



UNIVERSIDAD MICHUACANA DE
SAN NICOLÁS DE HIDALGO



FILOSOFÍA DEL DRAMA

CONOCIMIENTO Y VERDAD EN LA EXPERIENCIA TEATRAL

Tesis que presenta

Manuel Talavera Trejo

para obtener el grado de

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

ASESOR: DR. VÍCTOR MANUEL PINEDA SANTOYO

MARZO 2012

A Rosa María, Gabriela y Ana Luisa.

*Con mi reconocimiento para
Diana López Camacho por su valiosa ayuda*

*Con profundo agradecimiento a mis profesores de la maestría en
Filosofía de la Cultura y en particular al doctor
Víctor Manuel Pineda Santoyo, mi asesor.*

MARZO de 2012

Índice:

Introducción	5
Capítulo 1: Conocimiento y verdad en el drama	
1. Problemática	12
2. El conocimiento	13
3. Mirada histórica	16
4. Realidad y ficción	19
5. De la objetividad a la subjetividad	21
6. El sentido de verdad.	24
Capítulo 2: Relevancia del mito antiguo	
1. Antígona y los conflictos recurrentes.	28
2. Religión y temor reverencial	31
3. La verdad que permanece	32
4. Edipo de Sófocles a Freud	35
5. Del Pathos al drama	41

Capítulo 3: Transmigración del mito.

- | | |
|------------------------------------|----|
| 1. Modelos de la acción dramática | 46 |
| 2. Mitos antiguos y nuevos modelos | 50 |
| 3. Ifigenia en México | 54 |
| 4. Mitos mexicanos y nacionalismo | 58 |
| 5. La invención de América | 66 |

Capítulo 4: El Olimpo reemplazado.

- | | |
|---------------------------------------|----|
| 1. Mecanismos de fabulación dramática | 72 |
| 2. Moctezuma II, el hombre solo | 78 |
| 3. El martirio de Morelos | 82 |
| 4. La muerte de la divina providencia | 89 |
| 5. Las nuevas deidades | 96 |

Capítulo 5: Temas de discusión y conclusiones.

- | | |
|---|-----|
| 1. Sobre el conocimiento en la vida y en el drama | 99 |
| 2. El mito y su negación en la sociedad actual | 108 |
| 3. Historia y drama | 126 |
| 4. Sobre verdad y mentira en el drama | 131 |
| 5. Conclusiones | 138 |

- | | |
|--------------|-----|
| Bibliografía | 146 |
|--------------|-----|

Introducción

Me he propuesto en esta tesis elucidar los conceptos de verdad y conocimiento en el drama desde una perspectiva filosófica, de ahí su título, con el fin no solo de demostrar que en el teatro hay un sentido de verdad y es portador de conocimientos, sino también de comprender el modo de ser de lo verdadero y el saber en el fenómeno escénico.

La idea de una filosofía del drama nace de la concepción del teatro como una filosofía práctica que defienden algunos profesionales del arte dramático; concepto que nos habla de la relación incuestionable que existe entre la filosofía y las artes escénicas. Relación que se establece desde la posición que ocupa la filosofía en el sistema cultural. “La filosofía tiene dos rostros: uno se dirige hacia la religión y el arte; el otro hacia la ciencia. Con los primeros posee en común la orientación hacia el todo de la realidad; con ésta, el carácter teórico.”¹ El interés por la filosofía en el presente estudio se centra particularmente en su relación con las artes escénicas y el contacto de éstas con la religión, sobre todo en la tragedia antigua. No olvidamos su origen ritual y sus mecanismos míticos.

En otras palabras, no pretendo definir el drama como una filosofía, sino apoyarme en la filosofía como medio para llegar a una concepción del sentido de verdad y el conocimiento en el drama. El tomar a la filosofía como medio, no descarta ninguno de los tres ámbitos en que la divide Johan Hessen: en el ámbito científico nuestro interés está encaminado hacia las llamadas *ciencias del espíritu* y la orientación de estas a la comprensión humanística; en el campo de los valores nos ocupa el papel que juegan la estética y la ética en el proceso interpretativo del espectador teatral; y, en el tercer terreno, lo que el teatro aporta a la tarea de la filosofía hacia una concepción del universo.

La metodología, o estrategia que seguiré como medio para alcanzar los objetivos descritos, parte de la revisión teórica en torno al problema histórico que ha representado la relación *sujeto- objeto* como esencia del conocimiento y su relación con el concepto de verdad. Un marco teórico que nos presenta una

¹ Hessen, Johan, “Teoría del conocimiento”, p. 16

teoría del conocimiento que cuestiona por la verdad del pensamiento, la que según Hessen, también puede definirse como una teoría del pensamiento verdadero.² Un marco teórico que si bien nos presenta los antecedentes del problema del conocimiento, y un acercamiento al estado actual de dicho problema y su relación con la verdad, abre nuevas interrogantes. ¿Qué es un pensamiento verdadero? ¿Aquel en el que sólo tiene lugar lo verdadero? ¿Qué es *lo verdadero*? Un diccionario especializado lo define como “Concepto que designa la correspondencia de un objeto o de una tesis con la realidad o con lo que se estima como verdad.”³ De modo que si nuestro pensamiento da lugar a ideas que no tengan correspondencia con la realidad o con lo que se estima como verdad, será un pensamiento falso. Un diccionario general le hace más justicia al término: “VERDADERO, RA. Adj. Que contiene verdad.//Real y efectivo.//Ingenuo, sincero.//Veraz.”⁴ Esta definición última nos pone en la posibilidad de fundamentar nuestra tesis en la idea de que una fantasía puede contener verdad, puede ser real y efectiva; en oposición al estado actual del fenómeno escénico ante la sociedad que confunde ficción con falsedad, mito con mentira.

Junto a las fuentes filosóficas que estudiamos, nuestra metodología también recurre al análisis dramático. Así en el primer capítulo analizamos dos textos: *La fiera del Ajusco*, basada en hechos reales y *El martirio de Morelos* que revela aspectos que la historia oficial omite; textos en los que buscamos los fundamentos del sentido de verdad en el drama y encontramos los elementos de la dramaturgia para la comprensión de lo humano. En este tema nuestros autores básicos son Popper, Adorno, Schutz, Winch, Apel y Habermas.

En el segundo capítulo recurrimos al modelo clásico. Nos interesan los contenidos mitológicos como formas de conocimiento y su relevancia en la historia del espíritu humano. Aquí emprenderemos un análisis extenso sobre *Antígona* y *Edipo Rey*, tragedias que han sido consideradas como las *obras maestras* de Sófocles. En la primera tomamos en cuenta la visión de varios autores, comenzando con Hegel, dada la importancia que le da al mito como

² *Ibídem*, p. 19

³ Martínez Echeverri, Leonor y Hugo, “Diccionario de Filosofía”, p. 567

⁴ Gran diccionario enciclopédico visual, p. 1247

representación sensible del espíritu humano en su *Fenomenología del espíritu*; opiniones que podemos contrastar con las ideas de Charles Segal, Eric Bentley y George Steiner, quienes de un modo o de otro nos hablan de la naturaleza de la representación como vía de conocimiento. En Edipo nos conectamos con Hans-Georg Gadamer a partir de su concepto de juego, como el modo de ser de la obra de arte. Basados en sus conceptos iniciamos el análisis de *Edipo Rey* imaginando su representación y jugando a que Sigmund Freud es un espectador. Con ello nos damos cuenta, influidos por Gadamer, de que entrar en el juego de la representación dramática es ir más allá de la mera experiencia estética.

En este capítulo el análisis de *Antígona y Edipo Rey*, está orientado a los motivos del comportamiento del héroe trágico. En el primer caso nos ha dado luz Eric Bentley, en el segundo Marta Gerez Ambertín con su texto *Los imperativos del superyó*.

Las tragedias analizadas a las que sumamos *Ifigenia y Prometeo* nos conducen a cuestionarnos sobre el sentido del padecimiento y el sacrificio en su relación con el conocimiento y la religión. Aquí tomamos la opinión de María Zambrano para tratar de entender el significado del sacrificio como vínculo entre la realidad sagrada y la realidad humana. El sentido ritual del drama antiguo le da sentido a la representación para revelarnos “verdades del alma humana”, lo cual nos pone en el camino para indagar estas verdades en el teatro contemporáneo que, se dice, ha perdido el sentido de lo ritual.

Sin perder de vista la perspectiva mítica, en el capítulo tercero de este trabajo, nos adentraremos, en nuestra búsqueda de verdad y conocimiento, en la perspectiva histórica social del teatro. En este camino nos encontramos con María Zambrano y Armando Partida. Ambos estudiosos tienen puntos en común relacionados con su interpretación de Hegel, que nos dan luz para entender el sentido de verdad dramático a partir de los cambios sociales. Zambrano toca la nueva visión del mundo que trae consigo la aparición del cristianismo hasta la libertad y soledad del hombre de hoy. De la relación del hombre con la divinidad, a la relación del hombre consigo mismo y sus nuevas deidades. Partida toca la estructura dramática afectada por los movimientos sociales en sus *modelos de acción*. Estos nos indican cómo, según los diferentes períodos del teatro, se relacionan los dramas con los cambios

sociales, con las tendencias filosóficas, culturales, políticas...Por ejemplo, como se manifiesta el teatro ante la ideología del absolutismo.

Aquí nos interesa, junto con la evolución del drama y su correlación con los cambios sociales, la evolución del mito antiguo. Veremos el tema de Antígona en la obra homónima de Anouilh y la versión de Ilya Cazés, así como la *Ifigenia* de Alfonso Reyes, donde nos presenta una manera de ver la *lección ética de los griegos*; la importancia que tiene la educación humanística. Una educación que parece olvidarse en las universidades.

El enfoque histórico de nuestro análisis en el capítulo 3 busca comparar el sentido de verdad del drama con el de la historia. El problema de la autenticidad visualizado aquí como falso. Lo lejano y lo próximo y su relación con lo ajeno y lo propio. Lo verosímil y lo real. Al abordar el teatro mexicano desde la perspectiva historicista, ponemos en juego nuevamente la importancia de los modelos de la acción dramática, cuya razón no se fundamenta en apegarse a las nuevas tendencias sociales sino en ir en contra de ellas. Y por otro lado la amenaza u oportunidad del mundo globalizado.

Nos ponemos en el camino de encontrar el verdadero sentido del mito ante la crítica al nacionalismo sobre la invención del mito de “lo mexicano”.

Estamos también ante el hecho de que lo que la historia no nos puede revelar del pasado, el drama lo inventa. Ante la inventiva del dramaturgo la historia es una metáfora. Para ello recurrimos al análisis y comentarios sobre la puesta en escena de “Los enemigos”, de Sergio Magaña.

Entendemos así que los mecanismos de fabulación generados por la historia no sólo producen dramas que nos den un conocimiento sobre hechos de la historia ignorados, omitidos u olvidados, sino también sobre la realidad social. Si el drama busca otra verdad que no es la de los hechos de la realidad ¿cómo podemos definir esta verdad?

En el cuarto capítulo, bajo el concepto de *Mecanismos de fabulación*, nos acercamos a la historia y la realidad social como fuentes de donde nuestros dramaturgos toman materia para la construcción de la fábula. La cuestión se centra en la aparición del concepto de *desmitificación* que la dramaturgia opone a la historia. Concepto que instala de manifiesto el rechazo al mito, en particular al mito de “lo mexicano”, inventado por el nacionalismo, que ha tenido

fuertes críticas de intelectuales como Roger Bartra y Guillermo Bonfil Batalla, entre otros.

Encontramos aquí el Olimpo reemplazado por otras deidades: el Estado, la Historia y el Futuro. En el modelo de acción dramática conocido como *perspectivismo* aparece el concepto de la *verdad multifacética*, que propicia la variedad de posibilidades de interpretación, como en la obra de Emilio Carballido *Yo también hablo de la rosa*. Por otro lado, en *Adán se despide*, de Enrique Macín, el Estado se presenta como una deidad que se impone sobre el individuo, como en el viejo conflicto presentado en *Antígona*. La Historia está en el trasfondo, el hombre se rebela cuando la Historia le sirve al Estado para legitimarse. El Futuro es un dios inalcanzable y destructivo; en la obra de Cazés, *Así que pasen quinientos años*, así lo vemos.

Este capítulo está orientado a dilucidar el tipo de conocimiento que encierra el drama y demostrar también que el drama genera nuevos conocimientos. Apoyados en Emilio Uranga, quien estudia el *Ser del mexicano* desde un punto de vista ontológico analizando los versos de Ramón López Velarde, encontramos grandes coincidencias de la tesis del filósofo con la dramaturgia de Sergio Magaña (*Moctezuma II*), Vicente Leñero (*El martirio de Morelos*) y Elena Garro (*El rastro*). Tres autores que dirigen su mirada a la Historia con actitud crítica, ubicados en tres momentos cardinales que señala Uranga: La Conquista, la Independencia y la Revolución Mexicana.

El último capítulo se dedica a la reflexión con temas de discusión a partir de los cuales podremos definir nuestras conclusiones. Este quinto capítulo se estructura a partir de cuatro grupos temáticos:

1. Sobre el conocimiento en la vida y en el drama, donde ponemos en discusión el problema de la relación de verdad y conocimiento; el conocimiento como articulación del mundo, el que obtenemos mediante aprendizaje y las relaciones del saber teatral con el pragmatismo.
2. El mito y su negación en la sociedad actual, es un conjunto temático en el que revisamos la trayectoria histórica del mito, donde destacamos los momentos cardinales de la historia literaria en los que, por influencias del racionalismo y las ciencias naturales, se pierde el sentido ritual del drama hasta convertirse en sinónimo de mentira para la sociedad actual. Ponemos en discusión las formas de negación social y la permanencia del mito, frente a

aquellas tendencias que buscan desacreditarlo así como los diversos conceptos y usos de la palabra mito que derivan en la presencia de diversas clases de mitos.

3. En este grupo temático nos abocamos a la relación del teatro con la historia. El debate entre los historiadores y los dramaturgos; el historiador trata de referir la historia con la mayor fidelidad posible, el dramaturgo no es fiel a los hechos al tratar temas históricos, desmantela la historia, la deconstruye para llevarla a la ficción.

Los neologismos con los que los investigadores han tratado de definir las características del modelo teatral de intertexto posmoderno, tales como metaficción historiográfica, historicidad, atemporalidad, ahistoricidad, etc., nos llevan a establecer algunas bases para nuestras conclusiones: el teatro nos enseña que hay otras formas de interpretar la historia.

Retomamos aquí la obra de Leñero “El martirio de Morelos” para verla bajo los ojos de otros investigadores. Y encontrar en esta obra, cómo el teatro puede desmitificar el discurso histórico positivista. Intentaremos, con la ayuda de investigadores como Rocío Galicia, Armando Partida, Roberto Ransom, Rosa María Sáenz y otros, exponer las diferencias entre la historia oficial y la dramaturgia.

4. Sobre verdad y mentira en el drama. Aquí vimos importante dar espacio a la opinión de los teatreros ya que estos suelen quejarse de que los que teorizaron durante gran parte de la historia del teatro fueron personas que nunca tuvieron la experiencia de pisar un escenario. Así veremos que las propuestas de los grandes maestros de la escena tales como Stanislavski, Boleslavski, Brecht, Artaud, Grotowski, entre otros, por muy opuestos que sean sus postulados, coinciden en la búsqueda de la verdad del teatro. El concepto de verdad no se limita a la coincidencia del conocimiento con su objeto. Tampoco existe frontera de la verdad con lo ilusorio, lo irreal o lo aparente. Los teatreros no se preocupan por la verdad de la realidad, sino por la verdad de la creación. En esta discusión le damos la palabra a Vargas Llosa quien habla de la novela como “la verdad de las mentiras”. Ante la opinión filosófica sobre la verdad, destaca la que Gadamer da para el arte: *verdad superior* porque es una verdad que permanece. ¿Es esta la definición de verdad para el teatro?

Con todo esto intentaremos dar respuesta a las interrogantes que han dado pauta al desarrollo de esta tesis y, con ello, plantear la importancia que este trabajo representa para el estudio de la dramaturgia, ya que el teatrero en general, no suele acercarse a teóricos o pensadores que no pertenecen al gremio teatral y no se dan cuenta que de ellos se pueden obtener conocimientos útiles para la creación. En mi caso personal, el cursar una maestría en Filosofía de la Cultura, me abrió el horizonte, mi visión del mundo, que es fundamental para la creatividad. En obras que escribí durante o después de la maestría pongo de trasfondo ideas filosóficas: el existencialismo en *Donde canta la gallina*, Nietzsche en *Amnios*.

CAPITULO 1

Conocimiento y Verdad en el drama.

1.- Problemática.

Afirmar que en el drama hay conocimiento y verdad implica enfrentarnos a dos problemas fundamentales: Por un lado al problema que representa entender el conocimiento obtenido mediante la experiencia teatral y su relación con otros medios; por otro lado al problema de la verdad proveniente de la ficción, del mito, ya que tradicionalmente hemos entendido estos términos como conceptos opuestos a la verdad. De estos problemas se desprenden una serie de interrogantes, desde las más simples que cualquier lector nos pediría responder, como: ¿Qué estamos entendiendo aquí por conocimiento? ¿Qué entendemos aquí por verdad?, hasta las más complejas como: ¿qué tipo de conocimiento se obtiene en la experiencia teatral? ¿Cómo se produce la verdad del drama? ¿Sólo se puede hablar de conocimiento cuando lo conocido es verdad? ¿Qué caracteriza a la verdad del drama frente a la verdad de la filosofía, la teología, la ciencia, la historia, etc.? ¿El hecho teatral, por ser una invención, es irreal? Si es irreal ¿cómo puede prevalecer la verdad?

Es muy probable que en el desarrollo del presente estudio aparezcan otras preguntas además de las que hasta aquí nos hemos planteado como base de una problemática que intentaremos resolver, Por lo pronto se hace necesaria una aclaración: el que definamos las primeras interrogantes como simples no significa que la respuesta lo sea; la pregunta es simple en cuanto que es espontánea, natural; en cuanto a que no se requiere de ningún esfuerzo intelectual para plantearla. De igual modo las preguntas que hemos llamado complejas puede que tengan respuestas que parezcan simples.

Por otra parte, las primeras dos interrogantes, son necesarias para el planteamiento de esta investigación, por ello requieren de una respuesta

inmediata, el resto podrán ser respondidas en cuanto tengamos claras nuestras conclusiones. Así pues comencemos por indagar y revisar algunos conceptos acerca de verdad y conocimiento. Dos conceptos que se relacionan estrechamente, pero que por razones de método, tendremos que verlos por separado.

2.- El Conocimiento

Interpretando a los diccionarios en su definición de conocimiento como “Acción y efecto de conocer”, podemos inferir que es un *proceso* (acción) y un *resultado* (efecto) como *proceso* tiene sus aliados: entendimiento, inteligencia, la razón natural. Como *resultado*, o *producto* es ciencia y es sabiduría.¹ A estos podemos agregar la palabra *cultura*. Una persona que tiene conocimiento, se considera una persona culta, de tal modo que el conocimiento es también un *haber*, y para la persona que sabe ponerlo en práctica, el conocimiento es una *herramienta*, un *instrumento* o un *recurso*. Siendo pues, el conocimiento un proceso, un producto, un haber y un instrumento, la respuesta a la primera interrogante, hasta aquí se muestra incompleta y compleja. Vemos ahora que tanto la definición del diccionario como la propia, son insuficientes. La primera, porque sólo lo atiende como acción y efecto de conocer y la segunda porque sólo define qué es y no nos habla de sus fines (para qué es, lo cual puede esbozarse en su concepción como instrumento), de su sentido, o sus motivos.

CONOCER, v. t. Tener la idea o la noción de una persona o cosa.//Estar en relaciones con una persona. //Entender.//Distinguir, reconocer.// Conjeturar. ²

Dice el diccionario. Para una persona común (no científico, no filósofo, no estudioso), la acción de conocer siempre va a recaer sobre algo o alguien (el objeto), ya que es un verbo transitivo: *conozco a Juan, conozco París*. De esta manera entendemos lo que enuncia el diccionario ya que en las proposiciones dadas están la persona y la cosa sobre las que se tiene idea o noción. Ceñidos a esta definición, debemos entender por cosa algo más que cosa física. Bajo el concepto de cosa está también lo intangible: *conozco esa historia, conozco esa teoría, conozco la matemática, conozco esa técnica*, etc. Pero nada de eso tendrá sentido si no tenemos un fin, una aplicación que le dé significado al

¹ Ver en el “Gran diccionario enciclopédico visual”, p. 309

² Ídem.

conocimiento. Podemos trasladar los sinónimos que nos da el diccionario a otro terreno y asumirlos como finalidad: El conocimiento me sirve para *entender* el mundo, para *distinguir* una cosa de otra, para *reconocer*, para formularme juicios probables; pero no sería suficiente, faltaría el proyecto vital desde lo cotidiano: sobrevivir, desempeñarme profesionalmente, reconocermme en los demás. Conociendo a Juan puedo valorar la amistad, puedo satisfacer mi necesidad de convivencia; conocer París, me motiva a aprender de su cultura, a reconocer mi identidad.

El encontrar sentido al conocimiento significa aprender. Según los diccionarios aprender, es: “Adquirir el conocimiento de alguna cosa por el estudio o la experiencia// Retener algo en la memoria.”³

Veamos el problema ahora desde el punto de vista filosófico: “Conocer: Acto intencional del ser humano, ordenado a adquirir conocimiento.”⁴ Observamos aquí que el verlo como un acto intencional (el conocer) significa que tiene un propósito, un fin. Por otro lado notamos que “adquirir conocimiento” está relacionado con *Aprender*. Pero aprender y conocer no son la misma cosa. Si yo le digo a un actor “aprende tus líneas” le quiero decir que las memorice, que las entienda y las exprese correctamente; aprender el parlamento implica un análisis, una apropiación, un “darle sentido de verdad”. En cambio si le digo “conoce tus líneas”, le estoy diciendo que se asome a ellas, que se dé una idea o una noción de lo que va a decir. Pero, si bien son conceptos diferentes, ambas cosas tienen que ver con el *conocimiento* entendido aquí como *proceso*. Demos ahora una revisión del concepto de *conocimiento* desde la filosofía:

CONOCIMIENTO: Resultado de la acción de conocer, de la cual se deriva el saber teórico de las situaciones objetivas. Acto intencional del ser del que se ocupan la sicología, la noseología y la metafísica del conocimiento. De ellas, la primera estudia el conocimiento en cuanto problema de sus leyes evolutivas; la segunda, en cuanto problema de su valor objetivo y la tercera, en cuanto problema de su esencia y de su relación con el ser. En general, el conocimiento se define como una técnica o procedimiento para la comprobación de un objeto cualquiera o la disponibilidad o posesión de una técnica semejante. Esta técnica consiste en la posibilidad de descripción, cálculo, o previsión controlable de un objeto; por objeto se entiende cualquier

³ Ídem. P. 91

⁴ Leonor y Hugo Martínez Echeverri, “Diccionario de Filosofía”, p.97

cosa, hecho, entidad, realidad o propiedad que pueda someterse a esa técnica. Un conocimiento es tal en cuanto subsiste la posibilidad de comprobación, que puede tener varios grados de eficacia; cuando la eficacia de la comprobación decae o se anula, las técnicas de comprobación pierden su rango de conocimiento. El conocimiento de X permite describirlo, calcularlo o preverlo dentro de ciertos límites, lo que es el objeto primario del conocimiento. Toda operación cognoscitiva se dirige a un objeto con el que tiende a instaurar una relación de la que surja una característica efectiva del objeto.⁵

Esta exposición coincide con nuestra idea de que el conocimiento es un *producto*, aunque aquí tal producto es un saber teórico. Pero si lo observamos como *técnica* o *procedimiento* lo estaremos enfrentando a nuestra idea de *proceso*. Son ideas distintas, porque *técnica* o *procedimiento* presupone un método; en cambio un *proceso* no necesariamente se ajusta a una metodología. Dicho de otro modo: la *técnica* implica dominio, destreza, habilidad; el *procedimiento* requiere de cierto arbitrio, orden, sistema. En cambio *proceso* se piensa más como desarrollo, progreso, transformación, evolución, lo cual poco o nada tiene que ver con los conceptos anteriores. Para nosotros el término *proceso* es más amplio, incluye al ser en general como sujeto cognoscente, por el contrario, el término *procedimiento* está orientado al sujeto especializado. De lo anterior se desprende un juicio probable: no todo conocimiento se adquiere metódicamente, ni de manera intencional.

Retomando la definición filosófica encontramos también la presencia de los dos conceptos restantes: el *conocimiento* como *haber*, es decir como posesión, patrimonio; y el conocimiento como *instrumento* o *herramienta*, cuando se lo describe como posesión de una técnica o procedimiento. Observamos que, aunque dentro de sus límites, esta definición habla también de sus fines, de sus objetivos primarios, como la descripción, cálculo y previsión controlable del objeto. Lo cual no nos sirve para completar una definición en el sentido teleológico que pueda ser más amplia, una noción no excluyente.

En resumen, el conocimiento no es sólo lo comprobado, sino también la posibilidad de comprobación; el conocimiento no es sólo posesión, sino la posibilidad de transmitirlo, y la posibilidad de conseguir algo por su medio.

⁵ *Ibidem*.

3.- Mirada histórica.

Partamos, aunque conscientes de que nos estamos metiendo en terreno peligroso, de las posturas que se cuestionan sobre la posibilidad o no del conocimiento. Desde los griegos, el conocimiento, se ha relacionado con la realidad, es una copia o réplica de la realidad. Y en esa relación con la realidad se generan posturas diversas: Platón, por ejemplo “está plenamente convencido de que nuestros sentidos no pueden guiarnos a un conocimiento real. Lo que ellos nos ofrecen no es una *realidad*, sino una *imagen posible*; no es un conocimiento sino una opinión.”⁶ Los escépticos, por su parte, niegan la posibilidad del conocimiento exacto, desconocen al objeto mientras que el dogmatismo, su opuesto ignora que el conocimiento, por esencia, es una relación entre un sujeto y un objeto.⁷ El escepticismo académico plantea que “Jamás podremos tener la certeza de que nuestros juicios concuerdan con la realidad. Por lo tanto jamás podremos afirmar que tal o cual proposición es verdadera; pero sí podemos afirmar que parece verdadera, que es probable.”⁸ Si para el escepticismo no existe verdad alguna, para el subjetivismo y el relativismo sí existe una verdad, aunque de validez limitada. No hay verdad universalmente válida. El pragmatismo, por otro lado plantea la posibilidad de conocimiento al considerar que el hombre es primordialmente un ser práctico. El conocimiento tiene su valor y razón en cuanto está dirigido a un fin práctico, útil, en cuanto le sirve al hombre para que sepa conducirse en la realidad. Por último, el Criticismo: de acuerdo con Kant, considera la necesidad de una teoría trascendental del conocimiento para constituir el vínculo entre el yo y las cosas. Conocemos los fenómenos, las cosas en mí, ya que las cosas en sí (noumenos) son inaccesibles para el conocimiento, pues se vuelven subjetivas. La verdad y el conocimiento se dan en los juicios.⁹

Para continuar, veamos ahora las posturas que cuestionan sobre el origen del conocimiento. Tal cuestionamiento se centra en dos principios del conocimiento: la experiencia y el pensamiento. Se trata de discutir sobre cuál de los dos principios es más importante para la conciencia cognoscente o en

⁶ Johan Hessen, “Teoría del conocimiento”, p. 56

⁷ *Ibidem*, p. 35

⁸ *Ibidem*, p. 39

⁹ Leonor y Hugo Martínez Echeverri, *op. cit.* p. 97

cuál de ellos radica el origen del conocimiento. Según Hessen, en este asunto están presentes la psicología y la lógica, la primera que plantea cómo surge el conocimiento y la segunda se orienta a lo que determina la validez del conocimiento.¹⁰

La primera postura ante este problema es el *Racionalismo*: hay conocimiento cuando posee necesidad lógica y validez universal, y estos sólo se dan cuando los juicios proceden de la razón. Por lo tanto, para el racionalismo el conocimiento se fundamenta en el pensamiento. Este es la fuente y el fundamento del conocimiento humano. “El pensamiento, atendiendo solo a sus leyes propias, se conduce autónomamente sin la coacción de la experiencia.”

¹¹ El conocimiento que sirve de modelo a la postura racionalista es, según Hessen, el matemático, por ser conceptual y deductivo.

La segunda postura, el *Empirismo*, es antítesis de la anterior. Propone la tesis de que la única causa del conocimiento humano es la experiencia. Se fundamenta en los hechos concretos. El modelo de esta postura son las ciencias naturales donde subyace un método inductivo. Distingue la sensación como experiencia externa, y la reflexión como experiencia interna.

Una tercera postura es el *Intelectualismo*, representado por la Doctrina Epistemológica. Sostiene que tanto el racionalismo como el empirismo intervienen en la formación del conocimiento. “Admite que existen juicios lógicamente necesarios y universalmente válidos, que se establecen no solo sobre objetos ideales, lo que es admitido por empiristas, sino también sobre objetos reales.”¹² Su Axioma básico: *Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*.

Con ello trata de expresar que “en el entendimiento, en el pensamiento, sólo pueden residir los datos proporcionados por la experiencia sin que se forme un elemento nuevo y distinto. Pero el intelectualismo afirma exactamente lo contrario. Según él además de las imágenes intuitivas sensibles, existen los conceptos. Estos, en cuanto son contenidos no intuitivos de la conciencia, son esencialmente distintos de las imágenes, pero con ellas se relaciona por razón

¹⁰ J. Hessen, op. cit. p. 54

¹¹ Ídem., p. 55

¹² Ídem

de origen, pues los conceptos se generan con los contenidos de la experiencia.

