

# GUILLERMO FRANCOVICH: EL ENGAÑO POLÍTICO EN EL MONJE DE POTOSÍ

Willy Muñoz  
Kent State University

Abogado, filósofo, diplomático y candidato a la vicepresidencia de Bolivia, escribió una veintena de libros sobre filosofía y cultura, entre los cuales sobresalen *La filosofía en Bolivia* (1945), *El pensamiento boliviano del siglo XX* (1956), *Los mitos profundos de Bolivia* (1980), así como dos volúmenes de teatro. Francovich mismo se encarga de teorizar sobre la naturaleza de su teatro. En el "Prefacio" a su *Teatro completo* señala que el propósito de su teatro es hacer explícito el significado de los caóticos eventos que tienen lugar en la realidad y poner de manifiesto las situaciones que se hallan diluidas en la realidad (1975, 16-17). Teniendo en cuenta el propósito de este dramaturgo, proponemos definir los hechos histórico-culturales específicos que motivaron la escritura de *El monje de Potosí* para así descifrar el significado que se encuentra tras la anécdota dramatizada.

La fábula de este drama en un acto y siete cuadros, escrito en 1954 y publicado por primera vez en 1962 en la revista *Signo*, es bastante simple: un día aparece en la Villa Imperial de Potosí un hombre vestido de monje que lleva consigo una calavera junto a su pecho. Con el paso del tiempo y a causa del mutismo que caracteriza al misterioso personaje, el pueblo concluye que el ermitaño es un santo y lo venera como tal. Recién después de su muerte se sabe su verdadera historia: el monje no era un santo sino un ser endemoniado que llevaba la calavera del hombre al que años antes había asesinado para así satisfacer su sed de venganza, aunque sin conseguir aplacarla.

En este ensayo trataremos de demostrar que el pueblo es engañado al ignorar que es el receptor de un espectáculo teatral, por no saber diferenciar al actor, un asesino en este caso, del personaje que representa, el monje. La actuación del monje tiene lugar dentro de un marco que se inserta en otro texto mayor, el quehacer cotidiano de un pueblo, de modo que *El monje de Potosí* recurre a la estrategia del



teatro dentro del teatro. El texto de Francovich pertenece al teatro autoconsciente, en el cual se manipula la ficción y la realidad. Otro propósito de este análisis es demostrar cómo la manipulación de la realidad y la ficción deviene una estrategia utilizada por el dramaturgo para recontextualizar el contexto político que motivó su escritura.<sup>1</sup>

Priscilla Meléndez, una de las primeras en estudiar sistemáticamente la autoconciencia en la dramaturgia hispanoamericana contemporánea, señala que “Las formas dramáticas autoconscientes nos estimulan a examinar, entre otras cosas, la tensión entre la escritura histórica y la ficcional, los medios de comunicación verbal y los no verbales, el papel que desempeña el receptor como intérprete y artesano, y el desdoblamiento de la obra en múltiples textos externos e internos” (11). Precisamente, el presente análisis tratará de establecer que las estructuras comunicativas internas del texto corresponden metafóricamente a la experiencia política del público boliviano, primer destinatario de esta obra teatral.

100 En su libro *Metatheatre*, Lionel Abel subraya que el metateatro no designa exclusivamente aquellas piezas en las que se encuentra la estrategia del teatro dentro del teatro, sino que dicho concepto debe ser extendido a los textos dramáticos en los que la vida misma es concebida ya como teatralizada. En estas obras -dice Abel- el personaje mismo reconoce la condición dramática de su vida, inclusive antes de que el dramaturgo la recontextualice dramáticamente. La vida de estos personajes fue ya dramatizada por la mitología, las leyendas o por otros textos anteriores, de manera que ellos llegan al dramaturgo con una teatralidad ya formada, la que afecta la imaginación dramática del poeta antes de que empiece a ejercitar su arte literario (60). En el caso del drama de Francovich, la anécdota de *El monje de Potosí* está basada en un episodio de los *Anales de la Villa Imperial de Potosí* de Bartolomé Martínez y Vela. La historia de don Juan de Toledo impresionó tanto al dramaturgo boliviano que ya en 1939 escribe un diálogo en su libro *Supay*, en el que dos jóvenes discuten el contenido del capítulo de esta crónica colonial. Tan grande es la fascinación que este personaje ejerce sobre Francovich que en 1975, en el “Apéndice” de su *Teatro completo*, escribe otro diálogo sobre el tema, al que también titula “Don Juan de Toledo,” versión que no es más que una continuación del

