a Martiniano. Queda el cuerpo insepulto.

S4 Padecimiento de la muerte de Martiniano

- F1** Cuerpo de Martiniano en la iglesia. Mariana y su madre lo velan.
- F2** Vasconcelos obliga al pueblo a decir donde está Gabriel.
- F3** Urbana sufre un dolor inhumano. Las mujeres quieren que reviva a Martiniano.

S5 Mariana sale de la iglesia.

- F1** Vasconcelos la amenaza. Intenta negociar con ella.
- F2** Mariana lo reta a que entre a la iglesia.
- F3** Vasconcelos huye espantando.

F3 Final:

Cierre positivo: libertad para poder partir.

S6 Se preparan para dejar Pedreira

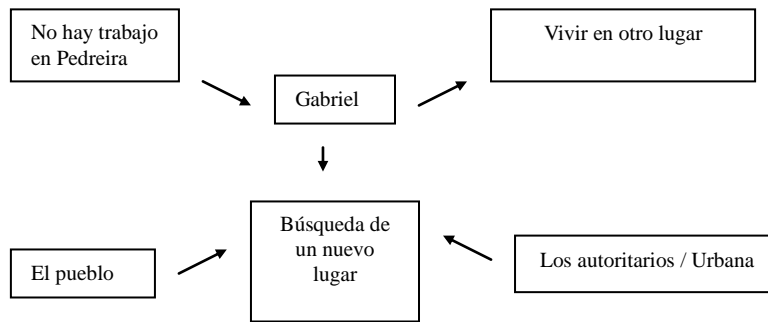
- F1** El pueblo se prepara para irse.
- F2** Gabriel parte con ellos para mostrarles las tierras nuevas.
- F3** Finalmente se logrará el sueño de partir de Pedreira.

Cierre negativo: Mariana y Gabriel no pueden continuar.

S7 Mariana siente el compromiso de quedarse.

- F1** El sacerdote y Gabriel tratan de convencerla de partir.
- F2** Gabriel y Mariana tiene compromisos y no pueden abandonarlos.
- F3** Les duele el separarse. Mariana se queda, Gabriel se va.

3.9.1.3. Modelo actancial.



En Pedreira das Almas no hay trabajo (**D₁**) lo cual hace que jóvenes, como Gabriel (**S**) y Martiniano vayan en búsqueda de nuevas tierras (**O**) con un fin: vivir en un lugar donde haya trabajo y no vivan atados a los muertos (**D₂**). Sin embargo, están los autoritarios (**Op**) que quieren atrapar a Gabriel y matan accidentalmente a Martiniano, además de que prohibieron la salida a los ciudadanos de Pedreira. El pueblo oculta el paradero de Gabriel (**A**), pues él es el único que sabe dónde quedan las tierras nuevas.

3.9.1.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena.

Personajes presencia en escena

	ESCENA 1									2						3											4						
	ACTO I															II																	
	ESCENA 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30			
PERSONAJES																																	TOTAL
URBANA					X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	O																	10
MARIANA		X	X				X	X	X	X	X	O	X	X	X	X								O	O	X	X	X	X	X	X		20
MARTINIANO											X	X																					2
GABRIEL		X					X	X	X	X																				X	X		7
PADRE GONÇALO				X	X	X	X				O	X	X	X	X															X			10
VASCONCELOS											X	X	X	X	X			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X						14
SARGENTO											X	X	X	X	X		X	X	X	O	X	X	O	X	X	X							15
SOLDADOS											X	X	X	X	O	X	X	X	X	O	X	X	O	X	X	X							16
MUJERES		X	X	X	X				X		O	X	O	O	O				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X				20
PUEBLO		#	X	X				O	O	O		X	O	O	X									#							#		12
TOTALES	3	3	2	3	2	3	4	2	5	4	8	9	9	8	8	1	2	3	4	4	4	4	4	5	6	5	5	2	2	2	3	126	

Personajes que no están en escena pero que se habla de ellos y son importantes para el desarrollo de la acción

	ESCENAS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30		
	ACTO	I															II																
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30		
PERSONAJES																																	TOTAL
URBANA		X								X								X	X	X	X	X	X			X	X					10	
MARIANA																		X	X	X	X	X	X						X	X		6	
MARTINIANO		X				X	X	X		X	X							X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	20	
GABRIEL		X		X	X	X	X	X			X		X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X			22	
PUEBLO						X		X																								2	
AUTORITARIOS											X						X															2	
HOMBRES																						X	X	X								3	
PADRE DE GABRIEL			X					X			X																					3	
MARTA		X																														1	
TOTALES		4	1	1	1	3	2	4	1	1	4		1	1		1	2	4	4	4	4	5	5	5	2	1	3	3	2	3	2	1	69

A partir de los cuadros de los personajes que aparecen en escena podemos ver que los héroes de la historia Gabriel (7 veces) y Martiniano (2 veces) están muy pocas veces en escena. Martiniano aparece sólo cuando es ejecutado, Gabriel está en tres momentos diferentes: el primero, cuando se encuentra con Mariana después de la revolución y deciden huir; segundo, cuando Urbana se niega a que partan y Gabriel tiene que ir a esconderse para que no lo arresten; y tercero, cuando se van los autoritarios y el vuelve a tratar de convencer

a Mariana de irse a otra ciudad. Estos personajes son los que mueven la acción dramática pues despiertan en el pueblo el deseo de partir; esto lo podemos ver en el segundo cuadro (personajes que no están en escena pero que se habla de ellos y son importantes para el desarrollo de la acción), donde se habla de Gabriel 22 veces y Martiniano es evocado 20 veces.

El personaje que más aparece en escena es Mariana (20 veces), coincide también que las mujeres tienen el mismo número de presencias. El pueblo aparece sólo 11 veces. Esto se da porque los hombres son encarcelados y Mariana se queda al frente de la ciudad, después de que su madre, Urbana, entra en la iglesia a velar el cuerpo insepulto de su hijo Martiniano. Las mujeres y Mariana toman valor y retan a los autoritarios, encarando lo que los hombres habían iniciado en la revolución liberal. Sí bien ellas no pueden combatir físicamente contra el gobierno, sí mantienen una postura firme y a la vez dolorosa, que finalmente desencadenó la expulsión de los autoritarios de Pedreira.

Entonces podemos ver cómo las mujeres, incluyendo Urbana y Mariana, tienen una participación trascendental en la obra, puesto que si analizamos las gráficas anteriores vemos la escasa aparición de los hombres del pueblo, incluso de los héroes. Las mujeres son las que se enfrentan a los autoritarios. El hecho de que las mujeres y los autoritarios estén presentes casi el mismo número de veces en escena y que coincidan en ella, nos deja saber que de la escena 11 a la 26 es el espacio donde se desarrolla la tensión y el conflicto de la obra.

3.9.1.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en escena.

Acotaciones tipo y distribución por escena

ESCENAS	1									2									3									4									
ACTO	I															II																					
ESCENA TIPO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30							
																															TOTAL						
PARALINGÜÍSTICO	3	7	2	1	6	1	5	2	2	3	1	9	5	5	4	2	1	1	1	3	3	4	4	7	3	6	1	2	3	2	99						
GESTUAL- CINÉSICA	2	3	1	1	8	2	5	4	2	1		14	6	7	7	4	5	4	2	3	4	6	7	10	5	11	4	14	7	4	152						
MOVIMIENTO- PROXÉMICA	3	5	3	3	5	1	7	2	3	7	4	16	6	6	8		3	3	4	1	2	5	4	21	8	13	5	1	3	7	161						
ASPECTO EXTERIOR	1	1			1				1	1									1	1	1	1	1							10							
DESCRIPCIONES	1									1			1								1		1					1	1	7							
ENTRADA/SALIDA	2	3	1	1	3	1			6	3	4	2		1	2		1	1	2	1	2	1	1		1	2	1	2	3	48							
A QUIÉN SE HABLA							4					1						1	1		4	1	1		1				1	15							
DECORADO/UTILERÍA	1								3											1							1	1	7								
LUZ																1			1											2							
MÚSICA	1		1							2					2														3	9							
RUIDOS	1								3				1																	5							
OTROS									1							1						1								3							
TOTALES	15	18	8	6	23	5	21	8	20	16	11	42	18	20	23	8	10	10	13	9	17	19	19	37	18	32	11	21	13	22	501						

Por medio de las acotaciones descubrimos la personalidad y la postura de los protagonistas, así como la evolución que éstos tienen a lo largo de la obra. Principalmente por la paralingüística (sus gestos y movimientos) descubrimos a Urbana, Mariana y Vasconcelos. Urbana muere espiritualmente a partir del asesinato de su hijo. Mariana pierde las esperanzas que tenía de partir a nuevas tierras y se queda infelizmente a vivir en Pedreira. Vasconcelos es un autoritario hasta el momento en que ve las consecuencias de su mandato.

Antes del conflicto:

Mariana espera la llegada de Gabriel “*está vestida de branco e um véu preto cobre-lhe a cabeça*” (75) “*caminha pensativa*” (75) “*Apesar de preocupada, Mariana sorri, numa evocação que lhe é grata*” (76) “*Perdida em seus pensamentos*” (76) recuerda que Marta fue la que los movió a querer partir “*evocativa*” (77)⁵³.

Cuando Mariana y Gabriel se encuentran “*ficam frente a frente, olhando-se, como se, não pudessem dizer nada*” (78). Mariana al saber que su hermano está preso cambia “*leva a mão à boca, sufocando um grito*” (78) “*Angustiada*” (78) “*Aflita*” (79). Mariana habla con Gabriel sobre que Urbana no aprueba su boda “*Preocupada*” (86) “*Corta com intenso desprezo*” (86) “*abraça-se a Gabriel*” (86) “*Abaixa a cabeça*” (87) “*Perdida*” (88) “*Contém os soluços*” (88) y finalmente ambos se resignan a no poder partir juntos “*Gabriel e Mariana, dominados por um grande amor, ficam abraçados, olhando o vale*” (88)⁵⁴.