13

La cuarta y última postura es el *Apriorismo*: para esta corriente es la razón la que construye de manera a priori los objetos del conocimiento. La materia del conocimiento procede de la experiencia, la forma procede de la razón.¹⁴

Hessen nos habla de tres campos: “En razón del sujeto el fenómeno del conocimiento se coloca en el campo psicológico; por razón de la idea o imagen ingresa en el ámbito de la lógica; y por razón del objeto se acerca al área ontológica.¹⁵ Pero ninguno ha podido resolver el problema del conocimiento. Este se manifiesta, de acuerdo a Hessen, como un acto particular e independiente. Ante esta particularidad, surge la teoría del conocimiento.

El problema general que vemos en estas posturas es que pueden tener validez sólo en el marco de una determinada disciplina o ciencia; con el racionalismo la matemática, con el empirismo las ciencias naturales. Ante ello podemos conjeturar que el conocimiento obtenido mediante la experiencia teatral debe tener sus propias características. Y estas pueden ser afines al pragmatismo, por ser el teatro un hecho práctico; y afines a la corriente empírica, ya que la representación teatral es, para el espectador, una experiencia. Pero habría que preguntarnos ¿Es solamente una experiencia?

Cuando vemos las posturas que buscan en la esencia del conocimiento, es decir la relación sujeto objeto nos preguntamos ¿qué clase de sujeto es el espectador teatral?, ¿qué clase de objeto es la obra dramática?

Para el *objetivismo* el objeto es el más importante. El objeto determina al sujeto. Idea central del objetivismo; los objetos son seres dados, seres que constituyen una constitución plenamente definida, la cual es reconstruida en la conciencia cognoscente.¹⁶ En cambio, para el subjetivismo, el conocimiento humano radica en el sujeto. Niega la posibilidad de realidad en relación al objeto. Estas son soluciones pre-metafísicas, de acuerdo a Hessen, quien encuentra las soluciones metafísicas en el *realismo*, el *idealismo* y la *fenomenología*: Define el realismo como postura epistemológica que afirma que existen cosas reales independientes de la conciencia. Todas las propiedades

¹³ Ibídem, p. 67

¹⁴ Ibídem, p. 71

¹⁵ Ibídem, p. 28

¹⁶ Ibídem, p. 78

radican en los objetos con total independencia de la conciencia que los percibe (Realismo ingenuo) o, no confunde el contenido de la percepción con el objeto percibido. Las cualidades pertenecen realmente a los objetos. Es la opinión de la conciencia natural (Realismo natural) o bien como realismo crítico no acepta que en las cosas residan todas las cualidades comprendidas en los contenidos de la percepción, estas sólo existen en nuestra razón. Las percepciones son independientes de la voluntad.¹⁷ Y por otro lado define el Idealismo como una corriente que no reconoce las cosas reales independientes de la conciencia. Distingue el Idealismo epistemológico que reconoce dos clases de objetos: los de la conciencia (representaciones, imágenes sentimientos), y los ideales: (lógica, matemática), y el Idealismo metafísico: La realidad está estructurada por fuerzas espirituales, por potencias ideales. En cuanto a la fenomenología, es la pura descripción de la apariencia. Reconoce la necesidad del sujeto y objeto en el hecho de aprehender, que es el conocimiento.¹⁸

Revisando las distintas concepciones sobre la esencia del conocimiento, y siendo hombre de letras no puedo dejar de verlas como metáforas, lo cual me lleva a sospechar que la realidad es también una ficción.

4.- Realidad y Ficción

En una ocasión, de boca de uno de mis discípulos, escuché una definición de actor: “Un actor es un mentiroso”. Tal afirmación me remitió a otra opinión de un tallerista: “El teatro nace cuando el hombre inventa su primera mentira.” Ambas afirmaciones parten de un malentendido bastante común, pero sorprenden y desconciertan cuando provienen de personas que supuestamente entienden de la materia. El hecho de que el drama sea una ficción no significa que sea una mentira. Ficción no es sinónimo de falsedad.

Por otro lado podríamos entender la mentira como algo no cierto, algo no verdadero. Yuri M. Lotman, en su libro *Estética y Semiótica del cine*, ubica en el espectador el “sentido de la realidad”; dice que todas las artes en uno o en otro grado apelan a este sentido.

Lotman no emplea el término mentira, sino el de irrealidad, de lo que ocurre que el espectador comprende “cerebralmente”; pero la idea de mentira queda

¹⁷ Ídem p. 83

¹⁸ Ídem, 98

implícita cuando afirma que ese “sentido de realidad” en el espectador consiste en que éste observa lo que ocurre “como si se tratara de un acontecimiento real.”¹⁹

Con un sentido de la realidad, como lo afirma Lotman, el espectador se hace testigo y copartícipe de la que ocurre en la pantalla. Más adelante dice: “El cine procura conservar la fe ingenua, a veces demasiado ingenua, del espectador, en que lo que se ve es auténtico”.²⁰ Siguiendo a Lotman hay dos tipos de espectadores: el natural, que es capaz de sentir frío, calor, miedo, ternura, es decir que corresponde con sentimientos naturales y sensaciones; y el educado, que responde con sentimientos estéticos.

Un ejemplo extremo del primero, es el de un anciano que por primera vez ve una película; en el momento en que un hombre va a ser emboscado, comienza a advertir con gritos desde la sala, a pedirle desesperadamente que no pase por ahí, que van a matarlo, y cuando suena el disparo y el hombre cae herido, el espectador exclama con desaliento: “¡Te lo dije!” Otro acontecimiento similar sucedió durante la representación de la pieza teatral *Pedro y el capitán*: “¡Perro! ¡Desgraciado! ¡Asesino!”, gritaba un individuo desde la sala hasta que lo echaron.

Podemos decir que ese tipo de espectador no distingue entre ficción y realidad. Aquí cabe preguntarnos si el espectador actual sigue siendo ingenuo. El otro extremo es el espectador educado que nunca olvida la “cocina” de la ficción. ¿Un espectador ideal sería aquel que es testigo y copartícipe emocional y racionalmente, el que goza del placer estético? Eric Bentley describe la experiencia viva de la obra de ficción como un río de sentimientos que fluye dentro de nosotros. El lenguaje figurativo del cine y del teatro, su carácter icónico, nos engancha en la realidad. Pero pasa luego a tener una función simbólica: el ícono se vuelve convencional al formar parte del lenguaje teatral, y es entonces cuando se crea una nueva realidad, la de la ficción. La materia prima de la trama es la vida, proviene de la vida.

“Podemos aventurar confiadamente en la diversidad de la vida sin dejar de lado sus peores aspectos.”²¹ De ahí que el espectador ponga en juego su sentido

¹⁹ Y. M. Lotman: “Estética y semiótica del cine”, p. 17.

²⁰ *Ibidem*, p. 24

²¹ Eric Bentley: “La vida del drama”, p. 15

de la realidad. Aunque muchos consideren la ficción como algo irreal, es capaz de contener un sentido de verdad.

La verdad no es posesión exclusiva del científico. Tampoco el arte se limita a la búsqueda y la expresión de lo bello. También es interés del artista, en particular del escritor narrativo o dramático, mostrar una verdad a sus lectores.

Antes de que intente fundamentar esta tesis, creo necesario hacer un panorama muy general desde las concepciones positivistas hasta el enfoque hermenéutico de las ciencias sociales en torno al interés cognoscitivo, y un poco más sobre una idea de verdad.

5.- De la objetividad a la subjetividad

Partamos de un ejemplo simple tomando como base una frase de Popper, cuando afirma que no hay ningún motivo para suponer que un habitante de Marte nos vería más “objetivamente” de lo que nos vemos a nosotros mismos. Alguien podría negarle sentido de verdad a lo anterior, alegando que no tenemos certeza alguna de que haya habitantes en Marte; por lo tanto, la proposición es falsa. Sin embargo, nadie podrá negar que la proposición es válida atendiendo a su intención.

Las ciencias sociales se vieron atrapadas en una especie de competencia contra las ciencias naturales, debido a las posturas positivistas que pretendían que las primeras se sometieran a una metodología similar a la de las segundas. El problema principal es la confrontación entre objetividad y subjetividad. Popper, por ejemplo, asegura que la objetividad de la ciencia no depende de la objetividad del científico, sino que radica en la objetividad del método crítico. Y por su parte, Adorno, quien coincide en muchos puntos con Popper, agrega que los métodos no dependen del ideal metodológico, sino de la cosa. Popper, además, dice que es erróneo creer que el científico de la naturaleza es más objetivo que el científico social.²² Esto nos habla claro del afán de poner al tú por tú a las ciencias sociales con las ciencias naturales.

Popper, en ese marco, propone un concepto de verdad absoluta y objetiva: “Decimos que un enunciado es ‘verdadero’ si coincide con los hechos, o si las

²² Karl R. Popper: “La lógica de las ciencias sociales”, p. 17

cosas son tal y como él las representa.”²³ Sin embargo, pienso que yerra al suponer que el interés de las ciencias sociales se limita simplemente a la explicación de los hechos y de la conducta de los hombres a partir de la lógica de las situaciones, como reconstrucciones racionales.

No es mi propósito ahondar sobre la problemática de las ciencias sociales, ni tampoco contamos con el espacio suficiente para tal empresa. Baste por el momento señalar el punto de vista objetivista como una forma de llegar al conocimiento. ¿Acaso es que el punto de vista subjetivo no es propio para llegar al conocimiento? ¿No nos puede proporcionar una verdad?

La fenomenología se caracteriza, al contrario de las ideas objetivas, por el punto de vista subjetivo de la experiencia. Fenómeno es todo lo captado por la conciencia de forma sensible o no sensible. Las significaciones se captan mediante la experiencia. Schutz concibe el mundo social de acuerdo con la categoría de mundo de la vida. El mundo tiene sentido para el sujeto y por el sujeto dentro de ese mundo y que tiene significación no proveniente de la cosa misma, sino del sujeto. Entonces lo verdadero opera en función de la intersubjetividad. Porque la percepción del sujeto individual opera bajo el concepto de la existencia de otros sujetos. La subjetividad humana es corporal. Toda la percepción es una co-percepción. La percepción no es un acceso a datos sensoriales aislados, sino que es una articulación del mundo.

Hay, pues, un acto o conducta intencional cuyo sentido puede ser interpretado con base en sus motivos. Schutz los clasifica en motivos “para” y motivos “porque”. Los primeros se refieren al futuro y es idéntico al objetivo o propósito para cuya realización la acción es medio; forman parte de la acción misma. Los segundos se refieren al pasado, denominados también razones o causas y exigen un acto especial de reflexión.²⁴

En esa búsqueda de una lógica en las ciencias sociales aparece Peter Winch, quien se apoya en la naturaleza social del significado para afirmar que toda sociedad está condicionada por el orden lingüístico al que pertenece. Para él, comprender un significado, comprender una acción, es comprender una regla, la cual se comprende en la medida en que se usa.²⁵

²³ *Ibíd.*, p.22

²⁴ Alfred Schutz: “Estudios sobre *teoría social*”, p. 24

²⁵ Peter Winch: “*Ciencia social y filosofía*”, p.p. 34, 35

Creo que el enfoque lingüístico, al que podemos añadir las ideas de Wittgenstein sobre los juegos de lenguaje, ha sido útil para iniciar la separación de las ciencias sociales del modelo científico-natural y poner en claro, como lo afirma Karl Otto Apel, que la relación cartesiana sujeto-objeto no es suficiente para fundamentar una antropología del conocimiento.²⁶

No es posible extraer un sentido del mundo a partir de una pura conciencia del objeto; “solo mediante los signos lingüísticos, mis intenciones con sentido resultan mediadas por las posibles intenciones con sentido de otros hombres, de tal modo que yo pueda ‘querer decir’ realmente algo.”²⁷

Apel acuña un término en relación de complementariedad con el *a priori* de la conciencia: el *a priori corporal* del conocimiento. Así, toda experiencia es primariamente conocimiento mediante compromiso corporal y toda construcción teórica es primariamente conocimiento mediante reflexión. Asegura que si los hombres “fueran transparentes para sí mismos en cuanto a sus intenciones, sólo dos intereses complementarios del conocimiento estarían justificados: el interés científico por el conocimiento técnicamente relevante de la naturaleza y el interés hermenéutico por el acuerdo intersubjetivo sobre las posibles motivaciones vitales con sentido.”²⁸ Pero como no es así, la tarea es más difícil: los esfuerzos por identificarse hermenéuticamente con autores de culturas lejanas en tiempo y espacio fracasan. Por eso, toda comprensión tiene que comprender a un autor mejor de lo que él se comprende a sí mismo.²⁹

Podemos distinguir ahora dos conceptos: la explicación que establece una relación causal –y puede establecer leyes - y la comprensión que da cuenta por los motivos, por la relación motivo-acto. La primera, siguiendo los conceptos de Ricoeur, es la forma de validación en las ciencias naturales; la segunda aparece en las ciencias humanas como conjetura.

El enfoque hermenéutico acaba por destruir el objetivismo, según lo apunta Habermas, y nos muestra cómo el ámbito científico está pre-estructurado simbólicamente y las determinaciones que operan sobre la propia ciencia natural, así como las necesidades que tiene todo lenguaje científico especializado de traducirse al lenguaje ordinario.

²⁶ Karl Apel: “La transformación de la filosofía”, p.93

²⁷ Ídem.

²⁸ Ibídem, p.115

²⁹ Ídem.

6.- El sentido de verdad

Para entender el papel que juega el drama para la comprensión de lo humano tomamos como punto de apoyo su sentido de verdad. Y quiero partir de un tipo de drama, cuyo mecanismo de fabulación se basa en la noticia periodística; es decir, un acontecimiento de la vida real que por su propia naturaleza podemos inferir que pretende mostrarnos una verdad.

Si aplicamos las ideas de Popper, nuestro razonamiento nos conduce a concluir que si el enunciado del discurso teatral coincide con los hechos, es “verdadero”; pero he aquí que aunque la fabulación rompa la coincidencia exacta con los hechos, aún así, el discurso teatral será capaz de mostrarnos una verdad.

Pongamos como ejemplo *La razón de Elvira*, de Víctor Hugo Rascón Banda, cuya versión cinematográfica llevó el título de *Los motivos de Luz*. La anécdota se extrae de la noticia de un hecho real: el caso de una mujer del Ajusco que asesinó a sus hijos. Un segundo título de la misma pieza es precisamente *La fiera del Ajusco*.

Si la verdad del drama no consiste en una coincidencia exacta con los hechos, entonces, ¿en dónde radica? Por el momento podemos pensar en un grupo de feministas que demandan al autor, le exigen retirar el texto y evitar el montaje de la obra hasta que termine el juicio de “Elvira”, motivadas porque el enunciado del discurso teatral no es “verdadero”, lo que puede tener influencias negativas en el proceso legal. Por otro lado, podemos suponer que es tan verdadero el enunciado que podría ser tomado como evidencia. Tal vez algún penalista me diga que esto último es un soberano disparate, pero a lo que quiero llegar es que no importa qué tan apegado esté el discurso al acontecimiento real, porque el propósito del autor no es precisamente explicar un hecho, o relatarlo, sino llevarnos a la comprensión de un comportamiento humano.

Si nos apegamos a la terminología de Schutz, esta comprensión dependerá del análisis de los motivos. Como podemos ver, el mismo título inicial tiene una clara referencia a los motivos “porque”. La actriz que interprete a Elvira

dependerá en mucho, para la ejecución de su papel, no tanto del acontecimiento en sí, sino de los motivos ubicados en el pasado del personaje y de los ubicados en el futuro. Estos últimos, los motivos “para”, son los que contienen el objeto de las acciones del personaje. Ante esto podemos anticipar que el sentido de verdad en la pieza teatral radica no tanto en la congruencia del discurso con los hechos reales, sino en la congruencia del acontecimiento con los motivos del personaje. Pero esto no es del todo satisfactorio.

Vayamos a un ejemplo de drama cuyo referente es la historia: la obra *El martirio de Morelos*, de Vicente Leñero, quien asegura que por su falta de imaginación recurre al documento. Sabemos que gran parte de su producción ha sido generada por la investigación periodística. Pero en este caso quiero abocarme a otra modalidad que ha derivado en el llamado teatro documental insertado en una vertiente historicista, un tipo de drama cuya premisa, expresada por Magaña, consiste en afirmar que la ficción teatral expresa más verdades que la historia.

La propuesta de los dramaturgos historicistas ha sido revisar los hechos de la historia desde una perspectiva actual. Leñero es quien, en *El martirio de Morelos*, nos da un ejemplo claro de ello. Un personaje contemporáneo nuestro convive con los personajes de la historia: *el lector*, quien desde el prólogo del drama nos plantea el conflicto temático entre la verdad del hombre y la “verdad” de la historia.

Por principio, la sorpresa de Morelos al darse cuenta de que la historia lo registra como un mártir, su sentimiento de culpa que se manifiesta al suponer que fue perdonado, así como su ánimo herido, su desesperanza y soledad por la desunión de los insurgentes, motivos por los que no fue capaz de resistir el martirio, son datos cardinales que despiertan en el espectador el interés por una verdad que esperamos nos sea revelada.

En este caso, la preocupación de Leñero por los hechos de la realidad es evidente, ya que “intenta reproducir con escrupuloso rigor documental, los últimos días en la vida del más encomiado caudillo de la independencia mexicana.”³⁰

³⁰ Vicente Leñero: “El martirio de Morelos”, p.p. 18-19

Pero prevalece la fuerza de los motivos en torno a la conducta del héroe: su conflicto es complejo, una lucha entre el ideal insurgente y la desesperanza, entre su credo religioso y su credo revolucionario, entre el honor y la vergüenza, entre la lealtad y la traición, entre salvarse a sí mismo y salvar a la causa, valores contrapuestos que en su pugna manifiestan finalmente la debilidad humana. Leñero nos presenta la desmitificación del héroe, pues nos muestra al hombre de carne y hueso, con sus miedos y sus angustias, en su insuficiencia y su zozobra.

He dicho antes que no es satisfactoria del todo la afirmación de que el sentido de verdad en el drama radica en la congruencia del acontecimiento con los motivos del personaje. Hay algo más a fondo que depende de la capacidad del drama para ubicarnos en el referente de la realidad. En ello opera la intertextualidad del discurso teatral; es decir, la relación que establecemos con nuestra propia experiencia en nuestro contexto cultural.

Si volvemos a *La razón de Elvira*, la intertextualidad se manifiesta en relación con lo que sabemos del caso verídico o lo que hemos leído de casos similares, así como la presencia del mito que confluye de tal modo que articulan el mundo. El espectador está ubicado en su horizonte, y cuando el horizonte del espectador empata con el horizonte del drama, se presenta el sentido de verdad.

El periodismo se ha afanado por ser veraz y objetivo, y tal vez la diferencia con la literatura sea el objetivo de sus tareas. Mientras que el periodismo busca su veracidad en los hechos, el drama lo busca en las motivaciones de la conducta y en la problemática social viva de su propio entorno, principalmente la nueva dramaturgia mexicana, en el sentido de las situaciones y actos del hombre; pero no bajo el concepto de lógica de la situación popperiano, en cuanto a una reconstrucción racional, sino en el juego intersubjetivo de conductas humanas. No nos preocupa pensar, por ejemplo, si Vicente Leñero es objetivo en *El martirio de Morelos*. El que se base en documentos que revelan el pensar y el sentir de ciertos sujetos del pasado histórico, no garantiza la objetividad de la obra; por el contrario, el mundo de la obra produce su propia comunidad de comunicación en el que opera la intersubjetividad en la que radica su propio sentido de verdad.

Por eso su campo no es exclusivamente el de la belleza; su interés tampoco se centra en una explicación de los hechos, sino en la comprensión y auto-comprensión del comportamiento humano.

En ese sentido, la literatura dramática es una fuente inagotable de conocimiento acerca del hombre y sus instituciones, que va más allá del interés de la sociología, de la psicología o de la antropología, por citar algunas, porque aporta a los intereses de la filosofía social en un terreno ontológico.

Si hemos de definir qué entendemos aquí por verdad, podríamos afirmar, con la reserva de confirmarlo más adelante, que se trata de una verdad intersubjetiva y multifocal. Es por otro lado una verdad trascendental. Por ello consideramos necesario volver la mirada al mito antiguo.

CAPÍTULO 2

Relevancia del mito antiguo

1.- Antígona y los conflictos recurrentes

Es la tragedia griega una fuente inagotable de conocimientos sobre la condición humana y sus preocupaciones más universales encarnadas en los mitos reveladores del espíritu del hombre. Por ello considero de fundamental importancia para el propósito de mi tesis partir de un somero estudio sobre los contenidos mitológicos del drama clásico encaminado a clarificar hasta qué punto estos contenidos pueden tener validez, en nuestros días, como formas de conocimiento. Pero el problema no se centra solamente en tratar de comprobar la validez del mito como fuente de saber para el hombre actual, sino también en preguntarnos en qué consiste su sentido de verdad y cómo se abordan en la tragedia temas de valor universal que siguen siendo foco de conflictos en la actualidad. A ésta, como a muchas otras preguntas que surgirán en torno al tema del drama clásico, tendremos que darles una respuesta. Para ello he tomado como modelos dos tragedias de Sófocles, *Antígona* y *Edipo Rey*, poniendo especial interés en los mitos como portadores de verdad.

Cuando Hegel se explica la religión con las formas del mito, dice:

En ella es lo verdadero como el espíritu se lo imagina. El contenido ha alcanzado la representación sensible, pero ese contenido ha surgido del espíritu. Por consiguiente, los mitos no son invenciones arbitrarias de los sacerdotes para engañar al pueblo, sino productos del pensar que tiene por órgano a la fantasía, de manera que no es el pensar puro.¹

Aquí encontramos elementos valiosos: estas representaciones sensibles, aunque productos de la fantasía y no de un razonamiento puro, son portadores de verdades universales. Siguiendo a Creuzer (quien fue atacado por atribuirle a los mitos contenidos de verdad) Hegel afirma: "En los mitos es expresado lo sustancial por medio de imágenes, de representaciones sensibles, lo espiritual se revela a través del órgano de la fantasía."²

¹ Hegel: "Introducción a la historia de la filosofía". p.131

² Ibidem

Estas afirmaciones nos llevan a nuevas interrogantes ¿Está presente la razón cuando la estrecha relación de la ansiedad y el miedo con el sentido trágico y la demostración de lo absurdo del mundo provocan una perturbación psicosomática en el espectador? Y si de estas afirmaciones inferimos que los mitos contenidos en la tragedia clásica griega son altamente reveladores como modelos del conocimiento, cabe también preguntarnos si mediante la pura emoción y la pura sensorialidad podemos obtener conocimientos. Me parece interesante este problema cuando creo que actualmente ni siquiera para la ciencia es admisible la percepción sensorial como único acceso a un saber verdadero. Más adelante tendremos que abordar este punto.

Volvamos por lo pronto al concepto de mito del período clásico como modelo del conocimiento. Charles Segal en su ensayo sobre *Verdad, tragedia y escritura*, nos dice:

La pensée de cette période est marquée par une prise de conscience croissante et un réexamen approfondi des formes d'expression et des modèles de connaissance, par lesquels l'homme saisit une image de son univers, de sa société et de sa propre nature. L'histoire de ce développement a souvent été retracé, mais dans ces dernières années nous sommes devenus de plus en plus sensibles à la mesure dans laquelle les formes ou les modes de connaissance déterminent le contenu de cette connaissance.³

Es evidente que muchos de los conceptos que Hegel desarrolla en su *Fenomenología del espíritu* le han sido revelados mediante la lectura de *Antígona*. El poeta trágico no necesita, como diría Eric Bentley, de una metafísica ni de la teología o la ciencia para explicarnos el misterio del universo.⁴ Las acciones de los personajes y sus motivos contenidos en la trama revelan verdades del alma humana que son difíciles de explicar al través de otras formas. Es también, atendiendo a Hegel, en el obrar humano donde se ha de buscar lo divino. Así pues la tragedia es el mejor modelo donde se ha de averiguar este conocimiento. Es la verdad del hacer humano en relación con su propia naturaleza, su sociedad y el universo. Segal agrega: “la nature de la vérité est inséparable de la nature de la représentation.”⁵

La obra de Sófocles tiene preponderancia en la historia de la literatura

³ Ch. Segal. «Vérité, tragédie et écriture ». p. 330

⁴ E. Bentley. “La vida del drama”. p. 360

⁵ Ch. Segal: Op. cit. p. 331

dramática. Las dos obras que tomamos aquí como objeto de estudio, han sido multicitadas como obras maestras. Así como Bentley ha catalogado a *Edipo Rey* como la más memorable de las tragedias y César Oliva la considera como la obra maestra del teatro de todos los tiempos, otros han mostrado su preferencia por *Antígona*: George Steiner ve la presencia de *Antígona* en la *Fenomenología* de Hegel encarnando una sustancia ética que “pura y simplemente es, representa una polarización, una inevitable división. Lo absoluto sufre división al entrar en la necesaria pero fragmentada dinámica de la condición humana e histórica”⁶ que polariza sus valores entre el Estado y la familia.

Para César Oliva la obra de Sófocles es:

una reflexión sobre los comportamientos del poder en su épica, sobre la organización política que no sabe desprenderse de los lazos de la guerra, de las ya incontables guerras que Atenas emprende o sufre en su tiempo y de las extrañas leyes que la rigen. No ha de sorprendernos el enorme éxito, en nuestro siglo, de otra de sus tragedias, *Antígona*, en la adaptación de Brecht, Anouilh, Living Theatre....*Antígona* es una reflexión sobre la dignidad humana y sobre el camino a seguir (el dictado por los dioses o el dictado por uno mismo en su fuero interno) cuando las leyes nos obligan al acto inmoral (en *Antígona* no dar sepultura al hermano muerto). En la interpretación del Living, el hermano de *Antígona* muere en la guerra, a manos de su propio hermano Eteocles. Polinices fue forzado a la guerra, a la que maldijo hasta su muerte.⁷

Podríamos citar muchos más autores, pero creo suficiente con los mencionados para darnos cuenta de que hay un cierto sentido de verdad que rebasa las fronteras de la literatura siendo de interés no sólo para la filosofía, o incluso la teología, sino también para el desarrollo de las ciencias sociales. Conocimiento que ha llegado hasta nuestros días al través de los mitos reencarnados en las obras literarias y estudiados por nuestros pensadores.

Antígona representa los conflictos recurrentes en la historia humana, prueba de ellos son las numerosas versiones que se han escrito sobre el tema en las que permanece una verdad universal. Nos corresponde averiguar hasta qué punto esa “verdad” contenida en el mito ha podido mantenerse o transfigurarse ante

⁶ G. Steiner: “*Antígonas*”. p. 35

⁷ C. Oliva: “*Historia básica del arte escénico*”, p.p. 49,50.

la mentalidad del hombre contemporáneo.

2.- Religión y temor reverencial.

¿Cómo es el sentido particular del miedo en la tragedia que nace de un proceso dialéctico y nos lleva a la comprensión de nuestra debilidad? Una de las motivaciones más importantes de la *Antígona* de Sófocles, para atreverse a desafiar la ley sepultando a su hermano, es sin duda el miedo. Esta afirmación nos ubica en el plano de la religión si tomamos en cuenta estas palabras:

”Religion bears an intimate relation to anxiety. In the most various languages and cultures the expressions for dealing with the divine are taken from the world-field fear.”⁸

El campo de la ansiedad y el miedo cobra un sentido particular cuando se relaciona con el sentimiento de lo trágico. Eric Bentley toma como punto de partida una frase lorquiana para explicar su concepto de tragedia:

(...) el grito empieza donde terminan las palabras y la capacidad de sufrimiento. El poeta trágico nos conduce hasta ese punto y nosotros no deducimos que el mundo es absurdo: nos limitamos a gritar. ¿Y dónde nace la oscura raíz del grito? El poeta cava en el escardillo del arte dramático: no son sólo sus ideas sino también su trama, sus personajes, sus diálogos los que dan la respuesta. El grito más memorable de la historia del teatro es el que da el protagonista de la que al parecer sigue siendo la más memorable de todas las tragedias: Edipo Rey. ¿Cuál es aquí la oscura raíz del grito? Hay varias interpretaciones y cada una da lugar a una teoría teatral. Pues la raíz del grito es la raíz misma de la tragedia.⁹

A ese sentido particular del miedo en la tragedia Bentley lo llama “temor reverencial” y nace de un proceso dialéctico: “Paradójicamente, mientras más aceptemos el terror, menos aterrados nos sentiremos, lo cual constituye otro posible significado de la palabra catarsis. Descubrimos así la fuerza que se oculta en la admisión de la debilidad, el valor que subyace en la admisión de la cobardía.”¹⁰

Antígona muestra una fortaleza y un valor admirables, pero es motivada por el miedo; lo expone claramente cuando alude a las leyes divinas, aquellas que no

⁸ Greek religion. Antología de lecturas de la maestría p. 272

⁹ E. Bentley. Op. cit. p. 259

¹⁰ ibídem. p. 261

se atreve a quebrantar: “Por esto no debía yo, por temor al castigo de ningún hombre, violarlas para exponerme a sufrir el castigo de los dioses.”¹¹ Ella ha sentido más temor por Némesis que por el castigo de Creonte; el coro de ancianos tebanos le teme más a las leyes humanas; esa es la diferencia: a los ancianos el miedo les amordaza la boca, a Antígona la conduce al desafío, aunque en su marcha hacia el suplicio manifiesta su debilidad, debilidad que la fortalece en el sacrificio.¹²

El temor, al ser aceptado, no sólo disminuye, sino que también se modifica. Se transforma en algo que denominamos más exactamente con la expresión “temor reverencial”. Ajeno al melodrama, esta clase de temor es característica de la gran tragedia. El miedo se transfigura y se hace reverencial.¹³

3.- La verdad que permanece.