anterior, según las propias palabras de Francovich (1975, 350). De lo anterior se deduce que el texto dramático de Francovich es el resultado de una relación intertextual, deviene un eco de leyendas que influyen en la imaginación del dramaturgo, según Abel.

Siguiendo la concepción que Abel tiene del metateatro, esperamos demostrar que el monje que camina por las calles de Potosí es un personaje que está consciente de su propia teatralidad. La primera vez que la gente de Potosí se percata de la presencia de este personaje, él aparece vestido con un sayal blanco y toco cuya capucha le cubre el rostro pálido y demacrado. Los ojos, que parecen dos brasas encendidas, están fijamente clavados en la calavera que lleva junto a su pecho. Desde un principio este hombre misterioso ejerce una extraña fascinación en aquellos que lo ven (38-39). Los fieles que lo consideran un santo se congregan para verlo pasar por las calles de Potosí, hecho que tiene ya las características de un espectáculo teatral.

En este espectáculo, el actor principal se viste de monje, atuendo que, como explicaremos más adelante, no pasa de ser un mero disfraz. En el teatro, el disfraz contribuye a crear una ilusión al mismo tiempo que ayuda al actor a identificarse con el personaje que tiene que representar. Este actor lleva una calavera junto a su pecho, utilería que sirve asimismo para realzar el espectáculo dramático. Las acciones del monje son presenciadas por sus seguidores, los que desempeñan el papel de destinatarios del espectáculo. En *El monje de Potosí*, entonces, existen dos espacios ontológicamente diferentes: uno que corresponde al plano de la ficción —lo teatralizado por el monje— y el otro al de “la realidad” —el plano de los destinatarios internos. Primeramente intentaremos definir las relaciones semióticas que se establecen entre estos dos planos y la clase de comportamiento que experimentan los fieles, considerados aquí como espectadores internos.

Inicialmente los seguidores del monje no se percatan de que lo que presencian es la teatralización de un texto concebido por el monje mismo. Para ellos, el monje es un asceta que vive una existencia contemplativa, razón por la cual, cree el pueblo, él trae consigo una calavera para recordarse en todo momento lo pasajero de esta vida. Tomás, el mancebo que lo asiste, a pesar de que el monje nunca le ha dirigido la palabra, haciendo eco del sentimiento de todo el

pueblo, que cree y practica la doctrina católica, concluye: "La sabiduría del monje está hecha de renuncia a lo pasajero, de desprecio a este mundo, de preparación para lo que ocurrirá más allá del sepulcro..." (45).<sup>2</sup> Sin embargo, cuando muere el monje se encuentra una nota escrita por el misterioso personaje, en la que revela que la calavera que llevaba consigo era la del hombre que había matado años antes por haber raptado a la mujer que él amaba. Pero su crimen no satisface su sed de venganza, de ahí que este criminal escribe: "Miraba la calavera de mi enemigo y me pesaba infinito de verle muerto, que si mil veces resucitara otras tantas lo volviera a matar" (59).