En la misa de velación del padre de Gabriel “*Mariana e Gabriel permanecem imóveis, olhando para Urbana*” (89) Mariana está “*Controlando-se*” (89) cuando avisan que llegaron los autoritarios Gabriel huye “*Gabriel entra na gruta*” (90) Mariana le pide a su madre que no diga dónde se esconde Gabriel “*Agarra-se a Urbana e repete as palavras num desespero crescente*” (90).⁵⁵

En el conflicto:

Llegan los autoritarios a Pedreira “*Cresce o barulho dos tambores*” (90) desde la escena 11 hasta la 26 el pueblo está en manos de las autoridades “*Vasconcelos entra no*

⁵³ “Está vestida de blanco con un velo en la cabeza” (75) “camina pensativa” (75) “A pesar de estar preocupada, Mariana sonríe, por un recuerdo agradable” (76) “Perdida en sus pensamientos” (76) “alusiva” (77).

⁵⁴ “Quedan frente a frente, viéndose, como se no pudieran decir nada” (78). “lleva la mano a la boca, sofocando un grito” (78) “Angustiada” (78) “Afligida” (79). “Preocupada” (86) “Interrumpe con gran desprecio” (86) “abraza a Gabriel” (86) “baja la cabeza” (87) “Perdida” (88) “Contiene los sollosos” (88) “Gabriel y Mariana, dominados por un gran amor; se quedan abrazados viendo el vale” (88).

⁵⁵ “Mariana y Gabriel permanecen inmóviles, viendo a Urbana” (89) “Controlándose” (89) “Gabriel entra en la cueva” (90) “Agarra a Urbana y le repite las palabras desesperadamente” (90).

largo, acompanhado por outros soldados. Urbana e Vasconcelos ficam frente a frente” (91) Urbana indignada discute con Vasconcelos, él trae a escena al hijo de Urbana *“Sai um soldado e volta com Martiniano manietado e empurra-o frente de Vasconcelos”* (91) *“Urbana olha indignada a Mariana”* (91). Vasconcelos se muestra *“Autoritário”* (91), Urbana no sabe que hacer *“vacila; seu rosto congestiona-se pela ira. Mariano vira o rosto, procurando não olhar Urbana”* (92), Martiniano está *“Aflito”* (93), Vasconcelos y Urbana discuten *“Mariana Percebe o perigo e tenta desviar o diálogo”* (93). Las autoridades ejercen su fuerza *“Martiniano é subjugado pelos soldados de modo brutal”* (93) Urbana está *“No auge da angústia”* (94), Mariano trata de huir *“Ouve-se um tiro: Martiniano tomba. Mariana e Gonçalo correm em direção de Martiniano. O Povo espalha-se no largo, aterrorizado”* (95) Cuando Martiniano muere hay un cambio total de Urbana y Mariana; esta última queda *“Transfigurada”* (96), y *“Urbana completamente rígida, parece ter ultrapassado o limite da dor humana”* (96). La madre de Martiniano, desde la muerte de su hijo, desaparece espiritualmente; entonces *“Mariana encara Vasconcelos”* (97), pero Vasconcelos se mantiene *“Áspero”* (97) pues quiere saber donde está Gabriel.⁵⁶

Ms adelante solamente están los soldados y Vasconcelos, después las mujeres entran *“todas de luto”* (100) *“Param e ficam rígidas como estátuas”* (100), Vasconcelos *“Irritado”* (101). Las mujeres le piden, insistentemente, que reviva a Martiniano, Vasconcelos se queda *“Atônito”* (102) *“Vasconcelos, de certa maneira tocado pelas mulheres grita”* (103) *“começa a desconfiar: que elas armam uma ação contra ele”* (103).⁵⁷

⁵⁶ “Crece el ruido de los tambores” (90) “Vasconcelos entra en la plaza, acompañado por otros soldados. Urbana y Vasconcelos quedan frente a frente” (91) “Sale un soldado y vuelve con Martiniano llevándolo y empujándolo frente de Vasconcelos” (91) “Urbana ve indignada a Mariana” (91). “Autoritario” (91), “vacila; su rostro se transforma por la ira. Mariano esconde la cara, intentando no ver a Urbana” (92), “Afligido” (93), “Mariana percibe el peligro e intenta desviar el diálogo” (93). “Martiniano es dominado por los soldados de modo brutal” (93) “En el auge de la angustia” (94) “Se oye un tiro: Martiniano se cae. Mariana y Gonzalo corren en dirección de Martiniano. El pueblo se asusta en la plaza, aterrorizado” (95) “Transfigurada” (96), y “Urbana completamente rígida, parece haber ultrapasado el límite del dolor humano” (96). “Mariana encara a Vasconcelos” (97) “Áspero” (97).

⁵⁷ “Todas de luto” (100) “Se paran y se quedan rígidas como estatuas” (100), “Irritado” (101). “Atônito” (102) “Vasconcelos, de cierta manera tocado por las mujeres grita” (103) “comienza a desconfiar: que

Posteriormente *“Mariana, coberta de luto e com um véu preto na cabeça, surge no pórtico da igreja. Rígida”* (103) *“Mariana envelheceu e sua semelhança com Urbana aumentou: o porte e o andar são quase idênticos. Ela traz, no rosto todo o horror a que assiste dentro da igreja”* (104) *“Os soldados seguram Mariana, que não faz o menor gesto de resistência”* (104) *“Vasconcelos vai se descontrolando”* (104). Las mujeres comienzan a orar por el alma de Martiniano evadiendo el paradero de Gabriel *“as mulheres correm pelo largo e, alucinadas, respondem, olhando e apontando para todos os lados”* (105) *“Subitamente, as mulheres estacam, hirtas, como estátuas, por um momento há um silêncio profundo. Os soldados acuados”* (106)⁵⁸.

Mariana finalmente *“Pouco a pouco, parece reviver. Olha as rochas e encara Vasconcelos.”* (106). Deja que el Sargento y Vasconcelos entren a la iglesia *“Quando Vasconcelos e o sargento entram na porta da igreja, estacam hirtos. O sargento solta um grito de pavor, leva as mãos à garganta e sai correndo”* (107). Mariana *“Muda completamente”* (107) le exige a Vasconcelos que entre a la iglesia; él *“Vacila, fazendo um grande esforço”* (109) *“entra no pórtico da igreja”* (109) *“curva o corpo e recua”* (109) *“vasconcelos volta-se e uma expressão de horro domina o seu rosto”* (109); el autoritario decide partir, sin importarle ya el paradero de Gabriel *“caminha, desaparecendo entre as rochas”* (110)⁵⁹.

Final:

ellas armen una acción en contra de él” (103).

⁵⁸ “Mariana, cubierta de luto y con un velo negro en la cabeza, sale en el pórtico de la iglesia. Rígida” (103) “Mariana envejeció y su parecido con Urbana aumentó: su porte y su andar son casi idénticos. Ella trae, en el rostro todo el horror que vio dentro de la iglesia” (104) “Los soldados detienen a Mariana, que no hace el menor gesto de resistencia” (104) “Vasconcelos se va descontrolando” (104). “Las mujeres corren por la plaza, alucinadas, responden, viendo y apuntando para todos los lados” (105) “Subitamente, las mujeres paran, rígidas, como estatuas, por un momento hay un silencio profundo. Los soldados están acorralados” (106).

⁵⁹ “Poco a poco, parece reviver. Ve las piedras y encara Vasconcelos.” (106). “Cuando Vasconcelos y el sargento entran a la puerta de la iglesia, se quedan rígidos. El sargento suelta un grito de pavor, lleva las manos a la garganta y sale corriendo” (107). “Cambia completamente” (107) “Vacila, haciendo un gran esfuerzo” (109) “entra en el pórtico de la iglesia” (109) “encorva el cuerpo y se hace para atrás” (109) “Vasconcelos se voltea con una expresión de horror dominando su cara” (109); “camina, desapareciendo entre las piedras” (110).

Es así que “*As mulheres correm, alegres*” (110) porque podrán partir. Mariana se queda “*contraí-se, revelando grande amargura*” (111). Después Mariana y Gabriel se despiden “*ficam abraçados dominados por uma grande dor. Distante o povo começa a cantar*” (114), “*Gabriel volta-se e desaparece*” (114) “*Mariana pára, percebendo que Gabriel saiu*” (115) “*Mariana continua distante de tudo*” (115) “*entra na igreja*”⁶⁰ (115).

Las cuestiones escenográficas también son marcadas en las acotaciones: “*Largo da igreja de Pedreira das Almas. A fachada da igreja, com suas torres, ocupa quase todo o fundo da cena*” (75) “*uma muralha em volta do lago*” (75) “*impressão de que a igreja, o adro que a cerca, as escadarias, o parapeito de pedras com suas estátuas e anjos estão uncrustadas nas rochas*”(75) “*uma árvore retorcida*”(75) “*Tudo é branco, cor de ouro e cinza*”(75). El texto acota que la época en la que se desarrolla la historia es: “*1842*”(75)⁶¹.

Es así que en las acotaciones descubrimos y complementamos el carácter semiótico de la obra. Vemos como el autor les da carácter a los personajes a partir de *los códigos complementarios del personaje (paralingüísticos y kinésico-proxémico)* al igual que en los *elementos de aspecto*; estos van cambiando a lo largo del texto para darle al final un tono trágico. Por otro lado, están *los códigos complementarios del diálogo* como la escenografía, la cual desde un principio está descrita bajo parámetros convencionales. Con los signos no-lingüísticos de Pedreira de las Almas podemos darnos cuenta del tono de nostalgia y dolor que el autor quiere darle a la pieza.

