

Joaquín Aguirre Lavayén: La escatología política en *Guano maldito*

Willy O. Muñoz

Joaquín Aguirre Lavayén escribió *Guano maldito* inicialmente en forma de novela en 1976. Años más tarde nos ofrece una versión dramatizada, la que fue puesta en escena por el elenco boliviano Casateatro inmediatamente antes de su publicación en 1986. La obra toma la forma de un juicio de responsabilidades que tiene lugar con motivo del centenario de la pérdida del litoral boliviano. O sea que el texto está basado en los hechos históricos que culminan con la guerra del Pacífico, en 1879. El propósito de este estudio es analizar las técnicas del teatro épico propuestas por Brecht que se encuentran en este texto para señalar su propósito didáctico, el que tiene una radical importancia en el contexto boliviano actual.

A manera de introducción el dramaturgo mismo señala que *Guano maldito* revive la tragicomedia de aquellos pueblos subdesarrollados atrapados en la codicia del guano, el excremento de pájaros marinos acumulado por siglos en las costas de Bolivia, Chile y Perú, el que sirvió de abono para fertilizar los campos europeos. Los negocios de las trasnacionales, según Aguirre Lavayén, transforma el excremento de Sud América en el oro que termina en las arcas europeas (15-6).¹ A pesar de que lo que se va a juzgar en esta pieza es el grado de responsabilidad de los personajes históricos bolivianos, el juicio mismo es efectuado por seres sobrenaturales. El Gran Maestro, vestido de túnica blanca, parece un dios, y su asistente, Gabriel, es un ser alado. Para lograr su propósito, estos personajes serán secundados por un Pelicano que tiene más de cuatrocientos años, y que fue testigo de los hechos históricos. La sorprendente mezcla de lo sobrenatural con lo histórico tiene por objeto urgir al lector/espectador que mantenga una postura crítica con relación al texto discursivo/espectacular.

Antes de abrirse el telón, sale un Lector al proscenio y lee el siguiente parlamento del libro *Guano maldito*: "¡Bolivia! Perdiste tus costas . . . Perdiste tus puertos sobre el Océano Pacífico. ¡Bolivia! Patria por cien años

enclaustrada. ¿Quién te dejó asfixiada? . . . ¿Fueron ellos? . . . ¿Fuimos nosotros?" (23). Desde un principio el drama establece a su destinatario, el boliviano, quien debe identificar y enjuiciar a los responsables pasados y presentes de la mediterraneidad de Bolivia. Al romperse la cuarta pared, la puesta en escena crea una relación dialógica entre lo presentado en el escenario y la realidad del lector/espectador, dialogismo destinado a motivar la meditación y la acción de parte del público. De acuerdo con la economía de este drama, los lectores/espectadores no están exentos de culpa, de manera que *Guano maldito* deviene el gran espejo en el que se miran los que se acercan a este drama.

Siguiendo la modalidad de la representación del teatro épico, en *Guano maldito* se trata de interrumpir el avance de la acción. En esta pieza, ni bien comienza la acción, ésta se detiene para dar lugar a la proyección cinematográfica de una costa marítima, mientras que el conocidísimo vals, "Yo quiero un mar para Bolivia," se escucha en los altoparlantes. El público identifica inmediatamente el mar como el caro objeto perdido, sentido de pérdida que es reforzado por la letra del vals. Dichas estrategias urgen al público a asociar la obra con el contexto en el que la obra es representada. Sin embargo, el vínculo que relaciona la acción que tiene lugar en el escenario con las necesidades del público es desvirtuado por la aparición en escena de seres sobrenaturales. En este caso, la mezcla de lo histórico con lo fantástico está destinada a producir extrañeza en el público. El público que esperaba un riguroso juicio de responsabilidades experimenta los efectos del *Verfremdung*, el que según Brecht es "una forma de representación a través de la cual lo familiar se convirtiese en sorprendente y lo habitual en asombroso. Aquello con lo que nos hallamos todos los días debía producir un efecto peculiar, y muchas cosas que parecían naturales debían ser reconocidas como artificiales" (citado de de Toro 29).² Vale decir, en esta obra lo histórico y lo fantástico están relacionados sintagmáticamente como si fueran realidades afines con el propósito de desfamiliarizar al lector/espectador y evitar así que se deje hipnotizar por la acostumbrada ilusión de lo representado. De esta manera se fuerza al destinatario del discurso teatral a distanciarse de lo representado para razonar sobre la acción que está presenciando y aplicarlo a su propia realidad.