102 Cuando el público asiste a una representación teatral, accede a aceptar el código estratégico de la historia representada. Esto es, si durante la representación un personaje es muerto en el tablado, sabemos que el actor que realiza ese papel no fue asesinado, sino que aceptamos lo denotado en la ficción a causa de nuestro consentimiento de seguir las reglas del juego de la ficción.<sup>3</sup> En general, el teatro dramatiza el simulacro de una realidad material, eventos que adquieren un significado al relacionarse referencialmente a un sistema primario de ocurrencias reales, el cual tiene su fundamento en la vida cotidiana. A esta forma de percepción, Ervin Goffman llama "la clave" (*the key*) y la define como "the set of conventions by which a given activity, one already meaningful in terms of some primary framework, is transformed into something patterned on this activity but seen by the participants to be something quite else" (43-4). En esta red de significaciones, las experiencias de la vida constituyen el sistema primario que permite la comprensión de los eventos teatralizados. Una característica fundamental de la formulación de un código (*keying*) es que la transformación de la realidad es un proceso reconocido por todos los participantes (Goffman 45); en el caso del teatro, los espectadores reconocen el cambio esencial que sufre la realidad al ser teatralizada.

Sin embargo, existen situaciones en las que la transformación de la realidad es llevada a cabo para engañar intencionalmente a los participantes puesto que algunos de ellos no tienen pleno conocimiento de dicha transformación. A esta clase de fraude, Goffman llama "fabricación" (83). La fabricación, como en el caso de la formulación de un código, está basada en la reproducción de un modelo, en la

recontextualización de un texto que tiene ya un significado en el sistema primario. En el drama que analizo, el monje escribe en la nota que deja: "Vestíame como todos me habéis visto. Y tomando la calavera en mis manos, con ella he andado sin apartarle de mi presencia" (59). Para realizar su fabricación, el monje se vale de un vestuario y de una utilería que de por sí conllevan ya un significado primario, artificios con los que conscientemente realiza su teatralidad. El tosco disfraz de monje<sup>4</sup> y el aspecto demacrado de su rostro crean la ilusión, la apariencia de que lleva una vida ascética, contemplativa, ficción que es reforzada por la presencia de la calavera. Los espectadores internos de este hecho teatral aceptan la fabricación como real puesto que no reconocen la diferencia que existe entre su espacio y el del monje. En otras palabras, la gente del pueblo no se percata que existe un marco entre ellos y el monje, no distingue la diferencia ontológica que hay entre una experiencia de la vida real y el simulacro teatral.

Según Ervin Goffman, el análisis del marco permite estudiar no sólo la naturaleza de una actividad, sino también el comportamiento que experimentan los individuos que perciben dicha situación. En el drama de Francovich, el comportamiento de la gente del pueblo corresponde al de una víctima de una mentira, engañada por la fabricación del monje. En cambio, el victimario, que conoce la verdadera motivación de sus actos, da una forma específica a su actuación y, como autor de sí mismo, viene a ser un personaje autoconsciente cuya fuerza dramática impele a aquellos que le rodean a asumir el rol de destinatarios del texto espectacular que ha creado. Por otra parte, la participación del pueblo, que responde a la ilusión fabricada, problematiza la relación que existe entre la "realidad" y la ficción.

El marco que crea el monje interrumpe la continuidad de la realidad potosina, al punto que el pueblo para su actividad cotidiana y se congrega para ver pasar al monje, respondiendo adecuadamente a la ilusión creada. Como la gente del pueblo no se percata de la existencia del marco, en alguna ocasión trata de romperlo para entrar en la ficción, como cuando una mujer presenta a su niño muerto al monje para que éste lo reviva. Él ni siquiera mira al niño y prosigue su marcha sin salirse de su papel. Por su parte, los comentarios articulados por el pueblo acerca del monje, por tratarse de discursos que analizan un espacio ontológi-

camente diferente, en última instancia, llegan a ser metacomentarios de la actuación del monje. Entonces, el pueblo, ignorante de su condición de receptor teatral, inclusive asume, sin saberlo, el papel de crítico de un texto espectacular.