Ya que hemos reconocido, en el párrafo anterior la función del miedo como una poderosa motivación en la conducta de Antígona, veámoslo ahora como base del conflicto. Para poder ahondar en este punto, es necesario examinar diferentes criterios acerca del conflicto dramático. Soledad Ruiz en su curso sobre Análisis del texto dramático habla de dos tipos de conflicto en la tragedia: el general, que es la lucha del hombre consigo mismo y con las fuerzas de la naturaleza y del destino; y el particular, que es la lucha del hombre por el restablecimiento del orden cósmico;¹⁴ en este sentido podemos hablar del conflicto particular del personaje: Quienes conocen el texto de Sófocles, se habrán dado cuenta de que Antígona antepone los deberes que su fuero interno le dicta a la propia felicidad, su instinto natural de supervivencia antepuesto a su deber para con la divinidad.

Soledad Ruiz, en el curso mencionado, habla también de la temática en la tragedia que muestra una profunda preocupación por los problemas humanos más trascendentales, siempre en una relación del hombre con el cosmos. Desde este punto de vista aparece aquí un tercer tipo de conflicto que es el

¹¹ Sófocles. “Siete tragedias”, p. 170

¹² Némesis es la que vela por la justicia de los dioses, según Diccionario de la mitología clásica de C. Falcón Martínez, E. Fernández Galiano y R. López Melero.

¹³ E. Bentley. Op. cit. p. 261

¹⁴ Curso impartido por Soledad Ruiz en julio de 1997 en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, en Chihuahua, Chih.

temático. En el caso de Antígona se trata de una confrontación entre las leyes de los hombres y las leyes divinas. Podríamos también señalar como temático otro conflicto que muchos autores han señalado: el poder del Estado sobre la familia. El sistema de gobierno sobre el individuo. Y más aún: el choque violento entre el nuevo orden y el orden antiguo.

Pero todos estos conflictos temáticos se interrelacionan: a las leyes humanas las administra el Estado, en el seno de la familia prevalecen las leyes divinas; el Estado organiza y hace valer su sistema de gobierno, el individuo obedece a su fuero interno; Antígona se opone al nuevo orden que representan las nuevas leyes y Creonte desconfía de un nuevo orden representado en el dinero. Así pues, propongo como punto principal el conflicto entre las leyes divinas y las leyes humanas, que nos llevará necesariamente al conflicto entre Estado e individuo.

Hegel, para darnos su concepto de ley humana distingue la sustancia real de la conciencia real en que la primera es en sí y la segunda es para sí; en la comunidad el individuo como sustancia real es el pueblo; como conciencia real es un ciudadano del pueblo. La esencia de esta conciencia halla su verdad en un espíritu que tiene existencia y validez.

Este espíritu puede llamarse la ley humana porque es esencialmente en la forma de la realidad consciente de sí misma. En la forma de la universalidad es la ley conocida, la costumbre presente, en la forma de la singularidad, es la certeza real de sí misma en el individuo en general, y la certeza de sí como individualidad simple lo es como gobierno; su verdad es la validez manifiesta, puesta a la luz del día; una existencia que surge para la certeza inmediata en la forma de la existencia puesta en libertad.¹⁵

Es una potencia ética a la que se antepone otra potencia que es la ley divina cuya esfera se encuentra en la familia. En la familia, la principal guardiana de esta ley, es la mujer; el hombre resguarda la ley humana. Y el principal deber para la ley divina es el de enterrar a los muertos. Antígona como mujer lucha por cumplir este deber; en su individualidad se enfrenta al Estado y, aunque el Estado como esencia pudiera ser lo bueno en cuanto a la procuración de la igualdad y la justicia, en Antígona es lo contrario por su iniquidad, pues en este caso:

¹⁵ Hegel: "Fenomenología del espíritu", p. 263

la conciencia que es en y para sí encuentra, indudablemente en el poder del Estado su esencia simple y su subsistencia en general, pero no su individualidad como tal; encuentra en él, indudablemente, su ser en sí, pero no su ser para sí; más bien encuentra en él el obrar, como obrar singular, negado y sometido a obediencia. Ante este poder, el individuo se refleja, pues, en sí mismo; el poder del Estado es para él la esencia opresora y lo malo, pues en vez de ser lo igual, es sencillamente lo desigual con respecto a la individualidad.¹⁶

Esta confrontación, individuo-estado, es el mejor ejemplo de lo que quise decir líneas arriba con conflictos recurrentes. A mi modo de ver es este un problema que permanece en la conciencia humana, y que al manifestarse en actos ha provocado grandes crisis, revoluciones....Por esa razón se explica la supervivencia de *Antígona* en las letras dramáticas hasta nuestros días.

George Steiner hace un estudio de todas las Antígonas que pudo encontrar. De la *Antígona* de Anouilh afirma: "llegó a parecerme un libelo contra Sófocles. Pero no lo es, es una variación en alto grado reductiva que no suscita pavor, pero que posee un equilibrio propio de inteligencia y argumentación."¹⁷ En efecto, la obra de Anouilh no suscita pavor por su teatralidad que apela a la razón más que a los sentimientos. Con todo ello la obra presenta el mismo problema de la verdad del hombre ante el universo, la sociedad y su propia naturaleza.

Steiner afirma que los mitos que "contienen en código ciertos primarios enfrentamientos biológicos y sociales registrados en la historia del hombre, perduran como un legado vivo en el recuerdo y el reconocimiento colectivos."¹⁸

Y más adelante agrega:

Los fundamentos mismos de nuestra civilización y nuestras artes son ciertamente míticos. Habiendo tomado de la antigua Hélade los elementos esenciales de la racionalidad, de las instituciones políticas, de las formas estéticas occidentales, tomamos también la mitología de la cual esos elementos esenciales adquirieron su validez y su historia simbólica.¹⁹

Dije en el principio que los mitos son portadores de verdad porque Hegel lo afirma en el ámbito de la religión. Fromm también lo dijo, aunque de otra

¹⁶ Ibídem. p. 295

¹⁷ G. Steiner, "Antígonas". p. 221

¹⁸ Ibídem. p. 226

¹⁹ Ídem.

manera y desde otra óptica: “Los mitos, como los sueños, presentan relatos de hechos ocurridos en el tiempo y el espacio, que expresan en lenguaje simbólico ideas religiosas y filosóficas, experiencias anímicas en las que reside su verdadero significado.”²⁰

Sea esa verdad interpretada como un significado simbólico, o como realidades que la historia ha registrado, lo cierto es que encierran y generan un conocimiento que no podemos poner en duda como verdadero. Antígona es el arquetipo de la hermana, del amor fraternal y del amor filial. Es también un arquetipo de mujer, de cuidadora de la ley divina desde el seno familiar. El mito reencarna, se mantiene vigente y se transfigura al incidir en nuevas realidades, pero nunca pierde su sentido de verdad.

4.- Edipo de Sófocles a Freud.

Hay en lo que hasta este momento hemos investigado para nuestro objeto de estudio, argumento suficiente para demostrar que los mitos antiguos siguen siendo vigentes. Lo que Hegel y otros estudiosos como Steiner descubrieron en *Antígona*, nos da la pauta para comprobar que el drama no es solamente un producto de la ilusión o la fantasía del escritor, sino también un producto del pensamiento y como tal una fuente de saber. Pero quedan muchos aspectos por indagar y para ello tomaremos como modelo las ideas de Hans-Georg Gadamer y como objeto de estudio *Edipo Rey*.

Gadamer encuentra en el juego el modo de ser de la obra de arte. Para él el sujeto de este juego no es el jugador sino el mismo juego, ya que no permite que el jugador lo tome como objeto. Es mediante el jugador como el juego se manifiesta. El jugador, entonces, es jugado por el juego, el juego se hace dueño de los jugadores. El comportamiento humano en el juego es representar, pero lo que distingue al arte de cualquier tipo de juego es que su representación es para alguien:

También la representación dramática es un juego, es decir, tiene esa estructura del juego consistente en ser un mundo cerrado en sí mismo. Pero el drama cultural o profano, aunque lo que representa sea un mundo completamente cerrado en sí mismo, está como abierto hacia el lado del espectador. Sólo en él alcanza su pleno significado. Los actores representan su papel como en

²⁰ E. Fromm, “El lenguaje olvidado”, p. 149

cualquier juego, y el juego accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores.²¹

El espectador, abandonado al juego, lo experimenta de manera más auténtica. Imaginemos que en una de las butacas del teatro está sentado el joven Freud, ocupando el lugar del jugador, para él y en él se desarrolla el juego, cuyo contenido de sentido trata de comprender. Más allá de la mera experiencia estética, la significación del juego se amplía al conjunto de la experiencia humana y la praxis vital. Freud escucha la voz del actor que representa a Edipo:

¿Falta algún crimen? ¡No, están aquí todos juntos! Vuestro padre asesinó a su propio padre; se unió en maridaje con la misma a quien debía la vida y de esta infausta unión, el fruto sois vosotras. ¡Vosotras que nacisteis de la misma fuente de donde él había brotado.²²

Pero para Freud no está presente el actor, está Edipo. No está presente Sófocles ni el director de escena: Freud pertenece esencialmente al juego, no vive la experiencia subjetiva de la distinción estética, ni vive la mera interioridad de su estado de ánimo, sino que la expresa con un escalofrío, se le hiela la sangre y se ve sacudido por el estremecimiento, diría Aristóteles. Freud participa en el juego de la transformación en una construcción ya que el juego se ha vuelto autónomo respecto de sus jugadores.

Nuestro giro transformación en una construcción quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se presenta en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero. En otras palabras, esta transformación, que literalmente significa que una cosa se convierte de golpe en algo diferente, se realiza porque los jugadores dejan de ser lo que son para convertirse sólo en lo que representan. La construcción es ahora un mundo autónomo que no admite comparación con la realidad, porque la esencia del juego expresa una verdad superior.²³

Esto no quiere decir que el arte pierde todo vínculo con la realidad, para Gadamer “la llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad.”²⁴ Si es representación se

²¹ H.G. Gadamer: “Verdad y Método I”, p. 153

²² Sófocles: “Edipo Rey”, p. 149

²³ Gadamer, op. cit. p. 155

²⁴ *Ibidem.* p. 157

impone el concepto de mimesis; pero para Gadamer la imitación tiene un sentido cognitivo: el reconocimiento.

Sin embargo, tampoco se comprende la esencia más profunda del reconocimiento si se atiende sólo al hecho de que algo que ya se conocía es nuevamente reconocido, esto es, de que se reconoce lo ya conocido. Por el contrario, la alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo más que lo ya conocido. En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia. Se lo reconoce como algo.²⁵

¿Pudo Freud pasar por esta experiencia? Es posible. Pero nos preguntamos: ¿Lo recogido por Freud en esta experiencia pudo conservar su sentido de verdad al ser trasladado a una teoría?

Esta pregunta se constituye en el centro del problema; más cuando no nos conforma la aseveración de Fromm al criticar a los psicoanalistas:

Respaldados por la poderosa y prestigiosa Asociación Psicoanalítica Internacional, muchos creyeron que poseían la ‘verdad’ después de pasar por el ritual que va del ingreso a la graduación. En un mundo en el que la grandeza y el poderío de la organización son garantías de la verdad, no hacían otra cosa que seguir la práctica general.²⁶

Para desentrañar este problema hay que partir del análisis de la tragedia enfocado a descubrir su sentido de verdad: Edipo llama a sus súbditos “hijos” y los reconoce como la *progenie renovada del remoto Cadmo*. En esto podemos encontrar la figura del padre sustituyendo al padre primigenio. Una figura salvadora y protectora juzgada por el pueblo como “el primero de los hombres”. Edipo mismo se jacta de su grandeza: “Aquí estoy, soy Edipo. Todo el mundo celebra su gloria”.²⁷ Palabras que lo comprometen y, aunadas a las súplicas del pueblo que espera de él la restauración y la salvación, se convierten en motivos poderosos que lo llevan a actuar y con ello precipitar su ruina.

Hay en el arranque de la tragedia dos datos aparentemente contradictorios: Edipo pregunta a los súbditos sobre la causa de su reunión suplicante y luego afirma que conoce los motivos. ¿Por qué lo pregunta si conoce el mal? Si hace

²⁵ Ibídem p. 158

²⁶ E. Fromm: “La crisis del psicoanálisis”, p. 14

²⁷ Sófocles, op. cit. p. 129

varios días que envió a Creonte a consultar el oráculo en busca de un remedio ¿Por qué pregunta a los niños, a los viejos, a sus vasallos, sobre lo que ya sabe? Lo hace, creo, por soberbia. Es necesario para Edipo escuchar las voces que lo elevan casi hasta el rango divino. Para reafirmarse como soberano le es menester que lo reconozcan poderoso y sabio. Está dispuesto a salvar nuevamente a su pueblo porque detrás de ello está un motivo personal: conservar el poder.

De hecho este inicio de la tragedia está planteando una doble intención de Edipo: Salvar a la ciudad y salvarse a sí mismo. Él mismo lo proclama cuando Creonte le informa que la causa de todas las calamidades que padecen es un crimen y que Febo ordena que arrojen de la ciudad a la mácula que la infesta: “Quien a él asesinó, a mí mismo puede exterminarme. Debo echar fuera esta mácula. No por el rey muerto, por mí mismo pugno.”²⁸ Con esto se empieza a perfilar la figura del tirano. Con ello ostenta su poder y al mismo tiempo su debilidad.

Figura tiránica que se acentúa cuando, después de escuchar la revelación de Tiresias, estalla en ira y lo acusa de traidor y lo amenaza con el castigo. Piensa que todo es una trampa, que está siendo víctima de una trampa urdida por Creonte:

¡Riqueza, mando, ciencia de las ciencias...!, ¿de qué sirven? La vida envidia nutre solamente. Todos atisban, todos están al acecho. Hambre de mandar tienen. Este imperio la ciudad puso en mis manos, sin yo buscarlo. Y Creón espera, anda tramando, anhela que yo caiga. Él que se dice amigo.²⁹

Su ira lo ciega, sus temores lo ensordecen. En su confrontación con Creonte, este se muestra prudente y de claro juicio; Edipo, por el contrario, es injusto y despótico.

Edipo: Al rey se le obedece.

Creón: A un rey, no a un tirano.

Con tal comportamiento Edipo está trazando su propio fracaso. Se pone en duda la sinceridad de sus intenciones declaradas, su amor a la patria, a la ciudad a la que no pertenece. Para todos y para sí mismo es un extranjero, un extranjero a quien le dieron el trono por haberlos salvado de la esfinge. ¿Es

²⁸ Ibídem. p. 132

²⁹ Ibídem, p. 134

que su verdadera intención es salvarse a sí mismo y conservar el poder? Creo que para Freud se ilumina aquí el primer reconocimiento.

Antes de Freud se consideraba suficiente conocer las intenciones conscientes del hombre para juzgar su sinceridad. Después de Freud eso ya no fue bastante; en verdad era muy poco. Detrás de la conciencia se agazapaba la realidad oculta, el inconsciente que era la clave de las verdaderas intenciones.³⁰

Edipo tiene en sus manos el hilo de la madeja. Se angustia al comprender que al maldecir al asesino se ha maldecido a sí mismo. ¿Qué lo impulsa a seguir indagando hasta llegar a saber que ha cometido dos crímenes? Mismos en los que Freud fundamenta su teoría:

Si el animal totémico es el padre, los dos principales mandamientos del totemismo, los dos preceptos-tabú que constituyen su núcleo, el de no matar al tótem y no usar sexualmente a ninguna mujer que pertenezca a él, coinciden por su contenido en los dos crímenes de Edipo.³¹

Si a Edipo horrorizó haber asesinado a su padre, más le horroriza el incesto. Entonces podríamos pensar que el sentimiento de culpa es lo que impulsó a Edipo a llegar hasta las últimas consecuencias. Este sentimiento de culpa es producto del horror al incesto y es también la presencia opresora de la ley del padre. Luego el complejo de Edipo es anterior a Edipo; la tragedia da cuenta de esta condición manifiesta en algunos hombres, cuando dice Yocasta: “¿por qué angustiarse por bodas con la madre? ¡Muchos las tienen: en sueños se unen maritalmente con sus madres!”³²

Sobre este asunto volveré más adelante. Por el momento quiero retomar el por qué Edipo se ve impulsado a continuar su frenética carrera hacia la autodestrucción. En esta acción dramática Freud identifica un nuevo reconocimiento: el superyó. Encontramos su relación en el texto de Marta Gerez Ambertín *Los imperativos del superyó*, en el que afirma que este se manifiesta

en los actos y compulsiones que oprimen la vida cotidiana y que conducen al fracaso: compulsiones irrefrenables, coerciones inexplicables, estafalarias culpas que precisan castigos, obediencias masoquistas, “rasgos de carácter”

³⁰ E. Fromm. Op. cit. p. 18

³¹ S. Freud: “Tótem y tabú”, p. 134

³² Sófocles, op. cit. p. 141

indelebles, prácticas destructivas! silenciosas o estrepitosas, actos expiatorios y sacrificiales ligados a culpas infundadas, estruendosos fracasos como respuestas al triunfo, extraños empeoramientos en momentos de franca mejoría, delitos perpetrados para obtener castigos que apacigüen oscuras culpas, crímenes inmotivados, fenómenos de transmisión del pensamiento, delirios de influencia, delirios de observación, etc.³³

Basados en esto es creíble que Freud haya podido reconocer cómo actuaba el superyó en Edipo, con todas sus relaciones con el inconsciente y las pulsiones de muerte. Es todo esto lo que impulsa a Edipo a indagar hasta el fin y propiciar su propia ruina, pese a que Yocasta le suplica que no siga.

Signo del héroe trágico es este: en sí mismo lleva a su propio antagonista. El primero de los hombres, el más grande, es ahora el más desdichado y el más pequeño. Aquel por el que lucharon para librarlo del destino, lo ha hecho todo para que su destino se cumpla. Su culpa mayor es haber nacido. Edipo es ahora un paradigma de la vida.

“El Edipo Rey de Sófocles constituye el caso más celebrado de sacrificio y expiación.”³⁴ Dice Eric Bentley al explicarnos la dialéctica de la tragedia. Edipo se saca los ojos y se destierra para pagar sus crímenes. Hay en el sacrificio un algo de placer.

No me digas que estuvo mal hecho lo que hice y ya no trates de hacerme reflexiones. ¿Para qué eran mis ojos, si al bajar al Hades, encontraba a mi padre y a la desdichada madre mía, podría ver acaso, con esos ojos, su propio semblante? ¿Yo con crímenes que exceden a aquellos que se pagan con la horca? ¿Eran acaso esos ojos para ver a los hijos que nacieron en esta forma execrable? ¡No, estos mis ojos ya no podrán ver nada de eso! ¡Yo mismo he hecho imposible esta vista, yo, que fui el más excelente hombre de Tebas cuando puse la ley de que todos echaran de sus hogares al malvado, al que los dioses declaraban infame, al que era hijo de Layo!³⁵

Queda claro que para Edipo no existen crímenes mayores que los que él ha cometido. Es tan grave su crimen que quedará como mácula en su propia descendencia. Por ello prefiere cegarse para enfrentar el terror del sacrificio y expiar su culpa.

³³ Marta Gerez Ambertín: “Los imperativos del superyó”, p. 42

³⁴ Eric Bentley, op. cit., p. 268

³⁵ Sófocles, op. cit. p. 147

Hemos podido destacar, hasta aquí, algunos puntos de contacto que el sentido de verdad de la tragedia tiene con la teoría freudiana. Creo que quedan otros por aclarar. He procurado reconocer el sentido de verdad en los motivos de las acciones y su coherencia; pero siempre se corre el riesgo de ver sólo lo que se quiere ver bajo la influencia de otra interpretación. Para evitar en lo posible este riesgo quiero contraponer otras ideas en el capítulo de discusión.

Para cerrar este capítulo es necesario anotar que la experiencia de Freud en la tragedia clásica recoge para su teoría el sentido de verdad de los motivos superyoicos que imperan en Edipo, en el inconsciente como realidad oculta. Lo cual nos reafirma la idea de que el sentido de verdad radica en los motivos de los personajes. Tomar como verdad las palabras de Yocasta cuando dice que todos los hombres sueñan con sus madres, no es suficiente. El sentido de verdad no está en las palabras de los personajes del drama, sino en la intención que se esconde tras de ellas. Yocasta sólo quiere que Edipo desista de su frenética carrera hacia el abismo.

5.- Del pathos al drama.

De acuerdo con Nietzsche en la tragedia clásica había predominio del Pathos sobre el drama.³⁶ Es decir por encima del obrar estaba el padecimiento. Antígona y Edipo son consecuentes con sus actos, aunque estos los lleven a su propia destrucción. La expiación de la culpa sólo se da mediante el sacrificio. El héroe trágico padece la culpa y soporta el sacrificio. De este modo el espectador griego padecía también al enfrentarse con la culpa y se reafirmaba a sí mismo mediante la catarsis. Este padecer significa cargar con las culpas, pero también significa pagar las culpas mediante el sacrificio. El padecimiento es sufrimiento, pena, dolor, suplicio, como castigo de los dioses implacables o de los gobernantes tiranos.

Los crímenes de Edipo estaban predeterminados, aún desde antes de que Pélope maldijera a Layo por el rapto de su hijo... los crímenes de Edipo eran actos ineludibles, la ley divina debía cumplirse, y también la ley humana particularizada en la sentencia del rey en contra del criminal, aunque esta sentencia fuera contra sí mismo. El sacrificio entonces cobra el sentido de

³⁶ María del Rosario Mendoza Garza: "Arte y ciencia", material de lectura para curso impartido en la Universidad Autónoma de Chihuahua, Chihuahua 2002. Hoja No. 48

ofrenda. Edipo padece el autocastigo a cambio de la salvación de su pueblo; Antígona tendrá que sufrirlo con él durante su destierro en Colona. Antígona, último eslabón de la progenie de Cadmo, padece después la pena que las leyes humanas le imponen por darle sepultura a su hermano, por defender las leyes divinas. Cumple así con el destino que le viene del padre.

Edipo y Antígona son arquetipos que generan conocimientos de gran significación para la humanidad. Hay, en sus padecimientos, profundos conflictos que han seguido sufriendo los hombres a lo largo de la historia. Los recurrentes choques entre el individuo y el estado, lo divino contra lo humano, el orden antiguo sobre el nuevo, etc. siguen estando presentes en la realidad histórica del hombre y en las letras dramáticas. Y no son sólo Antígona y Edipo, sino muchos otros. Entre ellos, me interesa sumar dos más cuyos padecimientos son altamente significativos: *Ifigenia* y *Prometeo*. Ifigenia: arquetipo del sacrificio como ofrenda y Prometeo, creador y benefactor de la humanidad, arquetipo del saber, cuyo suplicio lo ha dejado anclado entre la divinidad y los hombres.

Si en términos freudianos la prohibición es fundante de la cultura, aquí se nos presenta la prohibición como fundadora de la humanidad porque Prometeo transgrede lo que le está prohibido y con ello crea lo humano. El fuego se convierte en conocimiento para el hombre, el fuego se convierte en cultura y la cultura a su vez es formadora de seres humanos. En ese sentido el hombre primigenio se humaniza, lo que lo humaniza es su deseo de saber y pronto aspirará a ser como un dios. Esta reflexión sobre *Prometeo* nos lleva a tocar otro viejo conflicto el deseo contra la prohibición. De esto nos ocuparemos más adelante. Hasta aquí nos importa dejar establecido que el suplicio de Prometeo presenta la esencia trágica como vía del conocimiento humano.

María Zambrano dice: “el ser humano se ha afirmado a sí mismo a través del padecer y el trabajo con ese saber trágico que declara Esquilo en su *Prometeo*: ‘el aprender padeciendo’. Una honda experiencia de este género debe de haber precedido a toda pregunta dirigida a los dioses.”³⁷ Para María Zambrano la aparición de los dioses señala la aparición de lo más humano: el preguntar. Toda pregunta implica el deseo de saber y ante los dioses el hombre no se

³⁷ María Zambrano: “El hombre y lo divino”, p. 36

angustia por obtener un conocimiento de las cosas, sino de la propia vida humana. Con esta reflexión la pensadora se explica la aparición de la conciencia. Entendemos así que la conciencia es precedente al desarrollo del pensamiento. Porque para ella la filosofía no aparecerá hasta que el hombre se empiece a preguntar sobre las cosas, no sobre la propia vida humana sino sobre las cosas. La filosofía en su papel se plantea interrogantes, la poesía por su parte nos proporciona respuestas, expresiones sensibles surgidas del espíritu, desde su mundo cerrado en sí mismo.

La tragedia antigua nos muestra la relación del hombre con la divinidad. Esta relación ha nacido de la necesidad del hombre de encontrar respuesta a sus preguntas. La angustia de su ignorancia lo lleva a sentirse pequeño y desposeído. Ante el terror de saberse vulnerable y mortal el hombre convierte su miedo en temor reverencial. Hay en esto un enfoque realista mediante el cual la tragedia expresa su sentido de verdad en el que manifiesta lo más humano del hombre. Y lo divino se manifiesta en el obrar humano. El padecimiento humano que es parte esencial de la estructura trágica nos lleva a reconocer nuestra naturaleza y a un conocimiento de nuestra realidad desde la perspectiva de una verdad superior a la misma realidad.

Mediante el sacrificio el hombre entra a formar parte de la naturaleza, del orden del universo y se reconcilia o se amiga con los dioses. Pero entender así el sacrificio ¿no significa abordarlo desde nuestra situación actual? Como la situación del hombre moderno es la de la soledad, el aislamiento, consecuencia del vivir según la conciencia, nos figuramos que el sacrificio es una entrada en el orden de la realidad. Pero, el hombre que descubrió el ritual de cualquier sacrificio, no necesitaba entrar en la realidad, sino salir; era soledad- libertad, lo que necesitaba ganar.³⁸

Así el sacrificio libera al hombre de la realidad y permite la manifestación instantánea de lo divino, equivalente a los instantes de felicidad en la vida humana que no se pueden retener y dejan en su vacío la otra realidad:

Realidad distinta que cualitativamente y más tarde, en las religiones ya decantadas, será tenida como la realidad verdadera, será aceptado como lo más verdadero, cuando la idea de verdad funcione en la mente humana. Antes de que la noción de verdad haya aparecido, no podrá evidentemente ser así,

³⁸ *Ibidem.* p. 38

mas en su cualidad estará la base de lo que más tarde será reconocido como verdadero dentro de una religión y fuera de ella.³⁹

El concepto de sacrificio que expone María Zambrano nos lleva a entender al hombre en su manifestación como tal ante lo divino. Esa relación le es necesaria al hombre para configurar la realidad en cuyo principio son los dioses los depositarios. Así el sacrificio es el vínculo entre la realidad sagrada y la realidad humana. “La presencia de los dioses pone una cierta claridad en la diversidad de la realidad ya existente desde el mundo sagrado más primitivo y paradójicamente permite que vaya surgiendo el mundo profano.”⁴⁰

Hasta aquí hemos expuesto algunas nociones que nos llevan a comprender el pathos como un elemento predominante en la estructura de la tragedia antigua, y que los mitos y los arquetipos de la literatura clásica griega son continentes de conocimiento porque revelan verdades del alma humana. Confirmamos también, junto con Steiner, que tanto la civilización como las artes, tienen fundamentos míticos. Todas estas nociones habrán de servirnos para comprender el teatro contemporáneo. Sobre todo si en este momento nos preguntamos qué características lo distinguen. Si el drama antiguo planteó una serie de conflictos que han sido recurrentes en la historia del hombre ¿cómo se presentan éstos en el drama moderno? Si la tragedia ostentaba la relación del hombre con lo divino ¿cómo se transforma esta relación en la evolución histórica del teatro? ¿Cómo transmigra el mito a través de la literatura dramática hasta nuestros días? ¿Cómo conserva su sentido de verdad?

El hombre actual ve en el teatro una evasión de la realidad. Ha cambiado el sentido ritual por el entretenimiento. El hombre actual prefiere divertirse en el teatro, vivir emociones y no padecer. El drama moderno se inventa un nuevo elemento: *la intriga*, como un enigma que habrá de resolverse, introducido por la tragedia clásica francesa. Es así como la acción cobra predominio sobre el pathos. La intriga funciona para el espectador moderno como un generador de emociones creando en éste el interés mediante la expectación y el suspenso. Es así como se produce la tensión dramática.

La clave del teatro actual para meter en el juego a sus espectadores no es mostrar sino esconder, de tal modo que el descubrir lo que está oculto en la

³⁹ ibídem p. 40

⁴⁰ Ibídem. p. 42

trama es el principal deleite del espectador actual. Los griegos, por el contrario, no iban al teatro a descubrir un misterio. Si bien en su evolución la tragedia antigua comienza a mostrar acción en el obrar de los personajes cuando aparecen los diálogos, esta acción es pobre comparada con la acción que produce la intriga. Por ello para el joven espectador contemporáneo, ávido de emociones, la tensión de la tragedia griega le parece floja. Lo aburre.