⁶⁰ “Las mujeres corren, alegres” (110) “se agacha revelando gran amargura” (111). “Se quedan abrazados dominados por un gran dolor. Distante el pueblo comienza a cantar” (114), “Gabriel se voltea y desaparece” (114) “Mariana se para y ve como Gabriel salió” (115) “Mariana continua distante de todo” (115) “entra en iglesia” (115).

⁶¹ “La fachada de la iglesia, con sus torres, ocupa casi todo el fondo de la escena” (75) “una muralla envuelve el centro” (75) “impresión de que la iglesia, el cementerio, las rocas que rodean la escalera, el parapeto de piedra con sus estatuas y ángeles son incrustadas” (75) “Un árbol retorcida”(75) “Todo es blanco, color de oro y ceniza”(75)“1842”(75).

3.9.1.6. Fases del conflicto.

FASES DEL CONFLICTO	
Propósito	Que Gabriel lleve al pueblo de Pedreira das Almas a un nuevo lugar donde vivir.
Obstáculo	Los autoritarios / Urbana.
Encuentro	Llegada de los autoritarios en la búsqueda de Gabriel para matarlo.
Resolución	Salida de los autoritarios/Libertad de los ciudadanos /Partida de Pedreira.

Al comienzo de la obra el conflicto parece derivarse de que el pueblo está en la espera de la llegada de Gabriel, quien es él que les mostrará las nuevas tierras; pero conforme se va desarrollando la trama aparecen los autoritarios, alterando los planes del pueblo y creando así el conflicto: descubrir dónde está Gabriel. Es así que entre la confusión matan a Martiniano lo que agudiza el choque de fuerzas contrarias y tensa la acción. Finalmente la resolución del conflicto se da cuando descubren los autoritarios la masacre que realizaron en Pedreira y deciden mejor huir de la ciudad. La salida del gobierno les da la oportunidad a los ciudadanos de partir de Pedreira al lugar que Gabriel les había prometido. Sin embargo, la salida ya no es símbolo de felicidad para muchos de los personajes, sobre todo para Gabriel y la familia de Mariana, quienes son incapaces de partir plenos.

3.9.2. El Jinete de la Divina Providencia.

3.9.2.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas.

La estructura general de la obra es de dos actos, lo que no reproduce la división clásica de una obra dramática. El primer acto corresponde a la presentación y al nudo; el segundo acto al desenlace. Liera no estructura su obra a través de escenas marcadas, sino que él hace una distinción, por medio de la iluminación y la escenografía, del mundo interior y del mundo exterior, lo cual permite entender el cambio de espacio y saber si la escena transcurre en el presente o el pasado. El plano interior y exterior se van entremezclando durante toda la obra de manera dinámica, ninguno de los dos mundos sigue una estructura lineal.

Las escenas que marcamos están constituidas tanto por las entradas y salidas de los personajes en el escenario, como por una modificación en su habla o en sus pensamientos; estas escenas no están marcadas en el texto original del autor, sino que ayudan a distinguir los cambios de la obra. El esquema de secuencias sintáctico semiótico aparece también dividido en los dos planos establecidos por el autor; lo cual conduce a la distinción de dos secuencias separadas; sin embargo la mayoría de las secuencias se encuentran interconectadas por medio de una relación de enlace, es decir, se ve un mismo acontecimiento desde el punto de vista de dos personajes distintos.

El mundo interior se abre y se cierra cuando Cañedo está en la tina esperando la llegada de Malverde, pues el conflicto del plano mágico gira entorno a la llegada de esta ánima a la casa del Gobernador (escena 1 y 46). Varias escenas se repiten, como las predicciones que Hilario y Adela tienen durante toda la obra sobre la llegada de Malverde (escena 3, 10, 14 y 44). Otras escenas que se frecuentan son la violación de Cuanina (escena 4 y 39); las pláticas de Hilario y Candelario (escena 7, 35 y 41) y la escena de adivinación, donde Cañedo quiere sobornar a Polidor para que le diga quien es Malverde (escena 22 y

31). En el mundo exterior todo se realiza en unas bancas donde los sacerdotes y el obispo realizan entrevista sobre Malverde.

PRIMER ACTO

[PRESENTACIÓN]

EXTERIOR (Pasillos largos)

Escena 1. NARRACIÓN de Martha a sacerdotes: empieza a **relatar las hazañas y milagros de Malverde**. Los padres dudan. (Martha, como prueba) Les muestra la panza de su esposo (Lupe) aliviada. NARRACIÓN de Martha: **asesinato de Malverde y su cuerpo insepulto**; tradición de **ofrecerle piedras a Malverde para cubrir su cuerpo a cambio de un milagro**. Martha hace comparación de la iglesia de Malverde (362-265).

INTERIOR (Tina donde Adela baña a Cañedo)

Escena 2. (Ambiente denso, a muerte) Adela irónica finge hacerle una limpia, *maldice a Malverde*, reza. *Cañedo está aterrorizado y temeroso por el daño que ha hecho*, alucina. Adela trata de tranquilizarlo; *invoca a Pedrito Jaramillo*. (365-366).

Escena 3. Hilario llega. Quiere queso. Referencia a “la muerte”. Adela le advierte (a Hilario) que **quieren que se muere Cañedo**. Hilario hace referencia a que ese día “muchas cosas malas van a pasar”. Ironizan (Hilario y Adela). **Malverde irá a casa de Cañedo a cobrar la muerte de Julián** (366-368).

Escena 4. Se escuchan piedras, una voz llama a Cuanina. (Chango y trabajadores) *asustan a Cuanina* (Trae muchas muñecas) con la coyota. Martín defiende a Cuanina y trata de tranquilizarla. Cuanina hace referencia a “la coyota”; alucina. *Martín abusa sexualmente de ella*. Cuanina le dice a Martín

que se comió los copeches rojos del diablo (Ella se retuerce y le sale espuma blanca de la boca. Él le pone una piedra en la boca) (368- 369).

Escena 5. *Una procesión católica se acerca con una Virgen.* El cura y el monaguillo sorprendidos. (La gente) se ríe. *Martín se sube el pantalón.* Se les cae la virgen, se quiebra en las piedras. Se congela la escena (369-370).

EXTERIOR (Pasillo)

Escena 6. NARRACIÓN de Martha: el **6 de junio de 1878 el diablo bajó a la tierra** (día en que muere Cañedo). Hace comentarios herejes. Los sacerdotes terminan la conversación. (Martha y Lupe) salen (370).

INTERIOR

Escena 7. Candelario (Monaguillo) recogiendo los pedazos de virgen rota. Hilario va por quelites para Facunda. NARRACIÓN de Hilario: Facunda está deprimida por lo de Martín y Cuanina. Candelario soborna a Hilario para que le de un recado a Facunda de parte de Martín (370-371).

ESCENA

EXTERIOR

Escena 8. NARRACIÓN de Miguel (bisnieto de Martín): *su bisabuelo mujeriego pero noble, sus trabajadores lo querían, no se casó; murió viejo y achacoso* (371-372).

INTERIOR

Escena 9. (Martín con unos campesinos) *Bromea sobre conocer a la hija del campesino 1, éste lo maldice.* Martín lo corre. **El campesino 1 pide su pago, Martín lo mata.** *Acusa a campesino 2 de la muerte del 1. Martín amenaza de por vida al campesino 2* (372).

Escena 10. **Adela e Hilario conversan sobre lo que pasará** (Cañedo

está aterrorizado y escucha la conversación) Hilario hace referencia a la “venida de Malverde”. *Adela invoca a Pedrito Jaramillo* (373).

Escena 11. Cañedo quiere saber lo que dijo Hilario, Adela evade el tema. **Cañedo le pide a Adela que rece para que no llegué Malverde a cambio de saber quién mató a su hijo.** (Vengativa y dolorosa) **Adela sabe quién es el asesino** (374).

[DESARROLLO]

EXTERIOR

Escena 12. Padre José habla sobre la propuesta de **beatificar a Malverde**. NARRACIÓN de Claudia (testiga): **Malverde** (El Jinete de la Divina Providencia) **por las injusticias, robaba a los ricos para ayudar a los pobres.** Critica al gobierno; *todos parecen ser Malverde* (374-375).

INTERIOR

Escena 13. Chango se cae y se corta, se venda la mano. *Cañedo le pide (a Chango) que consiga quien trabaje con él. Chango sale a buscar a Adela* (375).

Escena 14. Juan le ve la mano a Chango y entra con Cañedo. *Juan le dice que ayer le dispararon a Malverde en la mano. Aparece gente del pueblo con la mano vendada y con sangre* (375- 376).

EXTERIOR

Escena 15. NARRACIÓN de Claudia: **más coincidencias o milagros sobre la identidad de Malverde;** sobre su vida en un burdel. El padre Javier intenta cambiar el tema. Claudia lo critica. El cura tiene una visión de violaciones a Cuanina (se mezclan el mundo interior y exterior) él se paraliza. Salen (377).

Escena 16. (En una banca) Beto, el obispo y el padre José. NARRACIÓN de Beto: **asesinato de Malverde; se cubría con hojas de plátano,** Malverde

realizaba sólo milagros y **nunca mató a nadie**; *Cañedo tenía vigilancia y aún así Malverde le robó*. (Beto utiliza un lenguaje áspero. Los sacerdotes confundidos) (378-279).

INTERIOR

Escena 17. **Cañedo molesto por el robo**. *Trabajadores advierten que Malverde no mata*. Referencia al “ánima de Malverde”. Discuten sobre cómo roba Malverde, **quizá son varios Malverdes**. **Cañedo le pide a Chango que mate a alguien fingiendo ser Malverde**. *Chango quiere asesinar a Julián* (380).