En el teatro aristotélico, los espectadores se identifican con los personajes por medio de la ilusión de que la acción que están presenciando tiene lugar en ese momento, como si estuviera sucediendo por primera vez, mientras que en el teatro épico se recuerda constantemente a los espectadores que no están presenciando eventos que ocurren ante sus ojos, sino hechos que acontecieron en el pasado; que lo que están viendo es el *reportaje*, la *narración* de tales hechos pretéritos (Esslin 115). En *Guano maldito*, el Gran Maestro y Gabriel se valen del viejo Pelicano para llevar a cabo el juicio de responsabilidades, el que

"narrará" lo que ha visto durante los años de la guerra del Pacífico. Para facilitar el relato de los hechos históricos, el Pelicano pide al Gran Maestro que le permita utilizar unos actores desocupados, los que suben de la platea y reciben su vestuario para "revivir" sobre un viejo muelle, utilizado como escenario, el juicio de los cien años (41-2).

Esta estrategia hace que los espectadores tomen conciencia de que están en el teatro, puesto que la representación que presencian se encarga de mostrarles el mecanismo teatral y sus elementos constitutivos; recordarles, por ejemplo, que la acción es representada por actores, los que gracias a un vestuario apropiado pueden hacer el papel de personajes históricos. La reflexividad de esta pieza establece un doble sistema de comunicación basado en la diferencia espacial que existe en el acto espectacular: por una parte se da una comunicación interna entre los personajes del drama a la par de otra comunicación externa entre el escenario y la platea. Este doble sistema de comunicación es logrado gracias a la forma de la representación de este drama, la que cae dentro de la modalidad espectacular que María Voda Capusan llama "framed play." El teatro enmarcado se caracteriza por ocupar la totalidad del escenario, pero la continuidad de lo representado es frecuentemente interrumpida por prólogos, epílogos, cantos y otras formas de dirigirse directamente al público. La comunicación explícita con la platea crea una fuerza centrífuga que solidariza la acción que tiene lugar en el escenario con los intereses sociales del público (101-03).

Por otra parte, la acción de *Guano maldito* no es causal ni continua, sino que, debido a su estructura épica, es episódica. Puesto que no se precisa construir una obra que cree suspenso, la acción de esta pieza avanza por medio de fragmentos cortos que no necesitan tener una continuidad lógica, puesto que cada fragmento es independiente y no requiere de otros elementos fuera de sí para completarse o para adquirir un significado. El montaje, o la yuxtaposición episódica de la obra, produce tal flexibilidad que permite a la obra presentar los más diversos lugares, tiempos y personajes con bastante economía. Por ejemplo, el Pelicano narrador para ilustrar un episodio de la historia dice al público: "Veamos qué opina el Ministro de Relaciones de Chile, doctor Antonio Varas, acerca de los títulos bolivianos en el Litoral del Pacífico. Estamos en Santiago de Chile, año 1857." Acto seguido se dirige al escenario donde están los actores desocupados vestidos con sus vestimentas correspondientes inmóviles como estatuas. Entonces el Pelicano los "revive" para que reconstruyan un determinado evento del pasado por medio de su actuación (50).