En el texto de Francovich, la participación del pueblo también cumple la función del coro griego al resumir el sentir de la comunidad. Según Patrice Pavis, el coro, en su forma más general, se compone de fuerzas no individualizadas y, a menudo, abstractas que representan ideas morales o políticas superiores. Lo que caracteriza al coro es el lenguaje monológico, naturalizado, producto del mismo marco mental, consecuencia de una misma educación y experiencia (101). En *El monje de Potosí*, todo el pueblo unánimemente considera al monje como un asceta santo.

104 Por otra parte, una instancia en la que se mezclan la "realidad" y la ficción, como si éstas fueran partes constitutivas de un todo continuo, sucede cuando las mujeres del pueblo comentan la muerte accidental del monje, muerto en medio de la lucha fratricida entre vicuñas y vascongados. En estos parlamentos se notan los efectos de la ficción en la "realidad," como en el siguiente caso: "¿No teníamos bastante con los males que padecemos, con estas luchas, con estos odios que dividen la ciudad? ¿Necesitábamos además que ese hombre nos espantara con su presencia?" (50). Cabe subrayar que si bien los actos del monje son una ficción, la representación misma es real, de modo que el teatro de por sí esencialmente problematiza la relación entre la realidad y la ficción.

La problemática relación entre la "realidad" y la ficción se agudiza más cuando el pueblo se entera de que ha sido víctima de una fabricación. Lionel Abel señala que para los personajes autoconscientes, los que dramatizan su propia existencia, el mundo llega a ser un gran teatro. Jaque, el filósofo del metateatro de Shakespeare, en uno de sus más famosos parlamentos dice: "'All the world's a stage, and all the men and women merely players.' The same notion is expressed by Calderón, who entitled one of his works *The Great Stage of the World*. For both the Spanish and the English poet there could not but be an essential illusoriness in reality" (Abel 78).

Para demostrar que la ilusión es una parte constitutiva de la realidad, Abel analiza las diferencias que existen

entre la tragedia griega y el metateatro y concluye que si bien el héroe trágico es derrotado, en cambio la realidad del mundo es reafirmada. Lo contrario sucede en el metateatro, ya que el personaje carece de atributos heroicos, en cambio, su dramática experiencia afecta la realidad del mundo de modo que la ilusión llega a ser un componente inseparable de la realidad (Abel 79 y 113).

Por su parte, Guillermo Francovich, en el "Prefacio" de su *Teatro completo*, hace un recuento histórico de la relación que existe entre el teatro y la vida. Pero, después de historiar esta relación en dramas como *El gran teatro del mundo*, de Calderón, *Como usted gusta*, de Shakespeare, *Seis personajes en busca de un autor*, de Pirandello, concluye que "los hombres no son títeres y evidentemente la vida no es un teatro. El teatro es creación de la fantasía, artificio convencional y efímero, mientras que la vida es la realidad hecha de carne y hueso" (13). La categórica posición que toma Francovich puede ser explicada en parte por el concepto que tenía de la función de su propio teatro. Para Francovich, el teatro tiene una función pedagógica, responde a una necesidad de conocimiento, es "la Universidad de la vida" (13), está "al servicio de la vida" (16). Según este dramaturgo boliviano, el teatro ordena, esclarece, estiliza la realidad para que el espectador pueda sacar beneficios aplicables a la vida diaria (16-17). Estas conclusiones no precluyen que Francovich también acepte como evidente "que hay en la vida humana ese afán de 'representación'" (15). Para Francovich, entonces, inventar ficciones es una parte esencial de la realidad.