EXTERIOR

Escena 18. NARRACIÓN de Beto: **Chango finge ser Malverde, asesina a Julián** (Esa escena sucede simultáneamente en el mundo interior) (380).

INTERIOR (Plaza de mercado)

Escena 19. **Aparece Polidor y Obdulio** (adivinos, realizan actos de magia y adivinación con el público). **Se habla sobre el asesinato de Julián**. *El chango da su versión falsa de que a las dos de la mañana vieron a Malverde*. *La gente, incrédula, comenta sobre el hecho* (380-382).

Escena 20. Entra Juan. NARRACIÓN de Juan: *Malverde robó su casa a las dos de la mañana*. **Choque de las versiones** (de Juan y de Chango). Discuten (382-383).

Escena 21. Polidor realiza acto de adivinación. *Candelario anunciando el paso de Malverde*. **Recado de Malverde para Cañedo; Malverde irá a aclarar cuentas con el Gobernador sobre la muerte de Julián**. Susurros (383-384).

Escena 22. Polidor adivina cosas. **Cañedo le pide a Obdulio saber quién es y dónde está Malverde** (384).

SEGUNDO ACTO

EXTERIOR

Escena 23. **Los sacerdotes dudan el beatificar a Malverde.** Discuten. El *Obispo desiste. Los padres continúan investigando* (384-385).

Escena 24. NARRACIÓN de Lázaro (testigo): **las injusticias del tiempo de Malverde, abuso de los patronos; Malverde sabía lo que sufrían los peones** (385).

INTERIOR

Escena 25. **Adela y su hijo** (Ricardo). (Atmósfera de alegría y esperanza) Hablan de la aproximación de la **boda de Ricardo y Modesta.** *De los hijos que tendrán. Ricardo se va a ir a trabajar para ganar más dinero. Adela no quiere. Él se va.* (385-386).

EXTERIOR

Escena 26. NARRACIÓN de Lázaro: **Adela mujer enigmática; nunca volvió a ser igual después de la muerte de Ricardo** (387).

INTERIOR

Escena 27. *Adela va por flores, se encuentra Cañedo. El gobernador le pide que trabaje para él. Adela vive bien con su hijo en su casa. Él le pide los papeles de propiedad. Ella no los tiene. Él la amenaza.* Adela (llena de frustración) *invoca a Pedrito Jaramillo. Cañedo se va. Adela quiere tirarle una piedra, se abstiene* (387-388).

EXTERIOR

Escena 28. NARRACIÓN de Fernando (tataranieta de Cañedo): *versión de Malverde ladrón; Cañedo protegía a Malverde; Juan Martínez murió por una maldición que le echó Cuanina; incredulidad de la santidad de Malverde*

(388-389).

INTERIOR

Escena 29. (Voces que llaman a Cuanina) *Cuanina anda embarazada y angustiada por sus muñecas, hace referencia a “la coyota”. Hombre tirado. Cuanina abraza a Juan. Juan la desprecia. Cuanina le echa una maldición. **Juan le pega a Cuanina en la barriga*** (389).

Escena 30. *Juan golpea al hombre tirado. El campesino tiene calentura. A Juan no le importa y reprende a todos* (Juan está irritado por las quejas de sus trabajadores). **Ricardo** (molesto) **golpea a Juan. Juan amenaza de vida a Ricardo** (389- 390).

Escena 31. Escena de *adivinanza*. **Cañedo da una bolsa de monedas de oro a Obdulio para saber quién es Malverde. Obdulio dice: “soy yo” y le entierra un puñal a Cañedo** (390).

Escena 32. Adela con una lámpara. Cañedo desnudo en la tina. Adela lo despierta. *Cañedo cuestiona por qué no aman a sus gobernantes* (aterrado). Adela (Irónica) *dice que ella sí los ama* (391).

EXTERIOR

Escena 33. NARRACIÓN de un médico: **asombrado por el caso de milagros en las radiografías. El padre Jaime incrédulo. Médico critica a la Iglesia católica, corrupta, en contra de la beatificación de Malverde por ser héroe del pueblo** (391).

INTERIOR

Escena 34. **El cuerpo de Ricardo en un costal.** Adela (lentamente) *se acerca a él, le besa el rostro a su hijo. Adela canta venganza, toma el costal y se lo lleva. (Corre el viento)* (392).

Escena 35. Hilario le pide queso a Candelario. Éste le ofrece dárselo a cambio de que Martín vea a Facunda. Hilario dice que Facunda no quiere. Candelario le niega el queso.

Escena 36. Entra Adela. *Invoca a Pedrito Jaramillo para que le dé fuerza y venganza (392-393).*

Escena 37. Aparece Polidor. *Adela lo confunde con Pedrito Jaramillo. Le pide ayuda. Polidor trata de recordarle quien es. Ella advierte que esa noche se vengará.* Referencia a “voces extrañas” “sombras” “fantasmas”. Adela empieza a cuestionar a Polidor sobre su verdadera identidad. Él la calla (temeroso) le dice que está delirando con calentura. *Polidor le dice que juegue a que se calle pero se mantenga hablando (393-394).*

EXTERIOR

Escena 38. NARRACIÓN de Víctor: *un milagro que Malverde hizo a su abuela. Padre Jaime duda de la verosimilitud (394- 395).*

INTERIOR

Escena 39. Proceso católica. Traen una virgen. **Cañedo abusando de Cuanina.** Se cae la virgen. *Padre, Candelario y todos sorprendidos.* Cañedo se sube el pantalón. *El padre intenta negociar con la construcción de una nueva catedral. Cañedo acepta. El padre y Cañedo sobornan a los fieles (395).*

EXTERIOR

Escena 40. NARRACIÓN de Víctor: *El Gobernador embarazó realmente a Cuanina, no Martín. Cuanina tiene una hija: Diez de Mayo (395-396).*

INTERIOR

Escena 41. Candelario e Hilario se encuentran. Hablan de que la Facunda tiene antojos. Salen (396).

Escena 42. Se repite la escena de Polidor. Adivina cosas. *Ven el papel de la visita que hará Malverde a Cañedo por la muerte de Julián. Cañedo ofrece una bolsa de monedas de oro por saber quién es Malverde* (silencio). *Obdulio se niega a tomarlo. Polidor lo toma. Cañedo amenaza a Obdulio con una Pistola. Obdulio desconoce quién es Malverde, pero asegura saber quien mató a Julián. Cañedo acepta que él mató a Julián y asegura que él puede mover el mundo. Obdulio le dice que sí, pero no puede pararlo.* Obdulio sale tras aplausos, la gente sale (396-397).

Escena 43. *Cañedo sólo rodeado de galleros. Lo amenazan* (Cañedo se desespera y llora) (397).

Escena 44. Hilario y Adela hablan *de lo que va a pasar.* (397).

EXTERIOR

Escena 45. **Padre Javier duda de la existencia de Malverde.** NARRACIÓN de Martha: **milagros de Malverde. Padre José creó que todo el pueblo fue Malverde** (397-398).

[FINAL]

INTERIOR

Escena 46. **Adela le dice a Cañedo que espere a Malverde.** (Cañedo arrepentido) *Adela lo baña. El pueblo aparece golpeando piedras. Salen todos. Adela se acerca a Cañedo* (por la espalda) **con una piedra para darle un golpe mortal. Cañedo pudo haber muerto antes por el miedo de los huesos** (398).

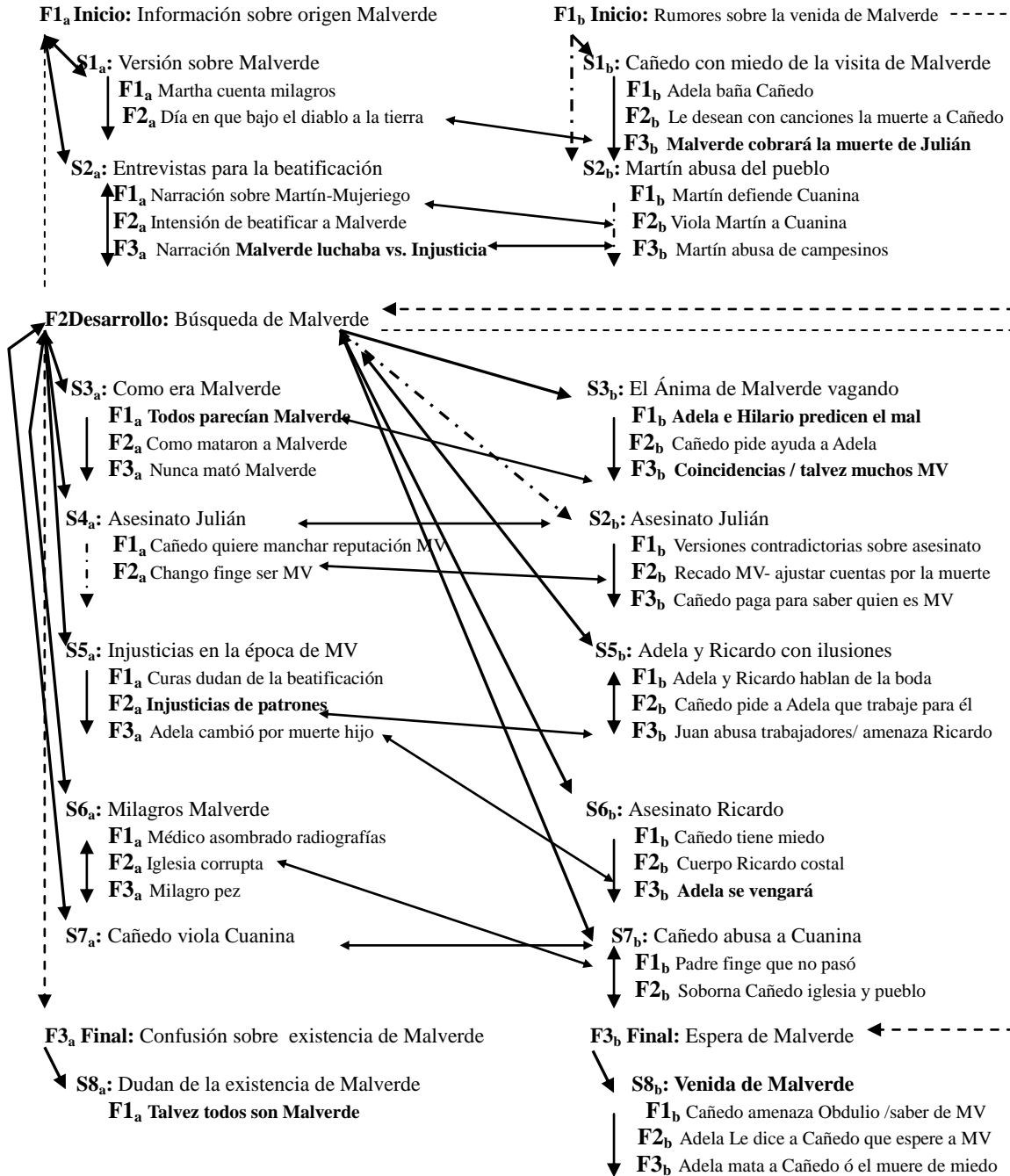
3.9.2.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas.

