

¿Cómo observa el teatro la violencia en Honduras? Observaciones sistémicas sobre el vínculo de Teatro La Fragua con la violencia

How Does Theater Look at the Violence in Honduras? Sistemic Observation on the Link of Teatro La Fragua with Violence

Castro, Carlos Mario

 Carlos Mario Castro 1
ccastro14@yahoo.com
Universidad Iberoamericana, México

Realidad, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, El Salvador
ISSN: 1991-3516
ISSN-e: 2520-0526
Periodicidad: Semestral
núm. 162, 2023
realidad.director@uca.edu.sv

Recepción: 15 Marzo 2023
Aprobación: 03 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/769/7694542010/>

DOI: <https://doi.org/10.51378/realidad.v1i162.7730>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: Este artículo discute si expresiones del arte como La Fragua, teatro jesuita en Honduras, pueden insertarse en la sociología como sistema general de comunicación propuesta por Niklas Luhmann; sobre todo, en lo que respecta a su comprensión distinta sobre el conflicto y la violencia y su función como comunicación negativa. En esta dirección, apoyado en el concepto de medios de comunicación simbólicamente generalizados, pieza central de la arquitectura teórica de Luhmann, este escrito ensaya una interpretación de Teatro La Fragua, de las expectativas de su propuesta artística en el contexto de la violencia en Honduras, cuya espiral de letalidad aumentó después del golpe de Estado ocurrido en 2009.

Palabras clave: Teatro La Fragua, Violencia, Honduras, Arte y sociedad, Niklas Luhmann (1927-1998), Jesuitas.

Abstract: This article discusses whether expressions of art such as La Fragua, a Jesuit theater in Honduras, can be inserted into sociology as a general communication system proposed by Niklas Luhmann; especially with regard to their different understanding of conflict and violence and its function as negative communication. In this direction, supported by the concept of Generalized Symbolic Media, a central piece of Luhmann's theoretical architecture, this paper attempts an interpretation of Teatro La Fragua, of the expectations of its artistic proposal in the context of violence in Honduras, whose lethality spiral increased after the coup that occurred in 2009.

Keywords: Teatro La Fragua, Violence, Honduras, Art and Society, Niklas Luhmann (1927-1998), Jesuits.

NOTAS DE AUTOR

- 1 Carlos Mario Castro es licenciado en Filosofía por la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA) de El Salvador, y maestro en Comunicación por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México-Tijuana. Fue escritor en residencia de Teatro La Fragua de Honduras. Publicó en las revistas Latin American Theatre Review de la Universidad de Kansas, en Conjunto de Casa de Las Américas, en Cuba, y en revistas sobre educación. A la fecha es docente de filosofía y profesor de los departamentos de Letras y Comunicación en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

En el origen de este escrito se encuentra Isis Obed Murillo, joven de 19 años abatido por un francotirador del ejército hondureño el 4 de julio de 2009, cuando la concurrida protesta en que participaba, en apoyo al mandatario derrocado fue dispersada por la represión militar emprendida esos días contra las manifestaciones que salieron a las calles de toda Honduras para exigir el restablecimiento del orden constitucional mancillado.

¿Cómo explicar esta violencia en donde los sistemas de la sociedad ya no distinguen a personas sino a amenazas que es preciso destruir? No supone un retroceso, una involución civilizatoria, un paréntesis fulminante, en el que ese logro evolutivo que es la sociedad se oculta momentáneamente para cubrir con su densa noche oscura a uno de los presupuestos del sistema de comunicación: el de sentirnos atraídos y buscados por el misterio del otro, en lugar de percibirlo como un peligro que hay que aniquilar en el más terminal de los casos.

En lo siguiente, estos temas relacionados con el conflicto y la violencia se abordarán con la ayuda de algunas herramientas conceptuales prestadas de la teoría de la sociedad de Niklas Luhmann, o teoría de sistemas, como también es conocida. Con el tono ligero propio de la divulgación, se explicará cuál es la comprensión que esta sociología propone sobre la función y el significado del conflicto y la violencia en la sociedad, a los cuales esta teoría considera como un sistema de comunicación, pero en una versión negativa.

Importante para esta exposición será explicar el concepto concerniente a los medios de comunicación simbólicamente generalizados, quizás una de las propuestas más fascinantes de la arquitectura teórica de Luhmann. Con el auxilio de esa clave de análisis, se ensayará una interpretación del teatro jesuita La Fragua de Honduras, de su trabajo artístico realizado entre los conflictos y violencias que continuamente sacuden a esta nación centroamericana. Para ello primero es necesario armar la composición histórica de ese lugar que es Honduras, sobre todo después del golpe de Estado ocurrido en 2009, que marcó un antes y un después en el país centroamericano.

1. LA REALIDAD QUE DESNUDÓ EL GOLPE DE ESTADO DE 2009 EN HONDURAS

En Coles y reyes, O. Henry, seudónimo de William Sidney Porter (1862-1910), acuñó el concepto y los rasgos de la república bananera -In the constitution of this small, maritime banana republic... según el original en inglés en *The Admiral* (Henry, 1937, p. 591) —para describir con esta categoría el clima de inestabilidad política, violencia y corrupción institucional que ha caracterizado a Honduras, el país donde el autor estaba prófugo en 1896, escondido de la justicia de Estados Unidos en los verdes latifundios del banano. Su novela tropical arranca con este conflicto:

En Anchuria [Honduras] os dirán que Miraflores, presidente de aquella voluble república, se dio muerte en el puerto de Coralio [Trujillo], adonde había llegado huyendo de las complicaciones de una revolución inminente y que cien mil dólares, procedentes de los fondos fiscales y que llevaba consigo en una valija de cuero americano como recuerdo de su tempestuosa administración, nunca fueron recuperados [...] Es característico de este pueblo ardoroso el que no se persiga a nadie más allá de la tumba. "Que Dios sea su juez". No obstante los cien mil dólares extraviados y grandemente necesitados, las protestas y lamentaciones no pasaron de allí. (Henry, 1944, p. 11)

Como si fuera otro capítulo de esta novela, aunque en pleno siglo XXI, el golpe de Estado que sacudió a Honduras el 28 de junio de 2009 con su cataclismo político y el incremento sin freno de la violencia reveló el tipo de dominación de Estado y de sociedad que se había mantenido imperturbable -con algunas reformas cosméticas en las décadas de 1960 y 1980- desde la Independencia en 1821 de la Corona española.