Mediante la representación episódica los espectadores pueden presenciar en rápida sucesión los negocios de las autoridades bolivianas con empresas europeas, transacciones en las que se da prioridad a las ganancias personales que al bienestar de la nación; la invasión de Chile al litoral boliviano para participar de

las ganancias del guano, el abandono de las autoridades bolivianas ante dicha invasión, los esfuerzos de España por reconquistar sus antiguas colonias, el fracaso de Bolivia al obtener préstamos para adquirir material bélico. La acción cubre un siglo de tiempo y tiene lugar en tres países hispanoamericanos y varias capitales europeas. En otras palabras, el propósito de esta obra no es crear personajes altamente caracterizados con los que el público pueda identificarse, sino que la fragmentación episódica del teatro épico está diseñada para producir un distanciamiento de modo que los espectadores presencien los eventos del tablado con una actitud crítica.

Fernando de Toro sostiene que el efecto del distanciamiento en el teatro épico opera a tres niveles: "a) a nivel del actor-personaje, b) actor-audiencia y, c) a nivel de todos los elementos que entran en juego en la puesta en escena" (29). Respecto al nivel a), las didascalias de *Guano maldito* no especifican la manera de actuar de los personajes, pero lo que sí resulta obvio es que los personajes son representados por actores, de manera que los espectadores no se olvidan de la doble ontología de los personajes.³ Ya dejamos establecido que las estrategias que retardan la acción—las proyecciones cinematográficas, los poemas y canciones y los parlamentos que se dirigen directamente al público, nivel c en el esquema de de Toro—contribuyen a que la relación actor-audiencia se caracterice por el raciocinio crítico de estos últimos ante la acción escenificada—nivel b del mencionado esquema.

Para precisar las causas que culminan en el desmembramiento del litoral boliviano, analizaremos la actuación en cuatro momentos claves para establecer la dinámica del gesto en *Guano maldito*. Según Brecht, "Por gesto no se debe entender gesticular; no se trata de ademanes que subrayan o explican algo, se trata de una *actitud general*" (citado de de Toro 29). O sea que el gesto caracteriza *la relación* que se forma entre las gentes, la actitud que toma el hablante frente a otras personas. El primer gesto que consideramos hace resaltar la actitud que predomina entre un abogado criollo sabido y el ingenuo empresario extranjero. Dicha escena muestra la corrupción que a menudo existe en las transacciones económicas a nivel internacional. Según el abogado Quirós, el presidente Gamarra del Perú quiere ofrecer el monopolio del guano a la casa Gibbs, con la condición del pago de una suma elevada de libras esterlinas, dineros que se utilizarán para hacer la guerra a Bolivia, país que se desmoronaba por las ambiciones presidenciales de tres generales que luchaban entre sí. Al margen de la política internacional, Quirós, que es socio del presidente Gamarra, quiere cerrar el contrato previo pago de 57.000 libras, suma que será repartida entre él y el presidente como ganancia personal que resulta de los asuntos de gobierno. El gringo, que ingenuamente pensaba realizar un negocio a nivel internacional, acepta, temeroso, financiar una guerra contra Bolivia, su otro

proveedor de guano. El no tiene otra alternativa que transar con personas inescrupulosas que se enriquecen a expensas de la nación a cambio de que todo quede en secreto (43-6). El Pelicano narrador se dirige al público para sintetizar la escena con estas palabras: "¿Ya lo han visto? Hacen y deshacen. CONTRATOS: COIMAS [sobornos]: GUERRAS," e inmediatamente añade que las fuerzas de Gamarra que invadieron Bolivia en 1841 fueron vencidas por el general Ballivián (46).