En *El monje de Potosí*, la "realidad" y la ficción se conjugan en una relación en la que ambos términos se influyen mutuamente. En su texto, la relación sintagmática vida-teatro es tan íntima que cuando una bala perdida mata al monje, mata respectivamente al actor-asesino y al personaje-monje. Como consecuencia de este hecho, el pueblo recién se da cuenta de que ha sido víctima de un engaño, que ha cumplido el rol de espectador en la fabricación de una ilusión. Recién ahora el pueblo se percata de la existencia del marco, de un espacio que tenía un perímetro definido, marco que diferenciaba el tiempo y el espacio del monje de los del pueblo. Para los habitantes del pueblo, aquello que era real hace un momento se torna en ilusorio, en ficción, razón por la cual, la percepción de la realidad

tiene que ser revaluada puesto que, en el gran teatro del mundo, la realidad no pasa de ser más que una proyección de la subjetividad humana. Esta nueva jerarquía ontológica, señala Lionel Abel, caracteriza al metateatro, puesto que éste "assumes there is no world except that created by human striving, human imagination" (113).

En *El monje de Potosí*, el texto creado por el monje condiciona al pueblo para actuar de una manera determinada, acciones que, retrospectivamente, se puede concluir, hicieron que el pueblo viviera una vida fundada en falsas premisas, por lo menos en lo que se refiere a la percepción que estas gentes tenían del monje, quien fue integrante de su mundo. El coro, ahora identificado como Pueblo, exclama: "Nos engañó el miserable" (59). Sin embargo, el Hombre reconoce que el pueblo entero contribuye a su propia explotación, tal como lo subraya en el siguiente metacomentario: "Él no fingía, hermanos. Fuimos nosotros que le atribuimos lo que no tenía" (58). Como consecuencia del (auto)engaño, Potosí se había convertido en el gran teatro del mundo ya que todos vivieron la ficción como si fuera la realidad.

106

Puesto que la fabricación afecta a todo un pueblo,<sup>5</sup> el alcance del engaño adquiere proporciones épicas, las que traen consecuencias sangrientas ya que el asesinato perpetrado por el monje origina una batalla sangrienta entre vicuñas y vascongados, grupos étnico-políticos que se disputan el poder y que ahora se matan sin percatarse que son actores de las consecuencias de una fabricación que se ha tornado en una cruenta "realidad." Una ola de terror se expande por todo Potosí, como lo manifiesta una mujer del coro cuando comenta de los odios que dividen a la ciudad: "Ahora vivimos temblando de miedo. Las gentes se matan por las calles. Nadie está seguro de volver vivo a su casa. Tiemblo por lo que pueda ocurrirle a mi hijo. Tiemblo por la salud de mi marido" (50). En este drama, el Potosí colonial deviene una sociedad que no es capaz de reconocer el bien para diferenciarlo del mal, es un lugar donde el sexo, el dinero y los excesos forman la tríada de una sociedad hedonista y decadente que parece haber perdido su norte.<sup>6</sup>

Después de la muerte del monje, el pueblo burlado no veja el cuerpo del monje, ya que Tomás hace que la gente mantenga la cordura y reflexione sobre la fabricación del monje. En sus metacomentarios, Tomás mantiene que si



bien el monje fue un asesino, su insaciable sed de venganza convirtió su vida en una tortura viviente. Por eso concluye que el monje "No fue un demonio sino el inmenso infierno de sí mismo" (61). Al final de la obra, se restablece la paz en el pueblo sólo cuando todos los participantes del drama reconocen la verdadera función del papel que les tocó teatralizar.

