

UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS



TEMA:

RASGOS DEL EXISTENCIALISMO PRESENTES EN LA OBRA *AL OTRO LADO DEL MAR* DE JORGELINA CERRITOS

**INFORME FINAL DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL
GRADO DE LICENCIADO EN LETRAS**

PRESENTADO POR

CAROLINA LISETH CASTILLO HERNÁNDEZ

CH12053

ISAAC ANTONIO SIBRIÁN MARTÍNEZ

SM09009

MAESTRO EDGARDO VLADIMIR ORELLANA CÁRCAMO

DOCENTE ASESOR DE TRABAJO DE GRADO

MAESTRA MARÍA BLAS CRUZ JURADO

COORDINADORA DEL PROCESO DE GRADO EN EL DEPARTAMENTO
DE LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, SAN SALVADOR, MAYO DE 2019

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE EI SALVADOR

RECTOR

MAESTRO ROGER ARMANDO ARIAS ALVARADO

VICERRECTOR ACADÉMICO

DOCTOR MANUEL DE JESÚS JOYA ÁBREGO

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO

INGENIERO NELSON BERNABÉ GRANADOS

SECRETARIO GENERAL

LICENCIADO CRISTÓBAL HERNÁN RÍOS RAMÍREZ

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

DECANO

MAESTRO JOSÉ VICENTE CUCHILLAS MELARA

VICEDECANO

MAESTRO EDGAR NICOLÁS AYALA

SECRETARIO DE LA FACULTAD

MAESTRO HÉCTOR DANIEL CARBALLO DÍAZ

AUTORIDADES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

JEFE DEL DEPARTAMENTO

DOCTOR CARLOS ROBERTO PAZ MANZANO

COORDINADOR DE LOS PROCESOS DE GRADO

MAESTRA MARÍA BLAS CRUZ JURADO

DOCENTE ASESOR

MAESTRO EDGARDO VLADIMIR ORELLANA CÁRCAMO

Agradecimientos

Mi agradecimiento es principalmente a Dios todo poderoso por bendecirme y cumplir sus promesas en mí cuando dice: no te dejaré ni te desampararé. Por darme la fortaleza y sabiduría para concluir mi preparación académica.

Agradezco especialmente a mi hija Beatriz, a mi hijo Norman y a mi abuela Bertila Hernández, quienes con su amor estuvieron siempre dándome el apoyo moral incondicional, haciendo posible que mis fuerzas no decayeran en momentos cuando se apoderó de mí el sentimiento de angustia y ansiedad ante lo adverso de las circunstancias.

A mi compañero de trabajo de grado, Isaac Antonio Sibrián Martínez, le agradezco su esfuerzo, persistencia y los oportunos aportes para fundamentar este trabajo.

A todos los docentes de la Carrera que con mucha entrega y disposición han facilitado su conocimiento y orientaciones para hacer de mí una profesional competente.

Al Licenciado Edgardo Vladimir Orellana Cárcamo, por aceptar gustosamente asesorar nuestro trabajo de grado. Así también por las oportunas orientaciones, observaciones, por apoyarnos de manera paciente, con interés en las correcciones y orientar el trabajo por buen camino. Por todo ello, mi más profundo agradecimiento.

Carolina Liseth Castillo Hernández

Agradecimientos

Primeramente agradezco a Dios poderoso por haberme permitido terminar mis estudios universitarios, por darme la fortaleza y la confianza de creer en mí y así poder superar los obstáculos y dificultades que se presentaron en el camino, y lograr de esa manera la meta trazada.

Agradezco infinitamente a mi familia, especialmente a mi madre Catalina Martínez que incondicionalmente confió en mí y con gran esfuerzo me proporcionó de lo necesario para mi preparación profesional. También a mi hermano mayor Salomón, quien también me apoyó en gran manera.

A los maestros que me brindaron una adecuada formación académica, de manera especial al Lic. Edgardo Vladimir Orellana Cárcamo, quien con paciencia y profesionalismo me ayudó oportunamente para que el trabajo de grado resultara de la mejor manera.

Agradezco mi compañera, Carolina Liseth Castillo Hernández, con quien trabajé en este proceso de grado, que sin su conocimiento, paciencia y tolerancia, no habría sido posible poder culminar con este trabajo.

Isaac Antonio Sibrián Martínez.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	iii
....	iii
Introducción.....	viii
....	viii
CAPÍTULO	
I.....	10
MARCO HISTÓRICO –	
CULTURAL.....	10
1.1. El desarrollo del teatro en El Salvador 1950-2010.....	10
1.2. Fundación del teatro Universitario.....	13
1.3. Edmundo Barbero al frente del Teatro Universitario.....	15
1.4. Movimientos teatrales universitarios.....	22
1.5. La generación comprometida y su aporte al teatro salvadoreño.....	23
1.6. La reforma educativa y los aportes al teatro.....	24
1.7. Producción dramática en tiempos de guerra.....	27
1.8. Actividad teatral salvadoreña después del conflicto armado.....	30
1.9. El teatro salvadoreño en la primera década del siglo XXI.....	32
1.10. Datos Biográficos de Jorgelina Cerritos.....	37
CAPÍTULO	
II.....	42
MARCO	
TEÓRICO.....	42
2.1. Perspectiva histórica del existencialismo.....	42
2.2. Características del existencialismo.....	45
2.2.1. La existencia precede a la esencia.....	45

2.2.2. La libertad.....	46
2.2.3. La angustia.....	47
2.2.4. La náusea.....	48
2.2.5. El ser para el otro.....	49
2.2.6. El hombre como ser singular.....	49
2.2.7. La mala fe.....	50
2.3. Conceptos básicos relacionados con el existencialismo y vinculado a la literatura.....	51
2.3.1. Existencialismo literario.....	51
2.3.2. Teatro existencialista.....	54
2.3.3. Características del teatro existencialista.....	56
2.4. Concepción filosófica existencialista atea. (Representada por Sartre) y la concepción trascendentalista (representada por Karl Jaspers)	57
.....	
2.4.1. Concepción filosófica existencialista atea de Sartre.....	57
2.4.2. Concepción trascendentalista de Jaspers....	59
.....	
2.5. Posvanguardia.....	60
2.3.5. Teatro de posvanguardia.....	61
2.3.6. Dramaturgia de posvanguardia.....	62
2.6. Dramaturgia de Jorgelina Cerritos.....	63
CAPÍTULO	
III.....	66
ANÁLISIS ESTRUCTURAL APLICADO A LA OBRA “AL OTRO LADO DEL MAR”	66

NIVEL DEL CONTENIDO	66
3.1. Sinopsis de la obra <i>Al otro lado del mar</i>	66
3.2. Espacio y tiempo en el que se desarrolla la acción.....	68
3.3. Características del movimiento literario en el cual se ubica la obra..	70
3.3.1. La existencia precede a la esencia.....	70
3.3.2. La libertad.....	72
3.3.3. La angustia.....	74
3.3.4. La náusea.....	75
3.3.5. El ser para el otro.....	77
3.3.6. El hombre como ser singular.....	79
3.3.7. La mala fe.....	81
3.4. Características psicológicas de los personajes.....	82
3.5. Aspectos de realidad socio – política y religiosa.....	85
3.6. Visión de mundo de la autora en <i>Al otro lado del mar</i>	86
NIVEL DEL DISCURSO.....	89
3.7. Tipo de diálogo.....	89
3.8. Clases de tono.....	91
3.8.1. Tono.....	91
3.8.2. Tono poético.....	91
3.8.3. Tono sarcástico.....	92
3.8.4. Tono irónico.....	92
3.8.5. Tono sentencioso.....	94
3.8.6. Tono.....	95

reflexivo.....	
3.8.7. Tono	
crítico.....	96
3.9. Manejo particular del discurso dramático por parte de la autora.	
.....	97
NIVEL TÉCNICO ESTRUCTURAL.....	10
.....	2
3.10.	10
Acotaciones.....	2
CONCLUSIONES.....	10
..	4
REFERENCIAS	10
BIBLIOGRÁFICAS.....	7

ANEXO

Anexo: ENTREVISTA A JORGELINA CERRITOS

INTRODUCCIÓN

El Existencialismo, como movimiento filosófico-literario que surgió en Francia a comienzos de la 4ª década del siglo XX, ha influido en la literatura del resto de países europeos. Incluso en Hispanoamérica tuvo por parte de los dramaturgos mucha aceptación, por incorporar temáticas referidas a los pensamientos y sentimientos que asedian al ser humano, tales como: la angustia, la soledad, la libertad, la náusea, entre otros, los cuales forman parte de la vida del ser humano. Por consiguiente, el presente trabajo titulado: ***Rasgos del existencialismo presentes en la obra *Al otro lado del mar de Jorgelina Cerritos****, surge ante la necesidad de poder determinar la presencia de algunos rasgos o características del movimiento existencialista en la obra antes referida y el contenido del mismo que se encuentra dividido en tres capítulos.

En el primer capítulo, se presenta una visión panorámica del contexto socio-histórico cultural de El Salvador, que comprende desde la 2ª mitad de la década de los años 50 hasta llegar al 2010. En dicho apartado se exponen los aportes del teatro salvadoreño a la literatura nacional. Así también, se dan a conocer los autores y obras influenciadas por el existencialismo europeo. Por otra parte, se analizan las causas por las cuales en la década de los 70, los dramaturgos salvadoreños abandonan los tópicos existencialistas y se inclinan por las temáticas de corte social. Además, en esta sección se presenta la biografía de Jorgelina Cerritos, que incluye su producción literaria.

Por otra parte, en el segundo capítulo, se exponen los conceptos claves que sustentan la presente investigación, así como también se presenta la teoría que permitirá comprender los rasgos del existencialismo en la obra *Al otro*

lado del mar. Entre los conceptos abordados sobresalen: existencialismo literario y sus características, teatro existencialista, Posvanguardismo, concepciones existencialistas (la ateísta y la trascendentalista), dramaturgia de Jorgelina Cerritos, y otras categorías no menos importantes.

En el tercer capítulo, se presenta el análisis de la obra *Al otro lado del mar*, el cual comprende tres niveles. En el primero de ellos, referido al contenido, se destacan los rasgos existencialistas presentes en la obra antes referida, asimismo se explica la visión de mundo de la autora y los aspectos de la realidad reflejados en el texto. En el segundo nivel centrado en la parte discursiva, se presentan las particularidades de los parlamentos (diálogos) de la obra en estudio, destacando la variedad tonal asumida por los dos protagonistas durante el desarrollo de la trama. Asimismo, se expone la forma en la cual Jorgelina Cerritos maneja estilísticamente su discurso dramático; y en el tercer nivel del análisis, se hace referencia al empleo de las acotaciones por parte de la autora.

Además, se presentará las conclusiones en torno al trabajo de investigación. En dichas conclusiones se socializan entre otros aspectos, los rasgos existencialistas presentes en *Al otro lado del mar*, como también la actitud rupturista de la autora en el tratamiento discursivo de dicha obra. También se ofrecen las referencias bibliográficas de tipo impresa y electrónicas, utilizadas para la sustentación teórica del presente trabajo. Finalmente, se presentan los siguientes anexos: una entrevista a Jorgelina Cerritos, como también el proyecto de investigación.

CAPÍTULO I

MARCO HISTÓRICO – CULTURAL

1.1. El desarrollo del teatro en El Salvador 1950-2010

El género dramático en El Salvador ha sido poco cultivado en comparación con la narrativa y la poesía. Hoy en día, son pocos los estudios que se han realizado sobre la producción dramática en El Salvador, por tal motivo, resulta difícil encontrar registros sobre este género literario.

Según [Bah12] a partir de 1950, el teatro salvadoreño experimentó una etapa de impulso y desarrollo, principalmente con el programa reformista impulsado a principios de la administración del Coronel Óscar Osorio (1950-1956)¹, quien determinó que se le diera prioridad al desarrollo cultural, impulsando y proveyendo de recursos para que las expresiones teatrales cobraran fuerza. De manera que durante el mandato de los seis años del gobierno del Coronel Osorio, se propició un contexto favorable para el progreso y desarrollo de las artes en todas sus expresiones.

Cabe agregar que el presidente Osorio, nombró al Dr. Reynaldo Galindo Pohl, como Ministro de Cultura de su gobierno, para que creara la Dirección General de Bellas Artes², cuyo primer director fue el reconocido poeta Serafín Quiteño (1906-1987). Quiteño inicia una etapa fructífera para el progreso y la renovación del teatro en El Salvador. Como primera medida para incentivar las Bellas Artes, se funda la Escuela de Teatro en 1951, bajo

1 El Teniente Coronel Oscar Osorio, fue presidente de El Salvador a partir de 1950 a 1956. El programa reformista de Osorio, consistió en el proyecto de modernización nacional, de intervención del Estado en la economía y el bienestar social. Además de la creación y apoyo de varias instituciones de promoción cultural.

la tutela de la Dirección General de Bellas Artes. Siendo el primer director de dicha escuela, el argentino Darío Cossier, quien se desempeñó como su primer director durante un año. En 1952, el español Edmundo Barbero, asumió el cargo de esta escuela que dejó Cossier.

Edmundo Barbero³ incorpora nuevos aportes, entre los cuales destacan: estimuló el conocimiento de las influencias del teatro existencialista que en la década del 50, gozaba de aceptación en países europeos como Alemania, Francia, España, entre otros. Y cuyos referentes eran los dramaturgos Jean Paul Sartre, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Albert Camus, Alejandro Casona, entre otros.

El magisterio dramático realizado por Barbero en los años 50, según lo expresa (Cea, 1993. pág. 117) dio paso para que el teatro en El Salvador trascendiera a un punto nunca antes experimentado en el país. Además, el maestro español sentó las bases para el comienzo de lo que algunos denominaron la “época de oro del teatro” por el tipo de obras que se escenificaban en el país.

También, mediante la iniciativa y la dirección del maestro Barbero, se funda la Escuela de Artes Escénicas y el primer elenco teatral, auspiciado por la Dirección General de Bellas Artes. Las primeras obras que interpretó este elenco, son las escritas por dramaturgos europeos, principalmente de Pedro

2 La Dirección General de Bellas Artes surge en 1951, con la dirección de Reynaldo Galindo Pohl, dando apertura a los siguientes espacios artísticos: La escuela de danza, Escuela de música, Dirección General de Teatro y Dirección General Artes plásticas.

3 Edmundo Barbero; fue actor y director español de teatro, radicado en El Salvador desde 1950, se encontraba en calidad de exiliado en América a causa de la guerra civil española y de la dictadura instaurada tras el ascenso al poder del General Francisco Franco en 1939.

Calderón de la Barca, Jean-Baptiste Poquelin (Molière), Luigi Pirandello, Federico García Lorca, Albert Camus y Jean Paul Sartre. Además, llevó a

las tablas obras de escritores nacionales: *Pájaro sin nido*, de Pedro Quiteño, y *Júpiter* de Francisco Gavidia; sin embargo, las obras puestas en escena por Barbero se caracterizaron por la preponderancia de obras clásicas de dramaturgos europeos, como también de dramas de corte vanguardista.

La primera obra puesta en escena bajo la dirección de Barbero fue «*A puerta cerrada*» en 1952, de J. P. Sartre. Según afirma (Chinchilla, 1997) el público espectador no pasó desapercibido el montaje de la pieza antes referida; sobre todo, fue causa de asombro entre los que presenciaron la escenificación de la obra. Al respecto (Cea, 1993) destaca que el montaje de la obra causó desconcierto entre los espectadores, «fue un bombazo que sacudió las conciencias de los provincianos y mojigatos burgueses de entonces» (pág. 103).

Para algunos espectadores resultó difícil de digerir la obra al considerarla un tanto amoral. Por su parte Melgar (1972) dice: «Barbero fue atacado rudamente por sectores ultraconservadores o puzguatos, a tal punto que durante un breve periodo tuvo que hacer mutis del país» (pág. 4).⁴ Sin embargo, para cierto grupo de jóvenes intelectuales que presenciaron dicho montaje entraron en contacto con las obras de teatro que se estaban produciendo en Europa; convirtiéndose de esa manera en una incitación que les permitió otra perspectiva para la producción de obras teatrales (Cea, 1993, p.103).

La actividad escénica que se produjo posteriormente, dejó de ser un espectáculo que incitaba al simple divertimento del espectador. Por el

4 Melgar Brizuela, Luis CARA Y CRUZ DE LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA (1956-1992). Ponencia realizada en la ciudad de San Salvador, en octubre de 1992.

contrario, Edmundo Barbero da inicio a una etapa de renovación para el desarrollo del teatro en El Salvador. Por tanto, Cea (1993) afirma que: «es el rompimiento con la tradición moji-gata y costumbrista que se cultivaba en el país» (pág. 103). Por consiguiente, a mediados de la década de los 50, comienzan a sentirse los influjos del existencialismo y de otras tendencias vanguardistas, en los textos dramáticos producidos por una juventud intelectual que se siente motivada a escribir teatro. Algunos de ellos como: Álvaro Menéndez Leal y Walter Béneke, trascendieron en la historia de la dramaturgia salvadoreña.

En 1956, según manifiesta (Velis, 2002. p.71) Barbero fue destituido de la Dirección de la Escuela de Teatro de Bellas Artes por Serafín Quiteño. Además, a causa de la condición de extranjero que afrontaba Barbero en ese entonces, y por la falta de permisos migratorios que le permitieran la permanencia en el país, se vio obligado a salir de El Salvador en 1956, siendo sustituido por el mexicano Fernando Torres Lapham.⁵

1.2. Fundación del Teatro Universitario

La Universidad de El Salvador en 1957, por acuerdo del Consejo Superior Universitario, fundó el Teatro Universitario; esto permitió que se abriera un espacio para la revaloración del teatro y así concederle la importancia a las artes escénicas, lo cual contribuyó a la promoción socio-cultural favorable para la vida de los estudiantes universitarios y la sociedad salvadoreña en general.

⁵ El mexicano Fernando Torres Lapham fue actor y director, bajo su administración la compañía de la Dirección General de Bellas Artes de El Salvador participó en el Primer Festival de Teatro Panamericano, en México. Lapham renunció al cargo en 1959, después le sucedieron varios directores entre los que se menciona: Alonso de Los Ríos, Salvador Salazar Carrión (españoles), Franco Ceruti (italiano), Waldo Chaves Velazco, entre otros.

En este contexto, se procuró que en el proyecto de creación del Teatro Universitario fuera dirigido por Edmundo Barbero desde su fundación. Sin embargo, Barbero fue imposibilitado para tomar el cargo como director del Teatro Universitario en sus inicios, por no contar con los permisos migratorios que le permitieran retornar al país (recuérdese que un año antes, en 1956, tuvo que abandonar El Salvador debido a problemas migratorios). Por tal motivo, según (Cea, 1993) la dirección del Teatro Universitario se le delegó al francés Josep André Moreau, quien había sido integrante de la comedia francesa desde 1928.⁶

Antes de la fundación del Teatro Universitario, Según expresa Cea (1993) se realizaron las gestiones pertinentes para que éste formara parte integral del régimen académico curricular «El Teatro Universitario...fue creado como Departamento de la Facultad de Humanidades» (pág. 122). Así pues, se da lugar a que los estudiantes pudieran obtener la formación teatral y un título de acreditación al finalizar sus estudios.

Moreau como director, del Teatro Universitario buscó fortalecer tanto el espacio artístico como el área académica. Salomón y Velis (1993) afirman: «Formó una escuela donde se impartían clases de interpretación, esgrima, danza y voz dentro del marco del montaje de las obras» (pág. 79). El plan de estudio que se seguía era similar al de la Escuela de Bellas Artes, en la cual se impartían las asignaturas de: Historia del teatro, Actuación, Dirección, Técnica Teatral y Dicción.

El objetivo del Teatro Universitario era el de dar apertura para acoger a jóvenes universitarios y personas particulares afines al teatro (Salomón y Córdova, 2015, Pág. 40). La organización y esfuerzo realizado por Moreau

⁶ La comedia francesa o (Comédie-Française), era la compañía dramática francesa dirigida por el actor y director Luis Jovet, donde André Moreau fue integrante.

para el funcionamiento de la escuela de Teatro Universitario fue loable, al establecer las bases para el progreso del teatro salvadoreño.

1.3. Edmundo Barbero al frente del Teatro Universitario

En 1961, Edmundo Barbero, ya con su documentación de extranjería en regla, retorna al país y asume la dirección del Teatro Universitario el 7 de noviembre del mismo año. Dos años después, se produjo un periodo de transición de autoridades universitarias, donde en 1963 el Dr. Alejandro Dagoberto Marroquín es elegido como decano de la Facultad de Humanidades.⁷

Por consiguiente, según manifiesta (Cea, 1993. pág.128) durante la decanatura del Dr. Marroquín, se da una reestructuración en la Facultad de Humanidades. Y en la referida modificación se prescindió del Departamento de teatro, y por consiguiente, Barbero queda vacante como director. A consecuencia de esta situación, el maestro Barbero estuvo a punto de salir del país nuevamente, pero el Dr. Fabio Castillo, quien recientemente había sido elegido como Rector del Alma Máter, lo disuade de hacerlo, Velis (2002, pág. 76).⁸

Al respecto, Cea (1993) afirma: «pero el rector electo, Dr. Fabio Castillo, decidió que me quedara con el mismo sueldo, de profesor de la escuela de Letras, y, siguiera ad-honorem con en el Teatro Universitario,...» (pág128). Además, para impedir que éste desapareciera, el Rector Dr. Fabio Castillo

7 La Facultad de Humanidades se convirtió en Facultad de Ciencias y Humanidades por un acuerdo del consejo superior Universitario el 1 de marzo de 1969 durante el rectorado del Dr. Ángel Góchez Machón.

8 El Dr. Fabio Castillo fue dos veces rector de la Universidad de El Salvador en los periodos de: 1963-67; 1991-95.

trasladó el Teatro Universitario a Extensión Cultural Universitaria. Cabe agregar, que después de solucionar la situación antes referida, Barbero nuevamente retoma la dirección del Teatro Universitario. El proyecto de escuela que se había iniciado con Moreau fue anulado, pero en su lugar Barbero inicia la compañía de teatro de la Universidad de El Salvador, (Salomón y Velis, 1993 pág. 79). A dicha compañía teatral, Barbero le incorporó los fundamentos necesarios para el desarrollo y progreso del teatro salvadoreño.

Los inconvenientes iniciales que afrontó Barbero al frente del Teatro Universitario, y ahora con la recién creada compañía teatral fueron los siguientes: la indisciplina de cierto grupo de jóvenes que habían estudiado con Moreau, y que integraban el elenco del Teatro Universitario. Estos jóvenes incluyeron y excluyeron de forma arbitraria el ingreso y permanencia de los interesados para desarrollar sus talentos actorales. Asimismo, enfatizaron sus criterios para la selección de obras que se habrían de montar, además trataron de boicotear obras puestas en escena (Barbero, 1972 pág. 33-34).

Por tanto, la experiencia y dominio actoral que poseía Barbero fue subestimada. Sin embargo, esta situación duró poco tiempo, pues poco a poco ese grupo de estudiantes fue abandonando el Teatro Universitario y fue sustituido por nuevos integrantes que apoyaron la propuesta metodológica actoral del maestro español. Cabe destacar que posteriormente el elenco del Teatro Universitario bajo la dirección de Barbero, estuvo constituido por jóvenes entusiastas que estudiaban diversas carreras universitarias, pero quienes se incorporaban a los ensayos en horarios que no interferían con su responsabilidad académica.

El repertorio de obras puestas en escena por el elenco del Teatro Universitario incluía obras clásicas en menor escala y obras modernas en mayor porcentaje. Al respecto el maestro Barbero (1972) afirma: «Mi labor las dos veces, lleva un diez por ciento escaso de clásico y un noventa de lo más atrevido y moderno, como es mi inclinación de hombre de mi tiempo» (pág. 23). De las obras puestas en escena bajo la dirección de Barbero, según (Salomón y Córdova, 2015) fueron un total de cuarenta obras dramáticas entre las cuales sobresalen: *Esperando a Godot* de Samuel Beckett; *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen, *El cuento del zoológico* de Eduard Albee, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *Pelo de zanahoria* de Jules Renard, *A Puerta Cerrada* de Jean Paul Sartre, entre otras.

Desde la década de los 60, hasta finales de los años 70, el Teatro Universitario experimentó una verdadera etapa de apogeo, que constituyó un estímulo significativo a la producción dramática nacional. Por tanto, la visión y pasión de Barbero por el teatro, permitió que muchas de las obras dramáticas fueran ejecutadas escénicamente en casi todo el país (Velis, 2002 pág. 76). Esta iniciativa del maestro español, permitió el disfrute y el fomento de una cultura teatral hacia un público que hasta ese entonces había sido ignorado.

Por otra parte, es necesario recalcar que el compromiso de Barbero por el arte escénico trascendió al estimular la labor dramaturgica y puso en escena piezas teatrales representativas de dramaturgos nacionales. Algunos de los autores dramáticos, se decantaron por expresar en sus textos una nueva visión de corte existencialista acerca del mundo. Además, incorporaron en sus textos las reflexiones sobre la situación de la humanidad, la libertad y la angustia del ser humano.

Las piezas teatrales que escriben los jóvenes dramaturgos pretenden romper los esquemas tradicionales de la literatura dramática cultivada hasta entonces en el país. De acuerdo con (Juárez, 1983. pág. 24) el teatro surgido en esta etapa colocó en la vanguardia centroamericana al teatro salvadoreño al obtener los más importantes premios internacionales en diferentes certámenes literarios de la región.

Entre las obras de teatro representativas que poseen fuertes influjos de la corriente existencialista, y que siguen las tendencias estéticas del vanguardismo, se encuentran las obras de Walter Béneke Medina: «El paraíso de los imprudentes» (1956) y «Funeral Home» (1959). Ambas fueron publicadas en su primera edición por el Departamento Editorial del Ministerio de Cultura⁹ de El Salvador.

«El paraíso de los imprudentes» trata sobre un grupo de jóvenes que se encuentran viviendo en el barrio Latino de París. Los personajes viven un estilo de vida en el que no quieren comprometer su libertad por compromisos personales; son incapaces de ver la realidad que los rodea y tratan de convencerse a ellos mismos de su felicidad, sin embargo su imprudencia los arrastrará a una profunda angustia existencial y por último al suicidio. La obra fue premiada con el Primer Premio en los Juegos Florales de San Salvador en 1955, y llevada a escena en el Teatro Nacional en 1958 por el grupo de Teatro Universitario, bajo la dirección de André Moreau. Además, fue puesta en escena en México, Venezuela, Argentina y España.