Hemos creído hasta ahora que lo que mantenía atentos a los espectadores de la Grecia antigua era la euforia producida por el estado de ánimo festivo de la multitud, y que ante la solemnidad ritual se convertía en sosiego y recogimiento. Hemos creído también que el coro cumple la función de mantener conectado al espectador con los sucesos del drama. Pero estas creencias no son del todo satisfactorias porque sólo conocemos una parte literaria de la tragedia, no conocemos su música que, sin duda, como parte integral del poema, era capaz de incitar a la emoción igual que otros elementos plásticos y rituales de la representación. Ciertamente es que las historias que los griegos vieron en el teatro eran historias ya conocidas al través de la epopeya y la lírica. En este sentido no hay ningún misterio en ellas. Para el espectador actual acostumbrado al cine o al teatro cuyas exhibiciones por lo regular no duran más de dos horas, es difícil entender cómo un griego podía permanecer todo el día solar en el teatro, escuchando historias conocidas, viendo el sacrificio y el padecimiento de los héroes que le son conocidos, porque ha perdido el sentido de lo ritual y su contacto con lo divino, pese a que sigue teniendo necesidad de ello. O será tal vez porque ha puesto en el lugar de lo sagrado otro tipo de valores. El hombre se emancipa de lo divino heredándolo, según afirma María Zambrano interpretando a Hegel. Así se sumerge en el devenir ante una nueva versión de lo divino: la religión de lo humano.⁴¹

⁴¹ *Ibidem*, p.p. 19-20

CAPÍTULO 3

Transmigración del mito

1.- Modelos de la acción dramática.

Si bien la distinción entre pathos y drama nos ha sido útil para vislumbrar diferencias estructurales entre la tragedia clásica y el drama moderno, no nos ha servido hasta ahora para dar respuesta a todas nuestras interrogantes. Al partir de estos conceptos nuestro enfoque se ha dirigido necesariamente al ámbito de lo religioso y su relación con el saber; a entender la realidad desde una perspectiva mítica. Sin el ánimo de abandonar las estructuras basadas en el padecer por las que ahora se basan en el obrar, trataremos de abordar la problemática desde un punto de vista más estrictamente dramático basándonos en los modelos de la acción. Si los mitos religiosos han transmigrado los tiempos en la literatura, nos interesa saber cómo han sobrevivido con los cambios que la misma evolución del drama ha experimentado y cómo o por qué permanece su contenido de verdad.

La historia humana es la historia del espíritu del hombre, y esta se ve reflejada en la historia del teatro. Son los cambios de la sociedad los que producen nuevos modelos. Armando Partida dice que “la acción dramática es igual a la correlación de las leyes sociales como nueva forma de manifestación de la acción social.”¹ Los cambios generados en la sociedad han propiciado las distintas especies y diversos géneros y estilos teatrales. La génesis de los variados modelos de acción dramática explica su sentido de verdad.

Armando Partida con el propósito de descifrar los modelos de acción dramática en la dramaturgia mexicana actual, analiza los diferentes modelos en la historia del teatro, tomando como base las investigaciones de María S. Kurguinian. Para

¹ Armando Partida Taizan: “Modelos de acción dramática Aristotélicos y no Aristotélicos”, p. 52

Partida un modelo de acción dramática en particular se determina por la *situación inicial* que guarda una estrecha relación con el *desenlace* y la forma en que éste llega a provocar la *acción dramática*.

En el drama clásico: “son los actos, la conducta, las acciones de los personajes actantes los que determinan el modelo de acción dramática en este período histórico.”² En el apartado dedicado al *Edipo* de Sófocles, en el capítulo anterior, podemos entender este modelo ya que se exponen los elementos que plantean una *situación inicial* y podemos ver cómo la *acción* se determina por el hecho de que Edipo asume sus propios actos. En cambio si leemos el *Edipo* de Séneca, nos daremos cuenta de que el modelo de la acción es diferente: el alegato, la exposición de sus motivaciones y actos, es lo que determina a su vez, esa acción. El modelo de la acción dramática pasa de los actos a la palabra, el discurso, la elocuencia,³ en el Drama Latino mismo que retoman los neoclásicos, aunque estos hayan pretendido retomar a los griegos. En el Neoclasicismo nos encontramos con que el modelo de acción dramática está más relacionado con el drama latino que con el propio drama clásico, al pasar la acción dramática al discurso como elemento dominante en su composición dramática.⁴ Uno de los factores que pudieron haber sido determinantes para que el modelo griego no pudiera trasplantarse en el mundo neoclásico es la presencia de la ideología del absolutismo. Los tipos de conflictos recurrentes en la literatura de este período confrontan al sentimiento con el deber, a la pasión con la razón. Es de esperarse que los modelos de acción vayan a dar en la palabra, la erudición, ya que mediante ésta la razón podrá imponerse.

Con lo anterior nos percatamos de la importancia de los cambios en la sociedad para la gestación del modelo de la acción dramática. Estos cambios sociales involucran todas las formas de actividad en las que el hombre se desenvuelve: en lo político, en lo religioso, en lo económico, en lo filosófico, etc., que necesaria e inevitablemente tienen impacto en las expresiones artísticas. Uno de

² *Ibídem*, p. 62. Nota: El término actante proviene del modelo de análisis actancial* Ver a Fernando de Toro, Anne Ubersfeld en sus respectivas semióticas del teatro.

³ *Ibídem*, p.65

⁴ *Ibídem*, p.78

los acontecimientos cardinales para la historia humana es, sin duda, la aparición del cristianismo, mismo que marca el nacimiento de una nueva era. Cambia la visión del mundo. “Ahora la verdad habitaba también en el interior del hombre, mas solamente en ese interior. Y no en cada uno por entero, sino en el interior de algo hecho entre todos estaba la verdad.”⁵ Y con ello se opera el cambio de la relación del hombre con lo divino que propicia la religión de lo humano, la individualización del hombre, el libre albedrío y la historia como deidad a la que el hombre transfiere su mismidad fundada en la verdad que lo habita. Según refiere Zambrano bajo conceptos hegelianos.

El héroe dramático no está sujeto ahora a la voluntad de los dioses, no está predeterminado por los designios del destino en el que obra la divinidad y lleva al hombre a actuar en consecuencia. El héroe ahora ha ganado su libertad, su individualidad, su soledad. Así nos explicamos el surgimiento de las nuevas estructuras dramáticas. En Shakespeare, aparece un nuevo modelo que recae sobre la persona, sobre el individuo.

Como podemos percatarnos, más que en los actos de las personas, son sus comportamientos individuales - como lo ha señalado Hegel: Aquí el interés se encuentra en la grandeza de los caracteres, los cuales, gracias a su inventiva o estado de ánimo y a la capacidad, al mismo tiempo ponen de manifiesto, el estar más allá de las situaciones de su vida y de sus acciones, e igualmente ponen de manifiesto una riqueza absoluta del alma, como una fuerza real.⁶

Y por su parte en el Drama Español “el comportamiento está determinado por el pensamiento religioso, al ser la ideología cristiana el rector de los comportamientos de los actantes.”⁷

La ilustración transforma el modelo “en el papel que viene a jugar la *prehistoria*, algo que se encontraba ya presente pero no en forma evidente, en la *situación inicial* de los anteriores modelos, pero que resultaría definitivo por igual tanto para la composición dramática como para el desenlace del Drama de la Ilustración; de tal manera que también tuvo lugar un cambio, una transformación

⁵ María Zambrano: “El hombre y lo divino”, p. 17

⁶ A. Partida, op. Cit., p. 67

⁷ Ibidem, p 76

en la presentación de la situación inicial y de su integración final con el desenlace.”⁸ Según Partida son cambios sufridos en la correlación de fuerzas sociales representadas por la burguesía y la aristocracia. En este período se da un rompimiento de las premisas aristotélicas y al material dramático se combinan la épica y la lírica. Al arribar el Romanticismo, en su modelo de acción el poema dramático alcanza su forma definitiva en la oda y la epopeya. El héroe vuelve a la introspección en la defensa de su propia individualidad mostrada a través de sus sentimientos. Son sus actos los que lo llevan a la destrucción. El héroe romántico se mueve en su mundo interior, en su percepción del mundo.

Hay sin duda, según podemos inferir de esta panorámica de la historia del teatro, una estrecha relación del sentido de verdad con los modelos de la acción dramática. El realismo que basa su poética en crear una ilusión de realidad puede, como ha de suceder con otros modelos, confirmarnos esta idea si partimos del supuesto de que los modelos de acción se derivan de los cambios generados en la sociedad y que estos se reflejan en el drama realista. Pero también nos pone en el riesgo de establecer falsas premisas: drama es igual a realidad, o lo que es peor: verdad es igual a realidad. El drama de Chejov que en su discurso inconexo, antítesis trágica de su composición, según Partida, introduce el subtexto como nuevo modelo, no tiene mas sentido de verdad que el drama simbolista que inventa un nuevo concepto escénico dramático: la atmósfera como función principal dramática.

Lo mismo podemos decir del Naturalismo cuyo modelo se establece a partir de la herencia biológica de los personajes, o del modelo del drama social moderno determinado por el “hecho de que el desarrollo de la acción se establece en el plano colectivo -lo social- en tanto el particular, -el individual- desarrolla la historia en cuestión.”⁹ No se trata de preguntarnos qué tanto parecido tienen con la vida real sino de descubrir su sentido más profundo. María Zambrano hurga más a fondo: “(...) es de observar que el hombre moderno con ansia creciente ha hecho cuanto le ha sido posible para librarse de su creencia en la

⁸ Ibídem, p. 87

⁹ Ibídem, p.121

culpa original. A partir del ‘naturalismo’ del siglo XVIII, se han ido sucediendo las ideologías – ‘evolucionismo’, ‘marxismo’, Nietzsche– que muestran la ‘inocencia’ de la condición humana sin más posibilidad de adquirir culpa que la de una cierta traición a la vida. Uno de los más persistentes afanes del hombre moderno y actual es el de inocentarse.”¹⁰ Cualquier conflicto, sea este establecido entre los hombres y la divinidad o entre el individuo y el estado, sea el protagonista víctima del destino, o de la herencia biológica, o de la sociedad, finca su sentido de verdad en el interior del drama y no fuera de él. Los conflictos recurrentes se muestran hoy en día en correlación con la problemática que los cambios sociales presentan al individuo o a la sociedad. Los mitos religiosos, pertenecientes antes al mundo sagrado, pertenecen ahora al paganismo. Identificados como mitos literarios, estos reencarnan y conviven con nuevos mitos sociales.

2.- Mitos antiguos, nuevos modelos.

Hay muchos ejemplos, en la historia universal del teatro, de piezas teatrales que han retomado mitos de la literatura dramática griega con muy variados y novedosos modelos de acción, cada cual según el momento de reencarnación del mito. Sobre *Antígona* tenemos muestras de las más conocidas como la de Anouilh, o de las más desconocidas como la de Cazés. La obra de Anouilh se distingue por su teatralidad, misma que se acentúa mostrando a los personajes en el propósito de asumir un rol y cumplir con su responsabilidad como actores: “Por supuesto, cada uno su papel. El debe condenarnos a muerte, y nosotras debemos enterrar a nuestro hermano. Esos son los papeles. ¿Qué quieres que hagamos?”¹¹ Lo que en la tragedia antigua estaba determinado por los dioses, aquí se determina desde la teatralidad. Muchas son las diferencias entre Anouilh y Sófocles, pero para el propósito de esta tesis, sólo comentaremos dos aspectos: La ley de Creonte acentuada en Anouilh como una razón de estado y la aparición del dinero que marca el inicio de un nuevo orden. La obra de Anouilh

¹⁰ María Zambrano, op. cit. p. 106

¹¹ J. Anouilh: “Antígona”, p. 75

pone más énfasis en este aspecto para destacar la corrupción del hombre contemporáneo. No el temor a la ira de los dioses, sino la ambición por el dinero es lo que puede poner en riesgo que la ley se cumpla. El Creonte de Anouilh no habla de enemigos, sino de la oposición, los aliados de Polinices son contrarios al partido. Quienes posiblemente han adiestrado a un niño porque un niño sería más conmovedor, todo puede comprarse con dinero. Hay en este momento una acción que muestra los alcances de la mentalidad perversa del tirano cuando le dice al niño: “Ven pequeñín ahora tenemos que ir a contar todo esto... Y después empezará una nueva faena. ¿Tú morirías por mí?”¹² Acción reveladora de las sucias argucias del político. Hay que mantener el poder, no importa quién caiga. Anouilh pone de relieve una significativa diferencia entre el orden nuevo y el orden antiguo. Antígona hija del orgullo de Edipo es la representante del orden antiguo; Creonte, apegado a lo humano y con los pies en la tierra, representa el orden nuevo:

Lo humano os estorba en la familia. Necesitáis una conversación íntima con el destino y la muerte. Y matar a vuestro padre, y acostaros con vuestra madre, y saberlo todo después, ávidamente, palabra por palabra. Qué brebaje ¿eh?, las palabras que os condenan. Con qué avidez se las bebe cuando uno se llama Edipo o Antígona. Lo más sencillo, después, es reventarse los ojos e ir a mendigar con los hijos por los caminos.... Bueno, pues no. Esos tiempos se han acabado para Tebas. Tebas tiene derecho a un príncipe sin historia. Yo me llamo solamente Creón, gracias a Dios.¹³

Creonte aparece aquí como un hombre que sólo desea cumplir bien su papel de gobernante. No cree en ceremonias expiatorias, en ese pasaporte irrisorio, no teme a los dioses, teme a los hombres, teme al lío político que representa para él el cadáver insepulto del traidor. “Para que los brutos a quienes gobierno comprendan, el cadáver de Polinice tiene que apestar toda la ciudad durante un mes.”¹⁴ Teme, en fin, al desorden social, al hundimiento de su barco cuya tripulación egoísta sólo piensa en salvar el propio pellejo.

¹² *Ibíd.*, p. 80

¹³ *Ibíd.*, p. 92

¹⁴ *Ibíd.* p. 95

La teatralidad de Anouilh se acentúa en la primera aparición del coro, donde induce al espectador a la convención consciente: “Ya está, ahora el resorte está tenso. No tiene más que soltarse solo.”¹⁵ Compara la tragedia con el drama. En la tragedia todos son igualmente inocentes:

No es porque haya uno que mata y otro muerto. Eso es cuestión de reparto. Y además, sobretodo, la tragedia es tranquilizadora porque se sabe que no hay más esperanza, la cochina esperanza; porque se sabe que uno ha caído en la trampa, que al fin ha caído en la trampa como una rata...¹⁶

Marca Registrada, pieza de Ilya Cazés,¹⁷ es un caso de transfiguración del mito. La acción se desarrolla en una maquiladora del norte de México y arranca con un asalto y un asesinato, con lo cual se establece una intriga de carácter policiaco. El muerto es Polo, el velador de la empresa Mirmex. De pronto se nos anticipa un avance de la escena final, cuando Ana está rindiendo su declaración. Relata cómo llegó a conseguir trabajo en esa empresa cuando tenía quince años, con un acta de nacimiento falsificada para pasar por una muchacha de diez y siete y cubrir el requisito. La escena cardinal del asalto y la declaración de Ana, abren expectativas sobre la relación que ella tiene con el ilícito sangriento. Vemos luego las acciones cotidianas de trabajo en las que Ana pide a su amiga Irene, casi su hermana, que le ayude a averiguar qué pasó con Polo, por qué desapareció. Irene no quiere involucrarse pero promete no decir nada y Ana contesta parafraseando a Antígona: “Más gorda me caerías por callarte que por ir con el chisme.” La referencia textual de Sófocles nos lleva a darnos cuenta de que Ana es un truncamiento de Antígona, que Irene se asocia con Ismene por similitud de nombres y Polo suena a diminutivo de Polinice.

Ante la negativa de Irene, Ana decide indagar ella sola la verdad. En la segunda parte de las declaraciones de Ana ante la policía, ella niega que Irene haya tenido algo que ver con el crimen. Ana le reclama a su inquisidor el que dude de

¹⁵ *Ibidem*, p. 87

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ Nota: Tomamos como referencia la puesta en escena de Gustavo Flores, presentada en Chihuahua a finales de los noventa.

ella por ser mujer. La verdad no es de la mujer, a la verdad la hace el dinero. El policía la golpea cuando ella le recuerda que también él nació de una mujer.

Gerardo, el gerente de la empresa, es el Creonte de la historia. Culpa a Polo del asalto y la ley debe cumplirse. Entre insinuaciones y galanteos advierte a Ana que no quiere relajitos en el trabajo. Las empleadas inventan un juego de relaciones amorosas entre el gerente y Ana, y lo escenifican con los muñecos que fabrican. Irene celebra las bromas y cuando advierte la presencia de Ana, alerta a sus compañeras. Con Ana cambia de actitud para averiguar cómo van las cosas, pero Ana le niega la información. La amiga le aconseja que se distraiga y entonces se escucha la voz del gerente para exigirles que le digan quién denunció en los periódicos la desaparición de Polo. Amenaza con tomar represalias, Es su ley. Ana confiesa haber sido ella.

La denuncia en los periódicos provoca que sus compañeras rechacen a Ana y que se abran las investigaciones del caso, situación que irrita a Gerardo. Gerardo quiere reconstruir la armonía, restablecer el orden y llega hasta el soborno ofreciéndole a Ana dinero y comodidades por su silencio. Se retoma entonces la escena de la declaración de Ana en donde manifiesta que Gerardo trató de seducirla. Cuando el agente llega a investigar, Gerardo le plantea sus hipótesis. Con ello se vuelve sospechoso, más aún cuando sus hipótesis son descartadas y se plantea la seguridad de un asesinato. Esto induce a Gerardo a sobornar al agente.

Gerardo cambia al turno de la noche a su empleada e intenta violarla. La acción queda en suspenso. La misteriosa desaparición del gerente tiene inquietas a las empleadas por lo que deciden ir a poner la denuncia en el periódico. Ana se niega a acompañarlas. La escena final es el cierre del interrogatorio y, en la confesión de Ana, atormentada, el misterio se aclara: ella asesinó al gerente, lo cortó en pedacitos con una sierra.

Evidentemente esta trama no tiene nada que ver con la historia clásica de Antígona. Si Ana busca el cuerpo de su hermano no es solo para sepultarlo sino para corroborar su sospecha de que fue asesinado. Con ello busca limpiar la imagen del hermano acusado de un delito que no cometió. Ana no muere como

Antígona; Gerardo no se arrepiente de sus errores como Creonte, ni se establece la pugna entre la ley divina y la ley humana.

Un mirada superficial al trabajo de Cazés nos puede llevar al equívoco: creer que la única conexión con los mitos antiguos es el nombre de la empresa: Mirmex, aquella compañera de Atenea que fue convertida en hormiga por la diosa al jactarse de haber inventado el arado.¹⁸ La imagen cobra sentido como símbolo cuando lo relacionamos con las trabajadoras de la empresa minimizadas en calidad de hormigas. Y por otro lado también es erróneo creer que la única relación con el clásico son los nombres de los personajes, o la frase de Ana similar a la de Antígona. Mas no es lo único. Hay símbolos en esta obra que nos llevan a la comprensión de un mito transfigurado en el nuevo orden del mundo contemporáneo. La relación del gerente de la empresa con una de sus empleadas es, a mi ver, una metáfora del conflicto entre el Estado y el individuo, mismo que hemos señalado como recurrente al través de la historia. El gobernante es reducido a la función de un gerente, y el Estado reducido a empresa. La ambición, la injusticia, la corrupción, son vicios del sistema político actual, derivados del nuevo orden que representa el dinero.

3.-Ifigenia en México.

He querido poner especial atención en *Ifigenia Cruel*, del mexicano Alfonso Reyes, no solo por ser otro ejemplo literario que retoma mitos de la tragedia griega, sino porque aparece en un período en el que se siembra la semilla del nacionalismo, o mejor dicho en la pos revolución, cuando está en auge el género chico y la revista, y cuando se escriben obras como *El idealista* de Arturo Manzanos, y *Granos de Anís* de Guillermo Prieto, que como otras se identifican con una problemática viva nacida de la revolución.

Para Alfonso Reyes, quien desde muy joven se interesó por el teatro ateniense, las palabras lejanas llegadas desde Grecia “se iban incorporando en objetos de

¹⁸ Ver tomo 2 de “Diccionario de la Mitología Clásica” de C. Falcón Martínez, E. Fernández Galiano y R. López Melero.

actualidad”.¹⁹ Con esta frase expresa claramente su convicción de que los temas del teatro griego son vigentes y universales, que la literatura nutre la vida cumpliendo sus verdaderos fines, que es también una fuente de saber: “Los coros de la tragedia griega predicán la sumisión a los dioses, y ésta es la única y definitiva lección ética que se extrae del teatro antiguo.”²⁰ Además defiende su derecho de contar a su modo una historia conocida, tal como lo han hecho otros, así lo manifiesta cuando refiere la respuesta a un amigo que lamenta que el tema de *Ifigenia* sea ajeno: “lo mismo pudo usted decir a Esquilo, a Sófocles, a Eurípides, a Goethe, a Racine, etc. Además, el tema, con mi interpretación, ya es mío. Y en fin, llámele, a *Ifigenia*, Juana González, y ya estará satisfecho su engañoso anhelo de originalidad.”²¹

Alfonso Reyes, como José Vasconcelos y Antonio Caso, hicieron grandes esfuerzos por darle sentido al humanismo en la educación. Dice Juan Bustillo Oro que éstos dos últimos sacaron a la Universidad de las cenizas del positivismo. Desde que Adolfo de la Huerta nombra a Vasconcelos rector de la Universidad, éste propone reformas educativas, y siendo secretario de educación durante la presidencia de Álvaro Obregón, promueve la creación de bibliotecas y publica ejemplares de los clásicos “para comenzar la reconstrucción de nuestro cultivo humanista desde los cimientos, dándole la fortificación del más antiguo y clarífico pensamiento universal.”²²

Este es el momento histórico en el que aparece *Ifigenia Cruel*, momento que muchos identifican como período de reencuentro en su fase final porque empieza a gestarse la etapa de la emancipación intelectual. Pero es también un tiempo de desencuentro ya que convergen opuestas posturas ideológicas y estéticas. Por un lado, la efervescencia de temas de la revolución, por otro, la presencia de grupos como: Los siete, Ulises y Orientación al que pertenecía Reyes, al tiempo que cobraba auge el teatro de revista, lo popular y lo culto compiten por ganarse un público, mientras los programas educativos buscan

¹⁹ Alfonso Reyes, “Comentario a la *Ifigenia Cruel*” en *Obras Completas Tomo X*, p. 351

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ibidem*

²² Juan Bustillo Oro: “*Vientos de los veintes*”, p. 13

abatir el analfabetismo para hacer cumplir los postulados de la revolución. Así mientras unos volvían la mirada hacia nosotros mismos y otros buscaban la luz popularizando a los clásicos, se trataba de reconstruir una nación. Pero el pueblo no estaba preparado para los clásicos, de ahí las fuertes críticas al proyecto vasconcelista.

Su gran afición por Grecia lleva a Reyes a justificarlo porque es su drama un elemento ponderador de la vida humana, y por lo tanto no es algo ajeno o lejano, sino tan cercano y propio como de todos los hombres: “La tragedia griega es, desde luego, humana, pero universalmente humana, en cuanto sumerge al hombre en el cuadro de las energías que desbordan su ser.”²³ Su visión de la universalidad del teatro griego, se explica en que “el hombre no estaba a solas con su dolor, que su dolor mismo no era exclusivamente suyo”.²⁴ Hay en la tragedia la comunicabilidad del duelo en el terreno de lo humano, pero bajo una concepción cosmogónica; en ello ve la magnitud de la representación antigua. Comparado con esto los autos sacramentales delirios del frenesí teológico, son aberraciones estéticas. En lo ritual de la tragedia está el ánimo de superar lo social y lo inmediato, de ahí que desdeñe ese teatro que retrata tipos sociales y “alardea con los pueriles encantos del color local.”²⁵

Convencido de que el teatro griego contiene altos valores éticos, concibe su *Ifigenia* como una alegoría moral, poniendo atención especial en el coro porque: “Privarse de esta válvula hubiera sido quitar a la obra su respiración, untarla en el papel sin prestarle virtudes vivas. El coro es el dios que lo ve todo, eres tú, soy yo, y es –más que nada- la conciencia misma del drama, enfrentada con su propio espectáculo.”²⁶

Conocida es la historia de Tántalo, quien por robar néctar y ambrosía a los dioses, divulgar los secretos de éstos, haber jurado en vano y negar la divinidad del sol asegurando que sólo era una masa ígnea, poner a prueba la omnisciencia de los dioses, entre otros delitos, es castigado por la divinidad, sus

²³ A. Reyes, op. cit. p. 353

²⁴ *Ibidem*

²⁵ *Ibidem*, p. 354

²⁶ *Ibidem*, p. 356

hijos nacen malditos y los hijos de sus hijos y el mal se propaga a toda la raza de los hombres. Es Orestes, según la interpretación clásica, el destinado a redimir la maldición. Ante tal interpretación Reyes establece una diferencia con el cristianismo: “el pecado se redime con la expiación. Y esto pudiera parecer admisible a un cristiano; pero sólo desde un punto de vista individual. La expiación de Orestes puede ser que redima a Orestes; pero ¿por qué a toda la raza? A los hombres no nos redimió la expiación de Adán – dice el cristiano -. Los antecesores de Orestes sufrieron también por sus crímenes, y no anularon la maldición.”²⁷

Por otro lado también es importante destacar que en su poema, Reyes, no confía la redención de la raza a Orestes, sino a Ifigenia, y explica su por qué: “Es más digna ella que aquel colérico armado de cuchillo. Además de que me inclino a creer que lo femenino eterno –molde de descendencias– es más apto para este milagro cosmogónico de la depuración que no el elemento masculino.”²⁸

Pero esta explicación no lo es todo. Como buen estudioso de la Grecia antigua, Reyes difiere de Eurípides en cuanto a la concepción de la sacerdotisa. No sólo difiere sino que también cuestiona al trágico griego sobre su dudoso helenismo al presentar una Ifigenia espantada y terrible, quien al verse destinada al sacrificio para aplacar la ira de los dioses y hacer favorables los vientos para las naves de Agamenón que se dirigen a Troya, exclama que prefiere vivir miserablemente que morir gloriosa. Es entonces cuando Artemisa la salva del cuchillo de Calcas y la lleva a la tierra de Táuride.

En Táuride, la Ifigenia de Eurípides como la de las versiones modernas, recuerda su pasado, vive la nostalgia de su patria y su familia. Y cuando reconoce a su hermano Orestes que llega a Táuride para cumplir sus expiaciones robando la estatua de Artemisa, urde un plan para ayudarlo. Así, liberando a la Artemisa de los bárbaros y llevándose consigo a Ifigenia, Orestes redime la maldición de Tántalo. Pero Reyes no acepta tal forma de redención. “No admite ya nuestra inteligencia estos medios de salvación. Creemos que una

²⁷ *Ibidem* p. 357

²⁸ *Ídem*.

maldición no se redime sino con el choque de otra fatalidad. Cargamos a Ifigenia de un dios tan rudo y tan altivo, que en ella rematará el daño de la raza, como una flecha que rebota contra un escudo." ²⁹ Y por ello su Ifigenia es distinta. No recuerda su vida anterior, la antigua fábula como Reyes lo afirma es reducida a un poema sin arqueología. Pierde importancia el rapto de la imagen y con ello también la acción, la acción es casi nula. El *drama* está vencido por el *pathos*. Este se afirma en la orfandad de recuerdos de la sacerdotisa y se reafirma en el descubrimiento de un pasado que le trae Orestes. Así se manifiesta el desacuerdo de Reyes para que Orestes sea el redentor y pase a serlo Ifigenia. Orestes no logra convencer a su hermana de que vuelva a su patria. Ella, haciendo uso de su libre albedrío, decide emanciparse. No huye, pues, de Táuride como ocurre en el modelo clásico, sino que escoge quedarse. Ganó su libertad y su soledad anulando la maldición de Tántalo. Esa es para Reyes la verdadera misión redentora de la nueva Ifigenia que tiene en sus entrañas "el germen de una raza ya superada". ³⁰

4.- Mitos mexicanos y nacionalismo.

Los mitos antiguos en la nueva literatura dramática conservan su esencia aunque sufran influencia de los cambios sociales. Cambios sociales que representan momentos cardinales de la historia del hombre, que son significativos en la evolución humana. Los pueblos, las naciones registran en la historia sus cambios significativos. El teatro entonces se nutre de ellos, convirtiéndose así, como todas las artes, en un continente de conocimientos mediante los cuales podemos ver la historia del espíritu humano. La historia de México, como la historia en general, guarda misterios, tiene zonas oscuras, inextricables, de esto también obtiene su alimento el drama en busca de una verdad que la historia no ha podido poner a nuestro alcance.

Las fuentes de nuestro conocimiento sobre el México pre colonial, tienen mucho que ver con la ficción y la fantasía, aún así los historiadores han tomado en

²⁹ *Ibidem*, p. 358

³⁰ *Ibidem*, p. 359

cuenta testimonios como el de Bernal Díaz del Castillo como documento histórico, para reconstruir la historia. Y así también el drama inventa un pasado: junto a los mitos que han transmigrado al través de la literatura, entran en la escena los mitos mexicanos, las deidades, los héroes, los símbolos religiosos del catolicismo. Por un lado imitando modelos europeos y por otro, al parecer, utilizándolos para cultivar un sentimiento nacional. Aunque muchos autores, cabe aclarar, se esforzaron por consolidar un drama nacional mas no nacionalista.

Las ideas nacionalistas aparecen con los primeros brotes libertarios. La guerra de independencia funda un nacionalismo enarbolando como estandarte la imagen de la Virgen de Guadalupe. Pero el nacionalismo mexicano tiene varios momentos, el más importante es el que nace de la Revolución mexicana. Y junto a este, para muchos estudiosos de la literatura dramática de México, nace el auténtico teatro mexicano.