La revuelta militar evidenció que el Estado desde su fundación republicana siempre gobernó para las tradicionales élites económicas del país y del capital transnacional, primero de las compañías bananeras y después de las maquilas. Lo anterior con la mano fuerte de los militares. Una mano verde olivo férrea y represiva cuando se trataba de mantener el orden en las plantaciones extranjeras de las bananeras de la zona

norte; y autoritaria, pero tersa, propicia al diálogo en la capital Tegucigalpa y sus alrededores hacia el occidente del país.

Desde la década de 1980, en el contexto de la Guerra Fría, la cúpula castrense cedió a la presión y a los persuasivos incentivos económicos, de profesionalización y equipamiento militar, ofrecidos por el gobierno de Estados Unidos. Esto a condición de que los generales hondureños permitieran una democracia simulada, de *paz armada*, en donde la silla presidencial fuera ocupada por civiles -escogidos sin excepción hasta el presente de entre las familias de la élite económica- y propuestos para las elecciones por un agarrotado bipartidismo todavía dominante representado por los partidos Nacional y Liberal.

De esta manera los militares devinieron en los garantes de esta democracia desde arriba. También se constituyeron en los árbitros principales a la hora de dirimir cualquier contradicción entre las clases y las diferentes agrupaciones de la sociedad -como gremios y movimientos sindicales- domesticadas y controladas por el bipartidismo.

En esta fórmula elitista de dominación estatal, bajo estricta vigilancia militar, desde el principio quedaron excluidas las denominadas clases populares y las organizaciones que las representaban, que fueron limitadas en su participación dentro del sistema democrático a ejercer sólo su derecho a votar, pero no a dejar su impronta popular en la toma de las decisiones sobre el destino de la nación.

En resumen, esta forma de Estado vigente aún en Honduras, aunque agrietada y en crisis de autoridad desde el golpe de Estado de 2009, se ha caracterizado por:

una manifestación geográfica desigual, con el poder político concentrado alrededor de Tegucigalpa y el económico alrededor de San Pedro Sula; con fuertes regionalismos y una dislocación entre un marcado centralismo político y un grupo de caudillos locales; un conjunto de élites poco renovadas con un acuerdo tácito anticomunista y fuertemente clasista; con un entendimiento patrimonialista del Estado, lo que se traduce en niveles de corrupción elevados; un ejército con fuerte influencia en la vida social del país y que constantemente es visto como garante de la nación frente a la corrupción de los gobiernos civiles; con un manejo vertical de la autoridad, de modo que el disenso tiende a ser homologado con subversión y reprimido fuertemente; con la exclusión de los grupos subalternos -campesinos, obreros, indígenas, etcétera- de la política formal, todo esto organizado alrededor de un régimen de acumulación basado en la limitada cartera de actividades extractivistas y la sobreexplotación de una empobrecida mano de obra. (León, 2016, pp. 149-150)

Por estas razones el golpe militar de 2009 hizo emerger la exigencia de otra forma de Estado, “de un proceso de democratización [esta vez desde abajo] y tuvo un corolario externo importante. Desnudó la falsa democracia que quiso defender” (Pastor, 2011, p. 365). Con una más clara ilustración, lo que provocó el cuartelazo en Honduras fue que el depuesto presidente Manuel Zelaya --del Partido Liberal y de una familia acomodada de ganaderos y madereros-- y su gobierno:

Tocaron el violín y los de abajo bailaron. Pero los bailarines tradicionales -esas élites anquilosadas y monolíticas- no querían admitir a nadie más en el salón- Sin embargo, después del golpe de Estado, el salón de baile, y por tanto las parejas participantes, ya no podrían ser las mismas y lo que antes era un evento político reservado para liberales y nacionalistas, ahora pasaría más bien a estar organizado entre “golpistas” y “resistencia”. (León, 2016, p. 155)

Sin embargo, pese a la multitudinaria movilización y protesta popular y ciudadana en las calles para restaurar el orden constitucional, quizá la mayor ocurrida hasta entonces en el país, los golpistas acabaron por salirse con la suya, claro está con el apoyo efectivo tras bambalinas del gobierno en turno de los Estados Unidos, además de la escalada represiva emprendida contra la movilización popular y sus líderes.

2. AGRIETADA Y EN CRISIS, PERO LA DEMOCRACIA DESDE ARRIBA SE REFORZÓ

Por otra parte, esta protesta tampoco logró articular un liderazgo integrador de las diferencias, que cohesionara en un sólo movimiento a sus múltiples y diversas expresiones. Si bien la creación del Frente Nacional de Resistencia Popular (FNRP) intentó aglutinar y darle forma a la protesta, muy pronto se fragmentó y dispersó hacia convertirse, una parte considerable de este Frente, en el partido político LIBRE

(Libertad y Refundación) y así volver al redil de la competencia electoral, el campo de juego preferido de los golpistas porque los votos de antemano están marcados para reproducir el mismo sistema de dominación vertical desde arriba, y su paz tutelada con las armas de los militares contra cualquier disidencia. Al final, la sólida estructura bipartidista de años permanece sin fracturarse, y aún es dominante, toda vez que la conservación del sistema político y económico depende de ella.

Así, pues, la vieja forma de Estado, aunque agrietada, se resistió a cambiar y reformarse; mientras la protesta se fragmentó y dispersó, como ya ha ocurrido muchas veces, en pequeños focos de resistencia organizada. Una parte de ella, la de los ciudadanos indignados, empeñada en luchar contra la corrupción. Y la otra, sobre todo comunidades campesinas, indígenas y afrodescendientes, en oposición activa a los proyectos llamados extractivistas impulsados desde el gobierno, que amenazan con el despojo de sus tierras y la destrucción de su medio ambiente.

No obstante, este nuevo despertar y beligerancia de la organización popular sigue sin la fuerza suficiente para alterar el signo elitista y vertical del Estado, el cual en medio de su crisis de autoridad después del golpe de Estado consiguió restaurarse a través del conservador Partido Nacional, en elecciones de dudosa equidad y limpieza.

La contienda electoral de noviembre de 2017 fue escandalosa porque permitió la reelección del entonces presidente, quien, sin empacho político o jurídico alguno, cambió la Constitución para permanecer en el poder, e hizo precisamente lo que años atrás fue esgrimido como justificación para salvar la democracia y legitimar el golpe de Estado de junio de 2009. La controversial reelección contó con el apoyo del gobierno en turno de Estados Unidos y su Departamento de Estado, no obstante las acusaciones que de forma incesante señalan al presidente Juan Orlando Hernández de tener vínculos estrechos con el narcotráfico.