⁹ El Departamento Editorial del Ministerio de Cultura fue fundado en 1953 por el Dr. Reynaldo Galindo Pohl, cuando éste se desempeñó como ministro de cultura. Dicho departamento estuvo bajo la dirección del poeta Ricardo Trigueros de León durante 12 años. El Ministerio de Cultura desapareció a finales de los años 70, transformándose en la actual Dirección de Publicaciones e Impresos (DPI). En 1991 pasó a ser parte del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONCULTURA), adscrito al Ministerio de Educación, y en 2009 pasó a ser parte de la Secretaría de Cultura de la Presidencia.

Otra obra escrita por Walter Béneke (1928-1980) es el drama *Funeral Home* (1959). El argumento gira en torno de la vida y la muerte. María y Bernardo, sus personajes principales, se ven enfrentados a la soledad por las convenciones que impone la sociedad, incomunicados, incomprensidos y en donde la única solución posible a su existencia la encuentra Bernardo en el suicidio como solución a su existencia atormentada.

La obra fue editada por el Departamento Editorial del Ministerio de Cultura. Así mismo, dicha obra fue reconocida con el primer premio a nivel Centroamericano en el Certamen Nacional de Cultura de 1958. En este contexto, la acogida por parte del público fue positiva, pues se puso en escena en países como: Guatemala, Costa Rica, Colombia, Ecuador, Puerto Rico. Además, participó en el Primer Festival Estudiantil de Teatro Salvadoreño (noviembre-diciembre 1987); en esa ocasión fue puesta en escena por el grupo teatral “El Salvador” del Instituto ENSETEC y por el Grupo “Prometeo” del Colegio “Cristóbal Colón”.

Por otra parte, la obra: «La ira del cordero» (1958) de Roberto Arturo Menéndez, obra dramática de un acendrado contenido existencialista, fue galardonada con el Primer Premio República de El Salvador, en el IV Certamen Nacional de Cultura en 1958, y publicada en 1959 por el Ministerio de Cultura. Dicha pieza teatral fue puesta en escena bajo la propia dirección del autor, cuando Menéndez fungió provisionalmente como jefe de teatro en la Dirección de Bellas Artes.

La trama de “La ira del cordero” desarrolla la tragedia de Andrés y María, padres de Caín y Abel, en el cual Andrés tiene la convicción de creer que únicamente se debe criar con amor al hijo que para él se comporta de la forma deseada, lo que en definitiva producirá un conflicto existencial en los personajes, que provocará la angustia, el desamparo y por último la muerte.

Por su parte, Ítalo López Vallecillos (1932-1986) obtuvo el Primer Premio en los Juegos Florales de Quezaltenango con su obra teatral «*Las manos vencidas*» en 1965. Fue puesta en escena por primera vez por el Teatro Universitario, bajo la dirección del maestro Edmundo Barbero en el Teatro Municipal de Cámara de San Salvador en 1966; además, dicha obra fue escenificada en Costa Rica y Panamá.

En «*Las manos vencidas*» los personajes se encuentran encerrados y hacinados dentro de una bartolina, los nuevos reos capturados van relatando su anécdota, al final del primer acto uno de los reos es ejecutado. Edmundo Barbero afirma «*Las manos vencidas*» de López Vallecillos tiene una similitud con la obra «*Sopa de gallina con cebada*» de Arnold Wesker, pero que al momento de escribirla Vallecillos no tenía ningún conocimiento de esa obra, (Barbero,1972 pág. 32).

Dentro de las obras de teatro escritas por López Vallecillos destacan: «*Celda noventa y seis*» (1975) y «*Burudy Sur*» (1996) con la cual obtuvo mención especial en el XIII Certamen Nacional de Cultura de El Salvador en 1967. Apareció publicada en la revista *La Universidad*, de la editorial Universitaria de la Universidad El Salvador en 1969.

Otro escritor salvadoreño que aparece en el ámbito dramático es Álvaro Menéndez Leal (1931–2000) publica la obra «*Luz negra*» en 1965; dicha obra obtuvo el Primer Premio Hispanoamericano de Teatro. La estructura de la pieza teatral está conformada por un acto, dos cuadros y un prólogo. Su temática trata sobre la trágica muerte de Goter y Moter, dos hombres recién decapitados, ambos padecen angustia por saber si aún siguen con vida o si en verdad están muertos.

En «*Luz negra*» se advierten las influencias del teatro de lo absurdo y del teatro existencialista, pues los conflictos que presenta la obra tales como: la

soledad del hombre y la incomunicación de éste, reafirman la declaración anterior. Por otra parte, esta obra fue presentada por el Teatro Universitario en el Teatro de Cámara en la ciudad de San Salvador en 1967. Para el año de 1972 había alcanzado las 100 representaciones.

Por su parte, José Roberto Cea escribió la pieza teatral, «*Las escenas cumbres*», obra que fue presentada con el título de *Eternidad del sueño*, obteniendo el Segundo Premio en los Juegos Florales de Quezaltenango en 1967. La obra se estructura en tres actos, el segundo y el tercero dividido en dos escenas. Es una pieza dramática también con clara influencia existencialista, plantea la angustia, la incógnita, la soledad del ser humano frente a los problemas de la vida, la muerte y la incertidumbre por lo que hay en el más allá.

La primera puesta en escena estuvo a cargo del Teatro Universitario, bajo la dirección de Edmundo Barbero en 1968; además, fue llevada a las tablas en el IX Festival Guatemalteco de Teatro organizado por las autoridades de la Universidad de Guatemala y en el Primer Festival Estudiantil de Teatro Salvadoreño en 1987 por el grupo de teatro Sueño de Vida¹⁰.

También otro escritor que se adentra en la dramaturgia es Tirso Canales, quien con la colaboración de Napoleón Rodríguez Ruiz escribieron la obra «*Los ataúdes*» (1962) que se publicó en la revista *Vida Universitaria* N° 9 en 1962, fue escenificada por la compañía del Teatro Universitario.¹¹ Dicha obra

10 El grupo de teatro Sueño de Vida, era un grupo teatral independiente de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. [Jos93]

11 La revista literaria *Vida Universitaria*, su primer número apareció publicado en marzo 1961, como publicación del Departamento de Extensión Cultural de la UES. Fue dirigida por los escritores Mercedes Durand, Ítalo López Vallecillos y José Enrique Silva.

es una pieza dramática en dos actos, de carácter didáctico con influencia Bertolt Brecht. Según afirma Cea J. (1993) «es una pieza didáctica muy dentro de la órbita didascalica de Bertotl Brecht; un poco esquemática y caricaturesca...»(pág.137).¹²

Otra obra con influencia del teatro del absurdo y existencialista es la que escribió Roberto Armijo «Jugando a la Gallina Ciega». Obtuvo el Primer Premio Centroamericano de Teatro, Guatemala, 1969. Se divide en dos actos, cuya trama inicia con el conflicto de una pareja de jóvenes, quienes se encuentran viviendo clandestinamente al huir de las autoridades. La intriga de la obra rápidamente es sustituida por situaciones y diálogos absurdos provocados por una pareja de ancianos que indirectamente colaboran con las autoridades. La obra plantea la represión, la deshumanización en la vida política. La pieza finaliza con un final trágico y un humor de tipo grotesco que propician los ancianos.

Armijo dejó inéditas cuatro piezas de teatro: Absalón, Los escarabajos, El príncipe no debe morir y Escenas negras.

1.4. Movimientos teatrales universitarios

Los acontecimientos socio-políticos que sacudieron a El Salvador durante las décadas de 1960 y 1970, dieron una bifurcación a la vida normal de la sociedad salvadoreña. La represión que sufrían los ciudadanos por parte de los gobiernos de turno, sumado a las injusticias sociales, el desempleo y la miseria, agudizaron la problemática social del país. En esa etapa histórica de

¹² El Teatro didáctico es aquel que trata conscientemente de proyectar determinado mensaje o enseñanza sobre los espectadores, busca que el espectador se plantee preguntas concretas sobre la organización y estructura de la sociedad. El teatro didáctico sería por ejemplo, el teatro político, el dialéctico, el de circunstancias, el pedagógico, etc. Pavis Patrice (1998), Diccionario de Teatro Dramaturgia y Estética, Semiología tomo II. Barcelona, PIDOS.

la sociedad salvadoreña, germinaron una serie de agrupaciones político-revolucionarios, movimientos sindicales y gremios entre los que se mencionan:

- El partido Demócrata Cristiano (PDC) 1960.
- Asociación Nacional de Educadores Salvadoreños (ANDES 21 de Junio) 1965.
- La Federación Cristiana de Campesinos Salvadoreños (FECCAS) 1969.
- Fuerzas Populares de Liberación (FPL) 1970.
- Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) 1972.
- Federación Nacional de Trabajadores Salvadoreños (FENASTRAS) 1972
- Bloque Popular Revolucionario (BPR) 1975.
- Federación de Trabajadores del Campo (FTC) 1975.
- Movimiento Estudiantil Revolucionario de Secundaria (MERS) 1975.

Paralelo a la efervescencia de los sindicatos (obrero-campesino) y de agrupaciones político-militares de tendencia revolucionaria, en El Salvador comenzaron a crearse una serie de asociaciones o círculos artístico literarios entre las décadas de los 60 y 70. Entre los cuales destacaron los grupos literarios: Piedra y siglo (1966-1970), La Masacuata (1972) y Cebolla purpura (1974).

El quehacer de esos colectivos traspasó los límites estrictamente literarios, ya que se transformaron en el vehículo que permitió el despertar de la conciencia social de las masas, que aspiraban justicia, libertad y democracia. Según (Canales. 2003) afirma que los estudiantes universitarios

algunos con militancia política, utilizaban las revistas «*La Pájara Pinta*»¹³, La “Universidad” y “Vida universitaria” para informar a la sociedad de la situación político-social que se vivía, además de hacer conciencia en las mentes de la sociedad salvadoreña.¹⁴

1.5. La Generación comprometida y su aporte al teatro salvadoreño

La literatura dramática nacional, se vio nutrida con escritores de una generación literaria en el período de los 50 y finales de los 60, los cuales conformaron la «*Generación Comprometida*». Estos escritores fueron reconocidos por su calidad literaria y destacar con el reconocimiento de sus obras en distintos certámenes literarios. Algunos de los integrantes habían estudiado en Europa mediante becas otorgadas por el gobierno (Melgar, 1992). Estos irrumpieron con una temática de compromiso social la cual incursionó no sólo en el campo de la poesía y el relato, sino que también algunos de sus miembros escribieron teatro¹⁵.

Algunas de las obras de los miembros de la generación Comprometida, dan un giro considerable en cuanto a su temática. Por lo anterior (Gallegos Valdés 1985, p. 416) en su libro Panorama de la literatura Salvadoreña

13 En la década de los 60, la Editorial Universitaria de la Universidad de El Salvador, crea la revista cultural «La pájara pinta» en la que publicaban los miembros de la Generación Comprometida en su segundo período. Entre los colaboradores de esa revista destacan los poetas Roque Dalton, Roberto Armijo, José Roberto Cea, Tirso Canales, Ítalo López Vallecillos, Manlio Argueta, entre otros.

14 Canales Tirso (2003) *La geneación comprometida y su tiempo* (1956-1996), [Realidad y Reflexión N° 8](#) recuperado 25/11/17 de: riufg.edusv/jspui/handle/11592/8360

15 Melgar Ibid.

expresa que la producción literaria deja de lado el realismo social manifestando las influencias existencialistas; sin embargo, tal afirmación no dejó de causar polémica entre los integrantes de dicha generación, quienes contrariaron tal identificación realizada por Gallegos.

Entre los integrantes de dicha generación destacan: Ítalo López Vallecillos, con su obra «*Las manos vencidas*»; Álvaro Menéndez Leal, con «*Luz negra*»; José Napoleón Rodríguez Ruiz, con la obra «*Anastasio Rey*»; Roberto Armijo, con «*Jugando a la gallina ciega*»; José Roberto Cea, con «*Escenas cumbres*»; y, Roberto Arturo Menéndez, con «*La ira del cordero*».

1.6. La reforma educativa y los aportes al teatro

El proceso de modernización educativa y cultural se inicia con la presidencia del Coronel Fidel Sánchez Hernández, durante el período de 1967-1972; su programa de gobierno incluyó a la población que había sido marginada de la educación cultural. En ese contexto, el entonces Ministro de Educación Walter Béneke, implementó una reforma educativa que propició la creación del Bachillerato diversificado, que incluía una formación en diferentes áreas: salud, pesca, hostelería y turismo, navegación y las artes, entre otras.

La reforma educativa implementada, permitía a un estudiante cursar tres años de estudio en las distintas áreas. El bachillerato en artes por ejemplo, se componía de los departamentos siguientes: artes plásticas, música y artes escénicas. El departamento de artes escénicas, contaba con tres divisiones estos eran: bachillerato en teatro, escuela libre de teatro que no otorgaba ninguna acreditación académica, ya que sólo constituía una formación para los jóvenes y por último estaba la escuela de danza.

Con la nueva reforma educativa y sus implementaciones para el desarrollo artístico en todas sus expresiones, se dio paso al cierre definitivo de la

Dirección General de Bellas Artes, que fue fundada a inicios de la década del 50. El colapso provocado por el cierre de la Dirección de Bellas Artes debido a la pérdida de visión de sus directores, como también, por la insostenibilidad del teatro como actividad profesional, impulsó a los maestros cesantes de Bellas Artes a incorporarse a la nueva iniciativa educativa.

A pesar de toda la preparación académica recibida en el Bachillerato en artes, no había garantías que los egresados pudieran ver en el teatro un modo de subsistencia, tal como lo afirma Velis (2002) «La educación recibida en el aula no preparó al estudiante para su vida como artista profesional. Cuanto cobrar, como cotizarse. También en nosotros privaba el mismo criterio de la desvalorización del arte como trabajo productivo» (pág. 88).

Sin embargo, cabe destacar que el Bachillerato en Teatro desempeñó una ardua labor, logrando así el montaje de diferentes piezas de teatro de distintos autores, producto del excelente trabajo de los maestros que formaban a los estudiantes, los cuales pretendían la formación integral de actores con todas las instrucciones en teatro con la finalidad que los espectadores obtuvieran una postura crítica hacia la sociedad.

Por otra parte, los festivales estudiantiles de teatro que se organizaron bajo la gestión de Béneke¹⁶ como Ministro de Educación, fueron medios de expresión y organización teatral, que dio paso al encuentro de los jóvenes con inclinaciones artísticas. El movimiento teatral surgido en la década de los 70 tuvo un gran avance, muchos de los egresados incursionaron en los grupos teatrales independientes más cercanos a las organizaciones sociales.

¹⁶ Walter Benéke Medina (1928-1980) fue Ministro de Educación durante la administración presidencial del General Fidel Sánchez Hernández en 1967-1972, durante su gestión se llevó a cabo la Reforma Educativa de 1968 que da origen al Bachillerato en Artes.

Según afirma (Cea J. R., 1993, pág.165) entre 1971 a 1975 surgieron varios grupos teatrales, los cuales crearon la Corporación Salvadoreña de trabajadores del teatro (COSTTEA), entre los que lo integraron estaban: T.G.I. (Teatro Grupo Independiente); TEC (Teatro Experimental Colectivo); Tecolote; Trapiche; Tlamemes; Cipitío; Caminantes; Historiadores; Pipiles; Xibalbá y Sol de Río 32. La nueva iniciativa contó también con el respaldo de los maestros: Edmundo Barbero, Gilda Lewin, Pedro Portillo y Manuel Sorto; esto permitió definir o valorar la escuela de teatro y el interés por formar profesionales en el arte del teatro con los conocimientos teóricos, técnicas, el conocimiento de las diferentes escuelas y estilos teatrales.¹⁷

Desde 1970 a 1976, Roberto Salomón permanece al frente de la Dirección del Departamento de Artes Escénicas por iniciativa de Walter Béneke, cuando éste aún fungía como Ministro de Educación. Roberto Salomón, contó con la asistencia de los españoles, Antonio Molonda, Yolanda Monreal y Jesús Sastre para crear el programa de estudios para el Bachillerato en Teatro (Salomón y Córdova, 2015)¹⁸. Cuando Roberto Salomón se va de la Dirección del Departamento de Artes Escénicas, para asumir la Dirección del Teatro Nacional en 1976, fueron los peores días para el Departamento de Artes Escénicas por la falta de interés de los responsables de dirigir dicha institución.

17 Baldovinos, Ricardo Roque Entrevista a Dinora Cañenguez, actriz y directora de teatro. Recuperado 05/11/17 de:
Istmo.denison.edu/n32/foro/03_roque_ricardo_form.pdf

18 Por un convenio con el gobierno franquista de España, se facilitó la venida de maestros españoles al Bachillerato en Artes.

1.7. Producción dramática en tiempos de la guerra

En 1977, en El Salvador comienza una etapa de convulsión político-social, por el descontento de diversos sectores. Dicha situación, fue producto del irrespeto a los derechos humanos, fraudes electorales como los que se dieron en 1972 y 1977, masacres a sectores populares y estudiantiles como la del 30 de julio de 1975, y otras formas de represión por parte de los gobiernos militares. La década de los 70 desemboca en una guerra civil que estalla en 1980 y finaliza en 1992.¹⁹ Por estos hechos, la educación en artes escénicas pasó a segundo plano, lo que imposibilitó el trabajo de formación estética-académica en el Bachillerato en Artes. Esto afectó en gran manera a la población estudiantil que tuvo que abandonar sus estudios artísticos.

Cuando Walter Béneke deja el Ministerio de Educación en 1972, aumentaron los problemas para el Bachillerato en Artes. Las nuevas autoridades encargadas del Centro Nacional de Artes tenían otra concepción sobre la educación. Por lo cual, se perdieron los objetivos que en un inicio le dieron origen al Bachillerato en Artes. Es así como el bachillerato en artes a finales de la década de los 80 fue clausurado. Lo mismo sucedió con los bachilleratos diversificados que desde tiempo atrás funcionaban con irregularidad.

¹⁹ Los fraudes electorales refiere a los sucesos donde el Cnel. Arturo Armando Molina ganó la presidencia de El Salvador (1972-1977), representado al Partido de Conciliación Nacional (PCN). Este triunfo fue obtenido por medio de fraude electoral que consistió en anular la planilla de la oposición (UNO) obteniendo el triunfo sobre el Ing. José Napoleón Duarte. Además, Carlos Humberto Romero, presentó al partido (PCN) ganó la presidencia por medio de fraude electoral fue el último presidente de la dictadura militar (1977-1979), fue derrocado en octubre de 1979 por un grupo de militares liderados por el coronel Adolfo Majano, que instauró la Junta Revolucionaria de Gobierno. (Junta Revolucionaria de Gobierno: es el nombre con el que se conoce a tres gobiernos de El Salvador entre el 15 de octubre de 1979 y mayo de 1982), la represión por estos gobiernos, fraudes y la desestabilización social, propiciaron el inicio del conflicto armado que finalizó en 1992 con los acuerdos de paz. Ministerio de educación (2009) Historia de El Salvador II

Cabe recalcar que durante la década de los años 80, algunos escritores salvadoreños, tanto de poesía, narrativa y teatro, asumieron un compromiso por reflejar en sus obras la dura realidad político-social que atravesaba el país. Dicho compromiso hizo que se dejaran atrás los planteamientos existencialistas y elementos del absurdo en el teatro. Pues la coyuntura del país, demandaba de los creadores temas sociales, de crítica y denuncia ante las injusticias y arbitrariedades que padecían obreros, campesinos, estudiantes y organizaciones que luchaban por la defensa de los derechos humanos.

Por otra parte, la producción de textos dramáticos en la década de los 80 fue escasa, debido a la crisis de represión, persecución y asesinato de la cual fueron víctimas algunos escritores comprometidos con la causa de la reivindicación social. Por tanto, muchos de los intelectuales progresistas, tuvieron que abandonar el país para resguardar sus vidas. Otro factor se debió al poco estímulo de las editoriales por la producción de la literatura dramática (Chinchilla, 1997. pág.77).

Entre los autores de obras dramáticas que sobresalen durante la etapa del conflicto armado destacan: Miguel Angel Chinchilla con su obra «Las abejas» (1980), ganadora del Premio Único Latinoamericano de Teatro, Universidad de Panamá, fue publicada en Panamá y El Salvador. Dicha obra es una dura crítica contra la guerra impuesta por sectores poderosos, quienes lo único que persiguen es perpetuar sus privilegios. Otras obras de Chinchilla son: *Payasada* (1980) y *Aventuras del cipitío* (1983), *Noches fúnebres* (1997).

Otro autor que incursiona en el campo dramático es Ricardo Lindo, quien escribe en 1982 «Ajedrez» obra que aparece publicada en 1986 en la revista Taller de Letras de la Universidad Centroamericana, UCA. Números 103-

120. Otras obras de teatro de este autor son: *El nacimiento de la flor* (1994), *Historia del barco embrujado* (2000), *La burra de Suchitoto* (2002), *400 ojos de agua* (2003), *Tía Bubu, Tita y Lipe en el reino de Epaminóndas*(2004) y *El asesinato de Oscar Wilde* (2007). (Estas obras no corresponden a los años 80).

Por su parte, David Escobar Galindo, poeta y narrador, sorprende a sus lectores con su obra dramática: «*Las hogueras de Itaca*», la cual fue publicada en 1987, por la Dirección de Publicaciones e Impresos. De acuerdo a (Melgar, 1992) los tópicos planteados en “Las hogueras de Ítaca” son: “... temas del amor, la violencia, el heroísmo y el poder. Con remanentes existencialista gira en torno a la realidad y el deseo”.²⁰

El escritor José Luis Ayala, publicó en 1987 el volumen: en *el teatro popular*, edición de autor, las piezas teatrales: «*Aquel día de octubre*», «*Nos vemos en la procuraduría*» y «*Mejor por la escalera*». Según (Cea J. R., 1993 pág. 229) en la obra: *Aquel día de octubre*, la trama expone el suceso histórico del terremoto de octubre 86, la cual gira en torno a la culpa, fe, muerte, desempleo e infidelidades.

Mención especial merece el dramaturgo Carlos Velis, quien escribe y lleva a escena su obra «*La Bruja Raquel*» en 1988, catalogada como una obra de corte infantil. Mientras que su obra «*La misma Sangre*» (1990), presenta el drama crucial de la guerra civil salvadoreña y denuncia la muerte fratricida llevada a cabo por ambos bandos.

Asimismo, el escritor Mario Ben Castro, en 1988 escribió y dirigió la obra: «*La encrucijada*», Fue puesta en escena por el Grupo de Teatro SCH en el Thomas Jefferson Theatre, Arlington Virginia Estados Unidos, en octubre del

20 Melgar, Ibíd.

mismo año. Posteriormente, esta obra fue escogida para el Festival Bicentenario de Teatro de la Universidad Georgetown, Washington, D.C. según (Cea, 1993) dicha obra combina elementos del simbolismo, del absurdo, lo fantástico y del realismo.

1.8. Actividad teatral salvadoreña después del conflicto armado

Después del conflicto armado, Salomón y Córdova (2015 pág. 49) afirman que: *“en el país no habían centros de formación teatral a nivel profesional y los pocos que se dedicaban a hacer teatro trabajaban muy poco”*. Es la época de la post guerra, y se consolidan las universidades privadas. En algunas de éstas casas de estudio superior, se abrieron espacios que brindaban cierta formación teatral; por tanto, los estudiantes empezaron a tener protagonismo en dicha área artística. Además, la mayoría de actores que conformaron parte de los grupos teatrales, eran estudiantes que habían sido formados en los talleres de teatro universitario juntamente con los actores que habían estudiado en el Bachillerato Nacional de Artes.

Es necesario recalcar que algunas universidades privadas, comenzaron a trabajar en el área de formación y promoción teatral. El quehacer escénico ya no era un trabajo de proyección social, exclusiva de la Universidad de El Salvador, sino que también fue retomado por algunos centros de estudios de educación superior. Incluso ciertas universidades privadas, apoyaron las artes escénicas, para lo cual se dieron a la tarea de desarrollar encuentros y festivales universitarios de teatro.²¹

A continuación se presentan las instituciones de educación superior que han asumido el papel de promover el teatro en El Salvador.

²¹ Bautista. A, Colocho C, y Ramírez. S. (2005). El teatro como expresión comunicativa. (tesis de grado). Universidad don Bosco. San Salvador. El Salvador.

- Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas” (UCA): que realiza a lo largo del año temporadas teatrales de diferentes grupos, en su mayoría para el público estudiantil universitario.
- Universidad “Dr. José Matías Delgado”: que cuenta con un Departamento de Teatro. Las obras son presentadas por estudiantes de dicha casa de estudios superiores, quienes se sienten motivados por la actuación escénica.
- Universidad de El Salvador: cuenta con grupos universitarios de teatro, que llevan a escena obras en días festivos de la universidad, tales como la fecha de su fundación 16 de febrero, conmemoración de la masacre de los estudiantes universitarios del 30 de julio. En dicha fecha se promueve también, la música de contenido social, y se brindan, conferencias y charlas sobre la memoria histórica estudiantil, etc. Además, la Secretaría de Arte y Cultura de la UES desarrolla cada año el Diplomado Superior de Teatro, dirigido por el actor Ricardo Mendoza.
- Universidad Tecnológica de El Salvador: a través de su Escuela de Arte y Cultura realiza jornadas de presentaciones a nivel interno de obras teatrales de autores nacionales y extranjeros.
- Universidad Don Bosco: posee un elenco de teatro universitario formado en su mayoría por estudiantes de distintas carreras, realizan en su Campus montajes de distintas piezas de teatro en actividades organizadas por la universidad.

1.9. El teatro salvadoreño en la primera década del siglo XXI

En el año 2000, se presentó una iniciativa de carácter didáctico-artística, fruto de una serie de consultorías realizadas por expertos en artes. Entre los expertos que realizaron la consultoría se encuentra: German Cáceres (música), Marta Eugenia Valle (artes plásticas) y Tatiana de la Ossa (teatro).

La iniciativa pretendía la creación del “*Instituto Superior de Artes*” en el cual se daría formación especializada en distintas áreas artísticas siendo estas: música, artes visuales, y en las distintas áreas escénicas.