Años más tarde, las empresas chilenas explotan el guano del territorio boliviano, infiltración que es tolerada por las autoridades que se hallan más preocupadas por conseguir dineros para sofocar los levantamientos golpistas dentro del territorio boliviano. Para este propósito, un general boliviano presiona al gerente de la Gibbs para que pague más por la compra del guano, lo cual ocasiona que dicha empresa europea negocie directamente con el gobierno chileno a pesar de que éste les vende el producto que proviene de tierras bolivianas, salvo que Chile cumple con sus promesas de negocios y sus exigencias no están sujetas a los altibajos que caracteriza a la política boliviana (50-9). La relación o gesto del gerente de la Gibbs cambia puesto que ahora asume una posición de superioridad con respecto al representante criollo. La consecuencia del cambio gestual contribuye a que Bolivia pierda su costa marítima, hecho que también en parte se debe a la dejadez de sus gobernantes y a la confusión política ocasionada por la desmesurada búsqueda del poder por determinados generales bolivianos.

Incentivados por las futuras ganancias de la explotación del guano y debido al abandono político de sus costas por parte del gobierno boliviano, el ejército chileno invade Mejillones. Recién entonces se manda a Aramayo a Europa para obtener préstamos para comprar el armamento destinado para la defensa de la soberanía territorial. El diplomático boliviano llega a Londres para tratar de convencer a un Banquero para que preste dinero a Bolivia a cambio de futuras ventas de guano. O como dice el Banquero, Aramayo quiere cambiar "bonos [de libras esterlinas] por excremento . . . caca por oro" (69). Intrigado por la naturaleza escatológica del préstamo, el Banquero investiga la situación socioeconómica y política de Bolivia y se entera de que el Morro de Mejillones está en poder de Chile, de que la casa Gibbs, que se resintió por el trato recibido por el gobierno boliviano durante las negociaciones de venta de guano, ahora compra directamente de Chile. Por consiguiente, para no enemistarse con el importador europeo más grande de guano, el Banquero rechaza la petición de préstamo del gobierno boliviano (68-74). El análisis de la actitud gestual del Banquero muestra que a él sólo le importa ganar dinero, de modo que al rechazar el préstamo influye en el destino de un país cuya posición geográfica ni siquiera conoce (68). En este caso, el Banquero condena a Bolivia a perder sus costas

marítimas por no contar con el material bélico adecuado para defender su integridad territorial.

A estas relaciones gestuales debe añadirse el de Melgarejo, el general de humilde cuna que jura su apoyo incondicional al presidente Achá, puesto que él era como su padre (67). Un año después, Melgarejo da un golpe de estado contra Achá, y cuando llega al palacio de gobierno decreta "¡Borrón y cuenta nueva!" (86), anulando así la penosa preparativa realizada para defender el territorio boliviano. Este gesto muestra la falta de una continuidad político/histórica, hecho que ha caracterizado la praxis del gobierno boliviano.

Patrice Pavis, en un estudio del concepto del gesto en Brecht, concluye que un drama puede ser sintetizado por la suma de la totalidad de los gestos contenidos en dicha obra (43). Cabalmente, los gestos que acabamos de referir constituyen los puntos cruciales que pueden explicar las razones por las que Bolivia pierde su salida al mar. En *Guano maldito*, el gesto de los actores cuando ellos representan a los funcionarios hispanoamericanos en sus negociados con los personeros de las sociedades europeas se caracteriza por la autosuficiencia de los primeros ante la confusión de los segundos que no comprenden los altibajos de la política criolla, pero estos desapruaban el tener que sobornar a los ejecutivos para obtener el derecho de negociar con un determinado país. Sin embargo, el gesto cambia cuando el representante boliviano trata de obtener un empréstito por medio de la garantía del guano, producto con el que ya no cuenta por estar éste en poder del país invasor. En dichas circunstancias, el diplomático boliviano tiene que someterse a los dictámenes de los capitales extranjeros, para los que lo único que cuenta es la ganancia comercial. Los cambios de actitud, entonces, condensan la versión de la historia de la diplomacia criolla, comportamiento que junto con la ambición personal por el poder o por el lucro desmesurado de las autoridades contribuyen a que Bolivia pierda su salida al mar.⁴