Este gobierno, bajo cuya administración han tenido lugar las mayores caravanas de migrantes hacia Estados Unidos, militarizó la sociedad con el pretexto de la seguridad, que en realidad se tradujo en una mayor inseguridad, y ha puesto a Honduras con sus tierras y sus enormes recursos naturales a disposición del capital internacional, al amparo de ese dogma económico de la inversión extranjera directa sin mayor regulación. De esta manera:

la policía militar se ha vuelto una presencia constante en las calles hondureñas y, si bien, ha habido un leve descenso en la tasa de asesinatos, la población sigue viviendo en un constante estado de miedo. Además, se mantiene la falta de confianza en los cuerpos de seguridad debido a su constante participación en violaciones de derechos humanos. En lo que respecta a la atracción de inversión extranjera directa, el gobierno está buscando crear las primeras ZEDE² [...] así como expandir la extensión dedicada al monocultivo de palma africana y seguir promoviendo la construcción de proyectos hidroeléctricos a cielo abierto (León, 2016, p. 161).

3. DEMOCRACIA A LAS ÓRDENES DE LA ECONOMÍA DE UNA MINORÍA

En esta dirección, una reciente interpretación sugiere que el golpe de Estado de 2009 sirvió, en realidad, para limpiar el terreno en Honduras de cualquier obstáculo que pudiera interponerse a los planes económicos del descrito como neoliberalismo, en una de sus vertientes más agresivas y rapaces. Es decir, se aprovechó la inestabilidad política generada por el golpe para apuntalar con más fuerza el proceso de despojo y de liberalización económica en Honduras, con el Estado y su sistema de dominación y coacción a las órdenes totales de este proyecto. Todo esto bajo la apariencia formal de una nueva etapa de transición democrática que concede algunos derechos individuales y ciudadanos a su población, pero no más (Guzmán y León, 2019).

Se trata en todo caso de una tendencia presente en la mayoría de países del mundo, de la observación según la cual “Un sistema político que amplifica la voz de los ricos ofrece muchas posibilidades para que las leyes y la normativa –y su administración– se diseñen de forma que no sólo no protejan a los ciudadanos corrientes frente a los ricos, sino que enriquezcan aún más a los ricos a expensas del resto de la sociedad” (Stiglitz, 2012,

p.. 34). En Honduras esta dinámica económica y política se ha recrudecido desde 2009, dando lugar a una mayor desigualdad social entre los hondureños.

Como ya fue señalado, estos planes han chocado con la resistencia, movilización y protesta de la organización ciudadana y popular, con el resultado, sobre todo en las comunidades rurales que luchan por conservar sus territorios y recursos naturales, de

una gran cantidad de muertos y otras violaciones de los derechos humanos y la dominación de la impunidad. Así, si las manifestaciones en contra de la corrupción [...] ponen en entredicho al sistema político, estas disputas territoriales vienen a obstaculizar y a poner en duda el régimen de acumulación en el país (León, 2016, p.. 162).

En aquel insostenible contexto, la llegada a la presidencia de Honduras de Xiomara Castro Sarmiento, esposa de Manuel Zelaya, el gobernante derrocado en 2009, abre una posible nueva etapa en el país, que sin embargo no estará libre de dificultades y resistencias. Su triunfo electoral se logró gracias a la alianza del Partido LIBRE con otras formaciones políticas, y también a otro despertar más organizado del movimiento popular y ciudadano, en un país donde los problemas se llevaron a extremos insoportables para la mayoría de su población. Por su parte, El expresidente Juan Orlando Hernández enfrenta ahora la extradición ante la justicia de Estados Unidos por narcotráfico y delitos con armas de fuego. Ello no obstante haber sido un aliado obediente de la voluntad e intereses de los gobiernos estadounidenses en Honduras.

En este otro escenario político está por verse si el nuevo gobierno de discurso progresista logrará poner la primera piedra y edificar por fin el principio de una democracia desde abajo y en función de las desesperadas mayorías hondureñas. Una tarea que parece improbable, pero que de volverse posible será quizás un contrapeso democrático importante y necesario en una región centroamericana con democracias disminuidas, puestas en cuestión y amenazadas por el autoritarismo y la perpetuación en el poder en El Salvador y Nicaragua.

4. TEATRO LA FRAGUA: HACER TEATRO EN UN PAÍS CONVULSO

Jack Warner, el director jesuita de Teatro La Fragua en Honduras, contaba --todavía con las secuelas muy vivas del golpe de Estado-- que en las semanas inmediatas a la ruptura estrepitosa del orden constitucional, con el gobierno desmantelado y las protestas reprimidas en las calles, el exministro de cultura del presidente derrocado le remitió una nota de aliento a Teatro La Fragua. En ella les decía: “Recuerdo que cuando Hitler tomaba y ardía Moscú, la Sinfónica insistió en hacer su concierto. El arte no debe cejar ni por un instante frente al fascismo; es su antídoto” (Warner, 2010).

No era la primera vez que La Fragua seguía adelante con su trabajo artístico a pesar del caos y los estropicios políticos de Honduras, uno de los países del conflictivo triángulo norte de Centroamérica, integrado también por Guatemala y El Salvador. De hecho, cuando la compañía teatral estrenó su primer programa teatral en un viejo caserón de tejas y adobe travestido en teatro; ese mismo 19 de julio de 1979, en Nicaragua, los sandinistas entraban triunfantes en la capital Managua, luego de rendir a punta de fusiles a la Guardia Nacional de Anastasio Somoza.

La Fragua comenzó su camino artístico entre el tableteo de los fusiles y los nubarrones de pólvora que por entonces se cernían desde ese cráter en erupción que era Centroamérica en las décadas de 1970 y 1980. Aquel estreno teatral en plena metrópoli de los campos bananeros de Honduras, foco también de conflictos entre trabajadores campesinos y latifundistas, incluyó la obra *Las dos caras del patroncito*, el clásico del teatro campesino de Luis Valdez.

Aquellas fueron circunstancias que, cual señales del destino, le anunciaban a la recién nacida compañía teatral que su trabajo artístico siempre tendría como correlato inevitable el habérselas con el conflicto. Esa realidad ha sido su constante durante 42 años, incluso lo es ahora en medio de los estragos de todo tipo que

va dejando la pandemia de COVID-19, que obligó a La Fragua a tener que reinventarse en plena cuarentena a través de retornar a los viejos formatos del radio teatro.

Como ocurre con algunos sistemas, Teatro La Fragua parece hallar su estabilidad en la inestabilidad. Por eso, sin importar los conflictos de toda índole en aquella sociedad, la compañía prosigue tocando sus conciertos, más literalmente presentando sus obras, porque la comunicación del arte, en este caso del teatro, no debe cejar ni por un instante frente a ningún conflicto ni adversidad; -es su remedio (Warner, 2010).