Dicha propuesta fue presentada por el Centro Nacional de Artes CENAR ante la Dirección Nacional de Artes (DNA), instancia del Consejo Nacional para el Arte y la Cultura (CONCULTURA) y al Ministerio de Educación (MINED). Con la iniciativa del CENAR se pretendía una formación académica teatral a nivel superior. Además, la moción planteaba que las universidades darían apertura a la carrera de teatro en la que se consideraría una revisión a la ley de educación superior del país, así como la revisión de un nuevo diseño curricular a los planes de estudio para la formación profesional en artes (musicales, visuales y teatrales).

En el caso específico de las artes escénicas, las universidades que decidieran crear el “*Instituto Superior de Artes*”, y ofertar la carrera en arte dramático, por ejemplo, tendrían que acondicionar o construir los espacios necesarios para la formación académica teatral. Sin embargo, tal como lo señalan (Salomón y Córdova 2015) lamentablemente dicha propuesta no contó con el respaldo de las autoridades del Ministerio de Educación. No obstante, los esfuerzos por la promoción del arte teatral no se detuvieron, a pesar del desinterés gubernamental, por apostarle a la formación académica teatral. Las compañías y grupos teatrales independientes, con el apoyo de instituciones educativas, realizaron las siguientes actividades, que a continuación se reseñan.

En el año 2002 se realizó el primer *Festival Internacional de Teatro Universitario*, evento organizado por el grupo de teatro “Trashumante”. Esa actividad fue patrocinada por la Universidad Tecnológica de El Salvador, (UTEC). El festival tenía como finalidad fomentar el teatro entre los

estudiantes universitarios y el público en general. En la referida jornada cultural, participaron colectivos teatrales nacionales y extranjeros, entre los que se mencionan: Grupo del Colegio de Arte Dramático de la Universidad Autónoma de Puebla México, Grupo de Teatro “Los perros de tres patas” de la Universidad Nacional de Heredia Costa Rica, grupo de Teatro Trashumante de la Universidad Tecnológica de El Salvador, la Compañía de Teatro de la Universidad Dr. José Matías Delgado, entre otros.²²

Asimismo, al año siguiente, en noviembre, se desarrolló el Festival Internacional del Teatro Joven. Ese evento pretendía abrir espacios al teatro independiente y que fuera reconocido como parte inherente al teatro universitario. Las sedes de la realización de este evento fueron: Plaza Central UES, Auditorio Ignacio Ellacuría, UCA., Auditorio del Museo David J. Guzmán, Plaza Benito Juárez UTEC y Suchitoto. En el año 2004, nuevamente se realiza el *Festival Internacional de Teatro*, con una participación de grupos nacionales e internacionales. El objetivo que se perseguía era profundizar en la formación artística por medio de los talleres que se impartieron en dicho festival. Los lugares donde se presentó la actividad teatral fueron: Auditorio Ignacio Ellacuría, UCA, Auditorio del Museo David J. Guzmán, Plaza Benito Juárez, UTEC y Suchitoto, Universidad Don Bosco, Universidad Matías Delgado y Centro Cultural de España.

En cuanto al teatro infantil ha sido un recurso que ha permitido el desarrollo expresivo y artístico, el entretenimiento y aprendizaje para niños. En 1996 del 4 al 12 de octubre se realiza al primer Festival Internacional de Teatro Infantil FITI, con el propósito de contribuir a una cultura teatral en la niñez salvadoreña. La organización de dicho festival estuvo a cargo de

22 Bautista. A, Colocho C, y Ramírez. S. (2005). El teatro como expresión comunicativa. (tesis de grado). Universidad don Bosco. San Salvador. El Salvador.

CONCULTURA, contó con el montaje de la obra «*Sueño de una noche de verano*» bajo la dirección de Roberto Salomón;²³ el segundo festival se realizó del 3 al 12 de octubre de 1997; el tercero se realizó del 12 al 18 de octubre de 1998; y, el cuarto se llevó a cabo del 29 de septiembre al 9 de octubre del 2000. La actividad contó con la participación de actores nacionales e internacionales en las presentaciones artísticas, teatrales y el patrocinio de la agencia Sueca para el desarrollo infantil (ASOI), CONCULTURA y El Club Activo 20-30.

En el 2010 del 4 al 12 de marzo, se llevó a cabo la edición XIII del Festival Internacional de Teatro Infantil. En esa ocasión participaron las compañías argentinas Churumbel y Pepituá, así como la colombiana Manicomio de muñecos y a El Salvador lo representó Escena X Teatro. La sede de este Festival fue el Auditorio de la Fundación Empresarial para el Desarrollo (FEPADE).

Por otra parte es necesario señalar, que el corpus de la literatura dramática nacional que surge en los años 1990 a 2010, está influenciado por el conflicto armado que padeció El Salvador. Además, algunas obras dramáticas se enfocan en la búsqueda del sentido de la existencia del ser humano.

A continuación se presenta una lista de autores y obras dramáticas producidas durante la década del 90 y la primera década del siglo XXI:

23 Roberto Cea, Para presentar unas visiones : el teatro Salvadoreño. (s.f.). *Fall 2000 103- Journal@ ku*. Recuperado el 09 de 01 de 18, de <https://journals.ku.edu/article/view/v103n1>

- a) Ricardo Lindo, quien publicó las obras: “*El palacio en llamas de otoño*” y “*Noche de agosto*” (1990), “El nacimiento de la flor” (1994) y “Prudencia en tiempos de brujería” (2009), entre otras.
- b) Geovani Galeas publicó en la ciudad de México las obras: “*La conferencia*” y «*Diálogos eternos*» (1990). En ese mismo año José Roberto Cea, publica «*Memorias de carne propia*». Con respecto a esta obra, Chinchilla (1997) expresa que: “es una especie de cantata testimonial que narra la masacre del río Sumpul perpetrada por el ejército en 1980 (pág. 78).
- c) Edgar Roberto Gustave, publicó en la revista Taller de Letras, la obra²⁴: “*Los relojes de cristal*” (1990) en cuya temática según afirma (Melgar, 1992) “sobresale la muerte, el (sin) sentido de la existencia.²⁵ Otras obras de Gustave son: “*Décimo acto*” (1990), “*Después del incesto*” (1991), “*Cárceles*” (1992) y “*Las pieles del tiempo*” (1992).
- d) Álvaro Menéndez Leal, publica y lleva escena la obra “*La bicicleta al pie de la muralla*”, la cual obtuvo en El Salvador, primer premio en el Certamen Nacional de Literatura en 1991 otorgado por la Universidad de El Salvador. La pieza dramática presenta el inesperado encuentro entre dos mendigos ciegos con un apoderado feudal, el cual les ocasiona mucho daño causándole la muerte a uno de los ciegos. La obra plantea además, la búsqueda de un camino o una salida a la crueldad humana y la soledad como destino final.

24 Taller de letras publicación del departamento de letras, N° 137 septiembre – octubre de 1990. Taller de letras fue una revista bimensual que publicaba el Departamento de Letras de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA) desde 1982 hasta 1992.

25 Melgar, Ibíd.

- e) Carlos Velis, quien escribe «*San Salvador después del eclipse*» (1992), considerada la primer obra teatral de post guerra. Velis fue el ganador del premio único de Teatro de los Juegos Florales de Quetzaltenango Guatemala,²⁶ con las obras «*Una Historia familiar*» en 1998, «*¿Quiere Ud. Comprar la luna?*» en 1999 y «*Lareina Mad*» en el 2004, por dichas obras le fue conferido al grado de Gran Maestro de la dramaturgia.
- f) Jorgelina Cerritos, a inicios del presente siglo XXI, ingresa con creatividad y entrega al campo de la dramaturgia salvadoreña. Ha obtenido algunos reconocimientos por sus obras de teatro, entre las cuales destacan: “*En el desván de Antonia*” (2000), “*Los milagros del amate*” (2002), “*El coleccionista*” (2004), “*Al otro lado del mar*” (2010).

Con el triunfo electoral del partido de izquierda Frente Farabundo Martí para la Liberación (FMLN) en marzo de 2009, asume como presidente del país, el periodista Mauricio Funes. Una de las primeras acciones que toma la nueva administración en el ámbito artístico-cultural, fue crear la Secretaría de Arte y Cultura de la Presidencia (SECULTURA); adscrita a la presidencia de la república; dicha secretaría, sustituyó al Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONCULTURA) que fue creado durante el primer gobierno de Alianza Republicana Nacionalista (ARENA).

Desde los primeros meses de funcionamiento de la Secretaría de Arte y Cultura, creó un espacio para las personas con vocación dramática. Dicho espacio, según lo apuntan (Salomón y Córdova, 2015) es la Escuela de Teatro impartido por el CENAR. La institución ya mencionada, no ofrece formación profesional, lo único que brinda es un diplomado impartido en un

²⁶ Los Juegos Florales Hispanoamericanos de Quetzaltenango, es un certamen anual de literatura llevado a cabo en la ciudad de Quetzaltenango Guatemala desde 1916.

tiempo determinado y este es catalogado como una formación no formal, pues no tiene acreditación académica por parte del MINED (p.59).

1.10. Datos Biográficos de Jorgelina Cerritos

Etapas de infancia.

Jorgelina Elizabeth Cerritos Chacón conocida como Jorgelina Cerritos, nació el 23 de noviembre de 1974 en la ciudad de San Salvador, sus padres son: Ana Mirian Chacón maestra de profesión y Jorge Emilio Cerritos, Licenciado en Administración de Empresas, con quienes vivió hasta su adultez.

Su primera residencia junto a sus padres fue un pequeño apartamento en el barrio San Jacinto, gozando de una moderada estabilidad económica. Sus padres compraron una casa en la misma localidad. Con el paso del tiempo, su padre se queda sin empleo lo que provocó una crisis económica a su familia por lo que se vieron obligados a vender la casa. Desde aquel momento, ya no tuvieron un lugar propio donde vivir, sino que tuvieron que alquilar y mudarse a diferentes lugares. El padre de Jorgelina al no poder conseguir un nuevo empleo, se dedicó al comercio de diversos productos y se dedicó a otras ocupaciones.

Jorgelina realizó sus estudios desde la primaria hasta bachillerato en el Colegio Bautista del barrio San Jacinto en San Salvador. En dicha institución educativa mostró una actitud extrovertida, fue muy activa y participativa en el salón de clases. En las actividades de su colegio participó bailando o declamando poemas, y cuando cursaba el tercer grado de educación básica, comenzó a expresar su gusto por las artes escénicas.

Etapas de la adolescencia.

Alrededor de los 13 años de edad, cuando Jorgelina cursaba el sexto grado, un día tomó la iniciativa de escribir una pieza teatral, la que presentó con éxito en el colegio junto a sus compañeros de estudio. No obstante, durante sus estudios de bachillerato prefirió la introversión y la búsqueda de sí misma por medio de la poesía que ella misma escribía. Además, le dedicó tiempo a la lectura de poetas tales como: Claudia Lars, Amado Nervo, Adolfo Bécquer, entre otros. Pero particularmente adoraba la poesía de Bécquer; en esa etapa de su vida, se apartó de toda participación escénica en el colegio.

En la etapa final de bachillerato, renace en ella el amor por el teatro, pero también surge su interés por estudiar una carrera universitaria. En su diario personal, cierta vez escribió, que en la vida deseaba llegar a hacer dos cosas: la primera estudiar Psicología y la segunda convertirse en actriz para poder estar en un escenario. Cabe recalcar que cuando ella estudia bachillerato (1990) tuvo la oportunidad para ingresar al teatro de la Universidad de El Salvador. Gracias a su padre, que para ese tiempo se encontraba trabajando en dicha casa de estudios. Una vez en la universidad su padre la pone en contacto con Mario Tenorio, director por aquel tiempo del Teatro Universitario. La joven Jorgelina participó en los talleres de expresión escénica por el lapso de un año.

Cerritos en el período de 1993 a 1997, estudia la carrera de Licenciatura en psicología en la Universidad de El Salvador y a la vez, forma parte de la compañía de teatro llamado La Rendija, la cual fue fundada por Salomón Paredes y por Edwin Pastore, cuando este ya no dirigía el teatro de la UES. Estos pusieron en escena las obras: «*Edipo rey*» de Sófocles, «*El Principito*» de Antoine de Saint-Exupéry, «*A puerta cerrada*» de Jean Paul Sartre, «*Tío Fausto*» de Salomón Paredes, «*De Cuerdos y Locos*» de Francisco Ramos y «*La colina*» de Daniel Gallegos.

Esta última, fue la primera obra de teatro que Cerritos tuvo la oportunidad de presenciar en la Gran sala del Teatro Nacional, cuando fue llevada por sus maestros a ver la mencionada pieza. En esa ocasión deseó un día salir actuando en dicho drama personificando al personaje de la novicia. Cuando Cerritos era integrante del grupo Teatral *La Rendija* escenifica esa misma obra donde interpreta a ese personaje en la Gran sala del Teatro Nacional.

Etapas de adultez.

Culminada la carrera de psicología, la cual nunca ejerció por dedicarse por completo al teatro, Cerritos se dedica profesionalmente a las artes escénicas desde 1997, como actriz. Junto a Víctor Candray formaron su propio grupo de teatro denominado *Los del Quinto Piso*. En sus inicios llevaron a escena las obras: “*El vuelo de la gruya*” del estadounidense *Jaime Hernández*, y “*La cantante calva*” de *Eugéne Ionesco*. Posteriormente, se dedicó a su formación teatral durante tres años con el maestro Filander Funes²⁷ en la Escuela de Arte del Actor. En dicho lugar recibió talleres sobre el método de análisis de estructura dramática. En el año 2000, Cerritos siente la necesidad de expresarse a través de sus propios personajes; a partir de entonces pone en práctica lo que aprendió en la Escuela de Arte del Actor y comienza a escribir sus primeros textos dramáticos.

²⁷ Filander Funes, importante y reconocido maestro y director de teatro, se formó en la escuela de teatro del Bachillerato en Artes del Centro Nacional de Artes (Cenar) en 1973, y posteriormente cerró el ciclo con una licenciatura y un posgrado del Instituto Estatal de Teatro, Música y Cine de Leningrado (hoy San Petersburgo), en Rusia. Participó en 15 espectáculos escénicos como actor y director, en El Salvador, Rusia y Cuba, países en los que extendió su asesoría técnica con grupos de teatro, dramaturgia fílmica y televisión.

Cerritos continuó su formación en los talleres de dramaturgia impartidos por el autor español José Sanchis Sinisterra²⁸ en el 2006, realizados en El Salvador. Ingresó como becaria al Proyecto de Formación Centroamericano de Teatro conocido con el nombre de: “*El Carromato*” (taller regional de Dramaturgia impartido en El Salvador). Con el maestro Arístides Vargas participó en el 2010 en la Semana Internacional de Dramaturgia Contemporánea celebrada en Cali, Colombia.

La producción dramática de Cerritos se encuentra influenciada especialmente por el dramaturgo y actor Argentino Arístides Vargas, por el chileno Marco Antonio de la Parra, además por el español Sanchis Sinisterra. Marco Antonio de la Parra ha influenciado a Cerritos por su visión de lo que implica escribir teatro, dicho autor ha publicado un libro que se llama “*Cartas a un joven dramaturgo*” obra que Jorgelina Cerritos utiliza para la reflexión sobre lo que implica escribir teatro.

Obras y premios

Cerritos, ha escrito en los géneros poesía y teatro, tanto de carácter infantil así como para adultos; ha recibido importantes reconocimientos nacionales e internacionales; entre esos reconocimientos destacan: en el 2004, el Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONCULTURA) le otorga el título de Gran Maestro en Teatro Infantil, por haber ganado consecutivamente con sus obras; «*En el desván de Antonia*» (2000); «*Los milagros del amate*» (2002); y «*El coleccionista*» (2004). Además, obtuvo el Premio Nacional de

²⁸ José Sanchis Sinisterra, dramaturgo y director teatral español. Es uno de los autores más premiados y representados; además se destaca como un gran renovador de la dramaturgia española, siendo también conocido por su labor docente y pedagógica en el campo teatral.

Dramaturgia en los años 2007 y 2008 con las obras «Atrás de mi voz» y «Una ronda para José», respectivamente.

Se dio a conocer internacionalmente en enero de 2010 por la conquista del premio Casa de las Américas en la categoría Teatro, con la obra «*Al otro lado del mar*» en la Habana Cuba. Siendo la primera obra de corte dramática escrita por una salvadoreña premiada por Casa de las Américas. Los antecesores a este premio, en los géneros, poesía, novela y testimonio, fueron sus connacionales: Roque Dalton, Manlio Argueta, Claribel Alegría y Mario Lungo.

La trayectoria de Cerritos como dramaturga la hizo merecedora al V Premio de Teatro Latinoamericano George Woodyard con la obra «*Vértigo 824*» en el 2011. En 2012 escribe su primer ensayo «*La audiencia de los confines*», con el cual consiguió por unanimidad el primer premio de la VI Bienal Internacional de Dramaturgia Femenina «La escritura de las diferencia» realizado por la Habana Cuba e Italia. Sus obras "El coleccionista", "La función debe continuar" y "Respuestas para un menú" han sido llevadas a escena por el grupo de teatro Los del Quinto Piso y presentadas tanto a escala nacional como internacional, del 2007 a la fecha.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. Perspectiva histórica del existencialismo:

El Existencialismo desde un punto de vista histórico, tuvo sus orígenes en el S. XIX, principalmente con el aporte de los siguientes filósofos: el danés Soren Aabye Kierkegaard (1813-1855)²⁹ y el alemán Martin Heidegger (1889-1976). Según afirma (Jolivet, 1970) la influencia cristiana estuvo fuertemente arraigada en el pensamiento de Soren Kierkegaard. Por ello, el punto de partida y la meta de las preocupaciones de su filosofía es el yo como ser individual. De nada sirve a los hombres querer determinar primeramente lo exterior y luego el elemento constitutivo del ser. Por tanto, se debe aprender a conocerse a sí mismo antes de conocer otra cosa. El yo debe entenderse como una relación consigo mismo.

Para Kierkegaard la vida consiste en poder elegir, a través de las elecciones se desarrolla la existencia de cada individuo. Pues los seres humanos siempre están obligados a elegir, en ese sentido siempre se está en constante elección, hasta el no hacer nada es una elección tomada.

Con respecto a Martín Heidegger, uno de los principales precursores del existencialismo contemporáneo, se puede afirmar que su pasión fue la

²⁹ Soren Kierkegaard fue un filósofo y teólogo danés, considerado como uno de los padres del existencialismo moderno, pensamiento filosófico que abrió el espacio a la reflexión en torno a la existencia humana. Su pensamiento constituye un esfuerzo por criticar la filosofía de Hegel (1770-1833). Entre sus obras se pueden mencionar: *lo uno o lo otro* (1843), *Estudios en el camino de la vida* (1845), *Temor y temblor* (1846), *La enfermedad mortal* (1849).

búsqueda del fundamento del ser desde una perspectiva fenomenológica³⁰ y aquí se encuentra la gran influencia de Husserl sobre su pensamiento, a quien dedica su obra principal “El Ser y el Tiempo” (Sein und Zeit. 1929). Según afirma (Domínguez A. 2010). Heidegger plantea que la filosofía, al enfocarse en una clase de ser, condujo a la humanidad a la crisis del mundo moderno, al basarse en un prejuicio histórico filosófico; cabe destacar que el pensamiento de Heidegger es considerado agnóstico³¹ pues no aprueba ni desaprueba la existencia de Dios. Obras más destacadas: *El ser y el tiempo* (1927), *Kant y el problema de la metafísica* (1929), *Introducción a la metafísica* (1953).

El Existencialismo como corriente estrictamente filosófica surgió después de la primera Guerra Mundial en Alemania, pero el punto de máximo apogeo se encuentra en Francia, en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, siendo sus máximos representantes Jean Paul Sartre y Albert Camus.³² En esta etapa el existencialismo adquiere mayor relevancia y su nombre es reconocido como corriente filosófica, después se expandió a España, Estados Unidos y demás países europeos y americanos.

30 Fenomenología consiste en un análisis y descripción de la conciencia; también, es el estudio de las esencias, pero también intenta situar a las esencias en la existencia (Audi R., 2004).

31 El agnosticismo es la doctrina filosófica que considera inaccesible para el entendimiento humano la noción de absoluto y, especialmente, la naturaleza y existencia de Dios y, en general, de todo lo que no puede ser experimentado o demostrado por la ciencia.

32 Albert Camus (1913-1960) fue un dramaturgo, novelista y ensayista e intelectual francés nacido en Argelia, su obra lo hizo merecedor del Premio Nobel de literatura en 1957.

Los acontecimientos que se produjeron en la mayor parte de países de Europa durante la primera mitad del siglo XX, y en el periodo histórico posterior a las dos guerras mundiales³³, ocasionaron importantes cambios en determinadas situaciones históricas, sociales, económicas, políticas y culturales. Además, la posguerra dejó a su paso un ambiente de pesimismo, donde la sociedad se encontraba anegada en una decadencia moral y social, y en la cual se advierte un clima de inseguridad, angustia, desamparo ante la amenaza por la pérdida de los valores morales y la disolución de la individualidad de la persona humana.

El hombre de esta época es visto por las estructuras políticas y capitalistas como un ser sin valor alguno como lo dice [Goñ86] sólo era un elemento más dentro de un gran engranaje del mundo capitalista. Lo que produce un ser alienable fácilmente manipulable. Este panorama constituye una influencia determinante para el surgimiento y el desarrollo del pensamiento existencialista.

El Existencialismo, se extendió por toda Europa desde Francia, representó una fuerte reacción ante la profunda crisis en la que se encontraba el hombre de posguerra, según (Astrada C. s.f.)³⁴ Afirma que en última instancia, el Existencialismo es el resultado final de la desorientación del hombre, por

33 La guerra mundial, es el conflicto armado a nivel mundial que inicia 1914-1918 con el estallido de la primera guerra mundial, en el periodo subsiguiente se desarrolla la segunda en 1939-1945. En estas guerras estuvieron involucrados los países: Alemania, Austria, Gran Bretaña, Francia, Bélgica Rusia, Japón, Polonia etc. Este periodo Bélico dejó un aproximado de 56 millones de muertos, crisis económica, social y cultural. Parker G. (2010) Historia de la guerra, Ediciones Akal.

34 Astrada, C. (s.f.). *El existencialismo, filosofía de nuestra época, Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía* (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires 1950, tomo I, págs. 349-358. Recuperado el 09 de 02 de 18, de www.filosofia.org/aut/003/m49a0349.pdf

haber perdido, de manera temporal, el rumbo de la filosofía tradicional; por tanto, la corriente existencialista trae consigo una renovación estructural y la ruptura radical con el pensamiento tradicional de la corriente especulativa.

Cabe recalcar que el Existencialismo reacciona contra la corriente filosófica que va desde Descartes hasta Hegel. De esta forma el Existencialismo orienta su reflexión en la singularidad del ser, del individuo, distinguiendo sus características individuales y únicas de los rasgos de las masas, de los hombres en general.

De acuerdo con [Nic] El Existencialismo cumple una verdadera historicidad de la filosofía, ya que evita, el acomodo impuesto por la filosofía tradicional dándole prioridad a las exigencias actuales del hombre. Además afirma «hace valer en la concreción de la existencia individual todas las exigencias de la vida propiamente humana» (pág. 36). Uno de los propósitos fundamentales a los que aspira el Existencialismo es hacer valer la concreción de la existencia del hombre como ser único, realizado en su interioridad que involucra a todos los ámbitos de la sociedad.

Por otra parte, sostiene Iánez (1995. pág. 129) que con el Existencialismo se inicia una transformación del mundo moral, cuyo propósito es el de devolverle al ser humano la singularidad como ser y la libertad para poder reconstruir su propia existencia. Además, la corriente existencialista difundió el concepto de «angustia existencial» que se encuentra relacionada con la idea de libertad, el cual fue reelaborado a partir del principio que con anterioridad había desarrollado Soren Kierkenggaard.

2.2. Características del Existencialismo:

Entre las principales características o fundamentos del Existencialismo filosófico (pero que también están presente en el contenido de obras literarias) destacan las siguientes:

2.2.1. La existencia precede a la esencia

Jean Paul Sartre, uno de los principales exponentes del Existencialismo filosófico y literario, se encarga de explicar la anterior característica o principio. Al respecto el filósofo francés Sartre (2009) afirma: « ¿Qué significa aquí la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo y después se define» (pág. 31). Por tanto, el hombre no está definido de antemano, pues la esencia es un proyecto que el ser humano va creando en función de sus actos y de su libertad. Además, afirma que el hombre es el único que puede determinar lo que ha de ser y cómo él quiere ser por el conocimiento de su intimidad y su intersubjetividad.

El hombre no es una realidad determinada sino que es un proyecto en proceso constante de su creación, en el cual no figura la presencia de Dios como ser creador del hombre, y por tanto, se enfoca fundamentalmente en la búsqueda de la realización de su propio ser, consciente de su propia existencia.

2.2.2. La libertad

El concepto de libertad desde la perspectiva sartreana, es un hecho inherente del hombre, en cuanto él mismo es libertad. Al respecto Bobbio (1994) afirma «el hombre está condenado a ser libre: lo cual significa que no puede privarse en modo alguno de la libertad, porque ha sido dada sin que él

la haya querido libremente» (pág. 87). El hombre no ha hecho nada para merecer esa libertad, ya que es un acto intrínseco del hombre. Así que, ya sea que el hombre sea libre o no, únicamente dependerá de las actitudes que este tenga ante las circunstancias que se le presentan.³⁵

De acuerdo al planteamiento que realiza Sartre (2009) «el hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo y, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace» (pág. 43). El hombre tiene la libertad de hacer lo que a él le parece. Por lo cual el mismo individuo puede irse transformando de una manera de ser a otra hasta ser lo que él desea ser. Sin embargo, se encontrará en total soledad por ser dueño y responsable de sus propios actos. Así pues, cualquier acto que el individuo realiza es una elección, incluso si el individuo elige rechazar su libertad también representa una autodecisión de libertad.

2.2.3. La angustia

Para el Existencialismo el hombre se encuentra sujeto ante los sentimientos de miedo, angustia y desamparo. Sartre diferencia el miedo de la angustia en el sentido que el miedo surge ante la presencia de un peligro considerable o un daño o supuesto daño que pueda causar aflicción en la vida del hombre. Además, Sartre asocia el miedo con la mala fe, en el sentido que el hombre se refugia detrás de la excusa de sus pasiones, inventa un determinismo en actos que son de su entera responsabilidad; sin embargo, tiene el poder de cambiarlas a su entera libertad, pero se queda sin actuar y sin realizarse (Sartre, 2009).