El hecho de afirmar que el drama tiene un sentido de verdad no significa que todos los dramas son portadores de verdad y de conocimiento. ¿Podemos decir lo mismo del mito? Por ejemplo, algunos autores han ofrecido argumentos muy convincentes para demostrarnos que la idea de “lo mexicano” es un mito, y que tanto intelectuales como artistas han contribuido en tal invención. La idea de mito como algo inventado o falso, se opone a la idea de mito como portador de conocimiento.

Por otro lado no debemos perder de vista que además de considerar al mito de lo mexicano como algo inventado, el concepto de lo mexicano también ha sido menospreciado. Recurriendo a nuestra historia nos damos cuenta de que desde que México consolidó su independencia, nuestros autores, durante casi un siglo, tuvieron que enfrentarse a un mundo hostil propiciado por las exigencias de autoridades, empresarios, críticos y sociedad, quienes demostraron su gran desprecio por “lo mexicano.”

Nuestros primeros autores son severamente criticados, por los investigadores actuales, a causa de su falta de autenticidad. Pero si pretendían autenticidad tomando como tema lo mexicano, eran repudiados por sus coetáneos. En este

sentido creo que la crítica está partiendo de un falso problema. Si hoy criticamos a aquel que pretendió ser universal poniendo en escena la vida de Cleopatra, y si antes y hoy criticamos por otro lado al que, lleno de fervor patrio, puso a cantar a dúo a Cortés y Cuauhtémoc en algún teatro de la capital, es porque hemos querido entender el sentido de verdad como equivalencia de lo verosímil que a su vez sólo entendemos con relación a la realidad, esa realidad profana que refiere María Zambrano. Pero ¿dónde queda nuestro juicio cuando recordamos que Gadamer entiende el juego del teatro como algo que no se puede comparar con la realidad? Dejemos por el momento nuestra postura ante el falso problema de la autenticidad.

No hemos llegado aún a una aclaración sobre lo que constituye el verdadero problema de nuestro teatro en sus primeras expresiones. Wilberto Cantón puede aproximarnos a una respuesta al referirse a los autores anteriores a la Revolución: “ostentaban un estilo ampuloso, propio del romanticismo decadente; y aunque se limitaban a conflictos estrictamente personales inspirados en cuestiones de honor, dilemas de paternidad o asuntos de vicios y prostitución, inmiscuían a la sociedad para culparla, sin dilucidar bien a bien por qué, de las desventuras y extravíos de sus personajes.”³¹ Pero junto a estas obras estaban otras cuyos efectos suscitaron fuertes reacciones entre los espectadores y graves consecuencias para sus autores, como es el caso de Alberto G. Bianchi, quien por su obra *Los martirios del pueblo* fue encarcelado. ¿El éxito de esta obra se debe a que esta sí es auténtica? ¿El efecto que provocó en los espectadores que se enardecieron contra el gobierno proviene de su sentido de verdad? ¿Su autenticidad proviene de su contenido de realidad? Tal vez todas las preguntas tengan un sí como respuesta, pero aún así no es suficiente para resolver el problema.

Juan Bustillo Oro narra en su libro *Vientos de los Veintes* la transición de la revolución armada a la revolución intelectual, cuyo líder es José Vasconcelos, mientras los poemas de López Velarde abrían la ventana a un nuevo concepto de patria: la viva, la verdadera, la cercana, la civil y familiar “nos obsequió como

³¹ Wilberto Cantón: “Teatro de la Revolución Mexicana”. p. 11

en un nacimiento toda nuestra casona geográfica y todo su mudadizo paisaje. Nos lo reflejó con la magia del arte, en el pequeño espejo diario de nuestro burgo, de nuestro barrio, de nuestro hogar. Esa sí era una patria que conocíamos bien, que comprendíamos y que amábamos íntimamente....”³²

La *Suave Patria* es para Bustillo Oro un recuento de nuestra geografía y de nuestra gente, una esperanza futura para consolidar un proyecto de nación nacido de la Revolución. La esperanza fincada en el hacer que Vasconcelos enciende con su plan educativo sobre el que habrá de construirse una nueva patria. “Vasconcelos nos dio el estatuto para hacerla, nos dio la azada y nos mostró la azanca en que beber la fuerza espiritual que nos sostuviera.”³³ Fuerza espiritual que, desde luego, brotaba de los clásicos.

Las palabras de Bustillo Oro nos revelan un gran entusiasmo y una fe ciega en el nuevo proyecto de nación. Con el tiempo veríamos que todo quedaba en eso: falsa ilusión y triunfalismo. Confundimos el hacer con el haber. La educación era el camino adecuado para la igualdad social, y por otro lado la Reforma Agraria, basada en los principios de la revolución sureña, sería el camino correcto hacia la justicia social.

El único proyecto que en algún momento tuvo la posibilidad de convertirse en proyecto nacional alternativo, (...) fue el que postuló el movimiento encabezado por Emiliano Zapata. La defensa de los pueblos, su orientación agraria, su no renuncia a las formas reales de vida forjadas a través de los siglos, le otorgan al movimiento zapatista un lugar especial, diferente, dentro de las corrientes que conformaron la Revolución Mexicana.³⁴

Ideales que nunca se cumplieron del todo y representan hoy en día los problemas más graves que enfrenta el país.

Por su parte los dramaturgos, encabezados por Marcelino Dávalos, dan cuenta de la realidad de su época y culpan a un gobierno tiránico de la injusticia y la desigualdad sociales. Con ello propician los ideales nacionalistas emanados de la inminente necesidad de un nuevo orden. En la posrevolución los artistas

³² Juan Bustillo Oro. “Vientos de los veintes”, p. 20

³³ *Ibidem*, p. 21

³⁴ G. Bonfil: “México Profundo”, p. 105

forman parte de esta política. “En la música, en la danza, en la literatura y las artes plásticas, la temática de lo indio proporcionó los elementos para configurar una vasta corriente nacionalista bajo el patrocinio gubernamental.”³⁵

El drama nacional tiene sus bases en dos tipos de manifestaciones: el teatro popular y el que podríamos llamar “culto”. El primero se manifestó en el género chico y el teatro de revista, formas de espectáculo teatral que prevalecieron y se fortalecieron después de la Revolución. Por su carácter antirrevolucionario podría considerarse también discrepante de la política nacionalista y puede considerarse como una ruptura crítica y mordaz. Dice Cantón:

Podría suponerse que los autores, antes amenazados y amordazados, quedarían agradecidos al maderismo y a los gobiernos revolucionarios que les permitían expresar sin cortapisas sus opiniones; pero desgraciadamente no fue así. Igual que en el periodismo, la libertad de expresión degeneró en abuso y los que de ella se beneficiaron, al ensañarse contra quienes la defendían, propiciaban la vuelta al poder (...) de los que antes los hostigaban y humillaban.³⁶

No sé hasta qué punto sean acertadas las palabras de Wilberto Cantón en cuanto a calificar de desafortunada la situación descrita anteriormente, pero lo cierto es que el carácter popular y localista de este modelo contribuyó para la escena nacional apuntalando un mecanismo de fabulación basado en la identificación y dejando abierto el camino de la diversidad al partir de lo regional e inmediato. Por desgracia este movimiento degeneró llevando el chiste político al campo de lo sexual, los temas al estrellismo y los “squetches” al número de variedad. Esta degeneración o bien termina ofreciendo una falsa imagen de nuestra realidad, o, por otro lado, la elude pasando a ser en la televisión el pan y circo con lo cual la política modernizadora homogeneiza a la sociedad actual. “Los medios ante todo conciben la visión del México que no es, incitan a los imaginarios a que crean contra toda evidencia, en la realidad de su mundo, en la solidez y la viabilidad de su proyecto.”³⁷ Pero hay que considerar que esto se da

³⁵ Ibidem. p. 89

³⁶ W. Cantón, op. cit. p. 28

³⁷ G. Bonfil, op. cit. p. 181

en el medio comercial, en el que no buscan sitio la gran mayoría de nuestros escritores, ni tiene sitio el tema de lo mexicano, lo mexicano se diluye ante la diversidad de una cultura globalizante, o bien se convierte en producto de mercado.

El segundo modelo que alimenta al drama nacional, es el teatro de los intelectuales y artistas cultos que actúan paralelamente al desarrollo del teatro carpero. Pero no todos buscan su identidad en lo mexicano. Desde la década de los veinte hasta la de los cuarenta hay una amplia variedad de temas: conflictos familiares, matrimonio, infidelidad, pérdida de las virtudes tradicionales, emancipación de la mujer, y desde luego, la Revolución; pero no con la idea de exaltar lo mexicano sino de plantear una problemática viva ubicada en el campo o en la ciudad, en el proletariado o en la clase media. Temas que siguen siendo recurrentes en la dramaturgia actual cuyos mecanismos de fabulación provienen de un proceso de identificación. Pero también hubo mecanismos, como veremos más adelante, apoyados en la asimilación de nuevas corrientes bajo la influencia de Stanislavski, Gordon Craig, Meyerhold, Copeau, Piscator, etc., otros en la renovación temática y otros más basados en procesos de innovación de recursos formales.

Lo mexicano es un tema más recurrente en la pintura, la danza y la música, no así en el drama. Ciertamente es que muchos artistas e intelectuales, consciente o inconscientemente dan sus aportes a lo que Bonfil llama el *México Imaginario*, tomando la cultura indígena y el folclor como asuntos artísticos, considerados como patrimonio nacional, pero sin tener verdaderamente una identificación con éstos. Esa búsqueda afanosa de lo mexicano termina creando lo que para los detractores del nacionalismo es un mito inventado.

Uno de los aspectos que me parecen más interesantes de los estudios sobre lo mexicano es precisamente el hecho de que, al leerlos con una actitud sensata, no se puede llegar más que a la conclusión de que el carácter del mexicano es una entelequia artificial: existe principalmente en los libros y discursos que lo describen y exaltan, y allí es posible encontrar las huellas de su origen, una

voluntad de poder nacionalista ligada a la unificación e institucionalización del Estado capitalista moderno.³⁸

Pero los mitos no son invención caprichosa ni de sacerdotes ni de políticos. No son productos de una voluntad individual o de un pequeño grupo de poder, sino de una voluntad colectiva y anónima. Por lo tanto, la idea de lo mexicano no puede ser un mito si nació para servir a un proyecto nacionalista, para configurar el carácter nacional inventado por una cultura política dominante, hegemónica. Los mitos auténticos permanecen, son pancrónicos, en cambio la idea de lo mexicano tiende a su disolución en el México posmoderno.

Cierto es que los ideales nacionalistas surgieron de la Revolución vencedora: pero por su parte el teatro de la Revolución pasó de ser un defensor convencido de esos ideales y principios, a ser un severo crítico de ésta. De ahí que, en el camino en el que buscamos la contribución de la dramaturgia a los ideales nacionalistas, encontramos más que nada la postura crítica. Porque la revolución no cumplió sus propósitos ya que “la mataron a mansalva” como afirma Juan Tovar en *La madrugada*, o bien porque no venció a Porfirio Díaz sino a Emiliano Zapata como agregaría Guillermo Bonfil:

Sin restar importancia a los contenidos agraristas de la Constitución de 1917 y sin negar los méritos de los mejores momentos de la revolución hecha gobierno, como el período cardenista, es necesario reconocer que la esencia misma del proyecto zapatista fue eliminada y que sólo se incorporaron en el programa triunfante de la Revolución aquellas demandas que parecían ser compatibles con las metas que finalmente definieron el carácter de la Revolución vencedora.³⁹

De allí que aparezcan en la escena personajes abatidos, desilusionados, inconformes Como los personajes de *La Madrugada* “hijos del maíz pero huérfanos”.⁴⁰ O que exclaman: “Déjese de cosas, si a usted lo bautizaron como a mí, entonces somos hermanos. Y también somos huérfanos, la revolución nos

³⁸ Roger Bartra: “La jaula de la melancolía”. p. 17

³⁹ Ídem.

⁴⁰ Juan Tovar: “La madrugada”. Video de puesta en escena 1987, producción Gobierno del estado de Chihuahua. Dirección de Manuel Talavera Trejo.

dejó en la orfandad.”⁴¹ O que irrumpen en el mundo de los vivos para reclamar a los mexicanos de hoy qué hicimos de la Revolución, como José Juárez: “Diles que estoy muy encabronado porque lo que miro no me cuadra nada, y yo no me morí pa’esto. ¡No nos partimos la madre pa’esto!”⁴²

La inconsecuencia de los principios revolucionarios desilusionó al mexicano. Un pueblo que ahora no cree en sus gobernantes. Desilusión que se ve reflejada en nuestra dramaturgia más actual. Apegándonos a la tesis de Bonfil Batalla viene, esta desilusión, de un proyecto de nación fincado en el haber y no en el hacer. Después de creer que teníamos en abundancia, de que el petróleo aseguraba nuestra riqueza y futuro, reparamos tardíamente en los versos de López Velarde: -El Niño Dios te escrituró un establo/ y los veneros de petróleo el diablo- y dejamos de creer en milagros. Bonfil nos pide aceptar que somos un país pobre: “El país que queda es otro, muy diferente del que se soñaba en los breves años de la última euforia.”⁴³

Podríamos concluir con esto que el reconocimiento que los espectadores mexicanos hacen de una problemática viva, con la cual se identifican, contribuye para que el drama mexicano produzca un sentido de verdad. Pero esto no quiere decir que cualquiera que no sea mexicano estaría imposibilitado para reconocer una problemática, ni tampoco quiere decir que cualquier tema ajeno a los mexicanos carecería, para éstos, de sentido de verdad. Aceptar lo contrario sería aceptar que obras como la de Alfonso Reyes nos resultan ajenas. Del mismo modo nos resultaría ajena toda la dramaturgia que aborda los mitos del México prehispánico. Tener como referente una realidad cercana no implica comparar el drama con la realidad. El drama crea sus propios referentes y en ese sentido es autónomo.

Así como el poeta López Velarde nos revela una patria cotidiana, reconocible y cercana, muchos dramaturgos lo hicieron logrando con ello autenticidad, pero esa autenticidad se debe al sentido de verdad producido desde el interior de la obra, mas no a su parecido con la realidad. Del mismo modo ese teatro

⁴¹ Manuel Talavera, *Amnios*, “Teatro de Frontera 4”, p. 197

⁴² Manuel Talavera. “El clarín de la noche”. *Dramaturgia del Norte*, p. 372

⁴³ G. Bonfil, op. cit. p. 217

ampuloso de los autores de finales del siglo XIX que refiere Cantón no es deficiente por su falta de verosimilitud, o por su falta de parecido con la realidad, sino por carecer de sentido de verdad en sus propios referentes. En un drama bien estructurado tendrán tanta verdad Quetzalcóatl, Tezcatlipoca o Huitzilopochtli, como Artemisa, Apolo o Dionisos; Cuauhtémoc, Malinalli o Moctezuma, como Ifigenia, Antígona o Edipo.

Un buen dramaturgo no dará nunca una imagen falsa de la realidad porque no pretende hacer una copia de ella. Por lo tanto son libres de culpa, no se les puede acusar de inventar un México que no es. Si la crítica al nacionalismo a través de la mirada de Bonfil es que yerra al pretender construir una nación sobre la base de una cultura única, o fincada en la entelequia de lo mexicano como lo afirma Bartra, habría que preguntarnos si esta idea del México imaginario, significa que es un México falso o bien que no tiene una existencia real. El trabajo del escritor es un producto de la imaginación, de la fantasía. Pero esto no quiere decir que la obra literaria es falsa y que no tenga existencia real.

5.- La invención de América.

Ernest Gellner define el nacionalismo como “un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política.”⁴⁴ Si la política nacionalista mexicana concibió la unidad nacional desde el punto de vista de una cultura única, al no existir ésta como afirma Bonfil, es incongruente.

La diversidad cultural de México no puede entenderse en términos de desniveles culturales, es decir que no se trata de expresiones de una misma cultura que difieren entre sí debido a la posición que ocupa cada grupo o segmento social dentro del conjunto, lo que determina un acceso mayor o más restringido a los bienes o prácticas de una cultura común. Este fenómeno, las diferencias sociales debidas a la estratificación social, está sin duda presente en la dinámica cultural del país. Pero de ninguna manera es el factor que permita explicar la diversidad cultural de nuestra sociedad. Mucho más allá de las diferencias coyunturales, lo que está en el fondo y explica la inexistencia de una cultura mexicana única, es la presencia de dos civilizaciones que, ni se han fusionado

⁴⁴ E. Gellner. “Naciones y nacionalismo”, p. 13

para dar lugar a un proyecto civilizatorio nuevo, ni han coexistido en armonía fecundándose recíprocamente.⁴⁵

Si atendemos a Gellner definiendo el nacionalismo como “una teoría de la legitimidad política que prescribe que los límites étnicos no deben contraponerse a los políticos”,⁴⁶ cabe aclarar que Bonfil no reduce el asunto a una problemática de carácter étnico sino a la diversidad producida por el choque de la cultura occidental con la mesoamericana forjada y desarrollada a través de los siglos. Cultura que representa al *México Profundo*, distinta a la pretendida cultura del *México Imaginario* construido sobre el “mito” de lo mexicano, un país de mentiras y engaños.

El problema de la inexistencia de una cultura única pudo ser en su momento un asunto incongruente con el proyecto nacionalista; pero no ha sido un obstáculo para la literatura dramática particularmente, sino al contrario, ha sido enriquecedor. Por otro lado, la pluralidad cultural de México no es sinónimo de desunión. Ni tampoco es un conflicto que nace a partir del choque de la cultura occidental con la mesoamericana. Es más añejo. Los españoles no sólo se establecieron en Mesoamérica, también se extendieron hacia las tierras áridas del norte, lo que quiere decir que chocaron contra diversas culturas. Los antiguos mexicanos tampoco estaban unificados. Para muchos este es el motivo por el cual los españoles dominaron al imperio Azteca.

No se vuelven contra ti, Motecuhzoma, se vuelven contra el imperio, contra la tiranía; porque nuestra grandeza ya no se levanta sobre las columnas de jade o de turquesa, ahora se levanta sobre el odio. ¿Qué pasa en Amecameca? ¿En Tlalmanalco? ¿En Chalco? ¿En Xochimilco? ¿En Culhuacan? Mordemos la mano de los nuestros, de los que están en esta tierra paridos por el mismo barro del imperio que no es sólo Tenochtitlan, en vez de unirnos no como amos y esclavos sino como hermanos, para hacerlos volver al mar que los ha vomitado.

47

⁴⁵ G. Bonfil, op. cit. p. 101

⁴⁶ E. Gellner, op. cit. p. 14

⁴⁷ Manuel Talavera: “El Canto del Quetzaltótotl”, p. 18

Valga la autocita si no se tiene otra mejor manera de expresarlo. Sirva también para acentuar la diferencia de un lenguaje literario con el de las ciencias sociales. El sociólogo, el antropólogo, el político, el estadista, el historiador, etc. emplean lenguajes y métodos distintos. Una perspectiva diferente para comprender y explicar la realidad. De ahí que nos topemos con cierta dificultad para entender términos como *imaginario*. Empleado por lo regular para entender lo inexistente, lo irreal, lo inmaterial; pero también entendemos como imaginario lo inventado, lo fantástico, lo ficticio, lo aparente, lo ideal, y hay en el fondo de estos supuestos sinónimos, marcadas diferencias de sentido. En un primer sentido lo imaginario es aquello que sólo tiene existencia en la imaginación, y en un segundo sentido, interpretado metonímicamente, lo imaginario es un producto de la imaginación. Es decir, una invención. Y como invención no es algo irreal. El *México imaginario* es una metonimia, una manera de entender un país inventado. Y no sólo México, toda América resulta ser una invención.

Las ciencias sociales, particularmente la historia, han contribuido para esta invención cuando dejan vacíos, sea por incapacidad, omisión o por ocultamiento. Sucesos que la historia no ha podido explicar, algún dramaturgo los toma para ponerlos al descubierto mediante la invención de una realidad distinta a la realidad cotidiana. Y si retomamos lo dicho en el capítulo anterior al citar a Gadamer descubriremos ese mundo cerrado en sí mismo como una verdad superior a la realidad porque el arte es la superación de la realidad en su verdad y la realidad queda como aquello que no ha sido transformado.

La visión histórica que tenemos de nuestra América sobre el mundo prehispánico se nos ha dado predominantemente desde la perspectiva de los europeos. Los cronistas de Indias mezclan los hechos reales con la fantasía. De ahí la idea de una invención y no un descubrimiento de América. David Olguín, en su crónica sobre el montaje de *Los enemigos*, de Sergio Magaña, una reinterpretación del Rabinal Achí, dice:

Descubrir, en este sentido, se convierte en un sinónimo de inventar. La América descubierta, el Rabinal Achí descubierto por el abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg a mediados del siglo XIX y los descubrimientos que hace Magaña

al imaginar una supuesta vida prehispánica del siglo XV, se convirtieron en una fuente para reinterpretar y reinventar lo que en realidad alguna vez fue. Desde 1989 recordamos, a partir de un dramaturgo mexicano contemporáneo, nuestro pasado. Es decir, inventamos y descubrimos ese pasado dándole un sentido a nuestro presente. Recordar, por tanto, se convierte en una máscara más de la invención.⁴⁸

Según afirman los estudiosos del tema el Rabinal Achí es el único texto dramático prehispánico que se ha conservado íntegro. René Acuña nos refiere que éste es el nombre con el que lo bautizó el abate Brasseur en 1855, pero que la gente del pueblo de Rabinal lo conoce como Xahoh Tun que quiere decir baile del tun; “es una obra ritual que culmina con el sacrificio del cautivo. En la época prehispánica, el sacrificio era real en su efecto y en todas sus consecuencias.”⁴⁹ El texto de Magaña presenta al abate Brasseur transcribiendo la obra en su idioma con la ayuda de un traductor, directamente de la representación de un grupo de indígenas hecha por petición del mismo abate en el interior de un templo católico. Circunstancia altamente significativa por su contexto profano. El religioso insiste en que no quiere versiones modificadas, pide la versión original sin imaginar las consecuencias. Según René Acuña, en el baile del tun “la acción se corona con la muerte de un hombre en el árbol de sacrificios; pero, siendo éste un hombre deificado, su muerte sobrepasa los límites del drama y de la tragedia, transformándose en un acto ritual de fertilidad para renovar la naturaleza, y para dar pan y vida a los mismos hombres que le dan muerte.”⁵⁰ La ignorancia y terquedad de Brasseur lo conducen a cometer un error trágico. De este modo se produce lo inesperado: el actor es sacrificado de verdad en la nave del templo católico ante la mirada incrédula y llena de espanto del abate. Del mismo modo en que irónicamente se confronta la ignorancia del abate acerca de las condiciones de un ritual prehispánico con su pasión erudita, se establece la confrontación entre el viejo y el nuevo mundo. Lo que ese viejo

⁴⁸ David Olgún. “Hasta que por fin vino alguien a descubrirme.” *Los enemigos*, de Sergio Magaña, con la Compañía nacional de teatro, p. 11

⁴⁹ René Acuña. “Un vistazo sin compromiso al Rabinal Achí.” *Los enemigos*, de Sergio Magaña, con la C.N.T. p. 19

⁵⁰ Ídem.

mundo ignora sobre el nuevo mundo, se lo inventa para poderlo descubrir y apropiárselo.

¿Qué opinarán los historiadores al respecto? Parece plantearse aquí un conflicto entre el sentido de verdad del drama y la realidad. Lo que la realidad nos esconde del pasado lo descubrimos mediante la invención no como un acontecimiento probable sino como un suceso posible. David Olgúin da cuenta de los datos de la historia que establecen paralelismos con la obra de Magaña y ante la investigación se pregunta: “¿por qué Brasseur, después de descubrir el Rabinal Achí, regresa al poco tiempo y de manera intempestiva a Francia? ¿Qué vio durante la representación del Rabinal, escenificada en la nave de la iglesia ese sábado de 1856?”⁵¹ Para esto la historia no tiene una respuesta y por lo tanto el drama nos la da. Olgúin también encuentra una certeza: la invención implica, en la obra de Magaña, algo real y violento: la invasión.

El Rabinal Achí narra la historia de una resistencia contra el invasor. Pilmama prevé la llegada del Apóstol Santiago al frente de los conquistadores que descubren (....) una tierra plena en asombros y prodigios que los transforman. Y finalmente Brasseur, que regresa a México espiando a otros invasores, los norteamericanos, cuida los intereses de un emperador francés que quiere poner una pica en América.⁵²

Así la historia se presenta mediante la inventiva del dramaturgo como una metáfora. Una metáfora que tiene el poder de producir un sentido de verdad superior al de la realidad histórica. Metáfora que no se preocupa por revelarnos los hechos históricos, no se limita a la reconstrucción de un pasado olvidado o perdido, sino que habla también de un orden social. Observan L. Zelaya y Julio César López Cabrera: “Tanto la guerra como el sacrificio, en su funcionamiento a lo largo de la obra, se muestran como reguladores del comportamiento social. Se devela su uso pragmático, al servicio de los intereses de los grupos de poder que están en la cima de la pirámide social.”⁵³

Metáfora que pone en conflicto esas dos civilizaciones que Bonfil nos había

⁵¹ David Olgúin op. cit. p. 16

⁵² *Ibíd*em

⁵³ L. Zelaya, J.C. López Cabrera. Los enemigos, la historia como metáfora. *Los enemigos*, de Sergio Magaña, p.33

planteado como explicación de nuestra diversidad cultural, pero que en Magaña va más allá de un enfoque sociológico. Una lección ética simbolizada en Brasseur que sobrepone su curiosidad erudita a la fe. Creyendo que va a disfrutar de una ficción, con la representación del Rabinal, se encuentra con la realidad de un sacrificio humano, “la sangre ofrendada a los dioses para asegurar el orden del mundo. Dicho sacrificio, a fin de cuentas, resume el enfrentamiento de dos culturas, dos visiones, origen de la invención de América y del exotismo de la puesta en escena.”⁵⁴

Esta recreación a partir de un drama “perdido” es, como afirma Olguín, el encuentro de distintas épocas, creencias y culturas. Los ritos prehispánicos revelan la relación del hombre con la divinidad, el oficio de Ifigenia se hace presente en esta obra maestra de Magaña. Representación que acoge una acción pagana en el seno de un templo católico, cuyos protagonistas igual reciben la sagrada eucaristía que practican el sacrificio humano, para configurar su realidad.

De algún modo, una parte de la dramaturgia moderna se ha preocupado por mantener una perspectiva mítica de la realidad; ya sea renovando viejos mitos o creando nuevos, reestructurados y compuestos por diversos modelos de acción según lo exigen los cambios sociales, según lo exige nuestra visión del mundo. El mito transmigra en la literatura dramática como portador de conocimientos y un sentido de verdad cercano y propio de todos los hombres.

⁵⁴ David Olguín. Texto citado, p. 18

CAPÍTULO 4

El Olimpo reemplazado.

1.- mecanismos de fabulación dramática

La historia y la realidad social como fuentes de fabulación para los dramaturgos mexicanos, cobran gran importancia para el propósito de esta investigación. Lo histórico y lo social se introducen en las letras de nuestro teatro por un lado, como ya lo vimos, manteniendo su visión cosmogónica y su sentido ritual, y por otro rompiendo con todo eso. Más aún, para muchos teatristas contemporáneos, el drama actual ha dejado de producir mitos: Buenaventura lamenta: "El teatro como centro de una mitopoyesis (creación de mitos) sufrió un duro golpe con el naturalismo, un movimiento que se impuso en el siglo XIX en Europa y Estados Unidos especialmente y que remarca, hasta lo inverosímil, la condición del teatro como 'imitación de la vida'." ¹ Sin embargo, pese a ese *duro golpe*, sigue existiendo teatro mítico que rescata sus temas de la tradición oral o del relato escrito.

En la obra de los dramaturgos historicistas encontramos un claro propósito de derrumbar los mitos de la historia, de desmitificar a los héroes, que la historia oficial casi ha deificado, para ponerlos en el terreno de lo humano. No como vínculos con la divina historia que nos identifica como compatriotas, ni con el Estado que legitima su poder en esa identidad, ni con el futuro que es un dios desconocido e inaccesible; sino con la realidad humana, con nuestros errores pasados, y con el presente. El drama anti histórico así como el de ficción manifiestan un claro desafío de sus autores a estas nuevas entidades con las que el hombre contemporáneo ha querido reemplazar a los dioses del Olimpo.

¹ Enrique Buenaventura. "Breve material aclaratorio de cuestiones del método del TEC" Revista *Pasodegato*, año 2, número 7, p. 39.

Definitivamente el drama no pretende explicar los hechos de la realidad. Busca otra verdad, otro tipo de saber cuya definición queremos encontrar. Si continuamos con la problemática planteada por los críticos del nacionalismo, seguramente hallaremos otros argumentos que nos ayuden a demostrar que el drama no sólo es portador sino también generador de conocimiento. El estudio que Emilio Uranga hace en su *Análisis del ser del mexicano* basado en la obra poética de Ramón López Velarde, nos da la pauta para enfocar el asunto del falso mito, planteado en el capítulo anterior, desde otra perspectiva: la de los dramaturgos. Hay que destacar que en este nuevo enfoque hay una diferencia sustancial: entendimos el concepto de *lo mexicano* desde un punto de vista cultural, ahora no abordamos *lo mexicano* sino *al mexicano*, lo que implica un punto de vista más propiamente ontológico.