5. EL CONFLICTO, PIEDRA DE TOQUE DEL ARTE ESCÉNICO

Pero ¿en qué sentido el arte, el teatro en este caso, es antídoto contra la violencia? No parece que sea su remedio si por tal se comprende la expectativa de que el teatro haga de la “belleza de los sufrimientos” (Wilde, 2006, p. 98) una especie de poción, azucarada con mensaje ético para purgar los conflictos. Si se observa con más detalle, el conflicto mismo es inherente al teatro para que no cesen las acciones en el escenario. Sin antagonismo no hay teatro.

Además, cierto grado de violencia, de conflicto, son necesarios en la relación director/actor y entre actor/actores. En esta dirección es grueso el tronco de anécdotas que ilustran la “tiranía” didáctica que el director debe infligir sobre sus actores para tensar su percepción, a veces hasta sobrepasar los límites, y de este modo obtener de ellos la mejor comunicación en el escenario. Así pues, el teatro tiene mucho de aquella espina contra la cual empuja su pecho el ruiseñor del cuento de Óscar Wilde para obtener la máxima belleza con el precio de la sangre. El arte escénico, pues, se funda en el conflicto, y sin él nada sucedería en los tablados.

6. FUNCIÓN DEL CONFLICTO EN EL TEATRO Y LA SOCIEDAD

Lo anterior mueve a cambiar la mirada hacia otra manera de considerar el concepto de conflicto, su sitio y su función dentro de la sociedad; orilla a distanciarse del horizonte de la Ilustración, que lo definió como enfermedad a ser extirpada a través de ese bisturí formulado como razón, ciencia, técnica, progreso. Esa llave que abriría las puertas a una civilización armónica libre de violencias, aunque para perplejo de los ilustrados y su sociología normativa la misma llave también abrió las puertas del infierno y desató a sus furiosos demonios (Feynman, 1999). Lo mismo ocurre también con respecto al dolor humano, toda vez que, de la misma manera que no se acepta la violencia, “el hombre occidental no acepta el ‘sufrimiento’ como algo que pertenece a la vida. Y por eso nunca podrá sacar fuerzas positivas de él” (Hillesum, 2007, pág. 145).

Un ejemplo de esta moralización del conflicto y la violencia como males a evitar lo proporciona Jean-Claude Carrière, al recordar la anécdota donde “en el siglo XVIII, las primeras tragedias de Shakespeare traducidas al francés por el abad Delille acaban todas bien, de forma conveniente y moral [...] Hamlet no muere, por ejemplo” (Eco y Carriere, 2009, p. 54). Se pretendía poner en manos de los lectores franceses a un Shakespeare en versión edulcorada, pues se le consideraba bárbaro, sangriento y poco edificante: “A Shakespeare no quería conocerlo porque le daba pesadillas. Todo eran espectros, panteones y esqueletos. Puras cosas siniestras” (Iordanidu, 2020, p. 71). Como si los espectros, panteones, esqueletos y las cosas siniestras no formaran parte de la sociedad.

Ahora se admite sin dificultad que el conflicto es el motor necesario del arte escénico, pero hay resistencia y hasta escándalo cuando se afirma que es la violencia la que permite que la sociedad avance y mejore. Eso a pesar de que un preplatónico irritable y asocial, Heráclito, ya lo había barruntado como intuición en esos versos famosos interpretados y vueltos a interpretar infinidad de veces, condensados en la fórmula *la guerra es el origen de todo*: “Combate es padre de todas las cosas y de todas también es rey [...] Hay que saber que la guerra es estado continuo, que discordia es justicia y que según discordia y necesidad se engendran todas las cosas” (García Bacca, 1979). Por supuesto hay que encuadrar esta aseveración.

7. OBSERVACIONES ACERCA DEL CONFLICTO DESDE LA TEORÍA DE NIKLAS LUHMANN

En años pasados, la psicología social en América Latina, en particular la diseñada para observar y encargarse de las guerras civiles en El Salvador y otros países de Centroamérica en la década de 1980, ya había entrevisto que la violencia parecía ser inherente al sistema de la sociedad y sus instituciones. Lo hizo desde el horizonte de un humanismo normativo, pero eso no le resta mérito a la audacia de atreverse a abordar la violencia desde otras perspectivas, en ese momento novedosas porque se distanciaban de los enfoques tradicionales que la explicaban como resultado de la falta de progreso en aquella región, como una rémora del subdesarrollo. La observación de esta psicología social que comprendió a la violencia como un *desorden organizado* se mantiene vigente, y ofrece una caja de herramientas analíticas pertinentes todavía para reflexionar este problema, aunque no explica cuál es la función y el significado que la violencia y el conflicto tienen en los sistemas sociales de comunicación:

Si se puede hablar con propiedad de una “violencia institucionalizada” en América Latina es porque existe un tipo de violencia contra la población mayoritaria que está incorporada al ordenamiento social, que es mantenida por las instituciones sociales y que se encuentra justificada y aun legalizada en el ordenamiento normativo de los regímenes imperantes. La explotación de los trabajadores, sobre todo del campesino y del indígena, la continua represión a sus esfuerzos organizativos, el bloqueo factual a la satisfacción de sus necesidades básicas y a las exigencias de su desarrollo humano, todo ello como parte del funcionamiento “normal” de las estructuras sociales, constituye una situación en la que la violencia contra las personas está incorporada a la naturaleza del orden social, bien llamado “desorden organizado” o “desorden establecido”. (Martín Baró, 2003, p. 89)

Sin embargo, en los primeros esbozos de su teoría de la sociedad, una suerte de gran *summa* sociológica, Niklas Luhmann construye una perspectiva más radical para observar y tratar con la contradicción y el conflicto, conceptos a su juicio descuidados por la tradición sociológica que evidencian en ella la ausencia de “esfuerzos para avanzar teórica o empíricamente” (Luhmann, 1998).

8. LA COMUNICACIÓN ENGENDRA EL CONFLICTO

Para Luhmann, la piedra fundacional que hace emerger a la sociedad es la comunicación, a la cual define como el único acto genuinamente social, cuya autopoiesis (autorreproducción), y no la acción atribuida a un sujeto, hace posible que broten los sistemas funcionales como el derecho, la economía, la política, la ciencia, la educación. Se puede utilizar una metáfora para referir que así como el *Big Bang* supuso el comienzo de la expansión del universo, la comunicación, tal como Luhmann la formula y concibe, fue el principio del ensanchamiento de la sociedad hasta la escala mundial que ahora conocemos: “la sociedad del mundo es el sobrevenirse del mundo en la comunicación” (Luhmann, 2007, p. 113).