³⁵ para Jaspers el problema de la libertad no se da como una condena, pues la libertad surgirá como una posibilidad del deseo de tener esa libertad (Jolivet, 1970 pág. 323).

Contrario al miedo, la angustia es el sentimiento que surge en el hombre cuando éste toma conciencia de su libertad. De acuerdo con Sartre (1993) en la obra «*El ser y la nada*» afirma: «El hombre toma conciencia de su libertad en la angustia,...es el modo de ser de la libertad como conciencia de ser, y en la angustia está la libertad en su ser cuestionándose a sí misma» (pág. 64) Es decir, que se trata de una angustia que emerge cuando el hombre es consciente de la profunda responsabilidad de sí mismo. Por otra parte, Sartre sostiene que el hombre no sufre angustia, pues él mismo es angustia, y que a su vez, es la angustia de la elección, de las decisiones que él va a tomar sin recurrir a ningún tipo de auxilio o norma ética o moral.

Por tanto, la angustia surge cuando se tiene conciencia que las consecuencias de sus actos recaen sobre él, y que al mismo tiempo según Sartre no solo lo comprometen a él, sino que a la humanidad entera. Ya que cuando el individuo elige realizar su proyecto vital, está él eligiendo un proyecto que involucra a toda la humanidad. Por tanto, no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad y de la angustia que trae consigo la responsabilidad.

2.2.4. La náusea

La náusea es el concepto empleado al ámbito de la filosofía como en la literatura por Sartre. En ese sentido, según Sartre (1993) la náusea no es conocimiento, sino conciencia no posicional de la contingencia que soy; es decir, de mí, siendo un cuerpo. «Una náusea discreta e insuperable revela perpetuamente mi cuerpo a mi conciencia...pone de manifiesto a su vez su facticidad y su contingencia y se revelan sobre el fondo de la náusea» (pág. 365). La náusea es la captación de la contingencia o la no necesidad de los seres, es el descubrimiento ante sí mismo, pues es la plena conciencia de la enemistad consigo mismo.

Por otra parte, la náusea no contradice a la libertad, sino que se muestra como posibilidad de ésta, pues la náusea se presenta como una evidencia de la existencia, náusea es el sentimiento que implica repulsión, asco, hastío ante el carácter absurdo, la experiencia, de lo que no puede explicarse, de lo absurdo de la existencia humana y de la realidad que invade al hombre cuando este descubre que es un ser arrojado a la existencia y esta existencia se le presenta sin sentido, pues es una existencia absurda. Así también, la náusea surge del asombro, la extrañeza, la incertidumbre y la sensación de tedio o incomodidad que experimentan las personas que no parten de mala fe, sino que lleva la negación de la alienación a su totalidad de las consecuencias. Sartre (1993. pág. 383).

2.2.5. El ser para el otro

El ser para el otro es una característica del Existencialismo, la cual está íntimamente vinculada con el aspecto de la mirada, toma protagonismo, por el hecho que en la mirada el hombre se reconoce a sí mismo cuando se encuentra ante la mirada del prójimo (el otro) en esa actitud de ser-mirante-mirado. Sartre (1993) afirma «La mirada ajena modela mi cuerpo en su desnudez, lo hace nacer, lo esculpe.... El prójimo guarda un secreto: el secreto de lo que soy, me hace ser y, por eso mismo me posee» (Pág. 388). El hombre cuando sabe que el prójimo o (el otro) lo mira se siente expuesto, pues basta solamente que el prójimo lo mire para que el que es visto pueda ser realmente como es; así pues, la mirada representa el primer paso para la relación con el otro y al mismo tiempo lo ubica en el mundo.

Por la mirada surge el sentimiento de vergüenza, cuando se descubre la verdad del ser libre, consciente de lo que el hombre es en el mundo. Según (Sartre, 1993) «La vergüenza o el orgullo me revelan la mirada del prójimo, y a mí mismo en el extremo de esa mirada; me hacen vivir...la vergüenza de

sí, es reconocimiento de que efectivamente soy ese objeto que mira y juzga» (Pág. 389). El otro cobra un rol fundamental porque se convierte en un espejo, donde puede emitir juicios con los mismos criterios que otros tienen sobre él, y que al mismo tiempo cede para que otros lo juzguen.

2.2.6. El hombre como ser singular

Una de las características que distingue al existencialismo es el hecho que se preocupa por la existencia de los seres singulares, únicos e irrepetibles. Por tanto el existencialismo se distancia de la creación colectiva, copias y fabricación en serie. Según (Sartre, 2009.) afirma «El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere» (Pág. 31). El individuo al conocerse a sí mismo, le permite ser libre en la toma de sus propias decisiones; además, de ser responsable de sus propios actos, es por esa libertad que actúa según le dicta su conciencia, negándose a reconocer valores establecidos por la sociedad.

2.2.7. La mala fe

La mala fe, es la expresión que se encuentra vinculada a un auto engaño que una persona se hace así misma. La mala fe surge cuando el hombre se refugia detrás de la excusa de sus pasiones, inventa un determinismo en actos que son de su entera responsabilidad. A propósito Sartre (2009) afirma: «porque a menudo no tienen otra forma de soportar su miseria, y pensar así: las circunstancias me han sido adversas... evidentemente no he tenido un gran amor...no he tenido hijos a quienes dedicarme porque no he encontrado al hombre con el que podría haber realizado mi vida» (pág. 57). Con base en la declaración anterior, el ser humano tiene la potestad de cambiar las circunstancias adversas que le impiden obtener su entera libertad o realización; pero cuando adopta la actitud de la mala fe se queda estático,

incapaz de actuar o de poder tomar una decisión, es entonces cuando se queda sin poder realizarse como persona.

Con base en lo señalado anteriormente, el sentido que el hombre da a su existir, según el existencialismo dependerá únicamente de él; no obstante Sartre considera que algunos individuos que pierden su libertad con la certeza de creer alcanzarla, y se quedan sin accionar y buscan justificaciones en cosas que ellos atribuyen al destino y con su accionar se mienten así mismo.

2.3. Conceptos básicos relacionados con el existencialismo y vinculados a la literatura:

2.3.1. Existencialismo literario

Como anteriormente se ha dicho, el Existencialismo surge en el periodo histórico de crisis producida por la Segunda Guerra Mundial, la cual marcó profundamente a la humanidad en general, propiciando una crisis en las bases del pensamiento que desembocó en el surgimiento de una literatura que responde ante las circunstancias que aquejaban a la humanidad.

El Existencialismo literario cobra mayor importancia, ya que esta literatura deja de ser vista como simple divertimento; los escritores existencialistas se ven en la necesidad de reflejar una visión crítica y de compromiso social que conlleva al cambio de conciencia del hombre en la sociedad, además de la importancia fundamental que le da a la vida del individuo como ser supremo y a la sociedad en general. Entre los escritores que propugnaban este compromiso en la literatura destacan, Jean P. Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir.

Esta renovación del pensamiento filosófico produjo un fuerte vínculo entre filosofía y literatura, haciendo más asequible el acercamiento del pensamiento filosófico desde la expresión literaria. Siendo así que, la literatura dramática como género comienza a desarrollarse desde una postura que no había sido abordada con anterioridad; de tal manera, que adquiere el valor humano que no había gozado en el pasado, además de convertirse en un medio idóneo para la difusión del pensamiento filosófico.

[Gui68], afirma que el Existencialismo es una tendencia filosófica que se desarrolla posterior a la Segunda Guerra Mundial en Europa, favoreciendo de alguna manera en el terreno de las artes: «lo que acarreó o devolvió a las letras fue la libertad, o más bien las libertades, la expresión sin trabas» (pág. 158). Además, agrega que la obra literaria que está relacionada con el Existencialismo, sea novela o drama, representa el estado de conciencia de un problema filosófico o de carácter moral.³⁶ El surgimiento de esa literatura se nutrió de los acontecimientos vividos de la Segunda Guerra Mundial, donde la angustia hacía aparición por todas partes. Según (Mora, 1995) la aceptación que tuvo esta literatura se debió a que la sociedad de esa época se sentía identificada con los temas conocidos por todos, angustias, náuseas, soledad, miedo, etc.

Asimismo, Sartre (1968) dice: «escribimos para nuestros contemporáneos; no queremos mirar nuestro mundo con ojos futuros; sería el medio más seguro de matarlo»³⁷. Así, por ejemplo, cada pieza teatral se convierte en el reflejo de una situación universal, de la sociedad inmersa en la profunda desilusión, desmoralización, donde los personajes reflejan el desencanto, la

³⁶ Este ensayo también se cuenta presente en capítulo 9 del libro Historia de Vanguardia de Guillermo de Torre.

³⁷ Citado de Jean Paul Sartre, *Les temps modernes*, número 1, octubre, 1945

angustia, como consecuencia de los conflictos históricos que se vivían a nivel mundial.

Los escritores franceses que tuvieron inclinación por la corriente existencialista, produjeron un discurso literario apegado al momento histórico. Según afirma (Sartre, 1968) «esa época está caracterizada por una crisis tanto en las letras como también en la sociedad» (pág. 3). La crisis de la que habla Sartre hace referencia a sujetos que viven en una sociedad industrial capitalista, donde el trabajador no era indispensable, pues era fácilmente reemplazable, esa sociedad ha implantado seres alienables, y por ende, sin identidad ni propósitos que los satisficieran como seres plenos. Según afirma Wilpet e Ivask (1977. Pág. 35) quien dice que ante este panorama fue preciso un pensamiento enmarañado profundamente en sus problemas, carente de toda ilusión; por ello, las obras existencialistas se caracterizan por un marcado pesimismo.

Cabe destacar, que la influencia del Existencialismo se experimentó con mayor fuerza en el panorama cultural y literario, lo que permitió acceder al pensamiento de un considerable público de los cenáculos de intelectuales, literatos y filósofos; gozando de mayor aceptación en Francia, Alemania y posteriormente se expandió a otros países del mundo. El Existencialismo gozó de popularidad en el ámbito de la literatura y en otras áreas artísticas. Según (Iánez 1995, Pág. 129) el Existencialismo literario «fue una furiosa moda –y también una «pose»- que encuentra su mejor forma de expresión en los géneros de la novela, teatro y el ensayo» (Pág. 129). De esta forma los filósofos existencialistas encuentran en los diferentes géneros literarios el instrumento para reflexionar y transmitir asuntos propios de la filosofía.

En el ensayo *¿Qué es literatura?*, Sartre procuró incorporar su pensamiento o concepción acerca de la filosofía existencialista, además de explicar cómo

aplicar este pensamiento dentro del arte literario; así también, plantea su postura sobre lo que ha de entenderse por literatura, las limitaciones y la importancia de ésta. Su obra *El existencialismo es un Humanismo*³⁸, es considerada como la síntesis de la filosofía de Sartre por contener las ideas principales sobre la cual se fundamenta el pensamiento existencialista; dicha obra se dedica a defender la existencia humana. Asimismo, Sartre afirma que el Existencialismo expresa su rechazo hacia el marxismo por considerar que es una filosofía burguesa, también, rechaza la religión católica por cuanto dice que restringe la libertad del hombre para que este pueda crear su propia existencia.

La literatura existencialista toma lugar esencial, en tanto es portadora de un sentido filosófico y se encuentra en estrecha relación tanto en forma como en contenido. Según afirma Pollmann (1963 pág. 11-12) una obra literaria de esta producción, no puede analizarse de manera literal desde el punto de vista literario, debido a que se corre el riesgo de no comprender el pensamiento que el escritor quiso transmitir en esa obra; por tanto, el lector ha de tener la habilidad para decodificar el texto, ya que el filósofo pretende ofrecer algo más que forma y contenido. Por ende, una obra literaria busca el descubrimiento del mundo y su realidad a través de hechos ficcionales.

Pollmann (1963 pág. 13-14) agrega, que si el lector no es un conocedor perspicaz de los conceptos y las estructuras fundamentales del pensamiento existencialista, corre el riesgo de caer en suposiciones equivocadas, o de interpretar de manera errónea la idea que el escritor quiere transmitir, así que no encontrará satisfacción en la obra literaria, por lo que es necesario

³⁸ El 29 de octubre del 1945, Sartre dio una conferencia en el Club Maintenant, la conferencia tuvo como título ¿Es el existencialismo un humanismo? En esta conferencia Sartre defiende su postura en torno al existencialismo y los preceptos que rigen a la corriente existencialista.

disponer de las categorías idóneas para el análisis literario tanto en su forma como en su contenido que posibilite el sentido filosófico.

2.3.2. Teatro existencialista

El teatro existencialista es un estilo teatral que surge durante la Segunda Guerra Mundial que se extiende hasta mediados del siglo XX en Francia, este teatro es un reflejo de la inestabilidad, de la frustración de las circunstancias que aquejaban a la sociedad. En el teatro existencialista se advierte la falta de sentido vital, la soledad, escepticismo, desesperanza y la incomunicación. Así pues, el teatro existencialista expone un mundo inmerso en el pesimismo y condenado al sufrimiento. Cortez A. y Orosco A. (2004, pág. 502). Ante la crisis existencial que vivía el hombre de entre guerras, el teatro existencialista origina un drama que reacciona contra la sociedad que ha determinado crear en la humanidad, seres desprovistos de valor y sin personalidad, sustrayendo del hombre los rasgos que le hacen diferente de los demás.

En la creación de estos textos de importancia filosófica, según manifiesta Ianes (1995) «quizá sobresalga Sartre en su faceta dramática, donde encontró la expresión idónea para la densidad y complejidad de sus ideas» (pág.135). Por consiguiente, con la creación de las obras de teatro existencialista, Sartre trasciende al romper los moldes fijados por la filosofía, además, sus obras constituyen el punto de rompimiento con la literatura tradicional, con lo cual se obtiene mayor resonancia ante un público adepto a los planteamientos existencialistas.

Según Hernández (2004) en «*Teatro y escritura de Sartre*» considera que el teatro de Sartre da prioridad al individuo sobre sistemas de alienación al incorporar la crítica y el descontento, «el teatro es un arma de combate

contra una sociedad que ha hecho del humanismo una forma de implementar la dominación,...ha hecho del humanismo una máquina de cosificar sujetos». El teatro existencialista expone un drama alejado del realismo que se interesaba en la verosimilitud y contemplación fidedigna de las cosas sin extraer la verdadera problemática del hombre de su tiempo. Por tanto, el teatro existencialista aparece pues, como un realismo auténtico, es decir, es el reflejo que muestra la falta de sentido de la existencia, el cual expone individuos lacerados, angustiados, con sentimientos de culpa, que viven en un mundo sin sentido totalmente absurdo, arrojados al mundo y sin posibilidad de ayuda alguna.

Entre las obras dramáticas donde Sartre profundiza sobre la condición de la existencia humana sobresalen las obras «*Las moscas*» (1943); «*Las manos sucias*» (1948), obra que pone al descubierto los intereses de la clase política. Así también, en la obra «*A puerta cerrada*» (1944), la cual plantea que en la contemplación del sufrimiento ajeno es el único medio para subsistir al propio sufrimiento y *La puta respetuosa* (1946).

Otra figura de renombre que dio un significativo aporte al teatro existencialista es Albert Camus, con sus obras expone un marcado sentimiento de angustia existencial, lo irrazonable que es la vida humana, el deseo del hombre por encontrar un significado a su existencia, y la indiferencia del universo. Su pensamiento influenció a muchos jóvenes intelectuales de esa época, los cuales se identificaban con los personajes de sus obras. Entre las obras donde sobresale el pensamiento existencialista son: *Calígula publicada en* (1944), *El malentendido* (1944), *El estado de sitio* (1948) y *los justos* (1950).

Además, la escritora y filósofa Francesa Simone De Beauvoir, asumió su papel de intelectual comprometida con su tiempo, fue precursora del

feminismo y del existencialismo militante. Fue fundadora Junto a Sartre, Camus y Merleau-Ponty entre otros, de la revista *Tiempos Modernos*. Destacó mayormente con la novelística y ensayo, además incursionó en el teatro con la pieza dramática *Las bocas inútiles* (1945).

2.3.3. Características del teatro existencialista

- El teatro existencialista creado en función social.
- El drama presenta situaciones que reflejan la condición humana (desamparo, sufrimiento, angustia, soledad, miedo, culpa, etc.)
- El personaje no está condicionado por un determinismo, pues, es un proyecto que está en constante realización de sí mismo y de su existencia.
- El hombre fundamenta su existencia en la libertad.
- La angustia se apodera del personaje cuando se ve en la responsabilidad de elegir su proyecto de vida.
- La realidad es un mundo sin sentido totalmente absurdo.
- Despersonalización del personaje.
- El hombre está en el compromiso de ayudar y de comprender sus sentimientos.
- El hombre se encuentra totalmente solo en un mundo que es totalmente indiferente.
- Muestra la vida como misteriosa entre el bien y mal.

- Introduce el análisis psicológico.
- Es un drama simbólico donde casi siempre hay una verdad amarga.

2.4. Concepción filosófica existencialista atea, (representada por Sartre) y la concepción trascendentalista (representada por Karl Jaspers)

2.4.1. Concepción filosófica existencialista atea de Sartre

Jean Paul Sartre, declara abiertamente ser ateo y a la vez expresa que la filosofía existencialista a la cual él se adhiere es de tendencia atea,³⁹ es decir que niega la existencia de Dios. La declaración de su ateísmo se halla en la conferencia *El existencialismo es un Humanismo [Jea091]* donde expresa que existen existencialistas de tendencia cristiana entre los que figura Karl Jaspers y Gabriel Marcel, y los que militan en un existencialismo ateo al cual Sartre pertenece junto a Heidegger y otros.

Así pues, Sartre declara que no hay una naturaleza humana, porque no hay un Dios creador: «El existencialismo ateo que yo presento es más coherente. Declara que Dios no existe, hay por lo menos un ser en el que la existencia precede a la esencia» (pág. 30). Según Sartre, el hombre no fue creado por Dios, sino que él se proyecta y se va creando así mismo y está en la libertad de crear su propia esencia.

Sin embargo, en esta libertad el hombre se encuentra completamente sólo, desamparado y angustiado ya que no existe un Dios que dirija su vida. Por el contrario, si Dios es quien impone la esencia del hombre desde su creación, entonces todas sus acciones están determinadas, es decir que el hombre no puede proyectarse a futuro pues ya existen valores predefinidos, por lo que la libertad queda eliminada sin la posibilidad de crear una esencia. Por tanto, Sartre sostiene que el hombre no está determinado desde su concepción sino que él es lo que quiere ser, «*el hombre no es otra cosa que lo que él se hace*» (pág. 31).

39 Según [Rob04]«ATEÍSMO (del griego a-, «no», y theos, «dios»), es la concepción de que no hay dioses. Una acepción muy difundida denota la mera ausencia de creencia en Dios y es compatible con el agnosticismo. Una acepción más estricta se refiere a la creencia de que no hay Dios; Un ateo teórico niega con plena conciencia la existencia de un ser supremo, mientras que un ateo práctico puede creer que existe un ser supremo viviendo como si pensase que no hay Dios.» El ateísmo es una concepción expuesta por el filósofo francés Jean Paul Sartre.

Por otra parte (Stam J. 1979) afirma que al no existir Dios, no hay nada que limite al hombre y todo es permitido, pues ya no existen valores previos dados por Dios que el hombre pueda transgredir. Por consiguiente el hombre no acepta la imposición de reglas. Entonces para afirmarse así mismo es necesario negar a Dios.

Según el planteamiento que realiza [Jea091] no hay valores trascendentales, ya que al no existir en el hombre ninguna esencia previa el hombre es un ser vacío, una nada, y solo llegará a ser lo que él ha determinado ser, es decir no hay valores previos ni determinismo fundado por Dios, «No es que creamos que Dios existe, sino que pensamos que el problema no es su existencia; es necesario que el hombre se encuentre a sí mismo y se convenza que nada puede salvarlo de sí mismo» (pág. 86-87). Por tanto, la concepción del hombre sobre el mundo es pesimista, pues se encuentra sin ilusiones y esperanzas, el hombre aunque luche no alcanzará la satisfacción en este mundo, ya que no es otra cosa más que una pasión inútil, y es como es por sus propios actos.

2.4.2. Concepción trascendentalista de Jaspers.

Por su parte, la concepción trascendentalista en torno del hombre y a la vida representada por el filósofo alemán Karl Jaspers, posee un fuerte nivel esperanzador, según la reflexión de este pensador, no es posible que se manifieste la existencia sin la trascendencia. Por consiguiente, la trascendencia se da cuando el hombre decide libremente por su realización plena en el encuentro con el mismo, en la afirmación de su trascendencia. La trascendencia es la apertura a la existencia es en el abrirse a la vida y al mundo [MarcadorDePosición1].

Reforzando la idea anterior, el trascendentalismo de Jaspers posee una fuerza alentadora, pues tiene intencionalidad de la integración de la personalidad humana, donde se supera la actitud que evade la realidad; en este sentido, el hombre asume la realidad de manera consciente y logra concretar la esencia verdadera de la existencia humana. Según expresa Jaspers, por ende que el verdadero trascender se da cuando se va más allá de lo objetivo para incorporarse en algo que no es objetivo (plano metafísico o espiritual). Y el punto de partida para tener acceso a la trascendencia, exige asumir el fracaso de los sistemas explicativos que entiende la realidad sólo como conocimiento objetivo.

En conclusión, según la propuesta de Jaspers, el hombre puede superar la angustia o el fracaso y dejar de lado la pasividad para creer en su propia realización personal, de esa forma trasciende, ya que el ser humano se libera de todo pensamiento pesimista, y eso le permite alcanzar la satisfacción plena de su ser.

2.5. Posvanguardia

La posvanguardia es un movimiento literario que inicia en Hispanoamérica a mediados del siglo XX, se dio principalmente en poesía y en teatro. Pretende romper con los moldes estéticos del vanguardismo de inicios del S. XX. Según el planteamiento de Binns (2008, pág. 499) el término posvanguardia se consagró en la crítica literaria de Hispanoamérica, cuando el cubano Roberto Fernández Retamar impartió en 1957 una conferencia con el título: "Situación actual de la poesía hispanoamericana." Así pues, la posvanguardia es un espacio históricamente determinado donde actúan diversas fuerzas culturales.

Entre los poetas hispanoamericanos que comenzaron escribiendo poesía bajo los signos del posvanguardismo destacan los chilenos: Eduardo Anguita, Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Enrique Gómez Correa, Mahfúd Massis, Antonio de Undurraga y Hugo Zambelli. En México sobresalió Octavio Paz. Luego se adscribieron a dicha corriente literaria otros poetas y escritores de otras latitudes de América Latina, con ansias de innovación, no satisfechos con la primera vanguardia.

Cabe señalar que algunos teóricos literarios para referirse a la posvanguardia emplean el término neo vanguardismo. Al respecto Valverde (1981, pág. 62) declara: « En lo literario como en lo artístico, surgía hacia 1950 una neo-vanguardia cuando todavía vivían no pocos maestros de la primera vanguardia, pero esta segunda ola disfrutaba de una situación más fácil: la crítica, e incluso las instituciones culturales, ya se habían acostumbrado al choque de lo nuevo, y lo consideraban, en principio, digno de ser acogido y aun elemento necesario de la vida cultural»

La posvanguardia se denomina al periodo que tuvo mayor apogeo de 1950-1980, según Binnis(2008) «el término posvanguardia no alude tanto a un agotamiento del afán de novedad, o al intento de superación de los rasgos “escandalosos” de las vanguardias, sino a la experiencia de escribir a la sombra de un formidable canon fundacional» (pág. 502). Algunos rasgos de la posvanguardia son: la actitud ante la llamada cultura de masas o industria cultural, reflejan escenas de la vida cotidiana, la mezcla de géneros literarios, las obras de teatro rompen con las reglas clásicas en cuanto a la composición de textos dramáticos.

2.5.1. Teatro de posvanguardia

A partir de la década de los años sesenta, en el ámbito hispanoamericano el teatro de vanguardia tendrá como distintivo redefinir los términos de una realidad que se apoyaba sólo en el poder referencial de la palabra. Según, (Pellettieri. 1999) afirma que el teatro de posvanguardia, se encuentra vinculado a una vanguardia histórica y por su temporalidad se puede diferenciar en tres direcciones o momentos: Teatro de posvanguardia que comprende la década de los sesenta y parte de los setenta; Teatro experimental que comprende la década de los setenta y los primeros años de los ochenta, y por último se encuentra el Teatro espectacular que inicia en los ochenta hasta la actualidad.

Según afirma Pellettieri, aunque de manera tímida las vanguardias abrieron paso a la renovación que trajo consigo el teatro de posvanguardia «apareció con un contenido fuertemente contestatario por el carácter rupturista que representa, asume en plenitud el agotamiento que significaba las prácticas de las poéticas realistas en el teatro y los esquemas conservadores de las vanguardias» (pág. 156). Además, se caracteriza por ofrecer perspectivas estéticas que privilegian la escritura lúdica, como el trabajo de realización escénica de una manera diferente y desacralizadora. La creación teatral seguirá dependiendo del autor, quien escribirá sus obras con intencionalidad literaria y escénica. Manteniendo una posición de ruptura en cuanto al discurso.

2.5.2. Dramaturgia de posvanguardia

La dramaturgia de posvanguardia, es el resultado de la asimilación progresiva de las vanguardias surgidas en la cultura occidental. La posvanguardia es considerada como una especie de segunda vanguardia o vanguardia tardía que había perdido terreno desde el campo estético,

artístico y literario. Es la renovación en su papel trasgresor de parámetros impuestos por la sociedad burguesa.

A partir de mediados del siglo XX, los dramaturgos se ven en la necesidad de emplear diferentes procedimientos en la dramaturgia y en los procesos de creación teatral. Los escritores de posvanguardia, retoman del legado y fundamentos de la dramaturgia de la vanguardia, cuyos aportes se han venido retomando y desarrollando hasta el presente siglo XXI [Dub17]. En el ámbito Latinoamericano la dramaturgia de posvanguardia no defiende un proyecto social, sino que busca la legitimación que ocupa el arte con la política en la sociedad.