En el teatro épico, el gesto no sólo revela la relación que se establece entre dos individuos, sino que a menudo el gesto define la clase social a la que pertenecen dichas personas. En *Guano maldito* los personajes que entran en una relación gestual pertenecen a diferentes culturas y nacionalidades. El gesto de los personajes bolivianos muestra la ambición personal y la confusión política que reina en este país, mientras que el gesto de los europeos refleja una implacable y fría eficiencia comercial. Como consecuencia de esta asimetría, los capitales de los países desarrollados juegan un papel preponderante en la mera constitución orgánica de los países subdesarrollados. Por lo anterior, Joaquín Aguirre Lavayén parece concluir que la desmembración de la geografía boliviana se debe a la conjugación de fuerzas internas y externas.

Este dramaturgo presenta a su público una realidad de palpante actualidad en Bolivia, y para que el destinatario adopte una postura crítica incluye en su pieza una serie de elementos épicos para distanciar al espectador de modo que éste no se deje hipnotizar por la ilusión teatral. De esta manera, el texto espectacular cumple con su función pedagógica, la cual tiene por objeto que el espectador cambie su modo de percepción de la realidad histórica. Dicho texto, entonces, requiere que el público se dé cuenta del funcionamiento de la sociedad para así tener una idea de los arreglos económicos que se efectúan y entender las causas de la opresión y de la guerra. Sólo de esta manera ellos podrán participar en su propia liberación. Precisamente, el goce que experimenta el público ante la experiencia estética debe provenir de la posibilidad de transformar la realidad.

Según Brecht, el teatro épico trata de demostrar que el hecho histórico es la consecuencia de un determinado proceso, el cual puede ser alterado por la participación de un sin número de elementos, los que se conjugan para cambiar el resultado histórico (Benjamin 8). En otras palabras, el teatro épico dramatiza un hecho histórico concreto para que el sujeto tenga la viva conciencia que la historia es un producto creado que responde a determinados intereses. Tal comprensión puede llevar al espectador a asociar lo dramatizado con su momento histórico y así impulsarlo a participar en el proceso histórico para rectificar los males sociales, abandonando de esta manera su posición puramente conformista, lo cual crea el impase social. En este sentido, de acuerdo con Roland Barthes, "[l]a moral de Brecht consiste esencialmente en una lectura correcta de la historia, y la plasticidad de esta moral (*cambiar, cuando hace falta, el Gran Uso*) procede de la plasticidad misma de la Historia" (106). Vale decir que la historia es un producto cultural sujeto a la dinámica del cambio.

Guano maldito es una pieza escrita expresamente para que el público boliviano tome conciencia de la realidad histórica que produjo la mediterraneidad de este país a fines del siglo XIX, e inclusive ilustra la situación de las autoridades de este país, las que hoy en día permanecen indiferentes ante las constantes noticias de que trabajadores brasileros están explotando el árbol de goma dentro del territorio boliviano, hecho que repite las circunstancias que culminaron en la guerra del Pacífico. De ahí que las palabras que el Pelicano dirige al auditorio cobran singular importancia. "¡BOLIVIA PERDISTE TU MAR! . . . QUIEN TE DEJO ASFIXIADA? (pausa). ¿FUERON ELLOS? ¿FUIMOS NOSOTROS?" (91), les pregunta. Esta pieza concluye con las mismas palabras que el Lector utilizara al empezar la función.⁵ Vale decir, la obra está claramente diseñada para instruir ideológicamente al destinatario del discurso dramático/espectacular y para que éste cuestione la responsabilidad que le corresponde en el devenir histórico de su territorio. Por otra parte, la obra ejemplifica la experiencia de Bolivia como si fuera la de cualquier país

subdesarrollado que puede ser el blanco de los intereses económicos de las transnacionales, las que no paran ante nada con tal de tener un saldo a favor como producto de sus transacciones. De ahí la universalidad de este texto.