En suma, la ficción que crea el monje influye en el comportamiento de la gente del pueblo, de modo que la ficción afecta y modifica la "realidad" al punto que la una no puede existir sin la otra. En el texto de Francovich, entonces, lo que se dramatiza es el poder de un personaje que crea una ficción que conmueve a todo un pueblo hasta convertir a sus habitantes en sus seguidores. El monje codifica un discurso autorreferencial, cuyo código es un secreto para el pueblo, pero cuyo significado es aceptado como un acto de fe. Por lo tanto, el poder del monje se funda en el silencio y no en el diálogo, situación que Alain Goldschläger denomina "authoritarian discourse"<sup>7</sup> En *El monje de Potosí*, el pueblo interpreta mal el texto teatral que se representa ante sus azorados ojos, o, dicho de otra forma, lo que se dramatiza en el texto de Francovich es el punto de vista del pueblo engañado, de manera que el signo-monje es un código indescifrable hasta el momento en que se encuentra su confesión escrita. Esta misma estrategia es usada en las novelas que tratan del tirano latinoamericano. Basten dos ejemplos: en *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, el tirano aparece en contados pasajes; en cambio, el texto codifica extensamente las consecuencias del terror que ocasiona. En *El otoño del patriarca*, si bien el lector se entera de que el tirano esconde su decrepitud tras el velo del mito, el pueblo ignora esto puesto que ellos apenas ven la mano enguantada del líder que les saluda desde la ventanilla de su limosina. En ambos casos, como en el texto del dramaturgo boliviano, el que ostenta el poder desaparece tras la fabricación que se teje en torno a él.

Hasta este punto hemos analizado (a) la relación que existe entre la "realidad" y la ficción en *El monje de Potosí*, oposición binaria demarcada por la presencia de un marco y (b) el comportamiento del destinatario interno que presencia una representación sin saber que él es el objeto de una fabricación. El resto de este estudio especula sobre el posible comportamiento del espectador real y su relación

con el texto espectacular. Una primera manifestación de esta relación es que el espectador real debe reconocer que su papel de espectador está siendo teatralizado en el texto espectacular que está presenciando.

Los destinatarios reales de *El monje de Potosí* deben llegar por lo menos al siguiente significado: un personaje engaña a todo un pueblo por medio de la creación de una ilusión, de una ficción que afecta su realidad. Si la competencia teatral de los espectadores es un poco más sofisticada, estos no sólo llegarán a esta "interpretación semántica" del texto, sino que a través de su "interpretación semiótica," o la comprensión de *cómo* está estructurado el significante teatral,<sup>8</sup> concluirán que lo que presencian en el tablado reproduce en un *mise en abyme* el mero hecho de presenciar un espectáculo teatral. Por lo tanto, el público real debe verse en la gente del pueblo, en los destinatarios internos o literales que presencian otra representación.

108 Ya dejamos por sentado que los espectadores internos cumplen la función del coro griego en el sentido de que el coro representa ante el destinatario real otro espectador-juez de la acción y que, por lo tanto, está habilitado para comentarla. Este comentario épico equivale a encarnar en escena al público y su mirada. Según Pavis, para que el espectador real se reconozca en el "espectador idealizado" que el coro representa, es necesario que los valores transmitidos por éste sean los suyos, de manera que pueda identificarse totalmente con ellos. El coro no tendrá ninguna posibilidad de ser aceptado por el público si éste no tiene o un culto, una creencia o una ideología en común que los vincule con la acción que acaban de presenciar (103). En *El monje de Potosí*, para el coro el monje llega a ser un signo en el sentido que representa otra realidad que tiene un poder connotativo adicional,<sup>9</sup> ya que el monje llega a ser un guía espiritual, encarna una creencia, deviene el camino hacia una ideología que congrega a todo un pueblo. Connotativamente, el monje viene a ser una especie de líder en un pueblo arrasado por las luchas fratricidas que él causó imprevistamente.

Si aceptamos que la función receptiva del espectador real es duplicada en el escenario, espacio en el que la ficción afecta a la "realidad," cabe preguntarse, ¿qué efecto tendrá lo teatralizado en el contexto del receptor teatral? Como parte de la respuesta, intentaremos demostrar que el