La dramaturgia de posvanguardia es la propuesta de concebir el mundo y la realidad, desde una perspectiva más crítica sobre la sociedad, con lo cual se distancia de proporcionar un discurso que incitara únicamente al divertimento del público, de manera que sus textos dan a conocer un discurso dramático que había sido marginal y periférico, con lo que se rompen moldes y estereotipos culturales. De ahí que sus textos se identifican por la incorporación de técnicas narrativas aplicadas al teatro. En lo referente a la concreción escénica, se caracteriza por emplear objetos reconocibles y comunes, pero colocados en entornos insólitos que suscitan la crítica y además pone en tela de juicio los valores y visiones de mundo impuestos por la sociedad.

Según Pellettieri (1999, pág.156) la dramaturgia de posvanguardia produce «una ruptura del lenguaje al punto de ser una práctica agramatical, arbitraria y autorreferente. Se desintegra el signo lingüístico, siendo reemplazado por otros tipos de relaciones significante/significado; se busca con ello descongelar el lenguaje cotidiano» (pág. 153). Por tanto, se produce ambigüedad en sus formas de expresión, pues esta deja de tener un

referente concreto. Además, incorpora elementos del absurdo, modelos lúdicos, se recurre a juegos de lenguaje como estrategia discursiva que conducen a la parodia y la ironía. Asimismo, en cuanto a creatividad, los protagonistas son personajes comunes, incorpora técnicas novedosas en el plano discursivo, cambia la poética del drama y escénica y deja a un lado las normas teatrales ya establecidas por el canon clásico etc.

2.5.3. Dramaturgia de Jorgelina Cerritos

La labor dramaturgía de Jorgelina Cerritos, específicamente, a partir del año 2006, posee un fuerte componente de ruptura respecto a los esquemas tradicionales. Dicha innovación se la debe al maestro y escritor español José Sanchis Sinisterra, quien impartió en El Salvador, en el año 2006 el taller regional de dramaturgia “El Carromato”.⁴⁰ Uno de los aspectos que retoma de las cátedras de Sanchis Sinisterra, es la opción estética de introducir el discurso narrativo en el ámbito de la creación dramática. Sinisterra es el creador e impulsor del término “narraturgia”, que en la actualidad tiene una gran aceptación.⁴¹

40 José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940) dramaturgo y director teatral más representativo del teatro español contemporáneo, conocido por destacar en la labor docente y pedagógica en el campo teatral.

41 El termino Narraturgia fue acuñado por Sinisterra en uno de sus talleres impartido por él, donde se hablaba de la relación existente entre la narrativa con la dramaturgia y en un momento sin intención se dio la fusión. Según Sinisterra (2003) sostiene que el aspecto narrativo siempre ha estado íntimamente relacionado con la dramaturgia, desde los orígenes de textos dramáticos que se suele situar en Grecia clásica, así pues, la construcción de los textos dramáticos se ha dado en estrecha relación con lo narrativo a lo largo de la historia, hasta los tiempos contemporáneos con Brecht donde se da un encuentro de lo épico con lo dramático. De la misma forma, se encuentran adscritos autores como Beckett, Duras, Bernhard, Jelinek, etc.

Jorgelina Cerritos, antes de recibir los estudios con el maestro Sanchis, se regía por la estructura externa de corte clásico para la composición de sus textos teatrales. En ese sentido sus primeras obras: «El desván de Antonia» (2000), «Los milagros del amate» (2002) y «El coleccionista» (2004), las divide en actos y escenas. Al respecto Cerritos en una entrevista realizada a su persona, declara: *«Desde 2000 al 2006 es la primera fase de mi dramaturgia, escribo teatro con las herramientas que tengo como actriz para analizar un texto. Antes de ese proceso mis textos tienen primer acto, segundo acto, lo tradicional, yo así pensaba que se escribía teatro, pero con Sinisterra descubro que la estructura de un texto puede ser de otra manera»*.⁴²

A partir del 2006, Cerritos adquiere las herramientas para escribir textos dramáticos desde una perspectiva innovadora, lo anterior fue gracias a una serie de talleres que recibió y a la lectura que realizó de los libros del maestro español, a fin de conocer y aplicar nuevas técnicas de composición teatral. Por tanto, en las obras escritas por Cerritos posteriormente a su encuentro con Sanchis Sinisterra, se evidencia en sus textos un afán estético de ruptura donde se aleja del formalismo y de la estructura clásica de la dramaturgia. Dentro de esta nueva etapa, deja atrás la temática infantil y escribe un teatro para jóvenes y adultos. Entre esas obras de teatro figura: la pieza dramática *“Atrás de mi voz”* (2007), *“Una ronda para José”* (2008), *“Respuestas para un menú”*, *“Al otro lado del mar”* (2010) entre otras.

En ese sentido se puede establecer que en la dramaturgia de Jorgelina Cerritos hay dos etapas que marcan una nueva visión sobre la dramaturgia. En su primera etapa encontramos una dramaturgia marcada por los esquemas clásicos en la construcción teatral, con temáticas homogéneas y

42 Ver entrevista en anexos.

dirigidas a un público amplio desde una visión de mundo más generalizada, es decir más enfocada al entretenimiento del público. En su segunda etapa Jorgelina da un paso más allá en la creación dramática, pues prescinde de los esquemas clásicos en la construcción estructural de su dramaturgia, de manera que sus piezas teatrales sólo presentan un acto único donde se desarrolla todo el contenido de la obra.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS ESTRUCTURAL APLICADO A LA OBRA «AL OTRO LADO DEL MAR»

NIVEL DEL CONTENIDO

3.1. Sinopsis de la obra *Al otro lado del mar*

En el texto dramático sólo intervienen dos personajes: Pescador, que así aparece al principio, pero luego él se auto identifica como Pescador del Mar, y una mujer (quien a medida que avanza la trama ella misma se presenta como Dorotea).

La obra inicia cuando Pescador, un hombre aparentemente joven, acude a la oficina de una alcaldía municipal instalada en una playa, la cual es atendida por Dorotea, una mujer de unos 54 años de edad aproximadamente. Pescador desea tramitar un comprobante que brinde constancia de su identidad y valide su existencia.

A él le urge que le extiendan un documento, así que se lo solicita a Dorotea sin especificar el tipo de constancia que necesita. Ella infiere que se trata de una cédula de identidad. Todo indica que Pescador obtendría su documento requerido. No obstante, el conflicto surge debido a que él nunca fue asentado por sus padres en el registro civil, y por tanto no posee ni partida de nacimiento, ni mucho menos un nombre, ni un apellido. Además su situación se complica por no saber su edad, ni saber dónde nació ni quiénes son sus padres.

De manera que el problema de Pescador está dado por un asunto jurídico ya que él no existe legalmente, debido a que sus padres nunca lo inscribieron en el registro civil de una Alcaldía. Ella se molesta por no poder hacer nada para ayudarlo, y así ser útil con su trabajo.

Pescador que hasta ese momento no había tenido un nombre, le dice a Dorotea que su nombre es Pescador del Mar. Ella piensa que solo intenta molestarla, pero él insiste que se llama Pescador del Mar, y que no hay motivo para que no se le extienda un documento de identidad, lo cual desencadena profusas discusiones. Ante la insistencia de Pescador, Dorotea comienza a sentir fastidio por él. En la tarde del tercer día, ella se encuentra en su escritorio, él parece importunarla con su presencia. Sin embargo, Pescador está resuelto a no desistir y trata de convencer a Dorotea para que lo ayude en su trámite. Por un momento ella tiene la intención de sacarle una partida de nacimiento, pero luego ella desiste.

Al día siguiente, Pescador le pregunta a Dorotea si le va a dar la partida de nacimiento, recordándole, que ella ya se había comprometido en dársela. Sin embargo, ella le explica que solo se trató de una posibilidad y no de una afirmación. Dorotea le expresa que le importa su trabajo aunque eso implique estar en un lugar desolado y sin hacer nada, en un lugar donde no quiere estar, y que es consciente que la enviaron a ese lugar por ser vieja, para ser sustituida por alguien más joven. Pero ella con entereza declara que aún es capaz de desempeñar con eficiencia su trabajo. Esta discusión provoca que Dorotea recuerde sucesos de su pasado, como también rememorar con nostalgia las cosas que no pudo realizar.

En el quinto día, las asperezas entre Pescador y Dorotea se van superando, incluso, ambos personajes sienten la necesidad de contarse cosas referentes a su vida. Los dos personajes sienten la necesidad de llenar la soledad que los embarga, compartir vivencias y hallarle sentido a la vida. Pescador le relata a Dorotea cómo se embarcó en su vieja barca, de las cosas que no ha podido tener, lo que no ha podido realizar y todo lo que ha padecido por no tener un documento que lo identifique; entre las cosas imposibles de obtener figuran las siguientes: no haberse casado con el amor de su vida (la sirena), no haber podido “adoptar un perro” ni haber permanecido cerca de su amigo el negro. Le cuenta, además, que quiso asistir a la escuela nocturna, pero no pudo porque siempre le pedían que proporcionara su nombre, domicilio y edad, información que a él se le imposibilitaba proporcionar. Por su parte, Dorotea se pierde nuevamente en los recuerdos de un amor que conoció, con el que pensó unirse en un futuro, pero este se marchó y nunca regresó por ella.

Finalmente, en el sexto día, la actitud de Dorotea ha cambiado radicalmente hacia pescador, pues ella se vuelve más sensible y comprensiva con él;

ambos han creado un vínculo de amistad, un vínculo de madre e hijo, lo que permite a Dorotea tomar la decisión de ayudarlo por encima de todas las convenciones y leyes de la lógica. De manera que en un acto simbólico ella lo bautiza como Pescador del Mar y le emite la partida de nacimiento que tanto ha procurado obtener. Él se siente feliz pues irá por perro y además, irá por “sirena” para casarse con ella. Dorotea se contagia del optimismo de Pescador, y por tanto se siente realizada por haber ayudado a una persona a registrar su identidad. Por consiguiente deja de ser una fría burócrata, y se convierte en una mujer que en su edad madura, decide abrazar la esperanza de su realización la cual vendrá del otro lado del mar.

3.2. Espacio y tiempo en que se desarrolla la acción

En cuanto a la ubicación espacial, la trama de la obra transcurre en una playa solitaria. Lo anterior se constata al inicio del texto: «La acción se desarrolla en una playa desierta que se supone muy alejada de la población». (Cerritos, 2010, pág. 13). Se puede deducir que dicho lugar se encuentra en un país centroamericano o del caribe.

En cuanto a la ubicación temporal, se puede afirmar que la acción de la obra *Al otro lado del mar*, transcurre en un lapso de seis días. No obstante, el tiempo cronológico se trastoca, lo anterior se evidencia, cuando los dos personajes se trasladan introspectivamente al pasado y luego vuelven a lo que les sucede en el presente. Ejemplo:

La escena se remonta al pasado de Dorotea.

DOROTEA. *Mamá, mamá... cuando yo sea grande voy a ser astronauta. Voy a llegar a la luna y desde allá te voy a tirar flores de escarcha...*

La escena se vuelve al presente.

DOROTEA. *¿Cuánto más?*

PESCADOR. *Cuánto más, ¿qué?*

DOROTEA. *¿Cuánto más va a esperar?*

PESCADOR. *No sé depende de usted... (Cerritos, 2010, pág. 48).*

Con respecto al tiempo histórico de la obra, la acción se desarrolla en la primera década del siglo XXI, específicamente en el mes de octubre del 2009. Ejemplo:

PESCADOR. *¿La fecha?*

LA MUJER. *Si, la fecha.*

PESCADOR. *Lunes 26 de octubre de 2009. (Dice la fecha del día real.)*

LA MUJER. *Esta es la fecha de hoy.*

PESCADOR. *Por eso.*

LA MUJER. *Me refiero a la fecha de nacimiento.*

PESCADOR. *(Repite la fecha.) Lunes 26 de octubre del 2009. Hoy. Si usted me saca mi partida de nacimiento yo habría nacido hoy... (Cerritos, 2010, págs. 36-37).*

3.3. Característica del movimiento literario en el cual se ubica la obra

Tomando como base la definición presentada en el capítulo II, acerca del Pos vanguardismo, se considera pertinente afirmar que *Al otro lado del mar*, se enmarca dentro de dicha tendencia literaria. La obra de Jorgelina, retoma del Posvanguardismo, la pretensión por romper con los preceptos estético-literarios del Vanguardismo.

En ese sentido, la obra en estudio, se desliga de los preceptos tradicionales en su estructura externa. Omite, por ejemplo, los elementos de acto y escena. Además, en la obra *Al otro lado del mar*, se encuentran con gran fuerza elementos del existencialismo. Evidentemente, el Posvanguardismo

prosigue en su afán estético de presentar los conflictos tanto sociales y existenciales del ser humano.

Por tal razón, es necesario señalar que aunque *Al otro lado del mar*, no sea una obra estrictamente adscrita al movimiento del Existencialismo, no obstante, posee rasgos o características de dicha tendencia filosófico-literaria. A continuación se le aplicarán a la obra en estudio, una serie de características del Existencialismo, lo cual viene a corroborar que la autora, se vio influenciada por la corriente existencialista al momento de escribir *Al otro lado del mar*.

3.3.1. La existencia precede a la esencia

Como ya se explicó en el capítulo II, esta característica significa que el ser humano primero nace, existe, emerge en la vida, y luego se va configurando en el entrettejido social, es decir va adquiriendo identidad, sentido ante el mundo que le circunda.

En *Al otro lado del mar*, se observa como Pescador, sin poseer un nombre, sin estar asentado en el registro civil de una Alcaldía, no obstante, se encuentra luchando por sobrevivir, experimenta necesidades elementales: hambre, sed, desea descansar, dormir, lograr metas. Todo lo anterior se da porque es un ser humano. Acá se aplica la anterior característica: la existencia precede a la esencia. Y en el caso específico del protagonista, su praxis cotidiana por transformar su existencia, antecede a las cosas esenciales o complementarias de la vida: documentos de identidad, domicilio, etc.

DOROTEA. *Cuánta gente.*

PESCADOR. *¿Dónde?*

DOROTEA. *Aquí. En estas páginas. Cada página es un nombre. Cada nombre es una historia.*

PESCADOR. *Todos menos yo.*

DOROTEA. *Usted no tiene nombre pero tiene historia (Cerritos, 2010, págs. 49- 50).*

Con base al ejemplo anterior, Dorotea reafirma uno de los planteamientos primordiales expuestos por el existencialismo, de que la existencia precede a la esencia. Lo anterior se corrobora cuando la mujer le dice a Pescador que a pesar de que él no tiene nombre, pero si tiene historia, es decir, posee experiencias de vida acumuladas. Ante lo cual, Pescador, reconoce su identidad, no registrada en ningún papel o documento, pero sí guardada en su conciencia de un ser histórico, concreto.

PESCADOR. *Yo no entiendo...no entiendo nada...Yo soy yo aunque tenga 20 o 30 o 40 años. Así me llame Pedro, o Árbol o Estrella, yo no dejaría de ser yo... (Cerritos, 2010, p. 59).*

3.3.2. La Libertad

Partiendo de la idea de la libertad que se plantea en *Al otro lado del mar*, Pescador emerge como un hombre que se encuentra totalmente solo en la vida, sin familia. Nunca ha tenido a nadie a quien darle cuenta de sus acciones. De tal manera que en Pescador se cumple el planteamiento de Sartre en el que afirma que el hombre es libre por cuanto se ha creado así mismo. Por consiguiente, la libertad es una cualidad inherente, intrínseca en el ser humano. Y depende de las actitudes o comportamientos que éste tenga con respecto a las circunstancias que lo rodean.

Además, el existencialismo de tendencia atea, según como sustenta (Sartre, 2009) al hombre le asiste la libertad de hacer lo que a él le parece mejor. De tal manera que cuando el ser humano nace y se inserta en el mundo, es responsable de todo lo que hace. Pescador, ha elegido el estilo de vida que más a él le agrada. En un sentido metafórico, él ha escogido el mar pues representa la libertad.⁴³

Incluso, Pescador le confiesa a Dorotea su decisión por vivir libre navegando en el mar fue una decisión personal, motivada por la circunstancia apremiante de ganarse la vida. Y desde que encontró en una playa, una barca abandonada y la cual nadie reclamó como parte de su propiedad, el protagonista la convirtió en su compañera de travesía. Ejemplo:

PESCADOR. *Ese día me encontré así, de la nada, una barca. Vieja, parecía abandonada. Vieja y todo pero se movía coqueta con los tumbos.... Yo estaba bien jovencito, me subí y me imaginé dueño de aquella barca sin nombre.... pues allá iba yo todo un buen mozo de pelo en pecho, y en otros lugares que usted ni se imaginará, pues niño ya no era... Allá iba, como capitán de barco, con mi barca, mí red y mis remos. Cuando tenía hambre, pescaba...Vendía pescado y ganaba para un buen baño con jabón, provisiones de agua y una y otra cosa que en el mar no se hallan... (Cerritos, 2010, pág. 52-53).*

Esta travesía, le permite a Pescador vivir su vida a su antojo y conocer muchos lugares, personas, experimentar muchas emociones y hacer lo que él estimaba correcto. Navegó sin rumbo fijo por un tiempo bastante largo

⁴³ Según propone el existencialismo de corte ateo, que la libertad surge cuando el hombre puede elegir la conducción de su auténtica existencia humana, además sostiene que el hombre sin libertad puede tener vida pero carece de existencia. Según afirma [Sar93] la libertad es algo intrínseco del ser, donde del mismo hombre va creando su propio destino aceptando toda la responsabilidad de sus acciones sin el respaldo ni el auxilio de nadie.

tanto que ni él puede establecer; sin embargo siempre vivió libre de toda alienación del mundo, por tanto, su vida manifiesta un agudo sentido de libertad. Ejemplo:

PESCADOR. *...Así anduve días, noches, semanas, meses, años. No sé cuántos... De vez en cuando iba algún puerto. Atracaba. Veía a la gente, las calles, las casas...Después de unos días la tierra me daba una sensación extraña. Me faltaba el aire, la brisa, el agua, la sal, el vaivén de las olas y el movimiento. La tierra me ahogaba...corría a la barca y me alejaba, remaba y remaba hasta encontrar la paz...Me había convertido en un pedazo de mar (Cerritos, 2010, pág. 53-54).*

Por otra parte, Dorotea no parece ser totalmente libre al momento de la toma de las decisiones o elecciones para poder ayudar con el problema de identidad a Pescador, ya que el miedo le impide actuar y aceptar las consecuencias por sus actos. Por tanto duda en ayudar o no al hombre desconocido que llega a su oficina en la playa solicitándole un servicio. Ejemplo:

DOROTEA. *...No, no le voy ayudar. No me voy a jugar mi trabajo por alguien que ni nombre tiene y que después me manden a mi casa sin trabajo, despedida, sin poder servir de algo a la humanidad, con mi vida inútil terminada de una vez y de remate en el mismo lugar donde empezó... (Cerritos, 2010, pág. 42).*

3.3.3. La angustia

Esta característica del existencialismo, tal como ya se explicó en el capítulo II, está referida al sentimiento que surge en el ser humano cuando éste toma conciencia de su libertad, es decir su decisión de actuar. El sentimiento de la angustia surge en el hombre cuando éste tiene conciencia de las

consecuencias de sus actos. Dicho sentimiento se advierte en Pescador, quien vivía su vida en total libertad; sin embargo no era consciente de la misma, ya que fue hasta que tuvo el encuentro con perro cuando él comienza a tener una razón de sus esfuerzos en la vida. No puede escapar de la responsabilidad y por ende surge en su corazón el sentimiento de angustia, de la preocupación que le produce el hecho de pensar en que algo malo le puede pasar al canino. Ejemplo:

PESCADOR. *Yo lo único que necesito es mi partida. Una partida de nacimiento para embarcarme de nuevo y volver por mi perro... pero sino, el pobre se va a desesperar y se va a lanzar al mar... (Gritando más fuerte.) ¡Ya voy, ya voy perro, no te voy a abandonar!... Y empecé a navegar, a navegar donde fuera, al primer lugar que me encontrara en el camino para nacer ahí, para existir y poder regresar por mi perro... (Cerritos, 2010, pág. 44-45).*

Por su parte, Dorotea a través de sus monólogos interiores, desnuda sus temores, sus sentimientos de soledad, devela el pesar que la llena de angustia. Es una mujer que pretende vivir llena de inhibiciones, es más, durante su juventud no le dio oportunidad al amor. Su indecisión por no haber permitido formar una pareja con un hombre que en cierta ocasión llegó a su pueblo, la sumerge en un sentimiento de insatisfacción en el área afectiva. Dorotea, anheló llegar a ser madre, pero las barreras del pudor se lo impidieron. Y en una especie de mea culpa pide perdón a sus potenciales hijos por no haberlos traído al mundo. Ejemplo:

DOROTEA. *...Estaba ahí con sus ojos y su sonrisa maliciosa, acercándose a mí con una dulce ingenuidad. Yo sólo sentía el miedo y el pudor. Ahora pienso que quizás el miedo y el pudor impidió que ustedes nacieran... no dejé que sus manos se perdieran en mi cuerpo y que*

ahora me arrepiento. Lluvia, Mar, derdónenme... (Cerritos, 2010, pág. 55).

3.3.4. La náusea

Esta característica existencialista, se advierte en *Al otro lado del mar*, en Dorotea, cuando manifiesta el asco y repugnancia que siente hacia el lugar a donde ha sido enviada a realizar “su trabajo” como empleada municipal;

DOROTEA. *...Y no, no voy a ir a ese sucio mar a desvestirme y darme ningún chapuzón porque no vaya ser que en lo que yo estoy ahí, revolcándome como idiota en la arena, en contacto con esa agua podrida, vaya y venga alguien que necesite de mí... (Cerritos, 2010, pág. 40 y 41).*

Además Dorotea experimenta la náusea cuando percibe lo absurdo de su cotidianidad, de la rutina al desempeñar mecánicamente su trabajo en una playa solitaria. Pero carece de la fuerza de voluntad que le permita cambiar su vida monótona; por otra parte su insatisfacción aumenta porque no alberga la esperanza que al retornar de su trabajo a su hogar la esté esperando alguna otra persona o por lo menos alguna mascota. Ejemplo:

DOROTEA. *... ¿Cree que estoy aquí por mi gusto? Es el peor lugar al que me pudieron mandar, no me gusta el mar y sin embargo debo estar aquí. Esperando aquí a esa persona que necesita de mí, de mi trabajo, de mi oficio, de mi atención. A mí me importa, aunque después regrese a mi casa vacía en la capital donde no me espera ni siquiera el perro del vecino para moverme la cola... (Cerritos, 2010, pág. 42).*

Nuevamente, Dorotea experimenta la náusea cuando sin darse cuenta desvaloriza su existencia, al crear una atmósfera de rutina con las responsabilidades de su trabajo; aunque es sabedora que podría ser sustituida por alguien más joven, vive esclavizada como empleada municipal sin poder realizarse plenamente. Además se esfuerza en demostrar su entereza y vitalidad, pero se olvida de lo que realmente la existencia significa, ya que la opaca con apariencias en su afán de presentarse a los demás como una mujer valiente. Ejemplos:

DOROTEA. *Allá se quedan las jovencitas, a las que les sobra energía. A nosotras nos están mandando a los barrios, a las afueras, para irnos acostumbrando a no hacer nada; otras felices, pero yo no, yo no, a mí me gusta el trabajo, la actividad y me sobra la energía... estaré mayor pero no vieja, estoy grande para ciertas cosas que no hice en su momento, pero ya quisiera una fila enorme a las que pudiera mandar satisfechas a sus casas... (Cerritos, 2010, pág. 41).*

La sensación de náusea, se incrementa por los elementos absurdos que rodean el “ambiente laboral” de Dorotea, los cuales Pescador con tono irónico se encarga en dárselos a conocer. Ejemplo:

PESCADOR. *Me voy a dar un chapuzón.*

DOROTEA. *Si va a darse un « chapuzón»... debería hacerlo en otro lado.*

PESCADOR. *Me gusta esta playa.*

DOROTEA. *Esta no es una playa, señor, es mi oficina.*

PESCADOR. *De aquí para allá es su oficina, pero de aquí para acá es mi playa.*

DOROTEA. *Eso era antes.*

PESCADOR. *Yo no tengo la culpa que la alcaldía se le ocurra venir a poner... «Su oficina», disculpe usted, en un lugar tan...*

DOROTEA. *¿Tan?*

PESCADOR. *...absurdo. (Cerritos, 2010, pág. 15 y 16).*

3.3.5. El ser para el otro

En la obra *Al otro lado del mar*, las circunstancias han permitido que los personajes «Pescador y Dorotea» se encuentren en el mismo lugar “una oficina de alcaldía”, instalada en la playa, Pescador acude a esa dependencia para solicitar una partida de nacimiento; es entonces cuando sus miradas se encuentran justo en el momento cuando Pescador tiene la certeza que Dorotea en su calidad de “empleada municipal” pueda ayudarle a obtener su documento de identidad. Sin embargo, la mirada que Pescador advierte en Dorotea es una mirada de incompreensión que disipa toda posible relación. Es decir, ella resiste la mirada de Pescador para evitar quedar expuesta ante su interlocutor, y así poder evitar el vínculo de amistad, solidaridad y humanidad hacia el hombre que solicita la extensión de un documento de identidad personal. Ejemplo:

Ella lo ignora, él pone la bolsita en el escritorio y se queda viendo detenidamente a la mujer.