En este sentido, la comunicación a través del lenguaje codifica a la sociedad. Esto significa según Luhmann “en que para todo lo que se dice el lenguaje pone a disposición una versión positiva y una versión negativa” (Luhmann, 2007, p. 170), un sí y un no. Según el sociólogo alemán no se exagera cuando se insiste en que esta “codificación del lenguaje es la musa de la sociedad. Sin la duplicación de todos los signos que fijan identidades, la evolución no hubiera podido formar a la sociedad, por eso no encontramos ni una sola sociedad en la cual este requisito [de la codificación sí y no] falte” (Luhmann, 2007, p. 173).

Para tratar con esta enérgica musa del *sí* y del *no*, para seleccionar qué se acepta o qué se rechaza, la comunicación ha creado a lo largo de su evolución dispositivos como la religión, la moral, la escritura, la imprenta y más recientemente los medios electrónicos, los cuales amplifican la comunicación logrando que sus ofertas de sentido puedan remontar los umbrales del *no* y su rechazo, y hacerse probables como aceptación. El problema estriba en que cuando la sociedad por medio de la misma comunicación que la reproduce se hace mundial, más compleja y espesa en sus comunicaciones, como sucede con nuestra modernidad tardía, el *sí*, la aceptación exitosa de las ofertas de la comunicación, se vuelve altamente improbable. Entonces aparece el

conflicto, la contradicción, que no significa como es frecuente escuchar ausencia de comunicación, sino es el resultado de demasiada comunicación pujando en todas sus ofertas por ganar la aceptación a través del *sí*.

9. EL CONFLICTO, SISTEMA PARÁSITO QUE UNE MÁS A LA SOCIEDAD

De forma atrevidamente simplificada, el conflicto para Luhmann también permite que no se interrumpa la autorreproducción del sistema de comunicación de la sociedad. Desde esta innovadora perspectiva sociológica el conflicto es un sistema muy particular que al igual que un parásito se enquistaba en otros sistemas para alimentarse de ellos. Es decir, contrario a lo que solía expresar la tradición sociológica, los conflictos se comprenden mejor si se observan como “sistemas sociales que, por algún motivo, se forman en otros sistemas [como la versión negativa de esos sistemas] y que no adquieren el estado de sistemas principales, sino existen como parásitos” (Luhmann, 1998, p. 351). Lo cual quiere decir que el conflicto utiliza para volverse funcional y exitoso como versión negativa los logros evolutivos de los sistemas de los cuales se vuelve parásito, en cuyo entramado de esos sistemas se acomoda para alimentarse. Por ejemplo, el crimen organizado es la versión negativa, el parásito, en forma de conflicto de varios sistemas sociales como la ciencia, economía, política, tecnología, moral, religión, arte, de los cuales se alimenta incorporando sus logros e innovaciones para funcionar.

Por otra parte, el conflicto también funciona como un gran integrador de la sociedad. Esto en el sentido de que el conflicto amarra y define con firmeza a la sociedad, toda vez hace de la rivalidad entre los individuos “un factor de integración de primer rango y, justamente por ello, problemático” (Luhmann, 1998, p. 351). En esta dirección, el conflicto mientras está activo mitiga las diferencias que pudiera existir entre quienes conforman los bandos en confrontación, pues a cada uno lo acopla y cohesiona de manera firme. Por eso al finalizar un conflicto también se afloja y cesa la unidad y cohesión entre los diferentes en lucha a la que había dado lugar. En esta dirección, opuesto a lo que suele considerarse, la polarización social lejos de dividir a la sociedad, en realidad la amarra y une más firmemente.

10. EL CONFLICTO COMO SISTEMA DE ALERTAS DE LA SOCIEDAD

En esta dirección, otra característica del conflicto es la de ser un importante sistema de inmunidad de la sociedad que funciona con características parecidas a las del dolor en el cuerpo humano, al prender las alarmas y advertir con ellas la emergencia de que algo funciona mal, y que hay que observarlo y tratarlo para que no colapse la autorreproducción del sistema: “Las contradicciones sirven como señales de alarma que circulan en el sistema y que, en cualquier parte, bajo condiciones adecuadas, pueden activarse [...] Sirven como un sistema de inmunidad dentro del sistema mismo” (Luhmann, 1998, p. 335). De esta manera, el conflicto avisa al sistema que hay que fijar la observación en un problema seleccionado antes de que el conflicto con sus metástasis se apodere de todo el sistema, y lo destruya.

Así, sobre todo en sus expresiones más grandilocuentes, el conflicto sirve para dar visibilidad a los puntos ciegos que la sociedad abandona en las grandes avenidas de la exclusión. Por ejemplo, los ataques a las torres gemelas en Estados Unidos en 2001 hicieron visible en el radar de las alertas toda la complejidad del problema en el Medio Oriente. Lo mismo puede decirse del calentamiento global, de las protestas mundiales en torno a la economía, de los golpes de Estado como el de Honduras, de la primavera árabe. Todos esos conflictos operan como alarmas que el sistema de comunicación de la sociedad advierte, selecciona y observa para abordar su complejidad y tratarlos después como programas de trabajo.

Por supuesto, en todo esto el sistema funcional de los medios de masas eleva e intensifica estas alarmas, las tiñe con su particular amarillismo, y las proyecta como catástrofes apocalípticas en el futuro. Sobre esta

alerta sobredimensionada y amplificadora a través de los medios de masas, que fija la atención sobre algunos problemas de la sociedad, el mismo Luhmann observa:

¿Pero quién es el que describe? No se cometería un error si se respondiera: los medios de comunicación, la prensa, la tecnología electrónica de la expansión de la comunicación. Evidentemente que no es propiamente la técnica como tal, sino un sistema social con un código de información/no información el que realiza estas selecciones. Los criterios que utiliza para ello son criterios internos sociales, y se conocen desde hace mucho: novedad, dramaticidad, conflicto, referencias concretas individuales, ataques a la ley, referencias locales, sólo para nombrar algunas cuantas. (Luhmann, 1996, p. 368)

11. Medios de comunicación simbólicamente generalizados y modulación del conflicto

Ante la desmesurada complejidad de los sistemas de comunicación modernas, que decantan más a la sociedad hacia el código del *no* y del rechazo, por tanto hacia el conflicto y sus violencias, la comunicación, según *Luhmann*, dispone de otro tipo de medios más aptos para enfrentarse a los umbrales de rechazo, y de improbabilidad de aceptación del *sí*. Estos dispositivos son los medios que sólo en la formulación parsoniana, pero no en su contenido, Luhmann llama medios de comunicación simbólicamente generalizados, que se refieren a la verdad (ciencia), la legalidad (derecho), el dinero (economía), el amor, la belleza (arte), el poder (política).