texto de Francovich recontextualiza el contexto del espectador boliviano. Antes de 1954, fecha de la escritura de *El monje de Potosí*, la población de ese país sufre una serie de luchas fratricidas: el presidente Villarroel es colgado en la Plaza de Armas en 1943 después de un sangriento golpe de estado; en 1949 las tropas del gobierno masacran a los mineros en los Campos de María Barzola. Durante esos años conflictivos de la historia boliviana surge un nuevo partido político, el Movimiento Nacionalista Revolucionario, cuyo líder, Víctor Paz Estenssoro, en rápida sucesión hace aprobar el derecho al voto universal, promulga la ley de la reforma agraria y nacionaliza las minas, cambios fundamentales que pasaron a la historia con el nombre de la Revolución Nacional de 1952. Debido a la premura con la que se instauran los cambios, Guillermo Francovich parece ofrecer un mensaje local a través de la microestructura<sup>10</sup> de *El monje de Potosí*, advertir al público boliviano que no se deje engañar por líderes políticos que pueden estar creando una simple ilusión de bienestar. Cabe aclarar que la práctica del gobierno, especialmente cuando se trata de un gobierno autoritario, como lo fue el del MNR, es excluyente en el sentido de que el pueblo no participa, no dialoga directamente con el gobierno y por lo tanto ignora los procedimientos del poder, pero en cambio acepta sus mandatos como si fueran artículos de fe, como es el caso de la creencia en la santidad del monje. *El monje de Potosí*, por lo tanto, es un texto creado específicamente para vincular la ficción teatralizada con la realidad histórica boliviana. El texto provee al espectador boliviano una serie de significantes perfectamente reconocibles contextualmente. Durante el proceso hermenéutico, para concretar la intención comunicativa del dramaturgo, el espectador boliviano debe vincular el texto con el contexto en el que se realiza la recepción. O, en las palabras de de Marinis: "It means taking reception from the a-temporal and a-historical island where some want it to be confined, and bring it back to its only real place: *within culture, hence within society and history*, in order to account for it" (15, el énfasis es de de Marinis).

109

Guillermo Francovich es del mismo parecer. Para este dramaturgo boliviano, el teatro representa el medio que sirve para esclarecer la problemática experiencia de los ciudadanos de una determinada geografía. En el "Prefacio" a su primer volumen de dramas escribe que

El teatro hace patentes las situaciones dramáticas en que la comunidad o los individuos están o pueden ser colocados. Capta las tensiones que pasan desapercibidas y las lleva a la escena tornándolas explícitas y plenamente inteligibles. El teatro busca una toma de conciencia. Es un esfuerzo de esclarecimiento. Sirve a la vida haciéndola más lúcida, más veraz . . . (1975, 17)

El dramaturgo no sólo esclarece la vida en general sino que, continúa Francovich, “crea de acuerdo a sus propias preocupaciones y con las preocupaciones de su tiempo” (1975, 17). Cabe señalar que la Revolución Nacional de 1952 estaba vigente en la mente de los bolivianos cuando Francovich escribe *El monje de Potosí*. Entonces, como un Hamlet moderno, Francovich utiliza el teatro para atrapar la conciencia de su público al dramatizar su contexto.

110 *El monje de Potosí*, pues, tiene las características del teatro histórico ya que refleja su circunstancia contextual, corresponde a las preocupaciones, a las preferencias morales y artísticas de su tiempo, además de que fue escrito para ofrecer al público lecciones de historia o, como señala el mismo Francovich, cuando comenta que sus dramas “llevan por lo general a la escena situaciones del pasado que se parecen a otras que en alguna forma nos han tocado vivir en el presente” (1983, 17). De esta manera, la anécdota del monje que caminaba por las calles del Potosí colonial es utilizada para historizar hechos contemporáneos,<sup>11</sup> para demostrar el valor socio-histórico de la experiencia del monje de Potosí. Dado que el público boliviano reconoce en la ficción hechos aplicables a su realidad histórica, éste debe reflexionar sobre lo escenificado para aplicar esas enseñanzas a su propio contexto.