LA MUJER. *¿Por qué me mira así?*

PESCADOR. *¿Así?... ¿Cómo?*

LA MUJER. *Así... desde ayer me está viendo así.*

PESCADOR. *Pero no la estoy viendo de ninguna forma.*

LA MUJER. *Claro que sí y no me gusta cómo me está mirando. (Cerritos, 2010, pág. 4 y 15)*

La presencia de Pescador le resulta incómoda a Dorotea, ya que él en su obstinación por obtener una partida de nacimiento le hace reconocer lo terrible de la situación, la realidad a la que ella se enfrenta y la exclusión que

vive, de manera que los juicios que emite Pescador para ella son hirientes y poco halagadores. Por otra parte, Dorotea al notar la expresividad de la mirada de su interlocutor se percata que su libertad está en peligro y teme que lo que guarda en su interior quede al descubierto. Ejemplo:

PESCADOR. *Lo que oyó. Ya tiene edad para que se lo digan. Usted no quiere nada.*

DOROTEA. *Mire señor yo a usted no le permito...*

PESCADOR. *Si es verdad. Está ahí sentada en ese escritorio haciendo el ridículo donde nadie viene y donde nada pasa. Renegando conmigo de su suerte.*

LA MUJER. *(...) Y deje de mirarme con esos ojos de perro sin dueño que ni somos amigos y ni nos conocemos siquiera...El siguiente. ¡El siguiente, por favor! (Cerritos, 2010, págs. 40 y 42).*

El encuentro de la mirada de Dorotea y Pescador, en definitiva no será como en la obra de *A puerta cerrada* obra de Sartre, donde los personajes viven el resto de sus vidas contemplando el infierno del otro, acusándose y siendo acusados. En *Al otro lado del mar*, la mirada del otro les ofrece a los personajes la oportunidad para reconocer lo que hay de sí mismo en el otro; de igual manera les permite identificar lo que comparte con el otro, no para ocultarse o seguir ocultando su proceder o las circunstancias en las que se encuentran. La mirada se proyecta no para juzgar, sino con la finalidad de crear un lazo íntimo de amistad y solidaridad. De manera que estar en una playa solitaria no significa un castigo eterno para ellos, tampoco implica que ambos se sientan como seres condenados, viviendo su propio infierno. Por el contrario, tanto Pescador como Dorotea salen del paraje donde se han conocido y deciden emprender la búsqueda de la realización de su propio existir. Ejemplo:

PESCADOR. *Sabe algo... el día que la encontré usted se enojó conmigo por cómo la miraba, ¿Se acuerda?*

DOROTEA. *Sí*

PESCADOR. *¿Por qué?*

... ..

DOROTEA. *Porque me miraba... de una forma... como si... con los mismos ojos que vio a su perro.*

... ..

PESCADOR. *Usted también me miraba de la misma forma.*

... ..

DOROTEA. *Olvídalo... hay que irnos.*

... ..

PESCADOR. *Volveré. Voy por mi Perro, saludo a mi amigo, encuentro a mi sirena, regreso a casa... y la hago abuela. (Cerritos, 2010, pág. 67-70).*

3.3.6. El hombre como ser singular

EL individuo al darse cuenta de lo que es, de reconocerse así mismo, de descubrir su propia identidad, todas estas acciones le permiten tener autoconciencia y determinación en la toma oportuna de decisiones a favor de su vida. En este sentido, el existencialismo defiende que el hombre es existencia única e irrepetible, con características particulares que lo distinguen del resto de los hombres y de las masas. Ejemplo:

LA MUJER. *Y quién le puso ese nombre tan...*

PESCADOR. *¿Tan?*

LA MUJER. *Absurdo. (Él no contesta.) ¿Quién?..¿Quién?.. ¿Su papá que era pescador del mar también?... ¡Su mamá, en memoria de su papá!... ¿De dónde le viene un apellido de tanto abolengo? ¡De nadie!*

PESCADOR. *De mí.*

DOROTEA. *El siguiente, por favor.*

PESCADOR. *De la vida. (Cerritos, 2010, pág. 21).*

La actitud que asume Pescador, al no ceder ante la burla y fría atención de Dorotea, hace que prevalezca en él su individualidad, liberándose de ser “copia” de otras personas, evitando ser catalogado como un ser de fabricación en serie. Y es por la libertad que es propia de la existencia, la identidad de Pescador no puede ser alterada únicamente por carecer de un documento escrito que la certifique. A Pescador, su nombre y apellido, a pesar de que le resultan ilógicos y raros a Dorotea, sin embargo, definen su particularidad. Ejemplo:

DOROTEA. *¿Su apellido?*

PESCADOR. *Del Mar*

DOROTEA. *Del Mar. Pescador del Mar. Su nombre y su apellido.*

PESCADOR. *Si*

DOROTEA. *¿Usted me está tomando el pelo?*

PESCADOR. *No*

DOROTEA. *Nadie en la tierra se ha llamado nunca Pescador del Mar*

PESCADOR. *Eso era antes, ahora sí. A partir de hoy existe alguien en la tierra que se llama Pescador del Mar. Y ese soy yo. (Cerritos, 2010, pág. 30).*

A pesar de ser incomprendido Pescador, por el hecho de no poseer un nombre propio común al de los demás hombres, no obstante, tiene bien claro quién es él, y de lo que quiere lograr en la vida. Por el contrario, Dorotea, a pesar de tener nombre convencional que la define como persona, ha vivido tanto tiempo bajo las imposiciones de normas y convenciones sociales al grado tal que se olvidó de su esencia particular. Ejemplo:

DOROTEA. *Mi nombre es Dorotea y no sé quién soy... tengo un nombre, apellido, edad y domicilio pero nadie lo repite conmigo... (Cerritos, 2010, pág. 62).*

3.3.7. La mala fe

La mala fe, característica del existencialismo se advierte en el contenido de *Al otro lado del mar*, en el personaje Dorotea, porque actúa por la influencia del autoengaño. En el temor por mantener su libertad procura eludir su responsabilidad con actos de casualidad, suerte o el destino. Al final de cuentas Dorotea se auto justifica de su soledad diciendo que no tiene esposo porque el hombre que amaba se fue y por tanto ella no pudo tener hijos. El hecho de asumir la actitud de mala fe, pone a Dorotea fuera del alcance de toda posibilidad de cambiar su situación de soledad. En la libertad que le es propia podía cambiar sus circunstancias, pero el temor a equivocarse juntando su vida a la de un hombre no le permitió cambiar sus circunstancias. Es por su indecisión o mala fe, que ahora se encuentra como una mujer de avanzada edad, sola, sin un esposo a quien amar, sin tener hijos que la esperen cuando retorna del trabajo. Ejemplo:

DOROTEA. *Un día de repente llegó un hombre por tierra. Por tierra, no por mar. Venía en un bus destartalado que se detuvo a pasar la noche en la capital... ahí entre el polvo y la gente estaba él, de pie, cansado pero sonriente... Estaba ahí con sus ojos y su sonrisa maliciosa, acercándose a mí con una dulce ingenuidad. Yo sólo sentía miedo y el pudor. Ahora pienso quizás que el miedo y el pudor impidió que ustedes nacieran... (Cerritos, 2010, pág. 54 y 55).*

3.4. Caracterización psicológica de los personajes

PESCADOR: es un hombre aparentemente joven, que puede tener alrededor de treinta años, vive de la pesca. No tiene nombre, apellido ni edad, no conoce quienes son sus padres, aunque no ha tenido un proceso de escolaridad si presenta buenos modales, es una persona sociable y de

mentalidad abierta a las demás personas, es tolerante ante las ironías y negativas por parte de Dorotea.

Este hombre ha vivido totalmente solo y sin rumbo fijo, navegando en su barca en el mar, aunque ha querido estabilizarse y tener una casa, tener un amigo, estudiar y casarse no ha podido hacer todo eso, por no tener una partida de nacimiento. Sin embargo, no se afana por nada, pues él piensa que su objetivo primordial es obtener una partida de nacimiento para poder adoptar a un perro que vive abandonado en la perrera municipal. Además anhela ir a buscar a la mujer que ama para casarse con ella. Ejemplo:

PESCADOR. ...Una partida, deme una partida de nacimiento, por favor, tengo que existir y regresar por mi perro. (De nuevo al horizonte.) ¡Ya voy!... (A ella.) Y por mi sirena y por mi amigo el negro... (Cerritos, 2010, pág. 36).

El pasatiempo y la actividad que realiza Pescador para poder costear sus necesidades principales es la pesca. Ejemplo:

PESCADOR... Cuando tenía hambre, pescaba....vendía el pescado para pagar un buen baño con jabón, provisiones de agua y una que otra cosa que en el mar no se hallan. (Cerritos, 2010, pág. 53)

Pescador siempre ha vivido libre de inhibiciones, pues siempre se mantiene al margen de prejuicios sociales. Ejemplo:

PESCADOR. Perdone... (Se aleja y comienza a desvestirse.)

LA MUJER. ¿Qué hace?

PESCADOR. Me voy a dar un chapuzón.

LA MUJER. Si se va a dar un...« chapuzón»... debería hacerlo en otro lado.

PESCADOR. Me gusta esta playa.

LA MUJER. *Esta no es una playa, es mi oficina.*

PESCADOR. *De ahí para allá es su oficina, pero de aquí para acá es mi playa.*

LA MUJER. *Eso era antes.*

PESCADOR. *Yo no tengo la culpa que a la alcaldía se le ocurra venir a poner... Su oficina», disculpe usted, en un lugar tan... (Cerritos, 2010, pág. 15-16).*

A nivel emocional, Pescador es un hombre optimista, lleno de esperanza, desea trascender, salir de su soledad, anhela casarse y procrear hijos. Ejemplo:

PESCADOR: *volveré. Voy por mi perro, saludo a mi amigo, encuentro a mi sirena, regreso a casa... y la hago abuela (Cerritos, 2010, pág. 70).*

DOROTEA: es una mujer de edad madura, de unos cincuenta y cuatro años de edad aproximadamente, está a punto de jubilarse, vive sola pues nunca formó una familia. Mantiene una actitud cargada de frustración por haber llegado a la madurez y no haberse dado la oportunidad de unirse a un hombre y tener hijos. Toda su vida se quedó esperando un amor que se embarcó a la mar y nunca volvió.

Además, Dorotea vive con estereotipos, confinada a desempeñar su trabajo como encargada del registro civil de una alcaldía en una playa desierta, su frustración es mayor por ya no sentirse útil, por haber sido enviada a realizar un censo a un lugar inhóspito donde no llegan usuarios. Esta situación la convierte en una persona llena de amargura y desesperanza, ya que su vida no tiene sentido. Ejemplo:

LA MUJER. *Mi nombre es Dorotea y no sé quién soy. Vivo en la calle del Parque Central en la ciudad capital de este país y nadie me visita. Mi*

edad he preferido olvidarla y mi apellido se lo llevó el tiempo, no sé si en un bus polvoriento con un recuerdo acuestas o sí le salieron aletas y se perdió en el mar. Mis hijos nunca nacieron y nunca nadie me llamó mamá. No me espera nadie cuando llego a casa, ni un hombre, ni un niño, ni un perro. Ni siquiera un ratón... Me gusta hacer mi trabajo y me esfuerzo por hacerlo bien... (Cerritos, 2010, Pág. 62).

No obstante, el pesimismo de Dorotea al final de la obra es superado por el entusiasmo y deseo de superación de pescador. Al punto que ella accede a otorgarle a Pescador la partida de nacimiento con lo cual le solventa su problema de identidad. Por tal razón él podrá realizar todo aquello que antes no le era permitido. Con su acción en favor de Pescador, Dorotea regresará a su casa satisfecha de haber realizado su trabajo, además de encontrarse feliz por haber encontrado a un amigo.

3.5. Aspectos de la realidad: socio-política y religiosa.

Se puede considerar que *Al otro lado del mar* es el reflejo de la búsqueda de la propia identidad desde una realidad social que refiere al pasado histórico marcado por la guerra civil que padeció El Salvador. Conflicto armado que concluyó con la firma de los acuerdos de paz en 1992. Dicha acción bélica dejó una cifra alta de muertos y una gran cantidad de niños huérfanos, desaparecidos o secuestrados que nunca conocieron o crecieron junto a sus familiares y nunca conocieron su edad exacta. En la obra se encuentra una alusión de las consecuencias de la guerra en la niñez. Ejemplo:

PESCADOR. *De mis recuerdos de niño sólo tengo uno. Uno y muy extraño, como borroso, y no lo entiendo. Estaba muy pequeño. Estaba durmiendo y soñaba que tenía miedo... sudaba y me agitaba. En la parte más fea del sueño grité y me senté en la cama. Tranquilo me*

dijo, yo soy tu mamá. Tranquilo yo soy tu mamá; y quizá lo era porque me calmé, me volví a acostar y me dormí... (Cerritos, 2010, pág. 43).

A muchos infantes se les cambió la identidad para que nadie los encontrara, muchos nunca fueron asentados en el registro civil de una alcaldía. Y los niños que fueron asentados en una alcaldía, dicho edificio fue quemado durante los enfrentamientos armados. Por lo tanto, no aparecen en los archivos del registro familiar, tampoco contaron con una fe de bautismo emitida por un sacerdote que diera fe de su identidad. En consecuencia, estos niños cuando crecieron por no tener un documento de identidad, no pudieron ir a la escuela, ni obtener un trabajo, tampoco pudieron casarse, ni realizar otras clases de actividades, pues requieren un documento de identidad de las personas que demandan beneficios sociales. Ejemplo: **PESCADOR. Mí partida...**

LA MUJER. *Usted no es nadie. ¡Usted no existe. Déjeme en paz! (Cerritos, 2010, pág. 35).*

Y en el peor de los casos, en la obra se advierte cómo las personas que no poseen un documento que las identifique son estigmatizadas (se les tiene desconfianza) y terminan siendo marginadas por la sociedad. Ejemplo:

LA MUJER...*quien sabe de dónde apareció usted, ¡quizás ni siquiera nació aquí! A saber si lo secuestraron o quién sabe que jugada malsana quiera usted efectuar... (Cerritos, 2010, pág. 42).*

Asimismo, se puede ver la indiferencia por parte de instituciones gubernamentales y religiosas, ante el destino o suerte que corren estas personas que por azares de la vida, carecen de un documento de identificación. Ejemplo:

PESCADOR...*el negro, mi amigo, habló con el pastor, le habló de mí, del muchacho acogido por la fe, que él mismo había sido testigo, pero él le hizo ver que si yo no podía dar nombre, ni apellido ni edad nada bueno podía ser. Ese día hasta el negro desconfió un poco...* (Cerritos, 2010, pág. 57).

3.6. Visión de mundo de la autora en *Al otro lado del mar*.

La visión de mundo que Jorgelina Cerritos presenta en su obra, es la de un mundo que define a las personas equivocadamente, un mundo que coarta, oprime y no permite la autorrealización de las personas. Pescador es el reflejo de un ser humano libre sin ataduras impuestas por normas o leyes sociales. Pero a la vez, refleja una sociedad que no da las oportunidades a aquellas personas que no cumplen con los “requisitos” impuestos por la sociedad.

La autora se vale de sus personajes para reflejar la situación en que se encuentra muchas personas, tal es el caso de la soledad de la playa donde se encuentran los personajes, refiriéndose no a una soledad física (playa deshabitada) sino a la soledad y la angustia que experimenta interiormente el ser humano al ser marginado y excluido. Así igual que Pescador, muchos seres humanos buscan persistentemente alcanzar aquello que les de identidad y les permita la realización de su existencia; a pesar de las dificultades que enfrentan en su constante búsqueda no desisten ante la oposición y las limitantes impuestas por las convenciones sociales.

Desde la perspectiva existencialista, *Al otro lado del mar* es un grito angustiado del ser humano que, lucha por existir en una sociedad llena de prejuicios, donde el hombre anda por la vida solo, insatisfecho, vacío, buscando con desesperación la felicidad y su autorrealización, pero que en

su intento encuentra obstáculos de carácter legal, tal como sucede con Pescador, quien por no haber sido registrado en el registro familiar de una alcaldía, se le cierran oportunidades académicas, laborales, etc.

La escritora da un final diferente a la obra, opuesto al existencialismo sartreano en el cual el desenlace para los personajes es trágico. Por tanto, la visión de mundo de Jorgelina Cerritos, está más cercana al pensamiento de Karl Jaspers. Puesto que éste filósofo alemán plantea que una realidad llena de crisis puede ser transformada por el hombre. Jorgelina Cerritos, propone que el ser humano, a pesar de que se enfrente con una realidad hostil, puede transformarla por medio de su lucha constante, y mediante la fuerza que le proporcionan el optimismo y la esperanza, tal como se advierte en el final triunfante de Pescador, quien obtiene su anhelado documento que lo identifica, y por ende, ya no tendrá ningún obstáculo para “adoptar” a perro, ni casarse con Sirena y podrá iniciar sus estudios en la escuela nocturna. Comenzará una nueva vida.

En Dorotea, por el contrario, se refleja en un primer momento, la influencia de la visión filosófica sartreana, ya que ella aparece en la obra como una mujer pesimista, que siente repulsión por el lugar donde fue enviada a desempeñar sus labores; su insatisfacción laboral y afectiva la convierten en varias ocasiones como una persona amargada. Además, no tiene la esperanza de trascender o perpetuar su imagen en una descendencia, debido a “prejuicios morales” los cuales no le permitieron casarse, ni tener hijos y formar un hogar; sin embargo, Dorotea, al final de la obra es influenciada por la fe y el optimismo de Pescador.

En Pescador, se advierte la visión optimista y alentadora de Jaspers. Pescador, con su optimismo, transforma el pesimismo y la amargura en la que se encontraba Dorotea y le infunde esperanzas. De tal manera que,

cuando al protagonista lo invade el pesimismo por un instante, al pensar en que tal vez ya es demasiado tarde, que su sirena ya se había casado con otro hombre, que su perro ya no estaría esperándolo en la perrera municipal, en esos momentos de desánimo es cuando el “optimismo” de Dorotea, lo reanima y le infunde aliento.⁴⁴ Ejemplo:

PESCADOR. *Porque a estas alturas el negro se tropezó con una cáscara cargando un gran saco de frutas, se descoyuntó la columna y ya no puede caminar ni cargar. La nocturna la cerraron por falta de estudiantes que se quisieran poner al día de noche y la iglesia la botaron y levantaron una nueva que no da miedo ni paz. Las piezas de alquiler están todas caras y mi sirena tiene cuatro hijos de dos hombres diferentes que sólo la llevaron a la playa para acostarse con ella.*

... ..

DOROTEA. *Además, yo creo que no. Yo creo que tu amigo el negro sigue en el muelle intentando decirte adiós con la mano y tu sirena cantora sigue en la playa con su vestido de perlas y flores. Deberías volver, Pescador. Pescador del Mar... deberías volver... (Cerritos, 2010, pág. 65-67).*

NIVEL DEL DISCURSO

3.7. Tipo de diálogo

44 En la concepción cristiana o religiosa de Karl Jaspers, se encuentra alejada de la concepción Sartreana en la cual dominaba el absurdo, la soledad, incertidumbre, la visión pesimista y trágica de la existencia. De manera que Jaspers con su visión optimista y esperanzadora propone que el ser humano puede transformar su propia realidad en el salto a la trascendencia. Además, considera que cuando el hombre toma conciencia que puede transformar su realidad por medio de su lucha constante, y mediante la fuerza que le proporcionan el optimismo es ahí donde se supera todo pesimismo ocasionado por las situaciones que presenta el mundo «...la “existencia” es el poder ser de la decisión en el serse regalado así mismo, más no a partir de la nada, sino ante la trascendencia» (Jaspres, 1968, pág.114).

La pieza dramática *Al otro lado del mar*, posee un diálogo ágil en algunos momentos en el desarrollo de la trama, pues los parlamentos suelen ser cortos entre los dos personajes de la obra. Ejemplo:

LA MUJER. *Váyase.*

PESCADOR. *Señora.*

LA MUJER. *Váyase. Me está importunando.*

PESCADOR. *Debería ayudarme.*

LA MUJER. *No puedo.*

PESCADOR. *Para eso está usted aquí.*

LA MUJER. *Sí, pero en su caso no puedo hacer nada.*

PESCADOR. *Es solo una partida de nacimiento (Cerritos, 2010, pág. 18).*

Con el ejemplo anterior se advierte la agilidad de los diálogos entre los dos personajes, fluidez que se mantiene ocasionalmente en el desarrollo de la obra; por otro lado, cabe mencionar que en buena parte del texto teatral prevalece el aspecto narrativo, lo cual hace moroso el avance de la acción dramática. No obstante, eso permite que el lector-espectador conozca algunos aspectos íntimos de los personajes; eso sucede cuando Pescador le refiere a Dorotea los inconvenientes que ha sufrido por no contar con documentos de identidad personal. Ejemplo:

PESCADOR. *La idea me gustó, la tierra no me estaba mareando y yo pensé que era hora de darle un descanso a mi barca. Pero, qué cree usted. Pedí trabajo: nombre, apellido, edad, domicilio. Intenté alquilar un cuarto: nombre, apellido, edad, domicilio. ¿Cómo que domicilio, si por eso ando buscando? ¡Ah, sí... Pero no puedo hacer nada, es el único dato que puede darnos!, me dijeron. (Cerritos, 2010, pág. 57).*

Cabe señalar que los parlamentos largos tienen lugar cuando los personajes EL HOMBRE (Pescador) y la MUJER (Dorotea), intercambian información acerca de su vida. También la extensión de los parlamentos se advierte, cada vez que los dos protagonistas evocan su pasado. Ejemplo:

PESCADOR. *Es que en la vida a uno le pasa de todo. De todo. A unos más. A otros menos, pero de todo. Ese día me encontré así, de la nada, una barca. Vieja, parecía abandonada. Vieja y todo pero se movía coqueta con los tumbos. Se movía y me miraba. Sí, me miraba. Entonces comprendí que quería algo conmigo y me llamaba. ¿A mí?, le dije a la barca. (A Dorotea ante la reacción de él) Sí, a la barca, y no me mire así (Cerritos, 2010, pág. 52).*

3.8. Clases de tono

3.8.1. Tono

El tono en el texto literario se refiere a la actitud, postura o disposición que un escritor manifiesta hacia un personaje específico. El tono puede referir al tema sobre lo que va a escribir, a los personajes y los eventos de una historia, este puede variar dependiendo de lo acontecido en un suceso concreto en un mismo texto. (Calderón, 1996. Pág. 1045).

En *Al otro lado del mar* se encuentra presente una variedad tonal:

3.8.2. Tono poético

El tono poético es usado para dar a conocer sentimientos o emociones, ya sean melancólicos, nostálgicos, jubilosos, etc. Así pues, el tono poético en la obra *Al otro lado del mar* se advierte, por ejemplo: cuando en los momentos

de añoranza Pescador comparte sus reflexiones en los atardeceres frente al mar:

PESCADOR. *Me gusta la tarde. Con la brisa que me tuesta la cara, y la sal. Me gusta la sal, este sabor a sal. Ese sol poniéndose a esta hora está justamente saliendo allá, al otro lado. Lejos. Y ese sonido, zumba. Zumba en los oídos. Esta es la hora de la tarde donde todo se detiene un momentito y la vida parece acabarse para siempre (Cerritos, 2010, Pág. 35).*

Además, el tono poético en *Al otro lado del mar*, también se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando Pescador le confiesa a Dorotea lo que significa para él el mar, y lo que implica permanecer en tierra firme:

PESCADOR. *Me faltaba el aire, la brisa, el agua, la sal, el vaivén de las olas y el movimiento. La tierra me ahogaba. Sí, me ahogaba. Entonces corrí a la barca y me alejaba, remaba y remaba hasta encontrar la paz... Me había convertido en un pedazo de mar (Cerritos, 2010, pág. 54).*

Asimismo, el tono poético manifiesta la nostalgia que embarga a Dorotea cuando su pensamiento la remite al pasado y piensa en los hijos que nunca le nacieron. Ejemplo:

DOROTEA. *Cuando nazcás voy a ponerte un nombre bonito. Ahora hay tantos nombres bonitos por ahí. Un nombre fuerte y guapo si sos un niño. Y uno dulce y melancólico si sos niña. Lluvia. Lluvia estaría perfecto. Dulce y melancólico. ¿Y si fueras varón? Rayo, Trueno, Huracán... Mar... quizás debería llamarte Mar, aunque no suene a nombre de persona... Lluvia... Mar... talvez así se embarca pronto su padre y los hacemos nacer... (Cerritos, 2010, pág. 50-51).*

3.8.3. Tono sarcástico

El tono sarcástico es utilizado como una forma de crítica disfrazada de broma. Suele ser una expresión mordaz, burlona, y es bastante común que consista en decir lo contrario de lo que se piensa en verdad (Calderón, 1996 pág. 963). En algunos diálogos, Dorotea toma una actitud un tanto burlesca hacia Pescador por la situación que atraviesa (carecer de documentos de identidad):

LA MUJER. *Con gusto. Una partida. ¿De nacimiento o de defunción?*

EL HOMBRE. *De nacimiento. No he decidido morirme todavía (Cerritos, 2010, pág. 25).*

3.8.4. Tono irónico

El tono irónico según afirma (Pavis, 1998, pág. 260) se emplea para ir más allá del sentido evidente y principal, revela un sentido opuesto. Indica que hay que prescindir del sentido evidente y sustituirlo por uno contrario. Así también ocurre que se utiliza la ironía como recurso para denigrar u ofender a otra persona.

En este sentido, Dorotea de manera un tanto irónica intenta denigrar a Pescador por su condición de ser una persona adulta sin identidad y con un nombre inusual. Ejemplo:

LA MUJER. *¡Pescador del Mar!*

PESCADOR. *Para servirle, mucho gusto.*

LA MUJER. *Quién le puso ese nombre tan...*

PESCADOR. *¿Tan?*

LA MUJER. *Absurdo. (Él no contesta.) ¿Quién?.. ¿Su papá que era pescador del mar también?... ¡Su mamá en memoria de su*

papá!...Su abuela, su abuelo, ¿Quién, señor Del Mar? ¿De dónde le viene un apellido de tanto abolengo? ¡De nadie! (Cerritos, 2010, pág. 21).

También se evidencia en Dorotea cuando Pescador intenta explicarle el motivo por el cual ha llegado a su oficina y ella manifiesta la incomodidad que él le ocasiona.

PESCADOR. *Y yo nunca dije que nací aquí.*

DOROTEA. *Me lo suponía.*

PESCADOR. *Así lo entendió usted.*

DOROTEA. *Peor así.*

PESCADOR. *Yo sólo vine a parar aquí y aquí estaba usted.*

DOROTEA. *Por desgracia (Cerritos, 2010, pág. 44).*

De igual manera el tono irónico se evidencia cuando Dorotea discute con

Pescador sobre el hecho de que ella no puede hacer nada para darle su partida de nacimiento y se refiere a él como alguien que padece alguna deficiencia mental.