Expresado con sencillez, estos medios son propios de la modernidad y resultado, entre otros, de la evolución, dentro del seno de la comunicación, del lenguaje escrito, de la escritura: “No surgen sino hasta que hay escritura [...] Estos medios responden al problema de que más información significa normalmente menos aceptación” (Luhmann, 2007, p. 245). A partir del potente trampolín evolutivo de la imprenta, el lenguaje escrito comenzó a expandir su universo de signos, y a coordinar la interacción entre individuos que se hallaban ausentes, que por miles de años en el pasado dependieron para su interactuar entre ellos totalmente del lenguaje oral, y su control de la comunicación a través del hechizo de la palabra y la presencia física. La revolución tecnológica de la imprenta hizo posible que la comunicación transitara, dicho con estas palabras, de la seducción corporal del estar presente hacia esa otra seducción más eficiente en la imaginación de la ausencia física a través de los signos de lo escrito. Lo anterior porque:

como la comunicación por escrito aísla tanto al que escribe como al lector, se crea un texto que ya no puede quedar controlado por la presencia de la interacción. El texto, ahora, es el que puede seducir y no la presencia [...] La escritura transformó radicalmente la situación de reacción al sí y al no de la comunicación y, por eso, obligó desde el punto de vista de la cultura, a inventar formas que se pudieran sobreponer al rechazo. (Luhmann, 1996, pp. 318-19)

No obstante, llega un momento en que el lenguaje escrito ya no puede asegurar una mayor aceptación de las ofertas de comunicación. Eso pese a todos los adornos de seducción para persuadir, importados desde la antigua retórica a la escritura y sus libros. Algo de esta impotencia del lenguaje escrito en la modernidad más tardía es lo que se asoma en la enigmática aseveración de George Orwell cuando escribió que “todo libro es un fracaso” (Orwell, 2012, p. 786). Luhmann señala lo mismo, pero con otras palabras:

Si la aceptación dependiera sólo del lenguaje, sólo se podría esperar el fracaso y la comunicación correspondiente no tendría lugar. En otras palabras, el mismo lenguaje, únicamente con base en sí mismo, puede realizar sólo una escasa parte de lo que lingüísticamente es posible. Todo lo demás sería víctima de un efecto de desilusión si no existieran dispositivos complementarios de otro género. (Luhmann, 1996, p. 320)

En este sentido, los medios de comunicación simbólicamente generalizados (dinero, amor, belleza, legalidad, poder, verdad) son estos dispositivos complementarios más allá del lenguaje que buscan hacer posible que la comunicación encuentre probabilidades de superar el umbral de rechazo constituido por una situación social hipercompleja, expresada en un desbordamiento de informaciones, todas ellas en feroz competencia por obtener aceptación. Una situación inédita en la evolución de la sociedad mundial, en la cual la aceptación de las ofertas de comunicación hoy crece de manera aritmética, mientras el rechazo a las mismas se agiganta de forma geométrica.

Aunque el mismo Luhmann advierte que estos medios de comunicación simbólicamente generalizados también pueden resultar diabólicos al incrementar con mucha más complejidad y operatividad que el lenguaje oral o escrito y sus formas, las posibilidades de rechazo, por tanto dar lugar a mayores conflictos y violencia: “Los *medios de comunicación simbólicamente generalizados* transforman, de manera que en realidad suscita estupor, las probabilidades del *no* en probabilidades del *sí* [...] Pero, al mismo tiempo, también son diabólicos en cuanto que, mientras realizan este objetivo, producen nuevas diferencias” (Luhmann, 1996, p. 320). Esto significa, por ejemplo en el caso del dinero, que quien puede pagar obtiene lo que desea; mientras quien no puede, no lo obtiene (Luhmann, 1996). Es decir, se trata de medios que son muy prodigiosos para obrar la inclusión, pero también la más radical y peligrosa exclusión.

¿Pero quién es el que describe? No se cometería un error sí se respondiera: los medios de comunicación, la prensa, la tecnología electrónica de la expansión de la comunicación. Evidentemente que no es propiamente la técnica como tal, sino un sistema social con un código de información/no información el que realiza estas selecciones. Los criterios que utiliza para ello son criterios internos sociales, y se conocen desde hace mucho: novedad, dramaticidad, conflicto, referencias concretas individuales, ataques a la ley, referencias locales, sólo para nombrar algunas cuantas. (Luhmann, 1996, p. 368)

12. TEATRO LA FRAGUA Y SU FUNCIÓN ANTE EL CONFLICTO: OBSERVACIONES SISTÉMICAS

Desde esta teoría se puede describir el trabajo de Teatro La Fragua según la función de los medios de comunicación simbólicamente generalizados. Lo anterior porque la compañía teatral utiliza el sistema del arte y su código de la belleza con el propósito de recuperar el *sí*, de hacer posible la aceptación aunque sea pequeña y parcial para ofertas concretas de comunicación cuya realización resulta poco probable en una sociedad como la hondureña marcada fuertemente por el *no* violento del conflicto.

Este *no* se expresa en un sinnúmero de problemas de todo tipo en Honduras, que por su emergencia incluso niegan y devalúan la necesidad de la belleza como un lujo innecesario, o una evasión irresponsable frente a necesidades más urgentes y prioritarias. Sin embargo, es cierto que un teatro “no puede sustituir la inexistencia de las funciones básicas del Estado. No podemos remediar la carencia de saneamiento, pobreza, el desalojo, la contaminación ambiental, el analfabetismo, el sistema de cuidado de la salud, la educación, la inversión en la infraestructura o la seguridad” (Inczauskis, 2019, p. XIX).

No obstante, la Fragua hizo posible en una periferia --la ciudad de El Progreso en Honduras-- donde antes no existía, la formación de un público para el teatro. Asimismo, ha utilizado la belleza escénica como un medio para informar/dar a conocer y suscitar la aceptación de comunicaciones que observan a través de sus distintas obras teatrales a la política, la cultura, la educación, la moral, y a la historia de Honduras y Centroamérica.

En esta dirección, Teatro La Fragua es una amalgama innovadora de tradiciones teatrales que hunde sus raíces en el teatro litúrgico del siglo XII, pero también en el teatro escolar jesuita del Renacimiento. Su técnica la abreva del concepto de teatro pobre de Jerzy Grotowsky, en el sentido de que la única escenografía indispensable en el escenario es el actor mismo y su cuerpo travestido en comunicación inmediata. Más allá del entretenimiento, la Fragua ha pretendido en Honduras trabajar como un medio para despertar la creatividad de su público, al mismo tiempo que intenta ser una plataforma para acompañar y estimular cambios sociales a través del arte (2007).