OBRAS CITADAS

- ABEL, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- BATESON, Gregory. "A Theory of Play and Fantasy." *Steps to an Ecology of Mind*. San Francisco: Chandler, 1972. 177-193.
- DE MARINIS, Marco. "Theatrical Comprehension: A Socio-Semiotic Approach." Trad. Giovanna Covi. *Teatre* (1983): 12-17.
- FRANCOVICH, Guillermo. *Supay (Diálogos)*. 2da. Edición. La Paz: Ediciones Camarlinghi, 1971.
- . *El monje de Potosí. Teatro completo*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1975. 21-62.
- . *Teatro completo II*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1983.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986.
- GOLDSCHLÄGER, Alain. "Towards a Semiotics of Authoritarian Discourse." *Poetics Today* 3.1 (1982): 11-20.
- MELÉNDEZ, Priscilla. *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: Teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Pliegos, 1990.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983.

## NOTAS

<sup>1</sup> Al final de su *Teatro completo II*, Guillermo Francovich reúne la somera crítica que se ha escrito sobre su teatro en general. La crítica sobre *El monje de Potosí* subraya más que todo el engaño perpetrado contra el pueblo, pero ninguno lo interpreta en términos políticos.

<sup>2</sup> Parlamentos como éste llevan a Juan Quirós a concluir que el tema principal de *El monje de Potosí* es el existencialismo cristiano. En Guillermo Francovich, *Teatro completo* (347-348).

<sup>3</sup> El sociólogo Gregory Bateson, quien analizó el juego de unos monos que jugaban a luchar, concluye que en esta actividad los mordiscos de los monos no son mordiscos propiamente dicho, ni denotan la agresión de un mordisco verdadero. Sólo se crea la ilusión de una lucha, acción que tiene un comienzo y un fin, experiencia al que los participantes se incorporan voluntariamente. De lo anterior deduce "(a) que los mensajes o signos intercambiados durante el juego son de cierta manera no verdaderos o quieren no serlo; y (b) que lo que ha sido denotado por estos signos no existe" (183), de modo que el juego deviene un simulacro. Cabe recordar que el juego es el fundamento de toda representación teatral, en el sentido que los actores juegan a ser otros.

112

<sup>4</sup> Según Patrice Pavis, en la mayoría de los casos la función ideológica y dramática del disfraz se presta para meditar sobre la realidad y las apariencias, para especular sobre la identidad del hombre y, en general, para cuestionar el proceso de la revelación de la verdad (145).

<sup>5</sup> Erving Goffman señala que existe una clase de fabricación cuyo propósito es la explotación de la gente, la que tiene lugar cuando las víctimas son parte de un engaño que claramente va en contra de los intereses de la comunidad (113).

<sup>6</sup> En mi artículo, "*El monje de Potosí* de Guillermo Francovich" analizo en detalle el contexto ficcional en el que tiene lugar la fabricación del monje. En Guillermo Francovich, *Teatro completo II*, 364-72.

<sup>7</sup> Ver su artículo "Towards a Semiotics of Authoritarian Discourse."

<sup>8</sup> La terminología proviene del estudio de Marco de Marinis, "Theatrical Comprehension: A Socio-Semiotic Approach."

<sup>9</sup> La terminología es de Umberto Eco, "Semiotics of Theatrical Performance."

<sup>10</sup> Para de Marinis, el nivel microestructural consiste de una serie de "interpretative 'procedures' which allow the spectator to assign a local coherence to the different textual units (expressions, signifiers) of the performance. The goal of the micro-structural interpretation is to provide the performance with a local (or

*surface*) coherence on the basis of *agents of coherence* which are explicitly present in the performance itself" (13, el énfasis es de de Marinis).

<sup>11</sup> Según Pavis, historizar consiste en "negarse a mostrar al hombre bajo su aspecto individual y anecdótico, para revelar la infraestructura socio-histórica que se transparenta en los conflictos individuales. En este sentido, el drama individual del héroe es situado en su contexto social y político, y todo teatro es histórico y político" (259).