Antes de concluir, queremos hacer unos comentarios acerca de la publicación de este drama. Ya anotamos que los personajes y eventos históricos de *Guano maldito* se hallan desfamiliarizados, en parte, por la presencia de personajes sobrenaturales. Sin embargo, en el texto mismo se problematiza la relación que existe entre la historia y la ficción. A la página que contiene el nombre del dramaturgo y el título del drama, le sigue otra cuyo encabezamiento es "Guano maldito." Bajo este título, al lado derecho se encuentra un mapa de los territorios disputados entre Bolivia, Perú y Chile; al lado izquierdo, en tres breves párrafos se codifica las causas de la guerra del Pacífico: la explotación del guano y la interferencia económica de las grandes potencias mundiales. Esta página es como una sinécdoque de todo el texto puesto que el título que identifica a la ficción es utilizada igualmente para definir los hechos históricos, estrategia que por otra parte sirve para hacernos conscientes de que la historia sirve de base de la ficción que se dramatiza discursivamente.⁶

Siguiendo esta modalidad, en la página siguiente hallamos en forma de cuadro sinóptico las varias invasiones sufridas por los pueblos hispanoamericanos, desde las incursiones de los EE.UU. en los entonces todavía territorios mexicanos en 1846, hasta la guerra de las Malvinas en 1982. En la próxima página se identifica brevemente a los personajes históricos que aparecen en el drama. A esto sigue las fotografías del autor del texto, del director y de los actores del elenco que escenificaron esta obra. Luego un breve ensayo del dramaturgo sobre el contenido y características de su obra, a la que sigue un cuadro que contiene la cronología de las principales fechas históricas. Todo parece diseñado para vincular el texto con el contexto en el que se inscribe el discurso.

Las introducciones, cuadros sinópticos y fotografías, elementos que Linda Hutcheon denomina paratextualidad, tienen como propósito desvirtuar la frontera que existe entre la historia y la ficción (302). A estas alturas cabe preguntarse qué diferencia o qué relación existe entre el género dramático—o la ficción en general—y la narrativa histórica. En los últimos tiempos la crítica ha señalado que la historia ha dejado de tener unos límites específicos de manera que sus bordes se confunden con los de otras disciplinas, como el de la literatura y la filosofía. La similitud de la literatura y la historia se debe a que sus discursos no difieren en gran parte (ver Gearhart y Weinryb). La narrativa histórica así como la ficción son sistemas discursivos que producen significado; la tarea de los críticos es analizar la naturaleza de esos significados. Según Hayden White, lo que diferencia la historia de la literatura es el contenido y no la forma: "The content of historical stories is real events, events that really happened, rather than

imaginary events, events invented by the narrator. This implies that the form in which historical events present themselves to a prospective narrator is *found* rather than *constructed*" (2, el énfasis es de White). Este crítico acepta que la narrativa histórica da significado a una serie de hechos reales por medio de las mismas estrategias discursivas que se encuentran en el mito y la literatura, o sea, alegóricamente. Sin embargo, esto no quiere decir que el discurso histórico esté privado de lo que White llama "criterion of truth-value," que quiere decir que el evento de veras pasó y que el discurso que lo codifica, considerado oración por oración o en su totalidad, corresponde a los eventos acaecidos (17-8).

Por su parte Roland Barthes alega que el "hecho" histórico es un concepto dudoso, puesto que para que éste exista, primeramente tiene que asignársele un significado. Vale decir, el hecho no existe por sí mismo sino como un acto del discurso, el que dada su naturaleza performativa, obedece a la ideología o imaginación de su emisor (153). De lo cual se deduce que el discurso histórico se caracteriza por lo que Barthes llama, "the referential illusion," la creencia del historiador que sostiene que en su discurso el referente habla por sí mismo (149). O sea que el historiador piensa que el referente existe independientemente del discurso que lo codifica. Pero como esto no es viable, prosigue Barthes, el discurso histórico debe ser considerado como un producto ideológico cuyo significado puede ser manipulado para satisfacer determinados intereses (153), o como nos asegura Foucault, la historia es un producto de la lucha por el poder.⁷