Sobre este teatro jesuita en Centroamérica, Jonathan Wright escribe al final de un libro reciente sobre la historia de la Compañía de Jesús, que en la modernidad esta organización religiosa ha luchado de muchas maneras contra la injusticia. En el caso de la Fragua este eterno combate por la justicia se ha focalizado en la realidad de un país empobrecido como Honduras, en donde el teatro se usa como una herramienta para que la juventud, pero no sólo ella, redescubra los valores de su identidad frente a la globalización económica y cultural (Wright, 2005).

La apuesta de la Fragua en Honduras ha sido la de establecer al teatro como eje de construcción cultural. Esto en un modo aproximado a como ocurrió durante las legendarias Reducciones indígenas de los jesuitas

en el Paraguay colonial, en donde “la música fue el eje de todo el proceso de mestizaje cultural” (Warner). Así, este teatro jesuita ha mostrado pese a las dificultades que sin la presencia de la belleza, incluso en una realidad desesperada como la hondureña, “Entendemos menos la proporción, el énfasis, la comunicación, la gracia, el contexto y el detalle. Tenemos menos capacidades de ver y comprender sistemas, y nos agotamos luchando contra los síntomas porque no podemos ver las raíces de los problemas” (Inczauskis, 2019, p. XX).

Lo anterior también encuentra fundamento en los hallazgos antropológicos de la lectura de obras de ficción en contextos violentos. Esto en tanto que las metáforas de novelas y cuentos, al estimular y activar la imaginación, permiten reflexionar y diseñar estrategias y programas para tratar mejor con la violencia, toda vez la belleza de las ficciones, lejos de ser una evasión, suponen:

una verdadera apertura hacia un lugar distinto en el que la ensoñación, y por lo tanto el pensamiento, el recuerdo y la imaginación de un futuro, se vuelven posibles. En algunos contextos violentos [gracias a estas intervenciones de la literatura] una región de ellos [de quienes leen] no está como rehén, escapa a la ley del lugar o a los conflictos cotidianos. (Petit, 2021, p. 81)

En este sentido, para observar el conflicto y la violencia, Teatro La Fragua dispone de un grupo de obras: Misión a la isla Vacabeza, El asesinato de Jesús, Re#quiem por el padre Las Casas, Romero de las Ame#ricas, Alta es la noche, El arte, la verdad y la política. En ellas se recurre a un tratamiento teatral muy distinto al acostumbrado, porque la observación del conflicto a través de estas obras se caracteriza por utilizar la ficción teatral --que aumenta y reduce complejidad-- para evidenciar con claridad “el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento” (Saer, 1999, pp. 11-12).

Con la puesta en escena de estas piezas teatrales, Teatro La Fragua hace posible que su público adquiera una mejor comprensión de los conflictos de su sociedad y región, al multiplicar las perspectivas para observarlos y abordarlos como posibles programas de trabajo. De este modo, “La obra que está en la escena es la causa para que alguien despierte al mundo que no está fuera sino dentro de él” (Goutman, 1995, pág. 57).

Todo teatro, por humilde que sea, es siempre un espacio donde se cumplen transfiguraciones (Ortega y Gasset, 1982). En este sentido, en el escenario de Teatro La Fragua emerge, cuando cae la tarde y su penumbra, una comunicación del arte en donde la belleza transfigura a los sistemas psíquicos y los viste como individuos, ciudadanos, personas, y en donde se recupera el significado más radical de esos sistemas de conciencia como seres humanos con todas sus implicaciones.

De acuerdo con la teoría de la sociedad de Luhmann, que sin ser humanista concede su justo lugar a la complejidad psíquico/humana (incluso más que los mismos humanistas) en esto estriba el logro civilizatorio más portentoso de la comunicación como sociedad del mundo: en hacer posible, con la ayuda de sistemas diferenciados responsables de una función social específica, el reconocimiento de lo psíquico, de los cuerpos, como personas. Por eso,

inclusión [sí] sólo denomina (lo mismo que la exclusión [no]) lo que el entramado de la comunicación designa como relevante para el trato con los seres humanos. Haciendo referencia a un término tradicional se podría decir: la manera en que se les trata como ‘personas’ (Luhmann, 1994).

Desde esta perspectiva, el drama sin parangón de la sociedad moderna actual, que incrementa como nunca el conflicto, sobre todo en sus expresiones más violentas y letales, reside en que hace retroceder los procesos civilizatorios activados por el orden emergente de la comunicación hacia una situación en donde el operar de los sistemas funcionales, bajo el primado de la exclusión, quedan cegados, y ya no distinguen individuos, personas o seres humanos, sino sólo cuerpos amenazantes.

Por ello, aun con los signos de los tiempos en contra, porque afirman más al *no* que al *sí* de la sociedad, Teatro La Fragua intenta con sus obras, mediante el código de comunicación de la belleza, recuperar algo de esa construcción civilizatoria de persona, o ser humano, oscurecida en Honduras por el conflicto y sus

violencias. Se trata de hacer posible la vivencia, cercana a la experimentada por una joven lectora judía de Rilke frente a un también joven soldado alemán en la Holanda ocupada, de que detrás del uniforme de todo “enemigo” hay también una cara y “seguro que habrá muchos con una cara así, en la que podamos leer algo que entendamos. Él también sufre. No existen fronteras entre la gente que sufre. A ambos lados de todas las fronteras se sufre” (Hillesum, 2007, p. 119).

13. CONCLUSIONES, ¿QUÉ PUEDE HACER UN TEATRO FRENTE A LA VIOLENCIA?

Es obvio que el teatro no solucionará el problema del odio y la violencia rampantes de nuestro tiempo. No obstante, Emilio Renzi, el yo literario del escritor Ricardo Piglia, al subrayar la mediación del arte como comunicación simbólicamente generalizada señala que:

en medio del terror de la muerte siempre hay un grupo que se aísla para contar, alternativamente, unas historias. El peligro, el terror, la maldición de una realidad sin salida, se transforma muchas veces en relato, pequeñas historias que circulan en medio de la noche para contar imaginariamente la experiencia vivida de esos días oscuros y poder soportarlos y sobrevivir. La narración alivia la pesadilla de la Historia (Piglia, 2017, p. 13).

Lo señalado por Piglia para la literatura también sirve para el teatro. Aunque, más que sólo ayudar a los observadores a soportar días oscuros y sobrevivir, el arte escénico con sus obras, además puede como experiencia artística rescatar algo de la dimensión, del significado, de persona o ser humano, puesta en cuestión y eclipsada por el conflicto y sus vivencias más amenazantes y mortales.