PLANO EXTERIOR

PLANO INTERIOR

SO_a BEATIFICACIÓN MALVERDE

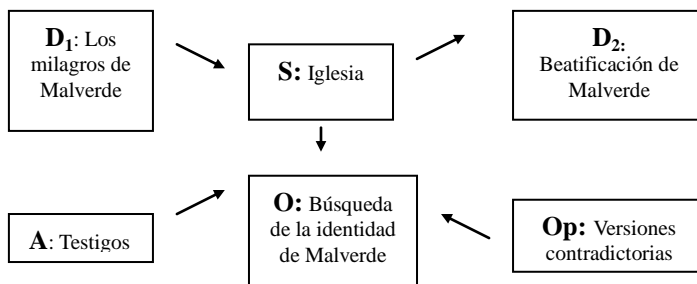
SO_b ACABAR CON LAS INJUSTICIAS



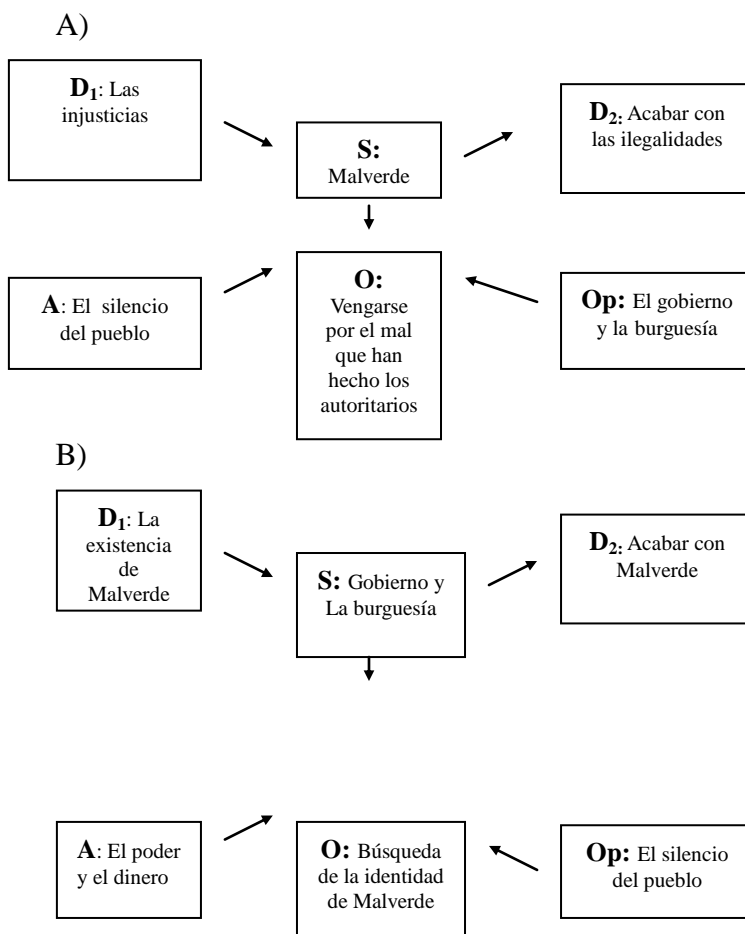
3.9.2.3. Modelo actancial.

La estructuración de la obra de Liera nos lleva a dividir el modelo actancial en dos representaciones: el del plano del exterior y el del plano del interior; este último otorga a su vez la posibilidad de una doble lectura.

Plano exterior:



Plano interior:



Ciertamente los espacios y tiempos son diferentes en cada plano, sin embargo en los tres esquemas actanciales Malverde es la figura principal. En el esquema que se aplica al plano exterior de El Jinete de la Divina Providencia la institución católica (**S**) no termina de acreditar en los milagros de Malverde (**D**), y decide formalizar una investigación referente a la identidad de dicho personaje (**O**) para ver la posibilidad de beatificarlo (**D**) a través de entrevistas a testigos (**A**); sin embargo no contaban con las contradicciones de las versiones (**Op**) sobre los milagros y la vida del héroe del siglo XIX.

En el caso del esquema del plano interior B, el gobierno y los ricos (**S**) desea saber quién es Malverde (**O**) para acabar con él (**D₂**), pues la existencia de este héroe (**D₁**) está afectando el bienestar del gobierno y de la burguesía, favoreciendo al proletariado. El pueblo, por ser el que recibe beneficios de Malverde, oculta la verdadera identidad del héroe (**A**). Dentro del esquema del plano exterior y el esquema B del plano interior, el objeto es saber quién es Malverde, sin embargo en ninguno de los planos logran saber su identidad y llegan a suponer que quizá todo el pueblo es Malverde, como dice Cañedo: “Entonces en cada casa o en cada hacienda hay varios Malverde” (379). En ambos casos no pueden llegar a una verdad por el silencio del pueblo, quien evade constantemente la pregunta de: “¿Quién es y dónde se esconde Malverde?” (390).

El esquema A del plano interior difiere de los otros dos modelos; ya que éste tiene como objeto vengarse de los autoritarios (**O**). En este esquema Malverde (**S**) existe como una entidad que aparece ayudando al pueblo por los abusos que los autoritarios (**D₁**). Aquí ya no se cuestiona su identidad. El propósito de este héroe es vivir en un lugar justo (**D₂**). El héroe es ayudado por el pueblo, a través de su silencio (**A**).

Personajes presencia en escena (2)

	ACTO	II																																TOTAL		
	ESCENA	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46											
PERSONAJES																																				
INTERIOR	ADELA			X		X					X		X		X	X								X		X									13	
	CAÑEDO					X				X	X							X				X	X			X									16	
	HILARIO													X							X			X											7	
	GUANINA							X																											4	
	CHANGO																																		7	
	MARTÍN																																		3	
	JUAN							X	X																										5	
	POLIDOR/ OBDULIO									X						X							X												6	
	RICARDO			X					X				X																						3	
	CURA																	X																	2	
	PUEBLO								X	X								X				X		X		X									13	
EXTERIOR	MARTHA/ LUPE																									X									3	
	LÁZARO		X		X																														2	
	CLAUDIA																																			2
	BETO																																			2
	MIGUEL																																			1
	VÍCTOR/ FERNANDO						X										X		X																	3
	PADRES	X	X				X					X					X									X									12	
	MÉDICOS											X																								1
TOTALES		1	2	2	1	2	2	2	3	3	2	2	2	1	1	2	2	3	1	1	3	1	3	1	3	2	3							105		

Personajes que no están en escena pero que se habla de ellos y son importantes para el desarrollo de la acción (2)

	ACTO	II																								TOTAL
		23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	
	ESCENA																									
PERSONAJES																										
INTERIOR	MALVERDE	X	X				X															X		X		18
	PEDRITO JARAMILLO					X								X												5
	ADELA				X																					2
	JULIÁN																									6
	CAÑEDO																		X							2
	GUANINA																		X							1
	CHANGO																									1
	MARTÍN													X					X	X						5
	JUAN			X			X																			2
	RICARDO				X	X																				2
	PUEBLO	X	X				X										X					X				12
TOTALES		2	2	1	2	2	3							1	1			1	1	3				2	1	56

En el primer gráfico (presencia de los personajes en escena) en el ‘mundo interior’ se distingue la participación constante de Adela y Cañedo, como hilos conductores de la obra. El pueblo (representado por los mozos, campesinos y fieles) tiene, del mismo modo, un papel importante. Adela también aparece como la representación del pueblo, pues ella calladamente está cuidando del gobernador, el cual es símbolo de corrupción y abuso en El Jinete de la Divina Providencia. Adela es quien toma venganza en nombre de todos los afectados. Otros personajes que aparecen frecuentemente son Cuanina, Hilario o Ricardo, quienes mantienen una balanza en contraposición a los hacendados o al gobierno, representado por el Chango, Martín o Juan.

Por otro lado está el cuadro de los Personajes que no están en escena pero que se habla de ellos y son importantes para el desarrollo de la acción. Sin duda el personaje más destacado aquí es Malverde, quien es el guía de la acción dramática. También aparece Julián quien es utilizado como un pretexto para mostrar como Cañedo hace uso de su poder; Julián y Ricardo son símbolo de las injusticias de Culiacán. Dentro de este cuadro aparece también Pedrito Jaramillo quien es invocado constantemente por Adela.