LA MUJER. *Si por mí fuera usted estaría al otro lado del mar desde hace varios días. Es usted el que no comprende. Solo a una persona como usted se le ocurre que le dé una partida de nacimiento así porque sí. Nadie viene aquí a sacar una partida de nacimiento.*

PESCADOR. *Si nadie viene es porque a nadie se le ocurre buscar una... oficina... de la alcaldía... en una playa.*

LA MUJER. *Usted sabe de lo que estoy hablando. Si es tan normal como dice, lo sabe (Cerritos, 2010, pág. 19).*

Además, se advierte la ironía en el hecho que Dorotea cada día se prepara para trabajar en su oficina, aun siendo ella consciente que en ese lugar deshabitado no acude ninguna persona a solicitar sus servicios, y por ende no desempeña ninguna función. Ejemplo:

DOROTEA: *A mí sí.*

PESCADOR: *¿A mí sí qué?*

DOROTEA: *A mí sí me importa. Me importa estar aquí sentada en este escritorio haciendo el ridículo donde nadie viene y donde nada pasa... Y no, no voy a ir a ese sucio mar a desvestirme a darme ningún chapuzón porque no vaya a ser que en lo que yo estoy ahí, revolcándome como idiota en la arena, en contacto con esa agua podrida, vaya y venga alguien que necesite de mí. (Cerritos, 2010, pág. 40).*

3.8.5. Tono sentencioso

Este tipo de tono se emplea con el propósito que los personajes expresan de forma afirmativa una sentencia o máxima con la intención que dicha ley o norma no pueda ser cambiada o transgredida (Calderón, 1996. Pág 976). Por ejemplo mientras Pescador conversa con Dorotea, aquel afirma lo bueno que es la comida del coco.

PESCADOR. *Tome, con confianza... (Pausa) El coco es bueno, pero el pan de coco es mejor. Lástima que aquí no hacen si no eso le hubiera traído. A mí me gusta y además me recuerda a un amigo. Tenga. (Cerritos, 2010, pág. 14).*

De igual manera Dorotea mientras discute con Pescador expresa, que la playa es su oficina y que Pescador no tiene que importunarla en su lugar de trabajo.

LA MUJER. *Hay suficiente playa.*

PESCADOR. *Me gusta esta playa.*

LA MUJER. *Esto no es una playa, señor, es mi oficina.*

PESCADOR. *De ahí para allá es su oficina, pero de aquí para acá es mi playa. (Cerritos, 2010, pág. 15 y 16).*

Otro ejemplo donde se advierte el tono sentencioso es:

DOROTEA. *Porque no se puede.*

PESCADOR. *¿Quién lo dice?*

DOROTEA. *Todos. Todos lo dicen. La ley, la lógica, la vida, las reglas, las instituciones, el sentido común, hasta las matemáticas seguramente lo dirían ellas son exactas... (Cerritos, 2010, pág. 43).*

3.8.6 Tono reflexivo:

Esta clase de tono se emplea a partir de las emociones y sentimientos evocados por los personajes, y tiene como propósito despertar la conciencia de los receptores, (lectores) por medio de un análisis o producto del discernimiento. Por ejemplo: Pescador al verse cara a cara con el perro se da cuenta que él y el animal han corrido con la misma suerte, los dos están solos y siente que él necesita del canino y este necesita de él para ya no estar solos.

PESCADOR. *Lo encontré, sabe. Lo encontré en la perrera municipal y al mismo tiempo él me encontró a mí. Seguramente en su lengua canina piensa lo mismo que yo. Que ahora él es un perro con hombre y yo*

soy un hombre con perro... Él estaba solo y yo también, sin nadie y sin nada. Los dos en las mismitas circunstancias. (Cerritos, 2010, pág. 45).

Del mismo modo Dorotea, al contemplar el ocaso, adopta un tono reflexivo, pues el atardecer se le asemeja a la vida que se acaba, le parece ver su propia existencia, ya que ella siendo ya una mujer madura, se encuentra sola y sin nadie a su lado.

DOROTEA. ... *Tengo un nombre, edad, apellido y domicilio pero nadie los repite conmigo, ni Lluvia, ni Mar, los hijos perdidos del olvido... Esta es la hora de la tarde en que la vida parece acabarse de verdad. (Cerritos, 2010, pág. 62).*

3.8.7. Tono crítico

Este tipo de tono es utilizado por los escritores para dar a conocer su visión particular de la realidad o de una sociedad desde su propia perspectiva reflejada en la temática de la obra, la cual se da a conocer por los personajes dentro de la misma. En *Al otro lado del mar*, es Dorotea quien manifiesta su descontento, por haber sido enviada a un lugar solitario, por el simple hecho de ser una mujer mayor de edad. Ejemplo:

PESCADOR. *Usted tiene un nombre y una historia. Que no la quiera contar es otra cosa. En todo caso a usted nadie le negaría un perro, ni una casa, ni una familia. ¿Y todo por qué? porque tiene un pedazo de papel con su nombre y apellido que dice que usted si es una persona... (Cerritos, 2010, pág. 50).*

Además, este tipo de tonalidad crítica también se detecta en Pescador, cuando expresa su inconformidad, y su crítica en contra de la sociedad, al ser víctima de la discriminación y prejuicio sólo por el simple hecho de no

tener nombre, apellido; negándosele derechos fundamentales como tener educación, trabajo, vivienda, la decisión de formar una familia. etc.

PESCADOR....*Pedí trabajo: nombre, apellido, edad, domicilio. Intenté alquilar un cuarto: nombre, apellido, edad, domicilio... ¿Cómo que domicilio, si por eso ando buscando?... El negro, mi amigo, habló con el pastor, le habló de mí, del muchacho acogido por la fe, que él mismo había sido testigo, pero él le hizo ver que si yo no podía dar nombre, ni apellido ni edad nada bueno debía ser. Ese día hasta el negro desconfió un poco... El cura estaba enfrente de nosotros con no muy buena cara y entonces pasó. Nombre... apellido... domicilio... edad... dio el cura... Mi sirena pensó que no se los daba porque estaba ocultando algo, porque no la quería lo suficiente para casarme con ella (Cerritos, 2010, pág. 57 y 59)*

3.9. Manejo particular del discurso dramático por parte de la autora

Jorgelina Cerritos, escribe su obra teatral, incorporando el elemento narrativo en los diálogos y monólogos que sostienen sus dos personajes: Pescador y Dorotea. Pues en el teatro, ante la falta de la figura de un narrador, los dramaturgos hacen que sus personajes relaten sus propias historias o que refieran acontecimientos que les han acontecido a otras personas, con la finalidad de contextualizar a los lectores y espectadores sobre el contenido de la trama. “En una novela, aunque el autor se distancie, ocupe un discreto lugar, no puede evitar estar presente,....controla el relato...En cambio, en el teatro, la separación el autor con respecto a la obra es mucho más drástica, ya que no cuenta con esa posibilidad de seguir involucrado en el texto que está creando, porque no existe una figura que lo pueda representar; el dramaturgo tiene que crear un mundo del que va a estar ausente...” (Gómez, 1994: 249).

Con base en la afirmación anterior, la historia o trama en un texto teatral no lo cuenta un narrador, sino que el dramaturgo les confiere esa función a los personajes que ha creado. *En Al otro lado del mar*, Jorgelina Cerritos, hace uso de la narraturgia (fusión de lo narrativo con lo dramático-escénico). Los lectores conocen la vida pretérita de Pescador y Dorotea, a través de sus parlamentos. Así por ejemplo, el protagonista abunda en detalles narrativos al momento de contarle a Dorotea, sus peripecias en el mar, las marginaciones que ha tenido que soportar por el hecho de no contar con documentos de identidad personal; asimismo, la mujer relata varios acontecimientos, tanto de su vida pasada como presente, en los cuales deja ver su insatisfacción personal por no haberse permitido luchar por la felicidad y la autorrealización. La preferencia por enriquecer el discurso dramático, con la narración escénica, obedece entre otras cosas a la influencia recibida de parte del dramaturgo español Sanchis Sinesterra, quien acuñó el término “narraturgia”.

El aspecto narratúrgico en *Al otro lado del mar*, se evidencia en parlamentos bastante extensos, y a través de ellos los lectores conocen aspectos del pasado de sus dos protagonistas; por ejemplo, en forma minuciosa, combinando a veces lo narrativo con lo descriptivo, Pescador le refiere a Dorotea, lo que le aconteció cuando después de deambular por el mar en su barca, arribó por primera vez a un puerto, informa de la amistad que entabló con un negro, su deseo frustrado por quedarse en tierra. Se presenta parte de ese relato.

PESCADOR. *Pues viéndolo así, le decía que dos intentos tuve de quedarme. La primera vez llegué a ese puerto, un muelle sencillo, bien movido a la hora de la tarde. Había un hombre grande, corpulento, negro. Con unos pies grandotes y unos ojos chiquitos. Nos miramos como si hubiéramos sido viejos conocidos. Le pagaban por*

llevar bultos a las tiendas y a las posadas. Me sonrió y siguió cargando. Hacía mucho tiempo que nadie me sonreía. Lo seguí para devolverle la sonrisa pero se me perdió. Más bien fui yo el que se perdió, hasta que encontré una iglesia. Entré. Me metí para descansar, era una iglesia viejita con un aire entre solemne y de miedo, pero que daba mucha paz. Estando ahí me sentí acogido por la fe, dijo después el pastor. Pensé, de alguna manera, que había llegado, que ese era el lugar donde debía quedarme y hacer un amigo. El negro era una buena persona.... (Cerritos, 2010. Pág. 56)

Otro aspecto que caracteriza el discurso dramático de *Al otro lado del mar*, es la incorporación de técnicas propias de la narrativa contemporánea. En especial Cerritos, se decanta por la técnica del monólogo interior o fluir de la conciencia. Dicho recurso técnico fue incorporado en el campo narrativo magistralmente a inicios de la tercera década del S. XX, por los escritores Joyce y Faulkner.⁴⁵

La narrativa dramática puesta en escena, la desarrollan los personajes a través de sus parlamentos, pues ante la ausencia de la figura de un narrador en el texto dramático, son los personajes quienes relatan sucesos de su vida. Cerritos en su obra emplea la técnica narrativa del monólogo interior o fluir de la conciencia. Dicha técnica según (Pavis, 1998, pág. 297) es un discurso que el personaje dirige así mismo. A diferencia del diálogo, en el monólogo hay una ausencia de intercambio verbal, así que, es el recitante quien

⁴⁵ James Joyce (1882-1941) escritor irlandés, rompe con las tradicionales formas de narrar, en 1922 publica su novela *Ulises*, en la que emplea por primera vez la técnica del monólogo interior, término empleado por el filósofo y psicólogo William James (1842-1910) en su libro "Principios de psicología" (1890). Asimismo el escritor y poeta estadounidense William Faulkner (1897-1962) incorpora dicha técnica también en sus novelas, principalmente en "Las palmeras salvaje" (1939). Tanto Joyce como Faulkner, a través de un magistral empleo del monólogo interior, revelan las realidades íntimas más profundas de los personajes.

suministra fragmentos de palabras que le pasan por la cabeza dando a conocer emociones desde el interior de la conciencia. Ejemplo:

EL HOMBRE: *Soy una persona decente y soy una persona normal. Decente y normal. No le hago daño a nadie. Navego y le canto al mar. Llego a los lugares y digo buenos días. Sonrío. Hago y digo no por agradar sino porque lo noto y porque así lo creo. Nombre, apellido, domicilio, edad. Pescador, mi nombre es Pescador. (pág. 28).*

Es necesario recalcar que en *Al otro lado del mar*, el tiempo cronológico rompe con la linealidad y se trastoca trasladándose al interior del pensamiento de los protagonistas, quienes reflexionan sobre sí mismos, evocando al mismo tiempo recuerdos de su vida pasada.

Así por ejemplo, el tiempo sufre alteración mediante el fluir de la conciencia y por ende la reactivación de los recuerdos. Lo anterior se evidencia cuando Pescador discute con Dorotea sobre la necesidad de ser libre. Sin embargo, dicho coloquio es interrumpido por una acotación que señala el trasloque de tiempo. Se intercala un monólogo interior de Pescador, en el cual rememora un suceso extraño acaecido en su infancia. Lo anterior se verifica en el siguiente ejemplo:

La escena se remonta a una noche en la playa.

PESCADOR: *De mis recuerdos de niño sólo tengo uno. Uno y es extraño, como borroso y no lo entiendo. Estaba muy pequeño. Estaba durmiendo y soñaba que tenía miedo... Sudaba y me agitaba. En la parte más fea del sueño grité... sirena, prefiero ver el cielo, las estrellas, el mar. Saber que todo esto que veo a la luz de esa luna es verdad. Te quiero, sirena, de verdad. (En la penumbra, la silueta de una mujer se levanta de la arena y le da un beso.).*

La escena vuelve al mismo momento anterior.

PESCADOR. Sólo estoy yo.

DOROTEA. Ya lo sé, ya lo he visto. (*Cerritos, 2010, págs. 42-43*).

Dicho rompimiento de la linealidad temporal, ocurre gracias al empleo del monólogo interior; además la autora permite a Dorotea revelar situaciones de su vida pasada, donde revive algunos acontecimientos íntimos de su vida, probablemente pertenecientes a su juventud, a la vez le permite que comparta su tristeza por los anhelos y aspiraciones que no pudo concretizar.

La escena se remonta al pasado de Dorotea

DOROTEA. Mamá, mamá...cuando yo sea grande voy a ser astronauta...

*Mamá... ¿mamá?... ¿Por qué pones esa cara de tristeza? ¿Mamá?...
mi mamá no quiso ser abuela...*

La escena se vuelve al presente

DOROTEA. ¿Cuánto más?

PESCADOR. Cuánto más, ¿qué?... (*Cerritos, 2010, pág. 48*)

Se vuelve al pasado de Dorotea

DOROTEA: *Yo voy a esperarte. No importa el tiempo que sea. Si hay que hacerlo hay que hacerlo. Yo me quedaré en esta orilla, esperando tu regreso... Hací lo que sea, lo que querrás hacer pero volvé...
(Cerritos, 2010, pág. 49).*

NIVEL TÉCNICO ESTRUCTURAL:

Al otro lado del mar, es una obra escrita en prosa y se encuentra constituida en un acto único (pero no está señalado de manera expresa). No se divide en escenas. Las acciones se desarrollan en el transcurso de seis días, pero

comienzan, a partir del segundo día. Luego vuelve al primero, después al tercero y continúa hasta llegar al sexto día.

3.10. Acotaciones.

Según afirma (Pavis, 1998, pág. 25) las acotaciones son textos no pronunciados por los actores, designadas para esclarecer al lector el modo de presentación de la obra.

Por ejemplo, registra el nombre de los personajes, las indicaciones de entradas y salidas, descripción de los lugares.

En *Al otro lado del mar*, la autora hace uso de acotaciones que en un primer momento indican el lugar donde transcurre la trama. Ejemplo.

La acción se desarrolla en una playa desierta que se supone muy alejada de la población. En escena, del lado de la playa y sobre la arena, un escritorio y una silla dispuestos para trabajo de oficina. A la derecha y delante del escritorio, un muelle artesanal en evidente estado de abandono. (Cerritos, 2010, pág. 13).

Así mismo, las acotaciones indican que Dorotea es quien está a cargo de la oficina. Ejemplo:

Ella está de pie tratando de identificar algo que ve en el mar. *Se apresura hacia su escritorio y se alista para trabajar.* Él aparece de repente frente a ella, como si viniera directamente de la playa y se dirige hacia el escritorio. (Cerritos, 2010, pág. 21).

Además, están presentes las acotaciones para mostrar la reacción de los personajes ante una pregunta de su interlocutor. Ejemplo:

PESCADOR: ¿Descansó? (Ella no contesta) Los mosquitos de las costas molestan mucho, más si uno no está acostumbrado. Lo mejor es no hacerles caso, luego de tanto se cansan...

LA MUJER: *No me interesa. Déjeme en paz.*

(Silencio)

PESCADOR: *(Saca en una bolsita algo de comer.) ¿Quiere?... ¿Ya desayunó? (Cerritos, 2010, pág. 14)*

Algunas de las acotaciones introducen el inicio de la acción del siguiente día.

Ejemplo:

La acción continúa en la tarde del Tercer día. Ella de nuevo en el escritorio (Cerritos, 2010, pág. 30)

Cabe aclarar que la mayoría de estos recursos de la estructura externa de la obra, señalan acciones realizadas por los personajes. Ejemplo:

Pescador se sienta en el muelle y tararea una canción. Al principio es apenas audible, pero poco a poco él se va dejando llevar muy entusiasmado por la tonada. Ella trata de abstraerse y atender sus asuntos pero cada vez se va poniendo visiblemente más incómoda... (Cerritos, 2010, pág. 31).

CONCLUSIONES

El desarrollo del trabajo: “Rasgos del existencialismo presentes en la obra *Al otro lado del mar* de Jorgelina Cerritos”, ha permitido llegar a formular las siguientes conclusiones:

- 1- Se identificó que el movimiento literario existencialista, el cual surgió en Europa a inicios de la cuarta década del S. XX, ejerció influencia en la producción dramática salvadoreña a partir de la segunda mitad de la década de los años 50. Dicho influjo literario prosperó con la difusión que del existencialismo realizó el destacado director teatral español Edmundo Barbero, quien representó la obra de Sartre *A puerta cerrada*, cuando estaba al frente de la escuela de teatro de la Dirección General de Bellas Artes. Dicho magisterio teatral ejercido por Edmundo Barbero, despertó el interés por parte de un grupo de jóvenes escritores y poetas salvadoreños a escribir obras teatrales con un fuerte contenido vanguardista a partir de la década de los años sesenta; sin embargo, a fines de los años 70, previos al conflicto armado, y sobre todo en la década del 80, los dramaturgos salvadoreños desechan los temas de carácter existencialistas y se inclinan por un teatro preocupado por los conflictos sociales.
- 2- A través del análisis de la obra *Al otro lado del mar*, de Jorgelina Cerritos, se han encontrado rasgos del existencialismo literario y filosófico, principalmente en el plano del contenido. En esta parte, se detectaron características del existencialismo europeo, entre las cuales figuran: la existencia precede a la esencia, la libertad, la angustia y la náusea. Así por ejemplo, en *Al otro lado del mar*, Pescador aparece como un hombre

que se encuentra totalmente solo en el mundo, sin familia y por ende, no ha tenido a nadie a quien darle cuenta de sus acciones; por tal razón, en Pescador se cumple un rasgo o característica del existencialismo sartreano el cual sostiene que el hombre es libre por cuanto se ha creado así mismo. En tanto, Dorotea no es totalmente libre, pues se rige por prejuicios que impone la sociedad. Además, dicho personaje es indeciso para tomar decisiones que le den sentido a su vida. Lo anterior se evidencia cuando ella siente temor de ayudarlo con el problema de identidad por el que atraviesa Pescador, ya que el miedo le impide actuar, pues piensa en las consecuencias legales que dicha acción pudiera ocasionarle.

3- Por medio del análisis literario se ha detectado que a nivel discursivo Jorgelina Ceritos, emplea la narratología, (es decir, la incorporación del elemento narrativo en el entretejido escénico). Dicha inclinación por parte de la dramaturga se debe a la influencia recibida por parte del también dramaturgo español y teórico literario José Sanchis Sinesterra.

4- Se ha descubierto, luego del análisis a nivel de contenido de *Al otro lado del mar*, que la visión del mundo y del ser humano que plasma Jorgelina Ceritos, guarda una estrecha relación con la visión de Karl Jasper, representante del existencialismo trascendentalista, es decir, postura filosófica que plantea que la vida del hombre puede escapar del pesimismo y la angustia que prevalecen en el mundo, y trascender o arribar a una nueva esfera de carácter metafísica o espiritual en la cual el ser humano encuentra su realización libre de todo pesimismo. Dicha postura se opone al existencialismo ateo representado por Jean Paul

Sartre. Esa corriente filosófica rechaza la concepción metafísica, y por ende el hombre es un Ser vacío, carente de esperanzas, y la lucha por conquistar su realización y felicidad resultan en vano.

- 5- Se pudo constatar que *Al otro lado del mar*, se ubica dentro del movimiento de la posvanguardia, pero con características del existencialismo; por estar adscrita al Posvanguardismo, Cerritos rompe con los parámetros tradicionales en cuanto a la creación teatral. Y eso se puede observar claramente en la obra antes referida, pues no aparece dividida de manera expresa en actos ni escenas; en ese sentido se aparta de la estructura del teatro existencialista europeo, cuyas piezas dramáticas estaban constituidas de actos y escenas.
- 6- A nivel de contenido, por ubicarse en el Posvanguardismo, refleja la obra aspectos de la realidad no solo salvadoreña sino latinoamericana, tales como: la exclusión, los prejuicios sociales, la pobreza y marginación entre otros, abordados desde una perspectiva crítica. No obstante, los rasgos del existencialismo filosófico- literario afloran en la obra, y permiten develar la realidad interna de los únicos dos personajes: Pescador y Dorotea, con sus conflictos, frustraciones y esperanzas. Para el equipo investigador, resulta significativo que una obra teatral escrita en el 2009, en el contexto del Posvanguardismo, retome elementos del movimiento existencialista, con el propósito de presentar la otra cara de la realidad humana: la interior, la cual determina el presente, y le augura esperanza o pesimismo al porvenir del ser humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

- Abbagnano, N. (1942). *Introducción Al Existencialismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aínsa, Fernando (2008) *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III Siglo XX. Ediciones Cátedra.
- Audi R. (2004). *Diccionario Akal De Filosofía* Traducción de Marraud H. & Alonso E. Madrid: Ediciones Akal.
- Ayuso M., García C. & Solano S. (1997). *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid: Ediciones AKAL, S.A.
- Barbero, E. (1972). *Crónicas*. San Salvador: Ministerio de Educación.
- Barbero, E. (1972). *Panorama del teatro en El salvador*. San Salvador: editorial Universitaria.
- Bautista A, Colocho C. y Ramírez. S. (2005). *El teatro como expresión comunicativa*. (Tesis de grado). Universidad don Bosco. San Salvador. El Salvador.
- Bobbio, N. (1994). *El existencialismo, ensayo de interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica
- Calderón D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, S.A
- Cea, J. R. (1993). *Teatro en y de una Comarca Centroamericana*. San Salvador, El Salvador. Canoa Editores.
- Cerritos, J. (2010). *Al otro lado del mar*. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Chinchilla, M. Á. (1997). *Desarrollo de la literatura dramática de El Salvador*. CULTURA Revista del consejo Nacional para la Cultura y el Arte (N 78).
- Correa P & Orozco A. (2004, pág. 502). *Literatura Universal*. México, Pearson Educación.
- Ferrater, M. J. (1995). *La filosofía actual*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Gallegos Valdés, L. (2005). *Panorama de la Literatura Salvadoreña*, del periodo precolombino a 1980. San Salvador, El Salvador: UCA Editores.

- Gero Wilpet & Eivar Ivask. (1977). *literatura mundial moderna*. Madrid: Gredos.
- Gómez, R. F. (1994). *El lenguaje literario: teoría y práctica*. Madrid: EDAF.
- Gómez Redondo, F. (2004) *El Lenguaje literario: Teoría y práctica*, Madrid: Editorial EDAF, S.A.
- Gorri, G. A. (1986). *Jean-Paul Sartre, un compromiso histórico: evolución ontológico-social de una psicología Fenomenológica*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre.
- Iáñez, E. (1995). *Historia de la literatura del siglo XX Volumen 9*. Barcelona: Bosch.
- Jaspers, K. (1958). *Filosofía, I*. Traducción de Vela F. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Jaspers, K. (1968). *La fe filosófica ante la revelación*, versión española de Gonzalo Días y Días. Madrid: Editorial Gredos.
- Jolivet, R. (1970). *Las Doctrina Existencialistas Desde Kierkegaard a J. P. Sartre*. Madrid: Editorial Gredos.
- Juárez, H. (1983). *El Teatro en El Salvador*. Revista Cultural AURA, año 1 N° 11 segundo trimestre.
- Melgar, B. L. (1992). *Cara y Cruz de la Dramaturgia Salvadoreña Contemporánea: 1956-1992*.
- Panamá, A. B. (2012). *Proceso de arte en El Salvador*. San Salvador: DPI.
- Parker, G. (2010). *Historia de La Guerra*. Madrid: Ediciones Akal.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: PAIDÓS.
- Pollmann, L. (1963). *Sartre y Camus: literatura de la existencia*, traducción de Isidro Gómez Romero. Madrid: Gredos.
- Salomón, R., & Córdova, A. (2015). *Teatro. Análisis de situación de la expresión artística en El Salvador (1ª ed. digital ed.)*. San Salvador, El Salvador: AccesArte, Fundación.
- Sartre, J. P. (1968). *¿Qué es la Literatura?* situaciones. Buenos Aires: LOSADA, S.A.
- Sartre, J. P. (1993). *El Ser y la nada*, traducción Juan Valmar. Barcelona: Altaya S.A.
- Sartre, J. P. (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona España: Edhasa.

- Sinisterra, S. J. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. España: Minaya S.A.
- Torre, G. de. (1968). *Ultraísmo, Existencialismo Y Objetivismo En Literatura*. Madrid: Guadarrama.
- Valderde, J. M. (1981) *Movimientos literarios*. Madrid: Salvat Editores, S.A.
- Velis, C. (2002). *Las Artes Escénicas Salvadoreñas*. Santa Tecla, El Salvador. Clásicos Roxsil.

Páginas web

- Astrada, C. (s.f.). *El existencialismo, filosofía de nuestra época, Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía (Mendoza 1949), Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires 1950, tomo I, págs. 349-358*. Recuperado el 09 de 02 de 18, de www.filosofia.org/aut/003/m49a0349.pdf
- Canales tirso (2003) *La geneación comprometida y su tiempo (1956-1996)*, Realidad y Reflexión N° 8 recuperado 25/11/17 de: ri.ufg.edu.sv/jsp/ui/handle/11592/8360Baldovinos.
- Domínguez A. (2010) *Ensayo Sobre Ser y Tiempo Heidegger* Recuperado el 03/02/2018, de: <https://es.scribd.com/doc/62878936/Ensayo-Sobre-Ser-y-Tiempo-Heidegger>
- Ette, O. (2002). *Vanguardia, Postvanguardia, Posmodernidad*. Recuperado el 25 de 03 de 2018, de: revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revista-deindias/article/download/468/536
- Hernández Sanjorge, S. (2004). *Teatro y escritura en Sartre*. Recuperado el 9 de 12 de 2017, de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/sanjorge35.pdf>
- Ricardo Roque Entrevista a Dinora Cañenguez, actriz y directora de teatro. Recuperado 05/11/17 de: istmo.denison.edu/n32/foro/03_roque_ricardo_form.pdf

- Pellettieri, O. (1999). *Traiccion Modernidad y Posmodrnidad, Teatro Iberoamericano y Argentino*. Recuperado el 2 de 15 de 2018, de Tradición, modernidad y posmodernidad: <https://books.google.com.sv/books?isbn=9505563884>
- Stam J. (1979) *El ateísmo Existencialista de J. P. Sartre*. Rev. Fil. Univ. Costa Rica, vol. XVII. Edición 45, páginas 37-42.
<https://www.inif.ucr.ac.cr./recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XVII/No.%2045/EL%20ATEISMO.pdf>
- Salomón, R., & Velis, C. (1993). El desarrollo de la educación teatral en El Salvador. *Vol. 27*. Libraries electronic edition the University of Kansas. Recuperado el 4 de julio de 2017, de: <https://journals.ku.edu/latr/issue/view/94>
- Roberto Cea, Para presentar unas visiones : el teatro Salvadoreño. (s.f.). *Fall 2000 103- Journal@ ku*. Recuperado el 09 de 01 de 18, de <https://journals.ku.edu/article/viecwfile>.