Uranga afirma que

Cuando un poeta habla de nuestro carácter lo hace con esa resonancia prístina que presta o devuelve a sus insinuaciones todas sus dimensiones, que no las obtura o rebaja a sus significaciones corrientes y molientes, sino que las *agrava* y hunde nuevamente en el mar de sus posibilidades” Dice esto para compararlo con el análisis profesional que, cuando habla, los rasgos de carácter pierden su “dimensión de profundidad.”²

Por nuestra parte hemos pensado que también podría ser de utilidad escuchar al dramaturgo ya que es él quien, por la naturaleza propia de su oficio, conoce o intuye el comportamiento humano, en el caso de nuestros autores, particularmente *el ser del mexicano*, puesto que es la materia prima con la que trabajan para crear los caracteres teatrales. Así pues, una vez planteado el propósito de este capítulo, empezaremos por exponer de una manera más amplia los mecanismos de fabulación enunciados anteriormente.

El teatro mexicano contemporáneo ha tomado un camino seguro partiendo de la necesidad de identificación. Esto significa que nuestros autores volvieron los ojos a su propio entorno compartiendo su realidad inmediata en su propio contexto

² E. Uranga, “Análisis del ser del mexicano”, p.141

histórico y social; basados en ello experimentan formas nuevas que producen un teatro eficaz para los espectadores y caracterizado por una visión personal y auténtica de la vida. Nuestro teatro joven se mueve en una pluralidad de formas estilísticas que no puede ser considerada como un aspecto negativo ya que se deriva de un país cuya cultura es plural y representa los contrastes de nuestra identidad, al mismo tiempo que manifiesta que nuestro teatro está vivo y es rico en posibilidades.

Los mecanismos de fabulación que encuentro en nuestra dramaturgia son: 1.-*El Proceso de Asimilación e integración*. Sus antecedentes se localizan en la imitación de las corrientes europeas que nuestra incipiente y hartamente criticada dramaturgia practicó durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Los grupos de transición como el *Ulises, Teatro de Ahora y Orientación*, asumieron una actitud distinta de la imitación: asimilar e integrar a nuestra cultura teatral tanto los conocimientos de los clásicos y su mitología, como los novedosos movimientos artísticos de Europa y la lectura del teatro universal. 2.-*Intensificación de recursos formales o estilísticos*. Parte de la necesidad de una búsqueda que enriquezca el lenguaje teatral en cuanto a sus posibilidades de expresión; nuevos esquemas en el desarrollo de la acción, nuevas estructuras en el lenguaje oral y visual. Su tendencia a la forma propició la teatralidad extrema. Podría decirse que este mecanismo es resultado del anterior, derivado de la necesidad de emancipación intelectual en pos de la originalidad, sin perder por ello sus influencias. 3.-*Renovación temática*, aportación proveniente también de los grupos de transición que tuvieron fuerte influencia del psicoanálisis y de algunas corrientes del pensamiento como el existencialismo. Los autores buscan la renovación en temas diferentes que den la pauta para la reflexión y la crítica social, tocando finalmente temas prohibidos y escandalosos como la homosexualidad y la violencia extrema. 4.-*Proceso de identificación*, último y más importante, según mi opinión, de los cuatro mecanismos porque nos enfrenta con mayor gravedad a nuestros problemas cotidianos. Es por lo mismo el predominante en el teatro contemporáneo mexicano. Tiene sus raíces en el costumbrismo para luego evolucionar al realismo y sus variantes partiendo de un

contexto histórico y social. Por su marcada preocupación en señalar los problemas vivos de México, el público común suele identificarse con este. En él se incluyen las obras costumbristas del siglo XIX y de principios del siglo XX, el género chico de Vanegas Arroyo y de los Orellana, el teatro de revista, la Revolución y el teatro historicista que abrió paso al teatro documental; además de asuntos sobre actividades del gusto popular que repercutieron en obras actuales como *La Carpa* y *Pelearán 10 rounds* de Vicente Leñero, o *Máscara contra cabellera* de Víctor Hugo Rascón.

Aunque no es nuestro propósito exponer obras que ilustren cada uno de estos mecanismos, es importante señalar algunos ejemplos que nos pueden servir para puntualizar algunos aspectos relevantes en cuanto a la función del mito en el teatro más actual y su adecuación a los problemas del hombre contemporáneo que han sido recurrentes. Así también dejar claro que los modelos de la acción dramática son cosa distinta de lo que en este capítulo llamamos *mecanismos de fabulación*.

Uno de los modelos de la acción dramática que descubrimos en el mecanismo de la intensificación de recursos formales, es el perspectivismo. Este consiste en plantear un problema desde diferentes ángulos o puntos de vista. El mejor ejemplo lo encontramos en *Yo también hablo de la rosa*, de Emilio Carballido cuya situación inicial presenta un acontecimiento que lleva a un desenlace multifocal. Un teatro que plantea su sentido de verdad a partir de un marco de posibilidades de interpretación. O de posibilidades vitales como lo presenta Enrique Macín en *Adán se despide*.

En esta pieza teatral las posibilidades vitales están sujetas a un problema de elección, que es como una moneda al aire; dato de interés, para nuestro propósito, en el que se visualiza el carácter de accidentalidad que veremos más adelante con los conceptos de Uranga. Y, por otro lado, es una pieza que nos muestra los nuevos valores y la decadencia de la sociedad actual a través de un hombre que se encuentra ante dos alternativas en su vida.

El modelo perspectivista propicia una dinámica de profundo contraste. Los intereses que mueven a sus personajes van tejiendo dos tramas encontradas: la

historia de Eve y Adán va al éxito, la de Eva y el otro Adán va al fracaso. Dos anécdotas unidas por el proyecto vital de la acción: la lucha del hombre por sobrevivir dentro de un mundo en crisis. Lo paradójico es que el hombre capaz y honesto no puede sobrevivir y, ante la inminencia del fracaso no le quedan más que dos caminos: sacrificar su dignidad o el suicidio. Los binomios éxito –fracaso, vida- muerte, son elementos que nos ponen en el camino de la zozobra, en el vaivén del péndulo que carece de lógica dialéctica, como lo veremos con Uranga.

El mito de la creación, el hombre primero representado en Adán, el Adán fundador se disuelve, se esfuma en la figura del hombre moderno que sigue luchando en su individualidad contra el estado. El conflicto recurrente que hemos visto desde *Antígona*, se presenta aquí con otra cara. En el lugar de la divinidad está el Estado como el nuevo dios al que el Adán moderno debe someterse, sacrificar su dignidad de varón ante un sistema corrompido y corruptor.

Cuando hablamos de mecanismos de fabulación tenemos que entender que éstos no se dan siempre de una manera pura. El proceso de *intensificación de recursos formales* se ha visto contagiado también por los *procesos de identificación*, y lo mismo le ocurre a la *renovación temática*. Así que *pasen quinientos años*, de Ilya Cazés, es un ejemplo de éste mecanismo y participa también de un proceso de identificación. Esta pieza cuyo título parodia a García Lorca, presenta otro modelo de acción que no radica en los actos de los personajes sino en las fuerzas actantes. Una situación inicial que presenta un estado de cosas que terminan siendo devoradas por una fuerza superior, en este caso el capitalismo como remitente y la clase media mexicana como destinataria. El título tiene que ver con el celebrado encuentro de dos mundos, su novedad consiste en demostrar que no hay nada nuevo: que seguimos siendo encontrados, conquistados y explotados igual que hace quinientos años. Seguimos luchando contra el invasor con la certeza de que corroe nuestra propia integridad. Pieza que pone de manifiesto una vital preocupación por nuestro carácter accidental y presa fácil de dominio e incluso exterminio ante el riesgo de asumir, o contagiarnos de modelos extranjeros. Uranga dice:

Los pueblos que nos contemplan no se acaban de explicar cómo es que, a lo largo de siglos, hemos sobrevivido, más aún, para decirlo con palabra definitivamente desusada, cómo es que hemos progresado y progresamos. Tenemos una lección que enseñar, debemos al mundo la lección de una crisis que es vital, que es hombruna, que es valiente. Y a partir de este sentido de lo radicalmente humano, hemos de levantar nuestro humanismo. La imagen del hombre que de ahí surgirá no tendrá originalidad, pero sí originalidad, lo que quiere decir que en ella se podrán reconocer todos aquellos que por mil accidentes de historia, de cultura o de sociedad, se han visto acorralados en lo catastrófico. Pues esta morbosidad, este catastrofismo sólo son negativos si se empeña la atención en consagrar a sus contrarios en lo positivo. Lo original consistirá en ser incomunicables, en no definir sino lo peculiar, lo incanjeable. El carácter como zozobra no es un vaso cerrado, sino un canal de riego.³

Uranga asegura que sólo asumiendo nuestro modo de ser podremos evolucionar; pero la tesis de la obra de Cazés parece visualizar un camino cerrado poniendo al mexicano ante la insuficiencia de su ser. Para el dramaturgo no hay esa posibilidad de cambio. Es un cambio a ciegas ante un mundo que se globaliza por la cultura consumista.

El proceso de identificación, que se nutre de la renovación temática y, de algún modo también de la intensificación de recursos formales, es el más importante de los cuatro mecanismos mencionados. En este proceso tenemos muchos ejemplos que van desde las costumbres y las tradiciones hasta los problemas de la vida cotidiana regional y los sucesos que afectan la vida nacional. En este punto pretendemos ahondar un poco más en nuestro análisis, para lo cual seleccionamos tres obras que pertenecen al cuarto mecanismo: *Moctezuma II*, de Sergio Magaña; *El martirio de Morelos*, de Vicente Leñero, y *El Rastro*, de Elena Garro.

Los títulos de las dos primeras obras evidencian nuestro interés por compaginar con Uranga en el sentido de que para él son tres los momentos cardinales de nuestra historia “en que se requiere de la repetición del tema de la insuficiencia. El primero es la época de la conquista y los años que inmediatamente le siguieron y

³ E. Uranga, op cit., p. 140

en que el criollo irrumpe, por vez primera como factor de nuestra manera de ser. El segundo, la época que precede a nuestra independencia, en que el criollo se torna suficiente con el proyecto de apropiación, y tercero, el momento de la revolución mexicana, en que se cobra como nunca conciencia de nuestro ser.⁴

La tercera obra, aunque no tiene como referente la Revolución, fue elegida por su enorme riqueza en el lenguaje que revela notas concordantes con López Velarde, y esa conciencia de nuestro ser, por parte de la autora, que observa Uranga. “La historia de la que no puede prescindir la ontología es la historia de la repetición de sus problemas.”⁵ Por ello escogimos este material de análisis, recordando de algún modo que para nuestro pensador el interés por lo mexicano deviene del historicismo.

2.- Moctezuma II, el hombre solo

Basada, según su autor, en *Crónica Mexicana*, de Alvarado Tezozómoc, la trama explica cómo Moctezuma II, pretendiendo alejar a su pueblo del barbarismo y conducirlo al progreso con dignidad, lleva al poder mexica a su derrumbamiento ante la inminente llegada de Hernán Cortés a la gran Tenochtitlán. Un conflicto que representa la lucha del hombre contra lo inevitable. Moctezuma quiere el bien para los mexicas y la unión; pero todo lo que consigue es su propia destrucción y la de su pueblo. Moctezuma sabía lo que debía hacer y por eso se sintió seguro y confiado. Cuando se da cuenta de que lleva a su pueblo a la destrucción es ya demasiado tarde. Moctezuma ha usado la razón, pero no puede contra las creencias de su pueblo. Lo hacen dudar, creer en el error y temer al futuro, crisis que lo pone al borde del suicidio. Todo como resultado del choque entre el pensamiento revolucionario de Moctezuma y la tradición de su pueblo. Condiciones que ofrecen una figura trágica que lleva en sí misma sus propios antagonismos; figura que no tiene sitio en un mundo de decadencia.

⁴ *Ibíd*em, p. 116

⁵ *Ibíd*em

El tema de la obra alude a la desunión del pueblo mexicano, pero la tesis de Magaña lo saca de su contexto histórico para decirnos que la desunión de los antiguos pueblos de México nos sigue como maldición a los mexicanos actuales. Es importante destacar, por otro lado, cómo evoluciona el personaje de la seguridad al miedo. Veamos la primera fase en los siguientes diálogos:

Ministro: Es el tiempo del odio, hijo, nadie sabe si habrá después otro mejor. ¿De dónde te viene esa necia piedad por treinta indignos enemigos? La gloria es de los dioses y está pidiendo sangre. (...) Estamos obligados a Huitzilopochtli, el gran padre, y tú, como señor de la tierra, debes cumplir frente a él tu humilde penitencia. Toma.

Moctezuma: ¿Rasgarme las orejas y tasajearme ferozmente las espinillas? No, abuelo, llévate esas navajas. No estoy para sangrías.

Ministro: Tú harás penitencia. ¡Toma!

Moctezuma: (Grita) ¡No me fastidies más!⁶

La segunda fase de la evolución aparece con el conflicto, cuando Moctezuma acepta con horror que está ante seres superiores:

Culuacan:Sólo un dios vengativo puede ser capaz de poner esta masa de pus y gusanos en la hermosura de una mujer.

Moctezuma: (Con angustia) No es ella. ¿Cómo puede ser ella?

Mixteca: Yo era, señor.

Culuacan: Es su voz...

Moctezuma: (Aniquilado) Tú....

Mixteca: Ay, no me mires, señor.

La cubren.

Moctezuma: Mixteca...

(Cae de rodillas ocultando el rostro en las manos. El mazehual se retira con la mujer y el Cristo. El ministro mira con horror la postración del rey.)

Ministro: Señores, salgamos de aquí. Reverenciamos a los dioses.

Culuacan: (A Moctezuma) ¿Aceptas ahora que lo son? ¿Crees ahora en ellos? ¿En su poder?

Moctezuma: (Ininteligiblemente) Sí....⁷

⁶ Sergio Magaña: "Moctezuma II", pp. 65-66

⁷ Ibídem, p. 126

Cuando Moctezuma queda solo, debemos reparar, con su diálogo, en algunos elementos coincidentes con las observaciones de Uranga. A reserva de identificarlos más adelante confiamos en que el lector pueda apreciarlos:

Nuestra historia es una historia de traiciones y venganzas. (...) Una dureza aquí y vacío el corazón para tener sentido. Dioses...El mundo está lleno de Dioses. (...) Hay demasiada oscuridad en torno a un hombre solo. Demasiado silencio. (...) ¡Oh, Moctezuma! ¿Quién te ayudará? ¡Perdóname, señor, ayúdame! Ha caído ya el hombre dentro de mí. Necio he sido y mis errores imponderables...es que no sabía, no sabía.⁸

Moctezuma se debilita, su terrible conflicto lo ciega y sólo ve la muerte como una evasión. Pasado el momento drástico, la acción deberá tomar un curso irreversible cuando Moctezuma dialoga con las ancianas del coro, su conciencia, y toma la determinación de no morir para hacer frente a la culpa, a su destino. Con esa acción, hacer frente a la culpa, traza Magaña la dimensión trágica de Moctezuma:

Un personaje trágico lo es porque se encara a su destino, y el destino siempre es trágico; todavía más trágico si el personaje es derrumbado arrastrando en su catástrofe a la cultura de todos los pueblos mesoamericanos. Fue un ciclo cumplido; todas las culturas padecen el mismo atropello y la misma catástrofe. No era posible escribir un drama tomando como protagonista al pueblo mismo. La acción dramática recae siempre sobre un personaje agónico.⁹

Las palabras del propio autor de la obra son claves en nuestro análisis al precisar la condición trágica del héroe, que en términos dramáticos es un arquetipo en el que se conjugan las dualidades: ángel/demonio, inocente/culpable, soberano/déspota; y, en términos del enfoque que damos aquí a nuestro estudio, en los binomios: *superioridad/inferioridad, suficiencia/insuficiencia*.

También cabe mencionar cómo el autor nos ubica en una dimensión más reveladora que las palabras; esa dimensión por la cual el personaje ES, se concretiza en un SER vivo, orgánico; que implica la actividad y la pasividad. Si bien en el teatro el discurso de la palabra nos revela el pensar, el sentir, los deseos o los temores de los personajes; el discurso de las acciones nos revela

⁸ Ibídem, p. 127

⁹ Ibídem. Introducción.

algo más que la mera conducta: su comportamiento y actos ponen de manifiesto el SER, y éste se constituye en una fuerza *actante* en el drama.

Hay pues dos acciones fundamentales en esta tragedia: una en la que el personaje es el *sujeto*, es decir que realiza la acción: Moctezuma se enfrenta a la culpa; y la otra, provocada por la anterior, que es su derrumbamiento, en la cual Moctezuma se convierte en *objeto*, ya que sobre él recae la acción trágica. Si vemos más atrás, buscando la causa de esta culpa podremos confirmar que como en la tragedia griega, el modelo de la acción se fundamenta en los actos del personaje. Moctezuma se negó a rasgarse las orejas y tasajearse las espinillas; al igual que el Creonte de Anouilh, está apegado a lo humano, no cree en ceremonias expiatorias y sin embargo se provocó una herida más profunda, un desangrarse en la zozobra. Se hace presente el *Pathos*. Sus actos, que lo perfilaron en un estatus de *superioridad*, lo conducen a tomar conciencia de su *inferioridad*, de su pequeñez, y padecerlas. Su carácter de suficiencia se trastoca en insuficiencia. Sus actos han hecho que se inviertan los valores. La acción final de Moctezuma “Es recogerse en un alveolo en actitud de expectación.”¹⁰ Lo que esta acción revela, lo corroboran las palabras: *Hay demasiada oscuridad en torno a un hombre solo. Demasiado silencio.* Parlamento que tiene un cierto eco de María Zambrano, que ilustra nítidamente cómo éste hombre ha ganado su soledad como consecuencia del vivir según la conciencia. Moctezuma ha caído en *el lecho del azar*, en el *vaivén del péndulo*; no sabe a dónde asirse, no hay quien lo escuche ni quien lo salve.

Hemos dicho que la elección de *Moctezuma II* para este análisis obedece a que representa el primer período cardinal en el que señala Uranga la irrupción del criollo “como factor de nuestra manera de ser. Por ello tal vez se susciten una serie de interrogantes: ¿Por qué Moctezuma? ¿Por qué ese personaje? ¿Por qué un indio y no un criollo si éste es el factor de nuestra manera de ser?

Si limitamos la tesis de Magaña a la afirmación de que el origen de la actual desunión de los mexicanos es la desunión del imperio Azteca, no daremos una respuesta satisfactoria a estas preguntas porque no tocamos el fondo del asunto

¹⁰ E. Uranga, op. cit. p. 128

y nos desviamos del propósito. La conquista como acontecimiento cardinal de nuestra historia es un tema recurrente. Antonio Caso atribuye el origen de los problemas de México a aquel hecho histórico porque implica “la adaptación de dos grupos humanos a muy diverso grado de cultura.”¹¹ En su intertextualidad el texto de Magaña nos conecta también con la tesis de Bonfil, y podemos de todo esto reconocer la probabilidad del juicio: el conflicto fraguado en la confrontación de dos culturas diversas es el que origina nuestro carácter accidental.

Uranga dice: “El mexicano se elige como *accidental*, precisamente como negación de lo español que figura como *sustancial*. Esta elección originaria de *accidentalidad* frente a una *sustancialidad* determinada da dirección a toda la historia posterior de lo mexicano y, desde luego, a nuestras relaciones con el mundo y los hombres españoles.”¹²

No hemos elegido a Moctezuma por ser un antiguo mexicano, ni sólo por ser un personaje de la historia, sino por ser hombre. Cuando dice: *Ha caído ya el hombre dentro de mí*, toma conciencia de su *accidentalidad* ante la presencia *sustancial* del español visto como un dios.

3.- El martirio de Morelos

Esta pieza que abordamos en el primer capítulo con el fin de indagar dónde radica el sentido de verdad del drama en los temas históricos, nos sirve ahora para encaminarnos hacia la definición del tipo de conocimiento que nos proporciona el drama. Hemos señalado como conflicto temático la confrontación de la verdad de la historia con la verdad del drama, planteado en la escena inicial entre el Lector y el propio Morelos:

Lector: Se necesitan muchas horas de muchos días para anunciar todo lo que en este país hace referencia al héroe.

Morelos: Eso quiere decir, entonces, que fue perdonado,

Lector: ¿Quién tenía que perdonarlo?

Morelos: El país.... ese libro....la historia.

¹¹ Antonio Caso: “El problema de México y la ideología nacional”, p. 69

¹² Emilio Uranga, op. cit., p. 113

Lector: Le digo que la historia no hace sino exaltarlo. Hasta sus enemigos eventuales reconocen su estatura de gigante. Cerciórese. Todo está registrado.

Morelos: También sus últimos momentos, supongo.

Lector: Desde luego.

Morelos: ¿Y qué dice la historia?

Lector: ¿Sobre sus últimos momentos? (Revisa el libro) Morelos fue víctima de juicios infames. Se le insultó, se le humilló. Sus jueces lo trataron como a un endemoniado. Fue un mártir.

Morelos: ¿Emplea el libro la palabra mártir? ¿Textualmente?

Lector: Textualmente. Mártir de la patria. Aquí está. (Leyendo) “Morelos es imaginado como un símbolo....por la admiración y el cariño que su heroísmo y su martirio le conquistaron.”

Morelos: Un martirio que no resistió.

Lector: Históricamente hablando es imposible determinarlo.

Morelos: No, no lo resistió...El fin se precipitó de golpe como un terremoto. Fue demasiado para su ánimo herido en las últimas batallas: derrota tras derrota; debilitado por tantas disputas entre sus compañeros insurgentes; sumido en la desesperanza... Quedó solo frente al enemigo. Abandonado en un campo de batalla que no era el suyo, sin armas para la lucha.

Lector: El libro dice....

Morelos: El libro no sabe lo que fueron esos últimos días.¹³

Este diálogo proporciona datos que, aunque ya señalamos en el Capítulo 1, considero necesario retomar, tales son la sorpresa y el sentimiento de culpa de Morelos al ver que la historia lo registra como mártir y suponer que ha sido perdonado y, de igual modo, los motivos de desesperanza y soledad que le impidieron soportar el martirio. Los retomamos ya no con la intención de explicarnos su sentido de verdad, sino con otro enfoque: el conocimiento.

Al basar su obra en documentos el autor se adentra en un trabajo de investigación historiográfico que implica metodología para que el trabajo resultante tenga la mayor objetividad posible, pero tal objetividad es puesta en duda por el mismo Leñero. La dudosa objetividad está en desventaja frente a los motivos del personaje y sus conflictos ya que éstos tienen más peso en el sentido de verdad

¹³ Vicente Leñero: “El martirio de Morelos”. pp. 18, 19.

del drama y revelan un conocimiento sobre la debilidad humana, comprendemos la debilidad humana cuando vemos al hombre en Morelos en una lucha entre sus ideales y la desesperanza, entre su credo religioso y su credo insurgente, entre su honor y la vergüenza.

Vicente Leñero utiliza una estrategia de contraste respecto a la figura del caudillo: el concepto en que lo tienen los realistas: “Las cuadrillas salen a ver y a conocer al monstruo, el autor de las desgracias que por él les han sobrevenido.” El concepto en que lo tienen los insurgentes que parece ser la voz de los historiadores: “¡Soldados! ¡Acabamos de ser testigos de un hecho que cubre de luto nuestro corazón!: el arresto del señor generalísimo don José María Morelos: el ornamento de la América mexicana, el héroe del sur cuyo nombre hacía retemblar a nuestros tiranos y ha forzado la admiración en la Europa, el sostén de nuestra gloria, nuestro padre ¡el gran Morelos!” En esa estrategia, el autor nos presenta un Morelos recio, convencido y seguro de sus ideales:

Morelos (Al militar, molesto por los curiosos): ¿Va a fusilarme, Teniente?

Militar: ¿Qué haría usted si yo hubiera caído prisionero de su tropa?

Morelos: ¡Yo le doy dos horas para confesarse y lo fusilo!¹⁴

Esta frase de Morelos lleva la intención de poner de manifiesto su condición de sacerdote, y está implícito el fuero eclesiástico en el que Morelos ve su seguridad. Corroboran esta afirmación los siguientes diálogos:

Eclesiástico: (...) Nadie, ni el poder real ni el poder militar puede tocar un cabello del prisionero. Morelos es un sacerdote de Jesucristo. El fuero eclesiástico lo protege.

Militar: Con la iglesia topamos siempre.

Eclesiástico: Con Dios, teniente. Es Dios el que protege la vida de los ministros de su santa iglesia...Sería indecoroso, señala textualmente el concilio de Macón, que los sacerdotes fuesen sometidos al juicio de los seculares a quienes administran la Eucaristía y los demás sacramentos. El clero constituye una clase especial, y como clase especial merece ser juzgada por un tribunal especial. Son los derechos de la iglesia.¹⁵

¹⁴ Ibídem, p. 25

¹⁵ Ibídem, p. 27

Se da paso con esto a una disputa entre la iglesia y la milicia por ver quién debe juzgar al reo. Los militares saben que un juicio eclesiástico podría salvar la vida del caudillo, a esta esperanza se acoge Morelos. Tiene por lo pronto un asidero, antes de caer en el vaivén del péndulo. Porque debe saber también que podrá ser excomulgado según el edicto del Santo Oficio de octubre de 1810, reafirmado en enero de 1811, que declaraba tal pena para todos los seguidores de Hidalgo. ¿En qué piensa Morelos en ese instante? ¿En su vida o en la causa?

En el *Proceso de la Jurisdicción Unida*, Morelos empieza a oscilar, parece no saber de dónde asirse: se define como español nacido en la Nueva España, y declara: “Fui cura de Carácuaro, en el obispado de Valladolid.” Y por otro lado aclara que se batió contra tropas de España, no del rey. Y luego trata de justificarse:

Morelos: Siempre consideré imposible el regreso del Rey, por eso luché desde el principio por la independencia.

Eclesiástico: Para Dios no hay imposibles, padre. Eso lo sabe cualquier sacerdote que tenga un mínimo de fe... ¿Nunca tuvo fe en que Dios podía vencer ese obstáculo que usted imaginaba imposible?

Auditor: Finalmente, Dios restituyó a Fernando séptimo en el trono.

Eclesiástico: ¿No meditó en el asunto?

Morelos: Sí. Lo medité.

Eclesiástico: ¿Y cuál fue su conclusión?

Morelos: Estaba dispuesto a reconocer a Fernando Séptimo si regresaba como antes, no si regresaba napoleónico.¹⁶

Morelos acepta haber redactado los *Sentimientos de la Nación* basado en el supuesto de que Fernando VII no regresaría al trono. Abatido, acosado y desamparado, Morelos confiesa que se sentía desengañado de la posibilidad de conseguir la independencia.

Morelos: Pensaba... no se. Trasladarme a Nueva Orleans, o a Caracas. Tal vez ir a España y presentarme al Rey, si es que había sido restituido.

Auditor: Presentarse al Rey, ¿con qué objeto?

Morelos: Para pedirle perdón.¹⁷

¹⁶ Ibidem. p. 39

¿Morelos flaquea? No es esta la imagen que la historia nos ha dado del caudillo. La frase expresada por el personaje teatral podría tener correspondencia con el carácter heroico de Morelos si la vemos en la superficie; pero en el fondo no es así: “Yo le doy dos horas para confesarse, y lo fusilo”, implica, como ya lo habíamos dicho, recordarle al militar su condición de sacerdote; lo presenta *suficiente*. Su investidura como ministro de la iglesia y seguidor de la causa de Hidalgo lo pone en peligro de excomunión, ciertamente; pero Morelos confiaba en que también de ésta podría escapar. Sus razones tenía para creer en ello:

Morelos: Para que las excomuniones nos afectaran tenían que venir del Papa o de algún concilio general. Eso pensamos.

Eclesiástico: ¿Ignora usted que son muchos los concilios generales que han fulminado censuras a quienes se levantan contra la soberanía de los reyes?

Morelos: Cuando nosotros nos levantamos no había rey en España.¹⁸

Eso explica por qué se empeña en justificar que su lucha no era contra el Rey, sino contra España. Morelos, en efecto, ha pensado más en salvar su vida y su dignidad que en defender a la causa. Pero todos sus argumentos son rebatidos, resquebrajados. Se vuelven en su contra, su seguridad se convierte en incertidumbre. La imagen mítica del héroe se desvanece para dar paso a lo radicalmente humano.

La defensa de Morelos argumenta que en una primera época de su lucha lo hizo porque consideraba a la nación sin cabeza, y en una segunda época porque no quería obedecer a Napoleón a través de Fernando VII. Por lo tanto fue guiado por el error y no por una “verdadera maldad”. Y que el reo ha propuesto “al excelentísimo señor Virrey que, como se le perdone la vida, descubrirá planes con los que en poco tiempo se pacifique la América.”¹⁹

En el *Proceso del Santo Oficio*, Morelos enfrenta los cargos de herejía, acusado de valerse de su investidura sacerdotal para seducir al pueblo haciéndole creer que su causa era una causa de religión, cosa que admite.:

¹⁷ Ibidem. p. 42

¹⁸ Ibidem, p. 43

¹⁹ Ibidem. p. 51

Morelos: Traté de persuadirlos porque yo lo estaba, de que la guerra tenía que ver con la defensa de nuestra religión.

Inquisidor I: ¿Con la defensa de nuestra religión?

Morelos: Los europeos querían que gobernaran aquí los franceses, y los franceses estaban contaminados por la herejía. Eso pensábamos.²⁰

Se le acusa también de calumnia, entre otras contra el Rey y sus ministros, a lo que alega haber sólo especulado si el Rey viene o no con órdenes de Napoleón. De haber degollado a más de doscientas personas en el atrio de la iglesia en Acapulco, a lo que explica que no fue en el atrio de la iglesia y que sólo fueron ciento y pico los degollados. Y se le acusa, entre otras cosas más, de corromper a su hijo mandándolo a los Estados Unidos; cosa que niega argumentando que mandó a su hijo a estudiar porque en el campo insurgente no había colegios, aprovechando que la junta enviaba a dos representantes a buscar auxilios en los Estados Unidos. Pero lo más sobresaliente de sus alegatos es que admite haber jurado y haber hecho jurar la Constitución de Apatzingán, sin haber reflexionado en los daños que acarrearía. Que entró en la insurrección sin reflexionar.