Hoy en día la crítica posmodernista señala que la evidencia de la historia ya no apunta hacia el pasado, sino a otras interpretaciones del pasado (Ankersmit 145-46). Es decir que la historia llega a ser la *interpretación* que se hace de un período desde la mentalidad de otro período sucesivo, desde el presente en el que el historiador vive y escribe. El hecho de que no se pueda prescindir del presente para interpretar el pasado lleva a LaCapra a repetir una vez más el concepto emitido por Collingwood y Croce, de que toda la historia es historia contemporánea (61, citado de Gearhart). Esta parece ser la intención de Aguirre Lavayén al escribir *Guano maldito*: dramatizar hechos históricos pasados para dar lecciones de historia del presente. Para lograr su propósito, como anotamos anteriormente, presenta a personajes históricos junto a otros sobrenaturales. A primera vista, estos contenidos—la ficción y la historia—constituyen los términos de una oposición binaria, en la que los signos hacen que dos fenómenos relativamente heterogéneos y contingentes sean considerados como exclusivos. Sin embargo, esta oposición binaria es deconstruida puesto que la narrativa histórica no contiene en sí el referente que trata de aprehender, situación que es también propia de la ficción, de manera que la ficción y la narrativa histórica no son tanto términos binarios exclusivos sino que más bien forman parte de una relación sintagmática. La narrativa histórica y la ficción, entonces, emergen

como productos de un mismo proceso discursivo que trasciende el binarismo para postular más la continuidad de sus discursos. Como ambos no pueden aprehender el referente al que nos remiten, la historia y la ficción son mayormente el resultado de discursos fragmentados, artificiosamente contruidos y a menudo desconfiables que contribuyen a su propia indeterminación puesto que su materialidad no puede ser objetivamente conocida (Hassan 109, 117-18).

En el caso de *Guano maldito*, éste está sujeto a una doble fuerza al recordarnos de su propia ficcionalidad al mismo tiempo que trata de impresionarnos con la historicidad de su contenido. La relación de la historia/ficción en este texto es reforzada por las fotografías de los actores, los que como *dramatis personae* refuerzan la dualidad que existe entre el actor y el personaje que representa, o dicho de otra manera, se subraya la intromisión de la realidad en la ficción, tensión que contribuye a destruir la separación que existe entre la acción que tiene lugar en el escenario y el contexto en el que es representado. De esta manera, texto y contexto entran en un estrecho dialogismo destinado a historizar el texto, a impresionar ideológicamente al público/lector y así cumplir con el propósito didáctico del teatro épico.

Kent State University

Notas

1. Las siguientes citas de este drama aparecerán en el texto con la página entre paréntesis.

2. Fernando de Toro sostiene que para Brecht *Verfremdung* significa varias cosas: "a) volver extraño o sorprendente todo aquello que normalmente parece familiar: b) *Verfremdung* significa también *historiar*, es decir, presentar los acontecimientos y personajes como históricos, por tanto efímeros: c) finalmente significa presentar el mundo como *manejable*, transformable" (28).

3. Brecht quería que el actor épico mantuviera una distancia entre su personalidad y la del personaje que representa. El teorizó que "The actor must show an event, and he must show himself. He naturally shows the event by showing himself, and he shows himself by showing the event. Although these two tasks coincide, they must not coincide to such a point that the contrast (difference) between them disappears" (citado de Benjamin 11). Walter Benjamin fue contemporáneo de Brecht y camarada de éste en el movimiento revolucionario socialista.