ANEXO

ANEXO.

ENTREVISTA A JORGELINA CERRITOS

TEMA DE INVESTIGACIÓN

“RASGOS DEL EXISTENCIALISMO PRESENTES EN LA OBRA *AL OTRO LADO DEL MAR* DE JORGELINA CERRITOS”

INTEGRANTES:

ISAAC ANTONIO SIBRIÁN MARTÍNEZ
CAROLINA LISETH CASTILLO HERNÁNDEZ

ASESOR: LIC. EDGARDO VLADIMIR ORELLANA CÁRCAMO

Instrumento para realizar entrevista a la escritora Jorgelina Cerritos.

Entrevista realizada por:

Isaac Antonio Sibrián Martínez
Carolina Liseth Castillo Hernández

Objetivo:

Realizar una entrevista a la dramaturga salvadoreña Jorgelina Cerritos, a fin de conocer aspectos sobresalientes de su vida como escritora y particularmente sobre la creación de su pieza teatral *“Al otro lado del mar”*.



1) ¿En qué ciudad y en qué año nació usted, cuál es el nombre de sus padres y a qué se dedican?

Nazco San Salvador en 1973, Mis padres son Ana Miriam Chacón y mi padre es Jorge Emilio Cerritos. Yo crecí con ellos hasta que me fui de la casa a los 20 años, bastante joven para la usanza nuestra. Mis padres vivían juntos, un poco de tiempo después que yo me fui de la casa mi madre tomó la decisión de terminar esa relación y mi hermana menor es la que ya no crece en el seno de la familia constituida por madre y padre. Ella estuvo casada con él, ella era Ana Mirian chacón de Cerritos jajajaja, todavía lo tiene así en el DUI, pero ya no están juntos. El oficio de mis padres, el de ella es maestra, a estas alturas maestra jubilada y él Licenciado en administración de empresas.

2) ¿En qué centros de enseñanza realizó sus estudios de educación básica, media y universitaria?

Yo estudié desde kínder hasta bachillerato en el colegio Bautista de San Jacinto y los estudios superiores universitarios los realicé en la Universidad Nacional (Universidad de El Salvador).

3) Su predilección por las artes escénicas, ¿surgió en el seno familiar o en algún centro educativo durante su formación académica?

Yo diría que ni de una ni de otra. Yo me sigo preguntando ¿qué de dónde? Al igual que muchas personas que uno va conociendo en el camino que es mi mismo caso. No vengo de una familia que se interesara por el teatro, no vengo de una familia que tuviera una amplia biblioteca a pesar de que mi madre era maestra y que mi papá tenía su educación superior. Teníamos los libros básicos que usamos para el colegio, y ellos para sus profesiones, así que no es por el lado de la familia. Ellos no han tenido ninguna relación con las artes y con ningún tipo de expresión artística.

Digamos que tampoco es directamente por el lado del colegio, digamos, porque cuando estaba en el colegio de alguna manera fui influenciada por algún maestro que decía vamos a hacer un drama y yo participaba. Eso lo recuerdo desde Kinder. Yo recuerdo que desde kínder 5 yo salía bailando para el acto de clausura o acto cívico o declamando. En tercer grado y sexto grado salí dramatizando.

Recuerdo que entre el tercer grado los maestros decían vamos a hacer un cuento y todos los niños decían hagamos la Caperucita Roja, de los cuentos más comunes, venía yo, decía yo quiero hacer otra cosa.

Recuerdo que estaba una caricatura la de Heidi y que era una serie pues y que bastante larga y vine yo y me tomé aquello de adaptar, diría hoy en términos más formales. Y saqué las partes más importantes de esa gran historia y yo les decía a los niños, esa vamos a hacer y estaba en función de dirección y decidir que textos iban a representar.

Recuerdo a la profesora de tercer grado, era una profesora muy abierta y rompía con la educación tradicional, dio la oportunidad de escenificar toda la mañana esa obra no sé si es la percepción de niño que tal vez no fue tanto Jajajaja, pero yo la sentía larga.

En sexto grado teníamos que hacer algo para el día de la madre y yo dije que yo iba a escribir la obra. No recuerdo que título le pusimos, pero íbamos a ensayar en la casa de un compañero, yo tenía eso (inclinación por escribir y actuar), creo que de alguna manera era algo innato. La inclinación por la formación media un papel importantísimo pero esa inclinación, esa vocación de decir yo quiero lo tuve desde siempre.

Recuerdo que en bachillerato un profesor de apellido Marengo hacía un festival, y dijo que íbamos a dramatizar. Sin embargo, durante mi

adolescencia, opté por la introversión, al contrario que de pequeña, que yo era bien extrovertida. En primaria seguido mandaban a llamar a mi madre para ponerle queja de mí.

En bachillerato que era otra etapa, me volví más introvertida, me gustaba escribir poemas, en ese tiempo estaba buscándome a través de la poesía, del verso y siempre el teatro estaba en mí, aunque me gustaba participar también en otras actividades.

Sin embargo, también me volví más apartada y veces hasta meditativa, me gustaba escribir poemas. Leía mucho poesía la de Claudia Lars, de Amado Nervo, Adolfo Bécquer, Juana de Ibarbourou; leía los poemas de Bécquer, yo adoraba los poemas de Bécquer. Yo leía los poemas que me gustaban y los transcribía a una libreta que yo tenía y que conservo hasta la fecha.

Esa etapa fue a donde me volqué, de tal grado que en las obras yo no participaba actuando, a diferencia de pequeña me gustaba estar en la parte de apoyo. Yo no tenía ninguna participación escénica, es en ese tiempo digamos así, vale decir la maldad de la adolescencia donde las introvertidas o las más calladas las van relegando y era el grupo de las populares las que salían dramatizando, y yo no quería estar en ese grupo, yo me sentía incómoda en ese pequeño mundo de ellos.

Yo en ese tiempo estaba buscándome a través del verso, de la poesía, de hecho yo tengo una carta, más bien mi madre tiene una carta que yo le escribí diciéndole: “Madre perdóname porque un día me voy a ir de este país, porque lo que yo quiero estudiar no existe aquí, que era la actuación”. En mi diario que guardo desde los 12 o cuando tenía 14 años de edad, yo escribí dos cosas: “Yo quiero estudiar psicología para ayudar

a la gente, y eso lo puse, y quiero ser actriz porque quiero estar en un escenario y decir cosas”.

Ese deseo estuvo en mí todo el tiempo, aunque yo no sabía que era, yo no conocía el teatro y lo único que conocía de actuar era lo que veíamos o hacíamos en el colegio. Nunca había ido a ver una obra de teatro, creo que el referente de educación era lo que yo miraba en la televisión y me atrevería decir más bien lo que veíamos del cine mexicano telenovelas, juveniles programa juveniles.

Yo siempre jugué desde chiquita a inventarme personajes, tuve con mis hermanos un juego donde vivíamos en un internado, mis hermanos representaban un solo personaje, pero yo era todos los personajes. Durante todo el día cuando estábamos de vacaciones del colegio, yo me pasaba la vida jugando al teatro.

4) ¿A qué edad salió actuando en una obra teatral, y qué clases de experiencias adquirió en esa oportunidad?

Pese a que yo no encajaba en mi adolescencia con el grupo, yo ingresé al teatro gracias a mi padre. Creo que mi padre se daba cuenta de mi inquietud de que me gustaba mucho la actuación. Yo creo que en las últimas obras creo que fue Las manos de Dios, lo sufrí mucho porque yo si quería actuar pero no tenía cabida en el grupo.

Mi padre para ese entonces trabajaba en la UES, se enteró que había teatro en la UES y preguntó si alguien que no estudiaba allí podía participar en el teatro. Creo que fue como lo más significativo que hizo por mí. Para ese entonces estaba Mario Tenorio como director del teatro universitario, para ese entonces yo tenía entre 16 y 17 años. Una cosa muy significativa fue la primera obra dramática que vi en la gran sala del

Teatro Nacional. Yo todavía era estudiante de bachillerato, la obra que representaba el grupo La Galatea, era «*La colina*», era la primera obra teatral que yo veo y digo “eso quiero hacer”.

Veo a la actriz que hacía un personaje, que era la novicia, y yo la veía y me imaginaba que era yo. Y lo bonito de las vueltas que da la vida, que con los años mi primer grupo de teatro al cual yo pertenezco, montamos la obra: *La colina*, yo hice el papel de la novicia, y actué en la gran sala del Teatro Nacional y fue así como se cumplió mi gran sueño jajajaja. Siempre estuvo presente como algo que estuvo en mí, fue el primer contacto con el teatro que yo tengo.

A finales del 89 y principios de la década del 90 yo entro al teatro universitario, hago taller un año, y cuando voy a entrar a la Universidad me integré al teatro universitario. Mi estadía por el teatro universitario fue solo de un año, pues la UES se va al exilio, por espacio de unos cuatro meses, tras la ocupación militar de sus instalaciones durante la ofensiva guerrillera en noviembre del 89.

En el año 92, el teatro en nuestro país era un desastre, no se estaba haciendo nada. En esos días contacté con un director teatral llamado Edwin Pastore, estaba trabajando en un grupo teatral que él dirige que se llamaba La Rendija. En ese momento estaban trabajando una obra, ya tenían los personajes pero yo me integro con la escenografía aunque me costaba mucho yo quería estar allí.

Me quedo con ellos desde el 93 hasta aproximadamente el 97, para ese momento yo ya estaba estudiando en la Universidad de El Salvador la carrera de Psicología. Las obras que recuerdo en las que participé con el grupo de teatro fueron: Edipo rey, El Principito, A puerta cerrada, La colina y Una fiesta de amistad, obras que montamos desde el 93 hasta el 97.

Cuando salgo de Psicología sigo en el teatro pero en un momento tuve que decidir a qué me quería dedicar como profesión, es así como la psicología queda relegada. A mí cuando me dicen que yo soy psicóloga yo digo que no porque uno es lo que ejerce y en lo que se sigue formando. Yo desde el 98 hasta la fecha nunca volví a tomar un libro de psicología para actualizarme, nunca ejercí la psicología.

Con Víctor Candray, pasamos a formar nuestro propio grupo trabajando con Unipersonal en el que llevamos a escena las obras: La cantante Calva y El vuelo de la Gruya, que hicimos como 100 presentaciones de esa obra. Luego volvimos al espacio de formación escénica, dábamos clases, pero al mismo tiempo recibíamos clases con el maestro Filander Funes, en la Escuela de Arte del Actor. Fueron tres años de estudio, con el maestro Funes obtuve una formación más sólida teatralmente hablando. Posteriormente es que hacemos el grupo con el que estoy trabajando ahora, que es con «Los del quinto piso».

5) ¿Desde cuándo comenzó a escribir textos dramáticos?

Empiezo en el 2000, cuando comienza el siglo y el milenio jajaja, yo me digo que me gusta actuar y escoger las obras que vamos actuar, no me bastaba. Yo sentía que necesitaba expresar con mi forma de ver el mundo, a través de personajes nuestros. Cuando digo nuestros no me refiero a lo Salarrúe, si no que nuestros como visión de mundo.

Empiezo a explorar y a escribir teatro, las herramientas con las que comienzo a escribir teatro son las que mi maestro de actuación me da para actuar y para analizar textos. Nosotros para actuar necesitamos analizar el texto que vamos a actuar. Entonces yo decía que estas mismas herramientas para analizar un texto han de ser las mismas que necesito para escribir.

En la escuela Arte del actor, trabajamos mucho analizando los textos de Shakespeare y de Lorca. En el proceso de formación nos enfocamos un año en Shakespeare y dos años con la poesía y el texto dramático de Lorca, y es ahí que comienzo a escribir con esas herramientas.

6) ¿Qué tipo de circunstancias le motivaron a escribir obras teatrales?

Es hasta el año 2000, que entro en un proceso superior en dramaturgia donde yo adquiero las herramientas con las que yo escribo teatro. Hoy puedo decir que la dramaturgia de Jorgelina Cerritos está atravesada por José Sanchis Sinisterra, dramaturgo y director español y que hay un antes y un después en mi dramaturgia. Es decir, del 2000 al 2006 es la primera fase de la dramaturgia mía que escribo teatro con las herramientas que tengo como actriz para analizar un texto. Pero en el 2006 adquiero las herramientas que necesita un dramaturgo para escribir sus textos.

Con Sinisterra obtuve las técnicas propias para escribir. Entro en un proyecto de profesionalización en el campo de teatro regional para toda Centroamérica, el proyecto becaba a tres personas de un país centroamericano y fueron tres años de duración en el que uno decidía en que se quería profesionalizar. Yo opté en dramaturgia, la sede para los que optaron por la dramaturgia fue El Salvador, donde participamos 18 becados. El dramaturgo español José Sanchis Sinisterra fue quien impartió los talleres.

Fue así como descubrí algo, yo tuve esa sensación y dije: es así como se escribe teatro jajaja. Antes de ese proceso mis textos tienen primer acto, segundo acto, lo tradicional. Yo así pensaba que se escribía teatro, pero con Sinisterra descubro que la estructura de un texto puede ser otra y fue algo como descubrir la dramaturgia en ese momento.

Desde el 2006 para acá, fue a partir de eso y otros talleres tanto físico como virtuales o talleres que voy dando en El Salvador y fuera, me obligó a sistematizar mi trabajo creador. En el proceso del taller denominado “Carromato”, era obligación replicar a otros lo que habíamos aprendido, y tengo la sensación que los primeros talleres era una réplica de lo que te habían dado.

7) Háblenos de su obra *Al otro lado del mar* ¿Cuál su fuente de motivación para escribir *Al otro lado del mar*?

Al otro lado del mar, estuvo atravesada por circunstancias muy personales en mi vida. Yo creo que es un momento de mi vida en que yo me estoy haciendo muchas preguntas. Esas preguntas que llamamos existenciales dentro de lo académico, ¿Quién soy? ¿Cuál es el sentido de lo que estoy haciendo? ¿A dónde voy yo como mujer? ¿Hacia dónde voy como madre? que no era para ese momento. ¿Hacia dónde voy como artista en este país? ¿Hacia dónde voy como pareja en una relación destruida en ese momento? Eran muchas las preguntas alrededor del ser en el que no sólo habían preguntas si no que también respuestas.

Las respuestas no eran alentadoras, porque en primer lugar yo me cuestionaba cómo iba a ser para ser madre, ya no tengo 25, ya no tengo 30 para hacerlo, vivir en un país donde ser artista te preguntas el sentido, ¿para qué? Pero digo, necesito tener un asidero físico, si vale decirlo, yo he vivido como en 25 casas. Mi familia ha sido errante todo el tiempo, a mí no me hablen de mudanzas que yo sé de eso, jajaja.

8) Su obra “*Al otro lado del mar*” rompe con la estructura externa que debe llevar todo texto dramático. Por ejemplo, usted no señala las

divisiones de su pieza teatral en actos y escenas. ¿A qué se debe dicha omisión?

Tiene que ver con esa comprensión de la dramaturgia, saber que se podía escribir desde otros territorios, desde el terreno técnico escritural, descubrí con el maestro Sánchis, que escribir teatro no era necesariamente esa estructura clásica, que viene desde el isabelino donde Shakespeare nos da una clase magistral al respecto, escena 1 cuadro 1, 2 y 3 y así sucesivamente.

Voy descubriendo en el transcurso de mi formación que se viene el siglo XX, y con las vanguardias comienza a destruirse lo que estaba establecido y la dramaturgia pasa por su renovación y otros autores que ya no siguen las mismas estructuras.

Podemos decir que así agarramos el texto, la estructura está ahí, uno bien nota cuando ya cierra una unidad y termina y pasa otra. Uno bien pudiera decir, aquí está la escena, aquí están los cuadros y aquí están los actos pero ya no es necesario consignarla como tal.

Aparte también que el cine provee a la literatura dramática de otros insumos y descubrimos cómo escritores que podemos iniciar las historias de otra manera, que podía ser más interesante contar desde el final. Y viene la literatura y lo retoma ¿por qué vamos a seguir una composición del tiempo lineal?, ¿por qué no a través de saltos en el tiempo?

Me preguntan ¿por qué los textos de memoria? y yo le respondo porque así recordamos, porque la memoria no se construye de una forma lineal. No contamos en fragmentos y tratamos de hilvanar una historia, porque creo que la sociedad actual se cuenta desde esa forma. Nos contamos por fragmentos, por omisiones, nos comunicamos fragmentadamente. Yo

considero que la dramaturgia nos sigue contando como seres humanos de este tiempo y desde esta sociedad de una manera de escenas y actos.

9) ¿De qué dramaturgos, a nivel europeo y salvadoreño, ha recibido influencia para escribir sus piezas teatrales, y específicamente *Al otro lado del mar*?

Hay una presencia Lorquiana en mí, tanto en poesía como en dramaturgia. Además en mi obra está la influencia de Sanchis Sinisterra, Juan Mayorga, Alberto Conejero y de autores contemporáneos como: Samuel Beckett con *Esperando a Godot*, del Argentino Arístides Vargas *Teatro Ausente* que muestra un compromiso de discurso político en su obra y de la literatura salvadoreña de Álvaro Méndez Leal con *Luz negra*.

Marco Antonio de la Parra por su visión en la forma de escribir teatro; me gusta mucho Arístides Vargas, yo podría decir que mi influencia literaria dramática es Vargas, su forma de escribir teatro, donde hay un compromiso de discurso político, Arístides Vargas de Latinoamérica; pero puedo mencionar a varios si me pregunta puedo decir a José Sanchis Sinisterra por toda la parte de formación.

Arístides Vargas por su literatura dramática y Antonio de la Parra que es un dramaturgo chileno por su visión de lo que implica escribir teatro. Él tiene un libro que se llama «*Cartas a un joven dramaturgo*», mi libro Biblia por mucho tiempo, este libro aún lo utilizo cuando voy a la reflexión sobre lo que implica escribir dramaturgia.

Fue un libro de cabecera, pues es como la parte poética y filosófica de escribir teatro. Estos tres autores están muy presentes y luego todo lo que uno va leyendo, lo que pasa es que sobre literatura dramática no leemos en este país por la escasa bibliografía que hay al respecto.

10) La periodista Miriam García del diario digital Vanguardia, en una reseña sobre su obra *Al otro lado del mar*, afirma que “es un texto dramático, de carácter existencialista”. ¿Cuál es su opinión sobre dicha aseveración? ¿Considera su obra de carácter existencialista por las temáticas que aborda?

Si, en algún momento se va ubicando en el existencialismo y en el absurdo, casi siempre tratan de ubicar mi obra en general, esta vez no es la excepción, al hacer un listado de las características del existencialismo, la búsqueda del ser y la soledad, ante esas características si pega, pero yo no he estudiado académicamente esos movimientos, con la solvencia para decir que escribo desde ahí, yo no escribí un texto que se enmarcara en un movimiento específico.

Yo pretendía testimoniar los tiempos que yo estaba viviendo, atravesados por mi subjetividad, como resultado nos acercamos a esas vanguardias. Y es que somos eso, una sociedad atravesada por el existencialismo, por el absurdo o díganme si no es existencialismo que todo ese submundo que está afuera, somos unas burbujas que no nos comunicamos entre todas las realidades de nuestro país, que creemos que convivimos pero en realidad no es así.

11) ¿Con cuál de los dos personajes: Dorotea o Pescador, se siente usted identificada?

Yo me identifico con los dos personajes, creo que es un poco de mi discurso, un poco de mi vivencia, un poco de mi dolor y un poco de mi respuesta al mundo en cada uno de ellos. Creo que ninguno de los dos, soy yo, porque ya me han preguntado justamente eso, pero en ambos hay algo de esto que les he contado.

Al otro lado del mar, surge en un momento que yo atravesaba en mi vida, surge del enojo que yo tenía con todo, estas estructuras que me tratan de nombrar, de decir, lo que yo soy ante esa ficción. No a un hombre que podría ser el dueño del mundo, porque es una sociedad patriarcal.

El mundo está creado para que el hombre lo domine, pero en este caso este hombre está más a la deriva que esta mujer que tiene poder de la institucionalidad, que tiene la historia en regla, la historia es que tiene la oficialidad y eso la respalda, pero en contrapunto lo que no tiene es el sentido, no puede responder de manera consciente y decir sí porque yo quería.

No sé, pero evidentemente había en mí el tema de la maternidad que era muy fuerte y lo es aún, creo que era un poco con la proyección que pasa con esta necesidad de la maternidad que no se realiza, no es que yo realmente me proyecte, porque no creo que una mujer por no ser mamá no esté realizada, pero creo que una mujer como Dorotea de esa edad era muy importante, por ello se deja definir por la pareja por la maternidad.

Está esperando a alguien que no va a volver, una Penélope bajo del árbol eternamente. Era como ficcionar un poco, era como buscar la metáfora de todo lo que yo quería comunicar y de lo que yo estaba viviendo.

12) ¿Cuál es su visión de mundo que usted pretende transmitir en *Al otro lado del mar*?

Mi visión del mundo que quiero transmitir es la de un mundo que nos define equivocadamente, un mundo que nos coarta, oprime. Aprendí que en el fondo puede haber esperanza en la otredad, quizás no en la construcción social, pero si me encuentro con otra persona la

complementariedad con el otro y creo que podemos reconstruirnos, para lo que quiero reflejar con estos personajes.

Pero esa razón rompe con el existencialismo ya que el existencialismo los dejarían solos, en su podredumbre para siempre, aquel pescador flotando en la nada y aquella mujer pudriéndose en la arena.

Pero hay una esperanza, porque la mujer se transforma, porque ella no le puede dar una partida de nacimiento, porque legalmente es imposible, pero ella se la da, se la inventa, ella le inventa una partida de nacimiento a él, ellos se adoptan como familia y cuando ella escribe «aquí tiene», este señor «Pescador del Mar» le acepta un nombre imposible de poner en una nación en cualquier lugar.

Le dice, eso no se puede poner en una partida, y luego dice yo soy Dorotea del Mar y se autodenomina ella, porque en un momento ella dice que su apellido se lo llevó el viento, ¿no sé quién soy? Y el apellido es nuestra raíz, si no tenemos no tengo raíz y ella se pone raíz.

Con ese encuentro con el otro podemos resolver muchas cosas. Aunque la sociedad nos siga diciendo nombre, apellido y edad, “no sé si le van a dar el perro”, pero él se va feliz porque lleva un pedazo de papel, y ella regresa tranquila, ella regresa existiendo y ellos serán la existencia. Existimos aunque existamos en este caos, en este desierto, para mí ambos viven en un desierto uno es un desierto de agua y el otro es un desierto de arena.

Y luego se crece la esperanza con el perro, el que diría en su lenguaje canino hombre, sino vuelve yo lo iré a buscar, él me prometió que nunca íbamos a estar solos. Y digo, ese perrito que estuvo allá, ¿voy a quedarme esperando? se lanza al mar. Entonces son tres seres, tomando el perro

como ser, condenados a la soledad, al desamparo que van tras la búsqueda de una posibilidad para existir y una razón de vida.

Si hacemos la comparación con “A Puerta cerrada”, como un clásico del existencialismo, cuando la puerta se abre ninguno se atreve a salir y prefieren cerrar la puerta y se quedan ahí sumiéndose en la culpa, en reproches y ahí se van a quedar para siempre. Pero aquí hay algo que no cumple con las características del existencialismo, es el nivel formal, la ruptura del tiempo y del espacio. A nivel de contenido la esperanza, el nivel de tiempo y el nivel de tema la identidad, la memoria y la mujer.

13) ¿Cuáles son sus proyectos a nivel actoral y dramatúrgicos para el próximo año?

Yo me embarqué 5 años con el tema de la memoria, comencé a escribir una trilogía, no sabía cuánto tiempo me iba a tardar, he descuidado mucho en el ámbito del teatro para niños y me han quedado insumos con los cuales yo estoy como en deuda de escribir. Quiero escribir una obra de memoria (histórica) para niños, cuando yo digo eso, es que no hay temas que no se pueden tocar para la infancia.

Seguramente se cree que el texto para niños es aquel de los animalitos que hablan y que las hadas bajan. No digo que esto no se pueda dar, pero tengo como un pendiente en la trilogía, que se está formando. Serán 3 piezas teatrales cortas de alrededor 10 páginas cada una. La primera ya está escrita, la segunda está a medias y la tercera estoy buscando como de qué voy a escribirla. Creo que el otro tema que quiero explorar es el de la familia, visto desde la familia, mi hija, mi pareja. Yo y mi familia de la que vengo y de la que ya les he contado un poco.

Otro gran proyecto es con la Universidad Pedagógica de El Salvador que quiere publicarme un libro, ellos publicaron “Al otro lado del mar” unido con otros dos textos, un libro con tres obras. Queremos hacer lo mismo pero con teatro para niños, no tocando todavía el que les conté porque estoy trabajando todavía en eso. Pero tengo otros textos y yo digo ¿por qué no publicarlo? Tengo otros que no vieron la luz porque no fueron editados, uno se llama “El desván de Antonia”, “Los milagros del amate” y “La función debe continuar” que son estos tres textos que existen y que podrían publicarlos en un solo libro para el teatro infantil.

A nivel actoral, mantener en escena la obra que estrenamos en agosto que fue “El misterio de las utopías”, mantenerla todo el año en presentaciones y mi proyecto de todos los años que no logré concretizar es mantener un taller de dramaturgia constante, por la carencia que existe en El Salvador en cuanto a la formación literaria de este campo.

(J. Cerritos, comunicación personal, diciembre 06 de 2017)