Morelos se retracta, se siente abatido, acorralado. Su arrepentimiento parece no ser suficiente, cree que ya no habrá quien pueda defenderlo porque la inquisición ya tenía dictada la sentencia, se sabe al borde del precipicio y sólo la misericordia de Dios podrá salvarlo: “Sí... estoy dispuesto a abjurar. Abjurar mis errores, abjurar mis herejías. Estoy dispuesto a desdecirme y a arrepentirme de todo.”²¹

El miedo del que es presa Morelos es el miedo a la muerte; ha luchado contra su sentimiento de lealtad, pero es más poderoso el miedo a la muerte, y traiciona. Revela nombres, sitios, arsenales y planes de los insurgentes, para salvar su vida. *En el Proceso de la Jurisdicción Militar* se le exige a Morelos dar su opinión para debilitar la insurrección y éste lo hace. Con ello se sabe delator y cae en la zozobra al presentir que será ejecutado.

La expectativa que se abre en el *Prólogo* sobre una verdad reveladora se cierra aquí. No hay duda, de acuerdo al texto dramático, de acuerdo a los hechos que se nos exponen, de que esa verdad pone en conflicto a la historia oficial con el

²⁰ Ibídem

²¹ Ibídem, p.74

hombre. De que esa verdad desmitifica al héroe. ¿Qué tan objetivo puede ser el dramaturgo si para su propósito se vale de documentos que son producto de quienes admiraron al caudillo y también de sus enemigos? En esos documentos hablan las subjetividades de ambos lados. En sus contrastes va la objetividad de Leñero.

Pero independientemente de eso lo que cuenta para nuestro objetivo es el *hacer* de los hombres en este drama historicista; el *hacer* de Morelos en particular, el *hacer* no del héroe sino del hombre. En su tesis Leñero nos propone ver a nuestros héroes en su dimensión humana. Desmentir a la historia oficial que los magnifica es una actitud antinacionalista. En este sentido el nacionalismo, para Leñero como para Uranga, es un problema que nos aísla de los demás hombres, que no nos permite ubicarnos en lo esencialmente humano.

Al hacer un recuento de las dos obras historicistas que recién analizamos encontramos recurrencia de datos. Esta reiteración confirma la historia de la repetición de nuestros problemas que refiere Uranga. Aquí corroboramos la *insuficiencia* como tema cardinal que Uranga encuentra en su ontología.

Aplicar la tesis de un complejo de inferioridad a los criollos que en las postrimerías del siglo XVIII pugnaron por la independencia de México parece *justo y verdadero*. Empero el caso no es, a nuestro parecer, tan sencillo de explicar sólo por el complejo de inferioridad. El criollo se sentía *suficiente* y hasta *superior* frente al peninsular. Los resultados, empero, de sus luchas libertarias, demostraron justamente lo contrario, es decir, su *insuficiencia* y su *inferioridad*.²²

Tanto en *Moctezuma II* como en *Morelos* encontramos estos datos de carácter. Ambos personajes padecen las consecuencias de la desunión de su gente. Ambos se han mostrado *suficientes*, pero la desesperanza, la soledad y el sentimiento de culpa los llevan a poner al descubierto su *insuficiencia*. Su carácter se define en la zozobra. Todo porque sus autores han querido presentarnos al hombre de carne y hueso. Todo esto tiene un sentido de verdad en el drama, pero ¿el conocimiento es verdadero?

²² E. Uranga, op. cit. pp. 95-96

4.- La muerte de la Divina Providencia.

Así como en el teatro las acciones determinan el *SER* del personaje; en nuestra vida los acontecimientos tienen un papel importante en la determinación de nuestro carácter; si en el teatro la anáfora extra-referencial nos proporciona datos que anteceden y explican la acción dramática ostentada en la escena, en la vida de los mexicanos la historia parece ser la gran anáfora que explica nuestra realidad actual y no podemos perderla de vista.

Si a principios del siglo XX Antonio Caso atribuía a la conquista el origen de nuestros males, no se equivocaba, como tampoco se equivocan Magaña y Leñero en sus respectivas tesis dramáticas; pero es Uranga quien llega a la raíz del asunto: “En el criollo se manifiesta por primera vez un proyecto fundamental que en el mexicano aparece como verdadera maldición desde hace siglos. La idea de una patria rica y abundante en *haberes* ha influido de modo decisivo en nuestro carácter.”²³

*El niño Dios te escrituró un establo
y los veneros de petróleo el diablo.*

Así expresa Ramón López Velarde, en su poema *Suave Patria*, la idea de los *haberes*, que en mi concepto significan dos tipos de haber: el espiritual y el material. Ambos forman parte del *patrimonio*, de la *riqueza* del mexicano. La religión católica en cuya defensa se lanzó el pueblo a la lucha de Morelos, es la más importante de esos *haberes espirituales*. Somos “dueños” de una virgencita que nos ayuda y nos protege; y por otro lado somos “dueños” de un territorio rico en minerales que nos estaban robando los peninsulares. El nacionalismo ha fomentado esta idea. Uranga lamenta que nuestro proyecto se haya fincado en el haber y no en el hacer:

El *hacer* la patria se enturbia por la torva persuasión de *tener* una nacionalidad. Los nacionalistas se imaginan a México como un conjunto de bienes elaborados de que se puede sin esfuerzo gozar y se preocupan por salvaguardar tal satisfacción de intrusos que también sin empeñarse podrían echarse a la bolsa nuestra riqueza. Este concepto mercantilista no ha desaparecido de la mentalidad

²³ *Ibíd.* p. 96

popular y oficial, e inclusive ha sido reforzado de modo patológico por la Revolución. La salvación por el haber, por la hacienda, es una salvación falaz que conduce tarde o temprano a la desesperación.²⁴

Por ello esa apatía, ese desgano, esa amargura. Aún añoramos el territorio que nos “robaron” los norteamericanos; soñamos con encontrar el tesoro de Moctezuma, porque nos pertenece; y vamos por el mundo en espera de la lotería y pidiendo el amparo de la Divina Providencia, como Adrián Barajas. ¿Qué sucederá si nos matan a la Divina Providencia? En este asunto habremos de profundizar mediante el análisis de *El Rastro*, de Elena Garro.

Óyelo, ahí viene ya, tropezándose con sus pecados, llorando sus pesares, embriagado en su desdicha, buscando lo que ya perdió.²⁵

Así abre el diálogo uno de los personajes de la pieza teatral *El Rastro*, para anunciar la llegada de Adrián Barajas. De entrada perfila su carácter en tres rasgos distintivos: sentimiento de culpa, profunda tristeza y conciencia de pérdida. Tenemos como referentes de esta pieza el cuaderno de dirección y la puesta en escena de Rosa María Sáenz, quien plantea la sinopsis de este modo:

En un lugar de provincia del centro de México, un paraje nocturno, solitario y silencioso, cercano a una choza, Adrián Barajas, campesino de 23 años, se debate entre la pasión y la culpa, entre el deseo por su mujer Delfina y los valores equívocos que le impone una sociedad machista. La vergüenza de sentirse pertenecer a una mujer motiva su necesidad de salvaguardar *su honor de macho* y lo lleva a buscar la destrucción de su culpa: la muerte de ella. Conseguida tal, se dirige hacia el desenlace provocando su propia muerte. Adrián Barajas se suicida convencido, dentro de su delirio alcohólico, de que esa es la mejor manera de conseguir la felicidad; aquella que únicamente le pueden ofrecer los brazos de una santa mujer: su madre ya difunta, a quien en vida nunca se le pudo comparar con ninguna de las mujeres pecadoras que ruedan por el mundo.²⁶

La visión de la directora en la puesta en escena alude directamente el motivo del conflicto que parte del sentimiento de culpa y la pasión. Para nosotros, siguiendo la línea de Uranga, en este sentimiento de culpa se revela una necesidad de amar

²⁴ *Ibíd.* p. 80

²⁵ Elena Garro, “El Rastro”. Puesta en escena de Rosa María Sáenz Fierro, Chihuahua, 1994

²⁶ Rosa María Sáenz. “El campo de acción de un egresado de la licenciatura en Artes Escénicas” (inédita). pp. 50-51

y al mismo tiempo la incapacidad para el amor. Si para la puesta en escena concebir a Adrián Barajas como un macho con complejo de Edipo es útil, para nuestros fines es importante destacar que en el fondo de este carácter se vuelve a presentar la *insuficiencia*.

En el montaje de esta pieza hay una concepción basada en la recurrencia, en la repetición donde los personajes reviven a cada momento el sufrimiento de su muerte, “la angustia de su agonía”; prisioneros en el mismo lugar, destinados a purgar sus culpas “hasta purificar sus almas”. Un purgatorio en el que se ven las almas y se escuchan sus voces en pena; el alma y la voz de los penitentes, el alma y la voz de Delfina que suplica, de Adrián que busca y busca su terrible pérdida; de los que se burlan de él y lo desprecian, de los que lo culpan, de los que lo destruyen, de los que lo enseñan a ser hombre. La puesta de Rosa María Sáenz, cierra con la escena del inicio: “Óyelo, ahí viene ya, tropezándose con sus pecados...” como un ciclo interminable. Este ciclo interminable es la significación del peso de la existencia; es la herida que no cierra y que se desangra lenta y permanentemente.

Hombre I: No llames a la muerte, muchacho, la muerte se pasea sola y se aparece a cualquier hora.

Hombre II: No la llames, muchacho, ella vela tus pasos y los míos, no hace ruido y sola nos envuelve en su espesa mata de pelo para despartarnos de este oscuro mundo.²⁷

Estos diálogos nos traen a la memoria las palabras de Uranga: “la muerte es para el mexicano, símbolo de su propia vida”. En este caso la muerte está emparejada con Delfina Ibáñez, es su misma imagen con su espesa mata de pelo; “No te escondas detrás de tus cabellos” le advierte Adrián Barajas, y ella le responde: “Yo no me escondo, aquí estoy, velando mis pensamientos y escuchando los tuyos.” Delfina está silenciosa, como la muerte que no hace ruido. En esa yuxtaposición se da el emparejamiento; Delfina lleva la vida en su vientre; pero también ha apartado a Adrián de las esquinas y de las guitarras como la muerte nos “desparta” de este oscuro mundo. “Estoy maldito por haberme enredado en

²⁷ Elena Garro, op. cit.

tu lengua y en tu falda. Cuando la mujer habla y el hombre escucha, el hombre muere. Por eso vas a morir tú, para que yo me vaya a cantar con mis amigos.”

Uranga entiende la configuración de la vida y la muerte en pareja, en el sentido de que van juntas, se llaman mutuamente y son a la vez *semejantes y distintos* sus contenidos:

La pareja se mantiene en los límites de la semejanza y la distinción. Por ser tal permite el surgimiento de una *transmisión o transferencia* de caracteres de una a otra de las realidades configuradas en pareja. Hay un préstamo recíproco de sentido. Se explica un término por el otro, y este, a su vez, por el primero. Hay una incesante circulación del sentido, un vaivén, un recibir y devolver, un interminable ir y venir de las significaciones de un cabo al otro por el que surge el sentido unitario de la pareja, que es de la pareja y no de uno de sus miembros exclusivamente.²⁸

Llama la atención el nombre que Elena Garro da a su personaje: Adrián Barajas, nombre que asociamos con el azar y que se manifiesta hasta en sus propias expresiones: “¡Yo soy el Rey de Espadas! ¡Viva Barajas!”. Ese afán manifiesto en el personaje por alabarse a sí mismo con imágenes como “¡Yo soy el león encumbrado!” “Soy la torre de marfil”, “Soy un pájaro con alas de oro”, no es más que una evasión de su orfandad, de su desgracia, de su profunda pena, de su desmoronamiento, de su soledad.

Adrián: ¡Échenle una mano a Adrián Barajas!

Hombre I: ¡Pedigüeño! Nadie le da la mano a nadie. ¡No la pidas!²⁹

Ante esa realidad Adrián se siente repudiado. Es evidente la recurrencia de la idea de una sociedad desmembrada, desunida, que hemos podido palpar en las obras analizadas anteriormente. Ante ese desamparo Barajas trata de asirse, en su desesperación, a su *haber* espiritual.

Adrián: ¡Tú, Divina Providencia, óyeme, escúchame, sal de debajo de las piedras y dame algún consuelo!

Hombre II: ¡No la mientes! ¡Guarda tu corrupta lengua! ¡Hijo ingrato, buscador de placeres y hallador de muertes!³⁰

Pero no hay tal haber.

²⁸ Emilio Uranga. op. cit. pp. 82, 83

²⁹ Elena Garro, op. cit.

³⁰ *Ibíd*em

Adrián: ¡Ya fregaron a la Divina Providencia! ¡Mírenla bien! Goteando sangre, con la cara desbaratada por la pedriza... Ahí nomás, tirada como cualquier lagarto.³¹

Ingrata suerte de Adrián Barajas, igualito a su padre, abandonado, tirado en el rastro donde a pedradas se llevaron a la Divina Providencia. Desvalido, deja asomar la idea de la muerte como una liberación.

Hombre II: Se nos quiere ir, olfatea la herida.

Adrián: Por un hilito rojo huye el hombre y en ese río caliente se ahoga el animal que nos devora.³²

Los signos teatrales no sólo tienen un referente textual y un referente escénico, hay también un referente ubicado en el mundo de la realidad. La significación que se descubre en el diálogo anterior, por su referente escénico y su referente textual nos habla de una herida que está presente de una manera metafórica en el dolor del personaje y de otra herida futura que es física, significada en la acción del personaje; pero en el referente de la realidad nos revela lo que originariamente somos: pérdida, carencia, penuria, deuda, que Emilio Uranga cualifica como desgarradura, como herida, según su análisis de la poesía de López Velarde. “No es, rigurosamente hablando, una herida, sino un estarse hiriendo sin parar, un desangrarse. La zozobra opera una pequeña e íntima hemorragia, un escurrirse o deslizarse de la sangre.”³³

La historia nos muestra un personaje que siente perdida su dignidad de hombre, que carece ahora del apoyo de sus amigos por haberse enredado en las faldas de una mujer por la que siente una gran pasión; pero esta pasión es también el origen de su culpa. Por esta pasión ha traicionado a su *santa madre* y por ello no encuentra el asidero de la Divina Providencia. Ubicado en la zozobra, Adrián Barajas se desangra, no por la herida del cuchillo con el que amenaza una y otra vez a su propia carne, sino por la herida de su pérdida, de su carencia, de su culpa. Esa culpa que lo señala y lo aparta de su comunidad.

Hombre II: Grita la dolencia del despartado. Entra a tu casa, entra a buscar consuelo en el desconsuelo.

³¹ Ibídem

³² Ibídem.

³³ E. Uranga. op. cit. p. 131

Asistimos a un proceso de desmembramiento social, al tránsito de la compañía, de lo comunitario, a la soledad. Si buscamos un paralelismo entre lo que Uranga encuentra en la poesía de López Velarde y esta pieza teatral, diremos que Adrián Barajas está dilapidando el ser; despilfarrándolo en esa soledad ante la que nuestro ser es impotente.

El espectáculo de dilapidación del ser no es de índole capaz de suscitar regocijo o alegría, por el contrario, grita con imperiosa voz el sacrilegio y la impiedad. La sangre que mana no es ya devota, sino como dice aquí López Velarde, excomulgada. Si la comunión pide el recinto de lo devoto como su horizonte adecuado, el de la soledad suscita la atmósfera de lo inhospitalario, de lo impío.³⁴

“Ya nada queda de Adrián Barajas. ¡Quién iba a decirlo!, que iba a acabar chupado por la hembra.... ¡Viva Barajas!”

Adrián Barajas confiesa que se le va el ser, sin embargo no deja de luchar por afirmarse, por restablecer su imagen de hombre. En restituirse y cobrar el espacio que le pertenece en su grupo social. “Todos tenemos miedo a oscuras, hasta los más hombres como yo.”

En su afán por recuperarse, por volver a ser libre, por liberarse de la culpa y obtener el perdón de la difunta madre, Barajas mata a Delfina. Se ve obligado a hacer lo que no quería hacer. No sólo mata a su mujer, sino al hijo que esta lleva en el vientre. La impiedad de su acto contrasta con la compasión que el criminal siente por la víctima y aunado a ella el deseo explícito de ocupar el sitio de Delfina: “Ya paró de sufrir, ¡Quién fuera ella!”

El amor, que para López Velarde, según Uranga, es el poder de extraversión y de comunicación, juega en esta obra un papel muy peculiar: es inalcanzable. Es el amor que al mismo tiempo que es deseado, es rechazado y negado. Siendo Adrián Barajas un ser que por su orfandad necesitaba amor, no sólo niega que ha amado, ni sólo rechaza la posibilidad de seguir amando, sino que la aniquila. Cierra todos los caminos a la intersubjetividad. El único camino de liberación es la muerte: “¡Siémbreme un camino florecido, para que suba por él a encontrarte, gloriosa Teófila Vargas.”

³⁴ *Ibíd.* p. 135

Si bien hemos asistido a un acto que en sus inicios apela a la intersubjetividad, vemos en su final que ésta ha sido negada. La presencia de los hombres, como una conciencia colectiva, y como la voz de la conciencia individual de Adrián Barajas, es el símbolo de la comunidad. Pero es una comunidad de subjetividades aisladas. Nadie le da la mano a nadie. Adrián se ha sentido rechazado por su comunidad, al saberse ignorado por los demás, aflora el sentimiento de culpa: “¿Qué me ven, qué le ven al hijo ingrato?”, y también su dolor: “¡Aquí está Adrián Barajas, el huérfano, el desgraciado!”

Si Adrián alardeaba de ser el Rey de espadas, la Torre de Marfil, y de sus alas de oro que lo harían volar muy alto y muy libre, la muerte de Delfina Ibáñez le despedazó la espada, hizo más grande su orfandad y le quebró las alas. El negarse al amor es negarse a la vida, rehusarse a seguir soportando el peso de su penosa existencia: “¡Que salga un hombre, quiero que Adrián Barajas se largue de este hedor del rastro!”

Para Uranga el mexicano debe ser descrito como auténticamente humano cuando vive en proximidad estrechísima con el accidente, ya que el hombre es constitucionalmente *accidental*. Esa cercanía al accidente significa tenerlo presente en la preocupación.

El mexicano presta continuamente oído a la voz de su ser, bajo la forma de ese sentimiento tan cotidiano en nuestra vida que es la *pena* (...) La *pena* es la voz de la conciencia en el mexicano, voz que a su vez hay que interpretar como surgida del ser mismo que nos constituye. Este emerge y se cruza en el campo de la experiencia cotidiana. En el mexicano hay una sensación casi nunca dominada de agobio del ser. Nuestra vida ofrece el claro ejemplo de no poder con la existencia.³⁵

Llegamos así al final de nuestro análisis y se hace necesario puntualizar algunas cosas: He establecido desde el principio la idea de encontrar las coincidencias entre el poeta estudiado por Uranga y los dramaturgos abordados en este capítulo y los resultados parecen reforzar la tesis de Uranga. La *zozobra* que el pensador descubre como concepto central en la poesía de López Velarde, aparece también en los dramas estudiados bajo la misma ambigüedad de tonalidad emotiva.

³⁵ *Ibíd*em, p. 63

“Sentirse en zozobra es hallarse solicitado por llamadas de signo contrario, que no soportan su exclusión, sino que imponen, que exigen, su acumulación o cumplimiento simultáneo.”³⁶ Tanto Moctezuma como Morelos y Adrián Barajas norman su carácter en la zozobra; es éste último tal vez el más marcado, el que con mayor claridad es llevado por instancias contradictorias, oscilando entre dos afectos: Delfina Ibáñez y Teófila Vargas.

La *insuficiencia* que Uranga señala como dato cardinal y recurrente en nuestra historia, es también una constante en esta dramaturgia, principalmente en la historicista, y nos afirma la tesis sobre el hombre como ser accidental. Desde los primeros datos obtenidos en esta panorámica de nuestro teatro, hemos detectado los rasgos fundamentales de nuestro carácter, y podemos afirmar que hay en estos dramaturgos una estrecha relación con el ser del mexicano, una clara conciencia de nuestro carácter, cuyo descubrimiento ciertamente produce desazón porque “nuestras preferencias valorativas están acaparadas por un ideal preestablecido.”³⁷

5.- Las nuevas deidades

Los cambios sociales han tenido, efectivamente, una influencia en los modelos de la acción dramática, y del mismo modo la han tenido en los mecanismos de fabulación. La dramaturgia mexicana actual ha dejado atrás el mecanismo de asimilación e integración de modelos ajenos, es decir lo ha dejado como proceso de imitación y ahora lo asume como apropiación. De algún modo los dramaturgos pretenden también influir en los cambios sociales que nos lleven a consolidar un proyecto de nación más viable, correspondiendo al llamado de Antonio Caso para que dejemos de imitar otros modelos, saliendo al encuentro de Emilio Uranga: “La metrópoli ha dejado de ser un modelo. Hoy se nos descubre con la exclusiva cara de la explotación sin promesa alguna de ideal y de elevación.”³⁸ La cara de la explotación que Cazés nos muestra en *Así que pasen quinientos años*, de cuya tesis se infiere que el cambio no es posible asumiendo modelos extranjeros

³⁶ *Ibíd.*, p. 136

³⁷ *Ibíd.*, p. 137

³⁸ *Ibíd.*

porque nos lleva a la destrucción de nuestro carácter. Nada más elocuente que ese personaje que va desapareciendo paulatinamente mientras su casa se convierte en un supermercado.

La dramaturgia logró su emancipación intelectual. En el proceso de intensificación de recursos formales encuentra su propio lenguaje; la búsqueda de novedad temática la lleva a tomar conciencia de nuestro modo de ser, y lo asume plenamente en el proceso de identificación. En ese proceso afianza su autenticidad nuestra dramaturgia. Auténtica en el sentido de que satisface una necesidad, la necesidad de conocernos a nosotros mismos, de tomar conciencia de nuestro carácter. Necesidad que ha llevado a muchos de nuestros dramaturgos a revisar la historia y a otros tantos a analizar los problemas de su propio entorno. Ni Leñero, ni Magaña aceptan el mito de la historia, la desenmascaran poniendo en el lugar del héroe al hombre de carne y hueso, con sus miedos y sus angustias, en el vaivén de la zozobra. Elena Garro simboliza, en ese paraje solitario donde padece Adrián Barajas, el lecho del azar. Ellos nos muestran una verdad que no es inútil y nos piden, como Uranga, que aceptemos sin azoros lo que entrañablemente somos, “que nos reconozcamos en la miseria y nos identifiquemos con ella para construir sobre ella.”³⁹ Aunque esa construcción, dadas las circunstancias del México actual que muestran una nación descoyuntada, parece muy lejana. La mentira nos ha hecho desconfiados, descreídos, y nuestra zozobra es más grande ante nuestro futuro como nación. De ese futuro que el Estado mira no como el mañana previsible “lo que se prevé presente y es presente ya en cierto modo” sino del intemporal, de *el reino de la ilimitada esperanza*, que es al mismo tiempo la ilimitada zozobra. De ese dios desconocido que nos brinda de algún modo *la ilusión de trascendencia*. Que nos vuelve a la *edad del sacrificio*, porque en su nombre el hombre actual lo sacrifica todo. “Implacable exigencia que se hace sentir sobre cada hombre, ésta de vivir en vistas al futuro. El proyecto histórico, el régimen social y político que se realizará en el futuro y sólo en el futuro.”⁴⁰

³⁹ E. Uranga, op. cit., p.138

⁴⁰ María Zambrano, op. cit. p. 304

El hombre no se acepta sin ser sacrificado, nos dice María Zambrano, y por eso inventa dioses que no quieren misericordia sino sacrificio.

Saber sacrificar y sacrificarse es la suprema sabiduría de hombre, a quien no basta, por lo visto, la misericordia concedida por el Dios revelado, pues él se forja un dios que no perdona, al que presta diversas máscaras; en los días que corren: el futuro y el Estado. Y entonces el pensamiento ha de recomenzar su acción liberadora contra tales dioses insaciables.⁴¹

Aunque, como afirma María Zambrano, es difícil una filosofía que nos libre de tales tiranías, la dramaturgia que hemos revisado al menos se ha propuesto desenmascararlas. Macín y Cazés con sus respectivas piezas. Magaña y Leñero con su teatro historicista y documental. Estos últimos más preocupados por el presente de México como resultado de un proceso histórico, que por un futuro promisorio. La historia oficial también deificada esconde secretos, omite acontecimientos, revela sólo aquello que considera pertinente para fortalecer el sentimiento de unidad e identidad nacional. Entonces el espíritu de Prometeo y el de Tántalo inducen al dramaturgo a robarle a los dioses sus secretos, a revelar un saber que derrumba valores que parecían inmutables.

⁴¹ *Ibíd*em, p. 305

CAPÍTULO 5

Temas de discusión y conclusiones

1 Sobre el conocimiento en la vida y en el drama

1.1 Acerca de la relación de verdad y conocimiento.

Si yo preguntara ¿dónde está el monte Olimpo?, y uno respondiera: en la mitología griega, mientras que otro dijera: en Marte, no podría yo rechazar por falsa ni la respuesta de uno ni la del otro. Uno responde de acuerdo a una cultura mitológica, el otro respecto a un conocimiento astronómico, por lo tanto su cultura pertenece al campo de la ciencia. Es claro que, para uno y otro, la palabra “Olimpo” posee conceptos diferentes. Pero ¿tiene significación para uno y otro de los respondientes? Si el uno, además de decirme que el monte Olimpo está en la mitología griega, me da muestras de un amplio conocimiento sobre esta mitología la cual también comprende e interpreta; y si el otro sólo sabe que en Marte hay un monte que se llama Olimpo; puedo decir que para el primero la palabra Olimpo tiene significación, mientras que para el segundo es sólo un dato que pudo haber obtenido en una nota periodística o en una revista científica. Esto quiere decir que el conocimiento va más allá de la simple información.

Otro resultado tendremos si atendemos el asunto desde el punto de vista de una teoría del conocimiento que sostiene que “(...) verdadero sólo es el conocimiento cierto. Un conocimiento falso no es un conocimiento en sentido propio, sino error o ilusión...”¹ Desde el entendimiento de que sólo es válido el conocimiento cuando lo conocido es verdadero, el conocimiento mitológico no sería un conocimiento verdadero, si consideramos el mito como falso o ilusorio. Hessen aborda este problema para cuestionar las condiciones que validan el conocimiento a partir de la naturaleza del objeto:

¹ J. Hessen: “Teoría del conocimiento”, p. 27

Un conocimiento es verdadero cuando su contenido concuerda con el objeto representado. Según esto, el concepto de la verdad es el concepto de una relación. Manifiesta una relación, la relación con el objeto del contenido del pensamiento, de la imagen. Pero el objeto no puede ser ni verdadero, ni falso: en cierto modo, se encuentra más allá de la verdad y de la falsedad. Por el contrario, una representación defectuosa puede ser absolutamente verdadera. En efecto, aunque sea incompleta puede ser exacta si las notas que contiene están realmente presentes en el objeto.²

Si convenimos en que el objeto no puede ser ni verdadero ni falso, podemos colegir que lo que sí puede ser falso o verdadero es el conocimiento que tenemos de él. Con ello estamos admitiendo que existe un conocimiento falso frente al verdadero.

Por otro lado, si decimos que un conocimiento es verdadero sólo cuando su objeto tiene una existencia real, rechazaremos por falso el conocimiento del primer respondiente sobre mitología con el argumento de que ésta no tiene existencia "real". En cambio, sobre la base de que el monte marciano tiene una existencia real, lo que el segundo respondiente sabe sobre el monte marciano, sería aceptado como conocimiento verdadero.

Pero si agregamos a lo anterior la noción de que lo real es aquello que podemos percibir por los sentidos, aunque sea sólo en su apariencia, entonces el monte Olimpo marciano es irreal porque no lo percibo directamente con ninguno de mis sentidos y por lo tanto aquello que aceptamos como un conocimiento verdadero se vuelve falso.

Así la condición de verdad para validar el conocimiento puede resultar insostenible, o al menos dudosa. Hay quienes en cierta forma rechazan esta relación. Nietzsche, por ejemplo, afirmó que la verdad es una forma de conocimiento, pero es la menos eficaz, y reclama a la ciencia su facultad de tornar fríos e insensibles a los hombres.³ Por otro lado, lamenta que la inteligencia haya cometido errores, errores fundamentales:

Se admitió por ejemplo, que existen cosas iguales, que hay objetos, sustancias, cuerpos, que las cosas son lo que parecen ser, que nuestra voluntad es libre, que lo que es bueno para algunos es bueno en sí. Muy tarde aparecieron los

² Ídem

³ F. Nietzsche: "La gaya ciencia", p. 56

que negaron y pusieron en duda semejantes proposiciones, y muy tardíamente también surgió la verdad, forma la menos eficaz del conocimiento.⁴

Pero esta ineficacia de la verdad como forma de conocimiento se debe a que las funciones de nuestro organismo se han vuelto contrarias a la verdad por “amoldarse” a los antiguos errores de la inteligencia:

Más aún: dichas proposiciones erróneas llegaron a ser, en la esfera del conocimiento, normas con arreglo a las cuales se apreciaba lo verdadero y lo no verdadero hasta en las cosas más distantes de la lógica pura. Luego la fuerza del conocimiento no reside en el grado de verdad que tenga, sino en su antigüedad, en su grado de asimilación, en su carácter de condición vital.⁵

De acuerdo con esta postura no es la verdad lo que hace al conocimiento sino su permanencia, su aceptación y su trascendencia en la vida humana. ¿Qué sucede cuando una verdad llega tarde? En la zona arqueológica chihuahuense denominada “40 casas”, durante muchos años se creyó que esa cultura tenía sus asientos mil años antes de Cristo, a la luz de estudios recientes los arqueólogos han declarado que eso ha sido un error porque tal cultura está ubicada en el año 1000 después de Cristo. ¿Esto cancela un conocimiento para dar lugar a otro? Aunque así fuera no podemos afirmar que el saber de una cultura de 3000 años de antigüedad dejó de ser un conocimiento cuando dejó de ser verdad. No podemos dejar de nombrarlo *conocimiento* ¿cómo, entonces, le podríamos llamar? Todos sabemos que lo que le dio nombre al átomo era su naturaleza indivisible, ese era el conocimiento que se tenía, ahora sabemos que se puede dividir y le seguimos llamando “átomo”. Del sol seguimos diciendo que *se pone* y *se levanta* porque así lo percibimos y así lo ha sostenido la tradición lingüística, aunque sepamos que es un efecto de la rotación del planeta.