Ahora bien, al hablar del ‘mundo exterior’ vemos la participación de personajes que narran la vida y los milagros de Malverde. Aquí también hay un equilibrio entre los que afirman la santidad de Malverde y los que se oponen a ella. Los únicos que permanecen en escena son los sacerdotes, quienes van documentando la información obtenida por los testigos.

Es así que por el conjunto de cuadros podemos ver la presencia constante de Malverde (18 veces), a partir de las narraciones de los testigos. Esto nos hace ver como Malverde es sin duda el personaje principal y como entorno a él se establece toda la acción, pese a que este héroe nunca aparece en escena.

3.9.2.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en escena.

Acotaciones tipo y distribución por escena (1)

ACTO	I																						II		
ESCENA TIPO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
PARA-LINGÜÍSTICO	1	2	3	4	3	1			3	2	3		1	1	2		1	1			1				1
GESTUAL- CINÉSICA	2	1	3	7	3	1				2	2		1	2	4	1	2		1			4			2
MOVIMIENTO- PROXÉMICA	5	2	2	7	4	1	4		3	3	1		3		1		2	3	2	1	3	5			2
ASPECTO EXTERIOR	1			1	1		1			2			1	3			1		1						
DESCRIPCIONES	1	1		1						2								1	2						
ENTRADA/ SALIDA	1	2	2	4	1	1	1		2	3			2	5	3	1	1	1	2	1	1		1		2
A QUIÉN SE HABLA	1	2	2	3					4				1	1		1	1	1							
DECORADO/ UTILERÍA	1	1	1		1		1			3			1			1			1			1			
LUZ	1	1																							
MÚSICA		1																							
RUIDOS		2		2					1										2						
OTROS	1			3	1										2										1
TOTALES	15	15	13	32	14	4	7		13	17	6		10	12	12	4	8	9	9	2	5	10	1	8	

Acotaciones tipo y distribución por escena (2)

ACTO																																					TOTAL
ESCENA TIPO	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46																
PARALINGÜÍSTICO		1	2	2	2	1	1		1	1	2	7	1				2	1																			56
GESTUAL- CINÉSICA		3	1	3	3	1	1		2		1	5	1				3	2																			67
MOVIMIENTO- PROXÉMICA		4		4	4	3	2	1	2			5		4		2	7																				94
ASPECTO EXTERIOR							1											1	1																		14
DESCRIPCIONES				1		1			2		1	2					1	1																			18
ENTRADA/SALIDA		2		3	2	1	1			4	1	3		2		2	2	2	2																		64
A QUIÉN SE HABLA					1		2									3																					23
DECORADO/UTILERÍA		1		1		3	2	1	1		1			1		1	2		1																		29
LUZ						1																															4
MÚSICA						1			1																												3
RUIDOS																1																					8
OTROS				2												1		1																			12
TOTALES		11	3	16	12	12	10	2	9	5	6	22	2	12	5	18	8	2																		390	

Las gráficas anteriores nos muestran los signos no-lingüísticos que aparecen en escena, estos están tomados tanto de las acotaciones que nos da el dramaturgo como del mismo texto. Si revisamos los cuadros podemos ver como los signos más utilizados son los de movimiento y gesto, ya que ellos les dan carácter y personalidad a los personajes. Es así que los signos emitidos por los actores son mayores que los signos visuales y auditivos externos al actor.

A continuación tomamos parte de las acotaciones y del texto para evidenciar lo que en las graficas anteriores se muestra sobre los signos no lingüísticos. En la primera acotación Liera advierte que hay dos espacios “*La obra maneja dos realidades temporales. Una a finales del siglo XIX y la otra en la época actual*” (361), sugiere que se “*delimite muy bien estos dos mundos*” (361). Para el plano interior se requiere “*un cuadro concéntrico al escenario y que esté lleno de grava o piedra de río y escasas piedras grandes, limitado por un marco de madera*” (361) pues lo que sucede son como “*recuerdos imprecisos*” (362) y todo debe recordar unas “*viejas fotografías en sepia*” (362); la luz es “*baja de intensidad*” (365). Para el mundo exterior se necesitan “*una serie de largos pasillos*” (362) con “*sillas para los curas y bancos para los informantes*” (362) en él el color “*debe ser total*” (362).

Los códigos no lingüísticos sobresalen en el plano interior, ya que en el mundo contemporáneo son entrevistas sobre la acción dramática del pasado, es decir del plano interior. Un personaje importante de la obra es Adela, quien habla “*Muy grave. Este personaje habla con voz grave*” (365) y su forma de expresarse siempre es irónica “*Pausa larga, llanto, ríe*” (370). Dentro de la obra vamos descubriendo que Adela era diferente cuando vivía su hijo “*Adela viene con unas flores silvestres*” (386). Un día Cañedo le ofrece trabajo, Adela se niega y él la amenaza “*Cañedo da la media vuelta. Adela toma una piedra, se queda con la intención de golpearlo, él sale y ella rompe el cántaro con la piedra y agua empieza a correr entre las piedras*” (388); esa acción de Adela predice el final que posteriormente veremos en las acotaciones.

Por otra parte vemos el abuso del poder procedente de los patrones “*Hay un hombre tirado en el piso*” (389). Juan, un patrón “*Le da una patada al hombre que está tirado*” (389); Ricardo, hijo de Adela, defiende al campesino pues “*Pierde el control y se lanza sobre Juan, lo golpea, lo hace caer al suelo y le brota de la boca sangre*” (390), Juan

está *“Muerto de rabia”* (390) *“Grita frenético”* (390). Posteriormente conocemos la desdicha de Adela *“se oye la canción Modesta Ayala”* (392) *“dentro de un costal y lleno de sangre, se encuentra el cuerpo de Ricardo. Entra Adela, llega lentamente hasta el costal, se acerca al rostro de su hijo muerto y ensangrentado, le lame y bebe la poca sangre que le queda en la cara, le besa los labios”* (392), entonces Adela advierte *“cara, muy cara vas a pagar, Culiacán, esta sangre”* (392). En la misma escena aparece la función poética en las acotaciones *“Corre el viento y el polvo, corren como mariposas desesperadas las hojas de los árboles por todas partes”* (392).

Otro patrón en escena es Martín, quien abusa de sus trabajadores y sus familias, *“Martín lo golpea duro con el fuate”* (372) a un trabajador; después un trabajador le pide su sueldo y Martín *“Lo mata de un balazo”* (372).

Otro personaje que sufre constantemente de abusos es Cuanina, quien siempre anda huyendo *“Aterrorizada”*(368), trabajadores y patronos la acosan *“Se oye: Te voy a llevar con la coyota, Cuanina”* (368) *“es una loca muy joven y bella, lleva muñecas de trapo atadas por todas partes”* (368) *“asustada, cargando sus muñecas, llena de muñecas, envuelta en muñecas”* (368) *“Ella llora, se desespera, toma unas piedras, les tira, ellos se divierten”* (368). *“Está sucia y pasa de la angustia absoluta a la paz y a la tranquilidad”* (368) *“Cuanina huyendo”* (376) *“Los hombres se montan sobre ella, la poseen todos con gran violencia”* (376), pero ella también se veng del daño *“Como una terrible maldición.”* (389) amenaza a Juan, él *“le golpea la barriga a la Cuanina con el fuerte y ésta sale doblada por el dolor”* (389). Cuanina es víctima constante de violaciones, principalmente de burgueses *“Martín le toca los pechos”* (369) *“Está muy excitado”* (369) *“se desabrocha los pantalones, se los baja y se monta sobre ella”* (369). En una escena posterior vemos que *“La Cuanina viene embarazada”* (389).

Por otro lado, la Iglesia es testiga de muchas injusticias, sobre todo de las

violaciones a Cuanina *“Entra la procesión que trae una virgen en andas”* (369), ven a Martín abusando de Cuanina *“La procesión se paraliza. El cura, sorprendidísimo”* (370) sin embargo se deja sobornar la institución. Mas delante *“Entra la misma procesión del primer acto, pero quien está sobre la Cuanina es el gobernador Cañedo”* (395) *“Se le cae la virgen y se rompe”* (395) *“Mientras se sube los pantalones”* (395) y hace arreglos el gobernador con el párroco.

Cañedo es la figura principal del poder en la obra, él comente cuantiosas injusticias. Al inicio de la historia Malverde le roba al gobernador, lo cual lo deja *“Furibundo”* (378); prevarica a Chango para que finja ser Malverde y mate a Julián *“Sale por las hojas. Cañedo le ayuda a ponérselas”* (380) El Chango va a la casa de Julián a tirar una moneda de oro *“Se oye caer la moneda, sale el hombre a buscarla; el disparo; un grito de mujer; sale gente; lo lloran; lo recogen y los llantos se van borrando en la lejanía.”* (380) Desde ese día vive temeroso *“Terriblemente angustiado, cae de rodillas, llora”* (373) *“Cañedo, aterrorizado, ya vestido elegantemente. Cañedo siempre oye discretamente y en la penumbra la conversación de Adela con Hilario; más bien parece ser que ellos dirigen la conversación hacia él como si quisieran ir llenándolo de miedos con sus historias”* (373).