4. Esta pieza nos recuerda que las grandes empresas simultáneamente amasan sus ganancias a la par que permanecen indiferentes ante el sudor y la sangre de los obreros que trabajan en la explotación de los productos. El Pelicano irónicamente nos narra que "el año 1864 los GIBBS vendían a Europa cuatro millones de toneladas de guano por un valor de veinte millones de libras

esterlinas oro. Veamos lo que significa eso. (saca papel y lee) . . . '15 toneladas de guano por minuto.' [Al público]. ¡USTEDES SE IMAGINAN SEMEJANTE CAGADA?! (sic). Un promedio de 56 barcos diarios salían cargados de guano. Más de 2.000 barcos cargados de guano se movían por los mares del mundo. Semejante movimiento de mierda no tenía que envidiar al de los actuales buques petroleros.

Los Gibbs eran los amos que convertían el guano en oro. Henry Gibbs, fué (sic) elegido Lord y Caballero de la Orden de la Liga: . . . 'Mi LORD por aquí, mi LORD, allá,' venias a costillas de los pájaros defecadores: a costillas de los culis chinos y de los indios de América que dejaban sus huesos cavando en las covaderas" (47). En el breve ensayo que Aguirre Lavayén escribe a manera de introducción al libro se refiere a los hechos históricos con similares palabras:

¡GUANO MALDITO!

Pelícanos, cormoranes y gaviotas: LO FABRICAN

Peones mestizos y culis chinos: LO EXCAVABAN CON SUDOR Y SANGRE

Doctores y militares: SE MATAN POR NEGOCIARLO

Astutos ingleses y franceses: LO CONVIERTEN EN ORO. (16)

5. Daniel Zalacaín sostiene que en las últimas décadas varios dramas latinoamericanos conjugan en una sóla pieza la estructura circular con la modalidad del teatro-dentro-del-teatro. *Guano maldito* cae dentro de los parámetros de dicha estrategia.

6. En "La historia de la ficción de Mayta" analizo la relación sintagmática que existe entre la ficción y la historia. *Symposium* 44.2 (1990): 102-13

7. Foucault afirma que un determinado tipo de poder produce una determinada "verdad," la que está destinada a consolidar el poder del emisor del discurso (84-96).

Obras Citadas

- Aguirre Lavayén, Joaquín. *Guano maldito. Tragicomedia latinoamericana (en tres actos)*. La Paz, Bolivia: Los Amigos del Libro, 1986.
- Ankersmit, F. R. "Historiography and Postmodernism." *History and Theory* 28 (1989): 137-53.
- Barthes, Roland. "Historical Discourse." *Introduction to Structuralism*. Ed. Michael Lane. New York: Basic Books, 1970. 145-55.
- . *Ensayos criticos*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. Trad. Anna Bostock. Intro. Stanley Mitchell. London: NLB, 1973.
- Capusan, María Voda. "Theatre and Reflexivity." *Poetics* 13. 1-2 (1984): 101-09.
- de Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Ottawa, Ontario: Girol Books, 1984.
- Esslin, Martin. *Brecht. A Choice of Evils*. London, New York: Methuen, 1984.
- Foucault, Michel. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977*. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1980.

- Gearhart, Suzanne. "History As Criticism: The Dialogue of History and Literature." *Diacritics* 17 (1987): 56-65.
- Hassan, Ihab. *The Right Promethean Fire. Imagination, Science, and Cultural Change*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1980.
- Hutcheon, Linda. "Postmodern Paratextuality and History." *Texte* 5-6 (1986-87): 301-12.
- Pavis, Patrice. "On Brecht's Notion of *Gestus*." *Languages of the Stage. Essays on the Semiology of the Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982. 37-49.
- Weinryb, Elazar. "If We Write Novels So, How Shall We Write History?" *CLIO* 17 (1988): 265-81.
- White, Hayden. "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory." *History and Theory* 23 (1984): 1-33.
- Zalacaín, Daniel. "Circularidad y metateatro en la escena hispanoamericana: Algunas obras representativas." *Hispanófila* 86 (1986): 37-54.