Al ir más allá del mero lenguaje el arte teatral puede propiciar la aceptación y el reconocimiento para que los desnudos cuerpos de los sistemas psíquicos se vistan con el traje semántico de personas y sean tratadas como tales.

Asimismo, el teatro, también ofrece puntos de observación más complejos, y multiplica en la imaginación de sus observadores las perspectivas y herramientas para abordar mejor los conflictos. No en balde en la antigüedad clásica el coro del teatro griego era el encargado, en las tragedias, igual en las comedias, de observar y ponderar los conflictos y violencias de su sociedad.

En realidad, el teatro puede hacer poco, a veces nada, frente a los conflictos y su violencia, pero lo poco resulta mucho, pues como señala Teatro La Fragua con el ejemplo de su público simbolizado en una niña:

Lo que el teatro sí puede hacer es ayudar a una niña a estar consciente de su lugar en el mundo. El teatro puede fortalecer su sentido de una identidad personal –de ser una persona en este planeta, una ciudadana del mundo, una agente de una pequeña parte de su destino—El teatro puede convencerla de que tiene un “yo” que tiene valor, un “yo” que tiene dignidad y potencial, un “yo” que no tiene que arrepentirse por querer entender y mejorar su vida y la vida de su comunidad. Y esa identidad tiene que preceder cualquier medida de confort material. (Incauskis, 2019, p. XX)

La comunicación del arte al servirse de la percepción como materia prima para tender puentes entre las conciencias de los individuos, ciegas entre ellas porque nadie ni remotamente puede espiar en su interior, propicia que el otro que me es extraño e indiferente se vuelva “atractivo como enigma eterno. Solamente por ello [la comunicación del arte nos hace percibir que] la experiencia con otros seres humanos será más rica que cualquiera otra experiencia con la naturaleza” (Luhmann, 2005, p. 30).

En esta dirección, si el *sí* se puebla de significados como aceptación, inclusión, recuperación de la persona, humanidad; y al *no*, al contrario, de marginación, violencia e inhumanidad. Entonces, Teatro La Fragua, como forma de comunicación del arte, ayuda a aprender a decir *sí*. Un *sí* que es difícil de articular y pronunciar en la presente situación en que se debate la sociedad del mundo, más en esa caja de resonancia de conflictos que es Honduras; en donde murmurar este *sí*, vacilante ante el primado y demoníaco poder seductor del *no*, implica abrazar la paradoja de incluir al que amenaza y mata. Con palabras sobrecargadas, quizás imposibles

por repugnantes y violentas: -de amar al que asesina. En esto consistiría el tono “revolucionario”, al mismo tiempo que incomprensible, de esta expresión dramática que es Teatro La Fragua en Centroamérica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castro, C. M. (2007). La experiencia educativa de Teatro La Fragua. *DIDAC* 50, 14-18.
- Eco, U. y Carriere, J.-C. (2009). *Nadie acabará con los libros*. Lumen.
- Feynman, R. P. (1999). La incertidumbre de la ciencia. En R. P. Feynman, *Que# significa todo eso. Reflexiones de un científico-ciudadano*, 13-39. Crítica.
- García Bacca, J. D. (1979). *Los presocráticos*. Fondo de Cultura Económica.
- Goutman, A. (1995). *Estudios para una semiótica del espectáculo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guzmán Padilla, G. y León Araya, A. (2019). A diez años del golpe de Estado en Honduras: Entre las narrativas de la “transición a la democracia” y la instauración del proyecto neoliberal en Centroamérica. *Anuario De Estudios Centroamericanos*, 45, 151–182. <https://doi.org/10.15517/aeca.v45i0.39670>
- Henry, O. (1937). *The Complete Works of O. Henry*. New York: Garden City Publishing Co., Inc.
- Henry, O. (1944). *Coles y reyes*. Zig-Zag.
- Hillesum, E. (2007). *Diario de Ety Hillesum. Una vida conmocionada*. Anthropos.
- Inczauskis, D. J. (2019). *La Fragua. El teatro jesuita de Centroamerica*. UCA Editores.
- León, A. (2016). Democracia desde arriba, democracia desde abajo: elecciones, poder y conflicto en la Honduras post-golpe de Estado. En: Aguilar García, M., Solís Cruz, J. y U. P. (Coords.), *Democracias posibles: crisis y resignificación. Sur de Me#xico y Centroame#rica*, pp. 139-166. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Luhmann, N. (1994). Inclusión-Exclusión. *Acta Sociológica* 12, 11-39.
- Luhmann, N. (1996). *Introducción a la teoría de sistemas. Lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrate*. Universidad Iberoamericana.
- Luhmann, N. (1998). *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. Barcelona: Anthropos; Universidad Iberoamericana: Centro Editorial Javeriano Pontificia Universidad Javeriana.
- Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. Herder.
- Luhmann, N. (2007). *La sociedad de la sociedad (traducción Javier Torres Nafarrate)*. Herder; Universidad Iberoamericana.
- Martín Baró, I. (2003). *Poder, ideología y violencia*. Trotta.
- Ortega y Gasset, J. (1982). *Ideas sobre el teatro y la novela*. Alianza.
- Orwell, G. (2012). *Ensayos*. Debate.
- Pastor, R. (2011). *Historia mínima de Centroame#rica*. El Colegio de México.
- Petit, M. (2021). *El arte de la lectura en tiempos de crisis*. Océano.
- Piglia, R. (2017). *Los diario de Emilio Renzi T. III*. Anagrama.
- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Planeta.
- Saviano, R. (2009). *Gomorra*. DeBolsillo.
- Stiglitz, J. (2012). *El precio de la desigualdad. El 1% de la población tiene lo que el 99% necesita*. Taurus.
- Warner, J. (Junio de 2010). *Teatro La Fragua*. Obtenido de Teatro La Fragua: <https://www.teatrolafragua.org/noticiastlf/31-1ES.HTM>
- Wilde, O. (2006). *De Profundis*. Gradifco.
- Wright, J. (2005). *Los jesuitas*. Debate.

NOTAS

- 2 Las polémicas Zonas de Empleo y Desarrollo Económico, que se presume darán al traste con la ya de por sí frágil soberanía de Honduras, al pretender instaurar zonas autónomas con su propio sistema de gobierno y leyes en territorios nacionales alrededor del Atlántico y Pacífico.

ENLACE ALTERNATIVO

<https://revistas.uca.edu.sv/index.php/realidad/article/view/7730/7833> (pdf)