En las acotaciones confirmamos la ambigüedad de la identidad de Malverde. Especialmente en situaciones donde hay coincidencias sobre quién es el héroe del pueblo, ya que todos los ciudadanos parecen ser él. Un ejemplo es cuando supuestamente Malverde se lastimó la mano y de pronto varios personajes aparecen así; como Chango *“Entra corriendo, se tropieza y cae sobre las piedras, con algo se corta una muñeca, saca de su bolsa un trapo sucio y se venda la mano, se levanta”* (375) *“Entra Candelario con una mano vendada y con sangre”* (376) *“Entra Adela, también tiene una mano vendada y con sangre”* (376) *“Pasa Hilario y algunos campesinos y gente del pueblo con una mano vendada y con sangre”* (376)

El autor propone varias interacciones de los personajes con el público, una de ellas es al ver *“un hombre que entra tocando la trompeta por entre el público y desaparece por el foro”* (365); otra es cuando Martha, una testiga, quien viene con su esposo *“Lo busca y le grita entre el público”* (365). Otra intervención es por medio de Polidor *“hombre maravilloso viejo, de barbas y pelo largo. Viste estrafalariamente, usa un largo embudo a manera de megáfono. Es un tipo encantador y simpatiquísimo, gordito y de ojos parlanchines”* (380). Él junto a Obdulio hacen actos de adivinación, como acota el dramaturgo *“¡ese maravilloso número de circo que tanto hemos visto y tanto disfrutamos!”* (381) Posteriormente Polidor *“baja hasta el público y desde allá preguntará a Obdulio sobre los colores de las prendas de vestir de los asistentes, números”* (381). Se realiza varias veces la *“Escena de adivinación de Polidor”* (382) *“todos se encantan, se fascinan con ellos, los creen como venidos de otro mundo”* (384). Sin embargo *“sólo Juan Martínez permanece frío al juego. Cañedo los mira con desconfianza y luego comienza a maquinarse cosas,”* (384) *“Cañedo se acerca a Obdulio, vacía delante de él una bolsa llena de monedas de oro y le dice con arrogancia: ¿Quién es y dónde se esconde Malverde?”* (384) pero no obtiene respuesta. Cañedo, en otro momento, tiene una pesadilla donde se repite el mismo acto y Obdulio responde soy yo y *“se carcajea, saca un puñal y se lo entierra en el corazón Cañedo”* (390). Posteriormente *“Se repite de nuevo la última escena del primer acto”* (396) *“Finalmente pregunta: “¿Qué es lo que tiene ese hombre en sus manos?” Obdulio responde: “Un papel”. El hombre lo lee: Mañana en la noche iré a casa de Cañedo a investigar sobre el crimen de Julián. Malverde”* (396). Más adelante otra vez aparece el acto de adivinación, y finalmente *“Cañedo se acerca a Obdulio, vacía delante de él una bolsa llena de monedas de oro”* (396) le pregunta ¿quién es Malverde? *“con arrogancia.”* (396) *“Se hace un silencio general”* (396), Cañedo *“Se para sobre las manos del Polidor y saca una pistola y apunta a Obdulio”* (397) Obdulio no le dice el paradero de Malverde, *“Cañedo*

se queda solo y aparecen tres galleros por un lado del escenario y otros tres por el otro” (397) “*Cañedo se desespera, se angustia, se aterroriza, grita, trata de huir, llora*” (397). En la última escena Cañedo espera la llegada de Malverde “*Cañedo ya debe estar desnudo dentro de la tina de baño*” (398) y “*Adela empieza a bañarlo. Hombres y mujeres del pueblo salen y, mirando fijamente al público, empiezan a golpear piedra contra piedra. Cuando todos han salido, Adela toma una piedra grande, se dirige a Cañedo por sus espaldas y, antes de asestarle el golpe mortal, se hace el oscuro. Aunque es posible que él haya muerto anteriormente de miedo en el corazón, contagiado por el miedo de los huesos*” (398). No se puede dejar pasar lo que Liera acota sobre Hilario “*Siempre trae un paraguas rojo abierto y habla con una voz de espanto*” (366), quizá el color rojo indica la sangre y el llamado de alerta que siempre le lleva a Cañedo.

Encontramos, en varios momentos, la función *poética* en las acotaciones “*como si estuviera puliendo la piel opaca y ceniza de una inmensa tortuga rubia, desbordada en pliegues, que ha dejado el caparacho*” (365). La música acompaña la obra varias veces “*Se oye El niño perdido*” (365) “*Se oye El niño perdido*” (390). Un elemento fundamental en la obra son las piedras, que son golpeadas constantemente “*Se oye el caer de una piedra sobre las otras*” (366) “*se escucha el ruido de piedras producido por hombres*” (368).

De esta manera vemos como las acotaciones nos sirven para conocer los signos no-lingüísticos, los cuales le dan un carácter más complejo y amplio tanto a la obra en general, como a los personajes y a la acción.

3.9.2.6. Fases del conflicto.

A continuación nos encontramos con las fases del conflicto, es decir la raíz de la obra. Como hemos venido estudiando a lo largo de este trabajo, el texto gira en torno a Malverde. Por un lado está el ‘mundo exterior’, donde el conflicto está en saber la

verdadera identidad de Malverde para ver entonces la posibilidad de beatificarlo. Podemos ver como el conflicto no es resuelto y Malverde queda como un santo del pueblo. Mientras que en el ‘mundo interior’ el conflicto es por parte del gobierno y los hacendados que desean saber quién es Malverde y acabar con él; pero al igual que en el mundo exterior tampoco logran saberlo.

Es así como concluimos que ambos mundos coinciden en tener el mismo conflicto, concordando también en la misma resolución: no saber realmente la identidad enigmática de Malverde.

FASES DEL CONFLICTO	
<i>Plano exterior</i>	
Propósito	Beatificar a Malverde.
Obstáculo	Ambigüedad de los testimonios, puesto que no tienen pruebas específicas.
Encuentro	Las versiones de la vida y milagros de Malverde se contradicen. El obispo no quiere seguir más con el caso.
Resolución	No se sabe quien es realmente Malverde. Se le deja como héroe del pueblo.

FASES DEL CONFLICTO	
<i>Plano interior</i>	
Propósito	Matar a Malverde para que no ayude más a los pobres.
Obstáculo	No saben quien es.
Encuentro	Todos parecen ser Malverde. Malverde amenaza a los ricos.
Resolución	Malverde ajusta cuentas. No saben quien es esa Entidad.

CONCLUSIONES

En este trabajo comparativo a través de la semiología pudimos encontrar diversos elementos que nos permitieron confrontar ambas obras y llegar a las siguientes conclusiones:

Los textos están basados en hechos suscitados en regiones muy particulares de Brasil y México; sin embargo, a partir de una visión poética, los dramaturgos reconfiguran los acontecimientos históricos abriendo una ventana a los posibles sucesos de esos tiempos. Liera le da la oportunidad a los mitos del pueblo de reconstruirse, mientras que Andrade le da voz a los que sufrieron la revolución liberal brasileña. En ambos casos, los textos otorgan la posibilidad de sacralizar al héroe popular, que es ajeno a la historia oficial.

Concluimos también, que las obras no pertenecen a un género dramático en particular, pero toman elementos trágicos, lo cual enmarca el destino de los héroes. A través de la semántica pudimos indagar más a fondo sobre la significación de los elementos que los autores utilizaron. El manejo del tiempo y el espacio es diferente en ambas, no obstante concuerdan en situarlas en otra época, excepto en el *plano exterior* de Liera que representa la actualidad.

Encontramos grandes paralelismos en las temáticas. Las ciudades de Pedreira y de Culiacán son presentadas como localidades llenas de enigmas y memorias. También, curiosamente, coinciden dos cuerpos insepultos que marcan el transcurso de las historias. Hay otras concordancias como las bodas inconclusas, el simbolismo de las piedras, el culto a santos religiosos, etc. Sin embargo, la semejanza más notoria reside en la participación del pueblo y de los héroes. Sí bien, la entidad de Malverde es una figura aludida en El Jinete de la Divina Providencia, tiene la misma fuerza que Gabriel o

Martiniano en Pedreira das Almas, puesto que el pueblo reconoce la labor que ellos han realizado por los ciudadanos y saben que ser prudentes y guardar la identidad de aquellos los mantendrá protegidos o les traerá recompensas. Es así que concluimos que es trascendente el papel de los héroes, pero no como sujetos individuales, sino como motores de la acción colectiva, es decir, por la capacidad motivadora que tienen de impulsar a los ciudadanos hacia un fin; quienes en base a su unión inconciente, logran derribar a los que ejercen el poder, transformándose así el pueblo en el héroe de su propia historia. Del mismo modo, descubrimos la importancia de la participación constante y silenciosa de las mujeres, quienes finalmente marcaron el desenlace de ambas obras: en El Jinete de la Divina Providencia porque Adela mata a Cañedo, en Pedreira das Almas porque las mujeres y Mariana logran expulsar a los autoritarios.

Por otro lado, gracias al análisis sintáctico, se obtuvo una apreciación más objetiva sobre las situaciones y núcleos dramáticos de cada obra. Además a través del *esquema de secuencias sintáctico semióticas* apreciamos una gran diferencia en los textos: las estructuras dramáticas son completamente contrastantes. Por medio de *los signos no lingüísticos* pudimos valorar como las obras adquieren un tono bastante particular, sobre todo en la creación de un ambiente denso; igualmente en las acotaciones encontramos transformaciones simbólicas de los personajes, particularmente de las madres: Urbana y Adela.

Sin embargo, fue dentro de *las fases del conflicto* donde llegamos a la conclusión de que el problema medular en ambas obras era saber quiénes eran los héroes para acabar con ellos, y de esta manera, poder seguir abusando de pueblo.

Finalmente, podemos deducir que los textos dramáticos envuelven una serie de reflexiones, cuestionamientos y enfoques del pasado. Las estructuras de las obras no tienen mucha similitud entre sí, sin embargo el tema principal es el mismo: la lucha del

pueblo por su bienestar, y esto lo hacen a través de sus héroes. En el caso de El Jinete de la Divina Providencia son ellos mismos Malverde; en Pedreira das Almas los héroes comienzan la lucha, pero son los ciudadanos, quienes a partir de su unión, consiguen solucionar el conflicto y logran sus objetivos. Pese a que Liera y Andrade pertenecen a realidades temporales y localidades diferentes, los dos entregan algo específico de sus vidas y raíces a los textos, transmitiendo el sentimiento de inconformidad e indignación por las injusticias que viven nuestros pueblos. Es así que a través de esa particularidad de situaciones los dos autores llegan a ser universales, pues hablan de las creencias, de la fe, de la esperanza en tener una mejor calidad de vida, y que la justicia no siga siendo: “como las serpientes, que sólo muerde a los descalzos” (Romero 86).

Las posturas dicotómicas siempre están combatiendo por sobrevivir: la vida contra la muerte, la esperanza contra la resignación, el autoritarismo contra la libertad. Las voces de los personajes buscan el porvenir. Vemos al pueblo combatir en una batalla inacabable, donde el proscenio se transforma en el ring donde los dramaturgos nos invitan a asistir para sacudir el espíritu y la conciencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez del Villar, Alfonso. “Culto del Héroe”. Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales. Barcelona: Planeta-Agostini, 1988.
- Andrade, Ana Tereza y Fragale, Pate Nuñez Carlinda. “O jogo das máscaras em Pedreira das Almas de Jorge Andrade.” Cadernos de CNLF, Série IV, no.09, Basil. 28 agosto al 1º de septiembre del 2000.
- Andrade, Jorge. “Pedreira das Almas”. Marta, a Árvore e o Relógio. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- Aristóteles. Poética. Madrid: Taurus Universitaria, 1992.
- Bakhtin, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural del relato”. El análisis estructural del relato. Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- Beltrán, Geney. “Teatro escogido de Óscar Liera” Letras libres. En línea. Tomado de la página: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13643> (25 de noviembre de 2009)
- Bentley, Eric. La vida del drama. México: Paidós, 1982.
- Bobes, Carmen. Semiología de la obra dramática. España: Taurus Humanidades, 1991.
- Botkin, B. A. A Treasury of American Folklore: Stories, Ballads and Traditions of the People. Nueva York: Crown, 1944.
- Campbell, Joseph. El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Clark, Fred M. Tragedy and the Tragic: Andrade's Pedreira das Almas. Carolina del Norte: Latin American Theatre Review, 1981.
- Costa, Iná Camargo. “A produção tardia do teatro moderno no Brasil”. Sinta o drama. Petrópolis: Vozes, 1998.
- Cortés Bazaes, Erika. “Funcionalidad y aplicaciones de la semiótica teatral” Revista chilena de semiótica N°1 (octubre de 1996). En línea. Tomado de Página inicial de: Facultad de ciencias sociales. <http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/semiotica/teatro.htm> (17 de mayo de 2009).
- De Ita, Fernando. “Los asesinos de la vida: Una aproximación a la obra dramática de Óscar Liera.” La Jornada Semanal 22 de Julio 1990: 31-34.
- Díez Borque, José Ma. (1985) “presencia- ausencia escénica del personaje” en El

personaje dramático. Ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español. 20-23 septiembre de 1983. Madrid: Taurus 1983.

Docel, María Margarita. De Sófocles a Luis Rafael Sánchez y otras Antígonas: Un canto a la libertad. Puerto Rico: Universidad Interamericana de Puerto Rico, 2003.

Donángelo, Karina. “El origen de la tragedia griega y sus autores.” Revista Digital de Cultura (2005). En línea. Tomado de la página inicial de Al margen. <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/literatura/tragedia/> (20 de abril de 2009).

Eggers Lan, Conrado. “Los conceptos de Pueblo y Nación en la propuesta de Unidad Latinoamericana.” Revista Peronistas (2001): Pág. 36. En línea. Tomado de la página: http://www.cepag.com.ar/pdf/peronistas_3/eggers%20lan.pdf (26 de octubre del 2009).

Fischer-Lichte, Erika. Semiótica del teatro. Madrid: Arcolibros, 1999.

Galeano, Eduardo. Patatas arriba. La escuela del mundo al revés. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.

Gallegos Díaz, Cristián. “Filosofía y semiótica del teatro posmoderno crítico-emancipador.” En línea. Tomado de la página inicial: Revista de estudios literarios Espéculo N°26 (noviembre de 2002). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/prat.html> (14 de Marzo de 2009).

Gomes, Lourival Machado. “‘Visão do ciclo’ em Jorge Andrade.” Marta, a Árvore e o Relógio (1970): 619-625. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Gutiérrez Flores, Fabián. “Aspectos del análisis semiótico teatral”. Estudios de literatura N° 14 (1989): pags. 75-92. En línea. Tomado de Dialnet. http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=136138&orden=0 (10 de noviembre Del 2009).

--- Teoría y praxis de la semiótica teatral. Salamanca: Universidad de Valladolid, 1993.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Lecciones de Estética (1832-1838). Buenos Aires: La Pléyade, 1977.

Johnson Celorio, Rodrigo. “In memoriam Óscar Liera.” La Jornada Semanal 22 de julio 1990: 33.

Juan Pablo II. “La Divina Providencia: Sabiduría trascendente que ama” Libreria Editrice Vaticana (14 de mayo de 1986) En línea. Tomado de la página: http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/audiences/1986/documents/hf_jp-ii_aud_19860514_sp.html (19 de agosto del 2009).

Kowzan, Tadeus. El signo y el teatro. Madrid: Arcolibros: 1997.

Lesky, Albin. La tragedia griega. Barcelona: El acantilado, 2001.

- Liera, Óscar. "El Jinete de la Divina Providencia." Cien años de Teatro Mexicano. CD-ROM. México: SOGEM, 2002.
- Lope de Veja. "Fuenteovejuna". En línea. Association For Hispanic Classical Theater. <http://w3.coh.arizona.edu/projects/comedia/lope/fuente3c.html> (20 de septiembre del 2009).
- Lukács, George. "The sociology of modern drama." The theory of the modern drama: an introduction to modern theatre and drama. Comp. Bentley, Eric. London: Penguin Books, 1990.
- Mazzara, Richard. The Theatre of Jorge Andrade, Leon F. Lyday and George W. Woodyard. Texas: University of Texas Press, 1976.
- Mesquita Ribeiro, Roberto. "Jorge Andrade e o drama moderno no Brasil" En línea. Tomado de la página inicial: Revista de história e estudos culturais. <http://www.revistafenix.pro.br/PDF5/DOSSIE%20-%20ARTIGO%204%20-%20ROBERTO%20MESQUITA.pdf> (29 noviembre del 2009).
- Meyrán, Daniel. "El discurso teatral de Rodolfo Usigli". Del Signo al Discurso. México: CITRU-INBA, 1993.
- Néspoli, Beth. Um autor muito elogiado, mas pouco encenado. Brasil: O Estado de São Paulo, 1999.
- Oliveira, Sírley Cristina. "As confrarias: a presença de Jorge Andrade nos debates políticos e estéticos da década de 1960." Revista de História e Estudos Culturais. São Paulo: Fênix, 2005.
- Pierce, Charles Sanders. Semiótica. Sao Paulo: Prespectiva, 1977.
- Paul, Carlos. "Comienza celebración de 25 aniversario del Tatuas." La Jornada (22 de abril 2007). En línea. Tomado de la página de: http://www.celcit.org.ar/noticias_33_comienza_celebracion.del.25.aniversario.del.tatuas.html (24 de agosto de 2009).
- Park, Jungwon. Sujeto Popular entre el Bien y el Mal: Imágenes Dialécticas de "Jesús Malverde". (2007). <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/park.html>. (20 de agosto de 2009).
- Partida Tyzan, Armando, comp. Teatro escogido de Óscar Liera. México: El Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Pavis, Patrice: (1998). Teatro contemporáneo: imágenes y voces. Santiago: LOM Ediciones/Universidad Arcis. Chile.
- Diccionario del teatro. Barcelona: Paidós, 1998.
- Ridenti, Marcelo. Em Busca do povo Brasileiro – artistas da revolução, do CPC à errada TV. São Paulo: Record, 2000.

- Ricoeur, P. Sur le tragique. París: Esprit, 1953.
- Romera Castillo, José. El comentario semiótico de textos. Madrid: SGEL, 1981.
- Rosenfeld, Anatol. “Visão do ciclo”. Marta, a árvore e o relógio. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- Sábato, Magaldi. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.
- Sánchez. Martínez Sonia. Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.
- Sicilia, Rubén. “Univercitando los Géneros Dramáticos: Una polémica infinita.” revista Esquife, No. 53 (marzo del 2006). En línea. Tomado de la página inicial de Esquife. <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/literatura/tragedia/> (20 de abril de 2009)
- Spang, Kurt. Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral. Pamplona: Eunsa, 1991.
- Steiner, George. La muerte de la tragédia. Barcelona: Azul, 2001.
- Szondi, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- Toldera, Antonio, J. Taléns y J. Romera Castillo. “Teoría y técnica del análisis teatral” en Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Cátedra, 1988.
- Ubersfeld, Anne. L’Ecole du spectateur. Lire le théâtre 2. París : Sociales, 1981.
- Semiótica teatral. Madrid: Cátedra, 1993.
- Valenzuela, Arce José Manuel. Entre la magia y la historia: tradiciones, mitos y leyendas de la frontera. Tijuana: Plaza y Valdés, 2000.
- Vilanova, Ángel. Las Antígonas iberoamericanas (II): nuevas aproximaciones al análisis de *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal; *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade; *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez, y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro. Venezuela: Universidad de los Andes, 1999.
- Wrong, Dennis. American and Canadian Viewpoints. Washington: American Council of Education, 1955.