1.2 Conocimiento como articulación del mundo.

Intentando tener un acercamiento a una posible respuesta sobre la relación del conocimiento en la vida y el conocimiento en el drama, dirigimos nuestra atención al problema de la percepción como acceso a un saber verdadero, saber cuestionado por quienes ven en la percepción un medio engañoso de conocer la realidad, o avalado por aquellos que, como Schutz, ven en la

⁴ *Ibidem*, p. 145

⁵ *Ibidem*, p. 146

percepción una articulación del mundo; esta articulación es una manera de interpretar cuya validez radica en la intersubjetividad.

El poeta, el dramaturgo interpretan el mundo como lo perciben, de acuerdo a la visión que tienen de él; pero hay que considerar también la mediación del lenguaje en tal interpretación. Verdad o falsedad, para algunos, radican en el lenguaje tanto escrito como hablado (logos). Entendemos el mundo mediante el discurso oral o literario. Gadamer, analizando este problema desde la filosofía socrática, dice: “El nombre o la palabra parecen ser verdaderos o falsos, en tanto en cuanto se use verdadera o falsamente, esto es, en cuanto se asignen correcta o incorrectamente a lo que es. Sin embargo, esta asignación ya no afecta a la palabra sino que es logos.”⁶ La verdad de las cosas está puesta en el habla yendo más allá de la mera correspondencia de palabras y cosas. La verdad que contiene el logos no es la mera percepción como lo supone la teoría del lenguaje como copia, “sino que coloca al ser siempre en una determinada perspectiva reconociéndolo o atribuyéndole *algo*”⁷ De ese modo el logos es portador de verdad o falsedad. En cambio la palabra es mero signo, no tiene un contenido propio, su ser está en “la función de su empleo”.

Si Schutz ve en la percepción la articulación del mundo, Gadamer ve en el logos la articulación de la experiencia. “El conocimiento que el hombre tiene del mundo está mediado por el lenguaje: una primera orientación en el mundo se realiza ya en el aprendizaje del habla. Pero no es sólo eso. La lingüisticidad de nuestro ser en el mundo articula en el fondo todo el ámbito de la experiencia.”⁸ Cuando la percepción del mundo pasa por el órgano de la fantasía se produce el lenguaje artístico, el conocimiento que el artista tiene del mundo está mediado por este lenguaje; ¿Qué clase de conocimiento es? Cuando Richard Boleslavski, director teatral, dice a su alumna: “Representar es la vida del alma humana recibiendo su nacimiento a través del arte. En un teatro creativo el objeto de la concentración de un actor es el alma humana”⁹, se está refiriendo a una clase de conocimiento que tiene que ver con la teoría de la memoria afectiva que, a principios del siglo XX, introdujo el psicólogo francés Théodule Ribot. Cuando la alumna pregunta al maestro cómo funciona esta memoria

⁶ Gadamer, “Verdad y método I”, p.495

⁷ Ídem.

⁸ Gadamer, “Verdad y Método II”, p. 113

⁹⁹ Sergio Jiménez, “El Evangelio de Stanislavski según sus apóstoles”, p. 161

“inconsciente”, Boleslavski responde: “A través de todas las manifestaciones de la vida y de nuestra sensibilidad hacia ellas.”¹⁰ Este tipo de conocimiento que tiene como objeto el alma humana y que Boleslavski exige al actor puede operar también en el director de escena y en el dramaturgo pero, ¿funciona igual en el espectador? ¿Funciona igual para el hombre ordinario?

Otro tema es el del texto como literatura: “La inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis”¹¹ nos dice Ricœur planteándonos con ello otro problema acerca del conocimiento mediado por el lenguaje. Cuando este *lenguaje literario* no nos habla del mundo en forma descriptiva, cuando en esa *metamorfosis* la referencia no es abolida sino fracturada en aspectos de nuestro ser en el mundo mediante la alusión, ¿cómo se pone de manifiesto el conocimiento? ¿Puede un mundo construido sobre la base de una transformación ofrecernos un conocimiento de nuestro ser en el mundo real?

El conocimiento que nos importa no es aquel que pretendemos de las cosas sino de la vida. Y esta es la diferencia que nos había señalado María Zambrano. Si la presencia de la divinidad originó lo humano en el preguntar, en esta naturaleza del hombre aparece la conciencia como puerta al desarrollo del pensamiento; el pensamiento como filosofía se ha preocupado por las cosas; el pensamiento en el drama se interesa por la vida. Ya Aristóteles, en su poética, había señalado el pensamiento (o idea) como uno de los componentes de la tragedia. La elocución es el medio por el cual se manifiesta el pensamiento de los personajes; pero el logos teatral no es sólo lingüístico, es también visual: las emociones, los sentimientos al igual que lo sensorial tienen un habla que los torna elocuentes. La articulación que el lenguaje teatral hace del mundo y de la experiencia humana, nos ofrece un conocimiento cuya verdad permanece; por eso Gadamer la ha reconocido como una verdad superior y podemos decir con él que el teatro nos ofrece conocer la realidad mediante una verdad superior a la misma realidad.

1.3 Conocimiento mediante aprendizaje.

Para obtener conocimiento de la vida el hombre ordinario no requiere de una metodología ni de un acto de voluntad. Derivamos tal afirmación de la hipótesis

¹⁰ Ibídem, p. 169

¹¹ Paul Ricœur: “Teoría de la interpretación”, p. 54

que planteamos en el primer capítulo de este trabajo junto con la idea de que, aunque tenga un sentido, el conocimiento no siempre se obtiene de manera intencional; sobre todo cuando el conocimiento es alcanzado mediante la experiencia. A esto agregamos que no es intencional cuando la experiencia para el hombre ordinario no se relaciona con el empirismo de las ciencias naturales.

Cuando el hombre ordinario va al teatro no lleva la intención de obtener un conocimiento, va a buscar un momento de esparcimiento, y si algún conocimiento obtiene en la experiencia teatral, será sin habérselo propuesto. Su acto de voluntad está dirigido al esparcimiento, y si acaso busca un saber será averiguar “de qué se trata” la historia que se va a escenificar. Si hay algún otro hombre que va al teatro con la intención de descubrir, por ejemplo, las características estéticas de la dramaturgia del norte, no se trata ya de un espectador ordinario y, posiblemente no será capaz de caer en el juego del drama como lo hace el espectador común.

Cosa distinta será cuando el conocimiento se adquiere mediante aprendizaje. Para evitar confusiones, ya que para muchos la experiencia es una forma de aprendizaje, emplearemos mejor el término *educación*. La educación entendida como *formación*.

Al tomar el conocimiento como proceso, el punto de vista pedagógico nos pide la palabra y nos hace ver que tal proceso se llama *enseñanza-aprendizaje*. El cual involucra al que enseña y al que aprende, al que transmite y al que recibe el conocimiento. Pero este modelo se ha ido abandonando para dar paso a una metodología educativa enfocada en el aprendizaje; es decir, la enseñanza que estaba en manos del profesor, pierde relevancia para dar énfasis al aprendizaje que el alumno logra, con la guía del profesor, construyendo así su propio conocimiento. De este modo junto al estudio tiene espacio la experiencia del educando. El modelo educativo que en México trata de aplicarse abarca tres aspectos: el cognitivo, el procedimental y el actitudinal, es decir: *conocer, saber hacer y saber ser*.¹² De este modo se pretende una formación integral del individuo. Pero la falla más señalada de este modelo es que, aunque busca la

¹² Tomamos como referencia la perspectiva que, según la UNESCO, debe caracterizar a la educación del Siglo XXI, basada en el informe de Jaques Delors, los cuatro pilares de la educación, que se consideran la base para el desarrollo humano integral: *Aprender a aprender, aprender a hacer, aprender a convivir y aprender a ser*.

formación integral del individuo, descuida, en su aplicación, el lado humanista por darle relevancia a la ciencia y la tecnología.

Es evidente que nuestro interés está dirigido al conocimiento humanista, que dio lugar a las llamadas *ciencias del espíritu*, mismas que se distinguen de las *naturales* no por su método, como diría Gadamer, sino por sus objetivos de conocimiento. Si las ciencias naturales tienen como objetivo de conocimiento la explicación de los fenómenos de la naturaleza, el objetivo de las ciencias del espíritu es el de interpretar el mundo, pero para que se dé la *interpretación* es necesaria la *comprensión*, acciones que tradicionalmente han sido consideradas subjetivas. Sin embargo, Gadamer, siguiendo a Heidegger nos dice: “La comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí,”¹³ y agrega algo que pudiera orientarnos a definir el tipo de sujeto que representa el espectador y el tipo de objeto que caracteriza a la obra teatral: “la experiencia de la obra de arte supera por principio siempre cualquier horizonte subjetivo de interpretación, tanto el del artista como el de su receptor.”¹⁴

Gadamer nos dice desde su introducción a *Verdad y Método I*, que su intención no es desarrollar una teoría de la interpretación, sino “rastrear y mostrar lo que es común a toda manera de comprender: que la comprensión no es nunca un comportamiento subjetivo respecto a un ‘objeto’ dado, sino que pertenece a la historia efectual, esto es, al ser de lo que se comprende.”¹⁵

En este comportamiento, el individuo pone en juego su *formación*, su *sentido común* e, incluso, su *gusto*. La *formación*, según Gadamer, es el elemento en que viven las *ciencias del espíritu* en el siglo XIX, “es un concepto histórico, por ello tiene carácter de conservación, de eso se trata la comprensión de las ciencias del espíritu.”¹⁶ La formación está vinculada al concepto de cultura, de modo que la formación significa cultivo. No es un fin sino un medio, pero no un medio que se agota en su función.

La materia docente de un libro de texto sobre gramática es medio y no fin. Su apropiación sirve tan solo para el desarrollo del lenguaje. Por el contrario en la formación uno se apropia por entero aquello por lo cual y a través de lo cual

¹³ Gadamer, op. cit. p. 12

¹⁴ Ibídem, p. 13

¹⁵ Ibídem, p. 14

¹⁶ Ibídem, p. 37

uno se forma. En esta medida todo lo que ella incorpora se integra en ella, pero lo incorporado en la formación no es como un medio que haya perdido su función. En la formación alcanzada nada desaparece, sino que todo se guarda. Formación es un concepto genuinamente histórico, y precisamente de este carácter histórico de la “conservación” es de lo que se trata en la comprensión de las ciencias del espíritu.¹⁷

Para Hegel, según Gadamer, lo esencial de la formación es convertir al hombre en un ser espiritual general. Es la génesis de una autoconciencia libre, verdaderamente, *en y para sí* misma.¹⁸

Existen dos tipos de formación: la práctica (el trabajo forma) y la teórica. En la formación práctica profesional nos apropiamos de lo que nos resulta extraño para desempeñarnos en todas direcciones, en cambio:

La formación teórica lleva más allá de lo que el hombre sabe y experimenta directamente. Consiste en aprender a aceptar la validez de otras cosas también, y en encontrar puntos de vista generales para aprehender la cosa, “lo objetivo en su libertad”, sin interés ni provecho propio.¹⁹

Por otro lado está el *sentido común*. Este, tradicionalmente ha sido relacionado con el conocimiento intuitivo; pero Gadamer observa que no se trata sólo de una capacidad sita en todos los hombres, sino que al mismo tiempo es el sentido fundador de la comunidad (*Sensus communis*). Lo entiende así interpretando a Vico, para quien es “el sentido de lo justo y del bien común que vive en todos los hombres”,²⁰ por lo contrario, en Kant, el sentido común se relaciona con la capacidad de juicio, tal concepción es para nosotros una oposición a la idea de la intuición.

Si en la tarea de comprender e interpretar juegan un papel la *formación* y el *sentido común*, ¿cómo se destaca el *gusto* cuando de alguna manera puede resultar de la formación pero igualmente puede proceder del sentido común? Para Kant, por ejemplo, el verdadero sentido común es el *gusto*, esto se debe a que, como acabamos de señalar, es capacidad de juicio. En tal sentido podemos entender el gusto como una formación estética, aunque como afirma Gadamer, originalmente el sentido del gusto es más moral que estético.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 40

¹⁸ *Ibíd.*, p. 41

¹⁹ *Ibíd.*, 42

²⁰ *Ídem*

Entonces por el lado de la estética, el gusto es formación; por el lado de la moral, el gusto es *sensus communis*.

Por último podemos agregar, atendiendo a Gadamer que el gusto, mismo que como fenómeno social es cambiante, significa también una forma de conocimiento; es capacidad de discernimiento espiritual. Tanto la formación como el sentido común y el gusto se desarrollan mediante la educación y la experiencia como una visión del mundo; misma que el espectador no abandona cuando vive la experiencia teatral. En ella se encuentran o confrontan lo colectivo y lo individual, es memoria del espíritu humano, que nos revela la experiencia de estar en el mundo.

1.4 El saber teatral y el pragmatismo:

Es posible encontrar afinidad del conocimiento en el drama con el empirismo y el pragmatismo, como lo aventuramos en el primer capítulo, pero esto puede resultar engañoso: El pragmatismo encuentra el valor y la razón del conocimiento en cuanto está dirigido a un fin práctico, útil, en cuanto le sirve al hombre para que sepa conducirse en la realidad. Así lo observamos al principio de este trabajo. Es cierto que el teatro es pragmático, pero no lo es sólo por ser un hecho práctico sino también por su efecto que toca los valores y suscita emociones. También resulta cierto que el teatro le puede servir al hombre para que pueda conducirse en la vida. El autor y la obra tienen una intencionalidad, pero esta no se dirige exclusivamente a un fin práctico, el carácter intencional desemboca de manera diversa en cada individuo espectador y en cada grupo social. Se trata de saber aplicar en la vida los conocimientos que obtenemos en el teatro. Un niño que presencia una función de teatro cuya intención es que los niños tomen conciencia de sus derechos, sabrá aplicar lo que aprendió en la obra, cuando empieza a exigir que se respeten sus derechos.

Por otro lado, la afinidad con el empirismo, podría rechazarse sólo por la razón de que el conocimiento en el drama no pertenece a las ciencias naturales, no busca leyes en la observación de la naturaleza, ni describir objetos, ni medirlos, ni calcularlos, ni prever su comportamiento. La experiencia teatral no es sólo sensorial y reflexiva, es también emocional por antonomasia; el espectador no es solamente un sujeto que observa desde fuera, pertenece al fenómeno, de tal modo que el espectáculo no es sólo una experiencia, sino vivencia. De ahí que resulta dificultoso definir este conocimiento a partir de la relación sujeto-objeto.

2 El mito y su negación en la sociedad actual.

2.1 La trayectoria histórica del mito

En este grupo temático ponemos en discusión la idea de mito como invención o falsedad, ante la idea de mito como verdad y conocimiento. Para ello se hace necesaria una revisión histórica, con esto podremos ventilar el asunto sobre la permanencia o no del mito.

Empecemos por retomar a Gadamer, quien en su investigación *Verdad y Método I* donde trata el problema de la hermenéutica, expone una panorámica sobre la historia de los conceptos de *Alegoría* y *Símbolo*. Esto tiene que ver con el trayecto histórico del mito en la literatura.

Cuando fui estudiante de Letras aprendí que *mito*, *símbolo* y *alegoría* no son la misma cosa. Que todo mito es un símbolo con el cual interpretamos la realidad (o aquello de la realidad que no se puede explicar de otra forma) pero que no todo símbolo puede alcanzar la categoría de mito. El mito sería como la máxima significación de la literatura y el símbolo aquello cuyo significado se tiene que descifrar. Mi relación con la alegoría se dio con el teatro. La alegoría entendida como la personificación de conceptos abstractos. Así, en las loas y el auto sacramental *El divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz encontramos *El amor*, *Los celos*, *La envidia*, *El Occidente*, *La Naturaleza*, como personajes; igual en *La cena de Baltasar*, de Calderón de la Barca donde me tocó interpretar el papel de *La muerte*, encontramos, junto con ésta, otras alegorías como *El pensamiento*, *La idolatría*, *La vanidad*.

Gadamer parte de una supuesta relación interna entre *símbolo* y *alegoría* que se fue alterando en la edad moderna para terminar siendo términos opuestos. La *alegoría* se fue depreciando con la decadencia del valor de la retórica debida a la teoría del genio creador. Semejantes en cuanto a que ambas tienen el significado puesto más allá de ellas mismas, en que “algo” está por otra cosa. Opuestas en cuanto a que pertenecen a diferentes esferas: la *alegoría* pertenece a la esfera del habla, del logos; es una figura retórica o hermenéutica donde la imagen y el sentido no son una sola unidad, la alegoría es una expresión indirecta donde se comprende lo otro y se reconocen verdades válidas, es también representación de conceptos abstractos en el arte. Se

funda por convención, es una fijación dogmática por lo cual no se opone a la concepción racional, en ella se da la racionalización de lo mítico. En cambio el *símbolo* no se restringe a la esfera del logos; su propio ser sensible es el que tiene significado; en otras palabras, el símbolo es unidad de imagen y significado. Se muestra y en ello se reconoce otra cosa. Tiene trasfondo metafísico. La estética del *símbolo* hace coincidir lo sensible con lo insensible, mientras que la *alegoría* va de lo sensible a lo insensible. Es decir, con una imagen sensible representa lo que no se puede captar por los sentidos.

La palabra símbolo y la concepción simbólica adquieren su validez gracias a la indeterminación del significado del símbolo. A partir de ello, Gadamer encuentra en Kant el concepto de lo simbólico cuando éste opone la representación simbólica a la representación esquemática y, sosteniendo que el lenguaje trabaja simbólicamente, aplica el concepto de la analogía “para describir la relación de lo bello con lo éticamente bueno.”²¹ Esto tendrá sus consecuencias históricas, como lo hace ver Gadamer al citar a Schiller, quien señala el tránsito de lo sensorial al interés moral mediante el gusto; o a Goethe para quien el efecto sentimental de los objetos simbólicos es una experiencia de la realidad. El simbolismo de la realidad es desplazado por Schiller al campo de la estética para distinguir el verdadero arte alegórico. Pero con Carl Philipp Moritz y luego con Schelling se rechaza la idea de mera alegoría en los poemas mitológicos. Para Schelling la mitología no debe interpretarse ni esquemática ni alegóricamente, sino simbólicamente.²² Con ello, según entendemos en Gadamer, destina el concepto de símbolo a su futura posición central en la filosofía del arte. Para Schelling el símbolo es imagen de sentido, y sólo porque el concepto implica unidad de símbolo y simbolizado podría erigirse en concepto universal básico, dice Gadamer; pero observa:

El símbolo no supera sin más la tensión entre el mundo de las ideas y el mundo de los sentidos: permite precisamente pensar también una relación incorrecta entre forma y esencia, entre expresión y contenido. En particular la función religiosa del símbolo vive de esta tensión.²³

Agrega luego que el símbolo se llena de significado por la pertenencia interna mutua de lo finito y lo infinito.

²¹ Gadamer: “Verdad y método I”, p.113

²² Ibid., p. 115

²³ Ibid., p. 116

En cuanto a la *alegoría*, Gadamer explica la depreciación en cuyo proceso jugó un papel decisivo el rechazo del clasicismo francés en la estética alemana con Lessing y Herder. Ante un Solger que sostiene el concepto de lo alegórico en el arte cristiano, y un Schlegel que afirma que toda belleza es alegoría, encuentra que también en Hegel y Creuzer el concepto de *símbolo* es muy cercano al de *alegoría*, y añade:

... esta manera de hablar de los filósofos, a la que subyacen ciertas ideas románticas sobre la relación de lo inefable con el lenguaje así como el descubrimiento de la poesía alegórica de oriente, no se mantuvo sin embargo en el humanismo cultural del XIX. Se apelaba al clasicismo de Weimar, y de hecho la depreciación de la alegoría fue un interés dominante en el clasicismo alemán, consecuencia verdaderamente necesaria del deseo de liberar al arte de las cadenas del racionalismo y de destacar el concepto del genio. La alegoría no es con toda seguridad cosa exclusiva del genio. Reposa sobre tradiciones muy firmes, y posee siempre un significado determinado y reconocible que no se opone en modo alguno a la comprensión racional en conceptos; todo lo contrario, tanto el concepto como el asunto de la alegoría están estrechamente vinculados con la dogmática: con la racionalización de lo mítico (como ocurrió en la ilustración griega) o con la interpretación cristiana de la sagrada Escritura hacia una doctrina unitaria (así en la patrística), y finalmente con la reconciliación de la tradición cristiana y la cultura antigua que subyace al arte y a la literatura de los nuevos pueblos y cuya última forma mundial fue el barroco. La ruptura de esta tradición fue también el fin de la alegoría.²⁴

A esto atribuye el hecho de que la alegoría se volviera “estéticamente dudosa”. Así la valoración es positiva para lo simbólico y negativa para lo alegórico. El concepto de vivencia como conformación literaria propuesto por Goethe, se convierte en el “concepto valorativo dominante en el siglo XIX”. Para el espíritu realista lo alegórico no tiene sitio en el arte vivencial.

Lo que finalmente Gadamer encuentra con Schelling en el concepto de símbolo es “la perfecta coincidencia de fenómeno e idea, mientras que la no coincidencia queda reservada a la alegoría o a la conciencia mítica”;²⁵ y con Cassirer, una oposición entre el simbolismo estético y el mítico.

²⁴ Ibid. 118

²⁵ Ibid., 119

Según Gadamer, si reconocemos la pervivencia de una tradición mítico alegórica que limita la actividad simbolizadora, tendremos que volver a “relativizar la oposición de símbolo y alegoría.” Porque aquí está en juego el concepto mismo de conciencia estética, que se vuelve dudoso.

La conciencia estética tiene como rasgo esencial la “distinción estética”. Así cuando hablamos de *Edipo* y pusimos como espectador a Freud, lo ubicamos, más allá de la experiencia estética, en la experiencia humana. En otras palabras Freud no vive la experiencia subjetiva de la distinción estética. Su verdadera experiencia es el reencuentro consigo mismo en el acontecer trágico, que es un encuentro con el propio mundo, con lo que conocemos por la “tradición religiosa e histórica”. De este modo la interpretación del espectador no es arbitraria, ni es del todo libre, ya que en la experiencia que vive operan esas tradiciones, lo que reconoce; así ocurre también en el poeta porque está dentro de esas mismas tradiciones.

El mito estético de la fantasía que crea libremente, que transforma su vivencia en poesía, así como el culto del genio que se corresponde con él, no es sino un testimonio de que en el siglo XIX el acervo de la tradición mítico-histórica ya no constituye una posesión natural. Pero aun entonces puede considerarse que el mito estético de la fantasía y de la invención genial es una exageración que no se sostiene frente a lo que realmente ocurre. La elección del material y la configuración de la materia elegida no son producto de la libre arbitrariedad del artista, ni pura y simple expresión de su interioridad. Por el contrario, el artista habla a ánimos ya preparados, y elige para ello lo que le parece prometer algún efecto.²⁶

Con esto Gadamer derrumba la teoría del genio y la de la libre fantasía creadora que, aunque contrarios al racionalismo, participan en la desintegración del mito. Cuestión que no viene a resolver la ruptura del romanticismo.

Esto se advierte muy claramente en el esquema básico de la filosofía de la historia que el romanticismo comparte con la Ilustración y que llega a ser premisa intocable precisamente por la reacción romántica contra la Ilustración: el esquema de la superación del *mythos* por el *logos*. Este esquema gana su validez a través del presupuesto del progresivo “desencantamiento” del mundo. Representa la ley progresiva de la historia del espíritu mismo y, precisamente

²⁶ *Ibid.*, 180

porque el romanticismo valora negativamente este desarrollo, el esquema mismo se acepta como inconmoviblemente evidente.²⁷

Más adelante...

Frente a la creencia ilustrada en la perfección, que sueña con la realización de la liberación de toda “superstición” y de todo prejuicio del pasado, ahora los primeros tiempos, el mundo mítico, la vida no analizada ni rota por la conciencia en una “sociedad natural”, el mundo de la caballería cristiana, alcanzan un hechizo romántico e incluso preferencia respecto a la verdad.²⁸

Los temas de la literatura romántica tenían que ver con la libertad individual y se opone a la razón exaltando los sentimientos; el dogma, lo racional se convierten en conciencia mítica.

Toda crítica a la Ilustración seguirá ahora el camino de esta reconvención romántica de la Ilustración. La creencia en la perfectibilidad de la razón se convierte en la creencia en la perfección de la conciencia “mítica”, y se refleja en el estado originario paradisiaco anterior a la caída en el pecado del pensar.

²⁹

En realidad parece no haber mucha diferencia.

Toda conciencia mítica es también siempre un saber, y en cuanto a que sabe de poderes divinos, está ya más allá del simple estremecerse ante el poder (si es que puede suponerse tal cosa en un estadio originario), pero también más allá de una vida colectiva atenazada en rituales mágicos (como se encuentra por ejemplo en el antiguo oriente). La conciencia mítica sabe de sí misma, y en este saber ya no está enteramente fuera de sí misma.³⁰

El romanticismo siguió siendo un espacio hostil para el mito, aunque se adujera a la conciencia mítica, por la influencia del historicismo.

La crítica romántica a la Ilustración desemboca así ella misma en ilustración, pues al desarrollarse como ciencia histórica lo engulle todo en el remolino del historicismo. La depreciación fundamental de todo prejuicio, que vincula al *pathos* empírico de la nueva ciencia natural con la Ilustración, se vuelve, en la ilustración histórica, universal y radical.³¹

Sin embargo la literatura del siglo XIX aportó dos grandes mitos que siguen estando presentes en la vida contemporánea: *Don Juan* y *Fausto*, ambos

²⁷ Ibid., 340

²⁸ Ídem.

²⁹ Ibid., 341

³⁰ Ídem.

³¹ Ibid., p. 343

basados en historias antiguas, con antecedentes y secuencias literarias y cinematográficas. Más adelante tocaremos este tema.

Cuando arriban el realismo y el naturalismo el mito termina siendo desterrado según la opinión de algunos. De ahí que Buenaventura declarara que el teatro dejó de ser centro de *mitopoyesis*, por el duro golpe que le da el naturalismo. Para Buenaventura el drama se vuelve inverosímil por su afán de imitar la vida. Con esto quiere decir que el drama dejó de producir mitos; pero no significa algo contrario a la permanencia o transmigración del mito antiguo. Aunque habría que preguntarnos hasta qué punto alcanzaron su propósito aquellos creadores de la escena que, como Antonin Artaud, buscaron devolverle al teatro su carácter ritual. Más adelante, en el grupo temático sobre *verdad y mentira en el drama* daremos espacio a la opinión de los maestros de la escena.

2.2 Formas de negación y permanencia del mito.

En cierto modo, cuando en el tercer capítulo nos preguntábamos cómo ha sobrevivido el mito con los cambios que la misma evolución del drama ha experimentado y cómo o por qué permanece su contenido de verdad, estamos admitiendo su permanencia. Afirmamos que el mito antiguo transmigra, e igualmente defendimos la idea de que las verdades que contiene son verdades porque permanecen, porque siguen siendo relevantes en la historia de la humanidad. Pero por otro lado afirmamos también que la sociedad actual niega el mito y lo interpreta como sinónimo de mentira, sin que queramos decir con ello que los mitos han desaparecido, sino que el concepto se ha trastocado. En otras palabras aquí se presenta el problema conceptual del mito que desde el inicio de esta discusión nos ha estado reclamando atención. Nuestra opinión es que el mito antiguo sigue presente y tiene relevancia sobre los mitos modernos. Sin embargo, ante nuestra postura, hay otras opiniones que afirman la desaparición de este mito. Nietzsche opina que la tragedia desaparece con Eurípides por influencia de los preceptos socráticos que generan una dialéctica de naturaleza optimista. Sócrates encarna el espíritu científico, el saber como panacea universal, según el filósofo alemán. Ante este optimismo la tragedia desaparece y con ella el mito:

El que se detuviera a meditar en las consecuencias más inmediatas de este espíritu científico, que de antemano se mueve sin tregua, comprenderá al punto

que gracias a él fue destruido el mito, y que por esta destrucción, la poesía, arrancada de su patria ideal natural, debió errar en adelante como un vagabundo sin hogar.³²

Con esto podemos interpretar que, para Nietzsche, el mundo natural del poema es el mito y que, al ser éste destruido, la poesía pierde su identidad, su arraigo, su autenticidad. Otra opinión es la de Rollo May quien, en su libro *La necesidad del mito (la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo)*, plantea el mito, desde el punto de vista del psicoanálisis, como proceso esencial para la salud mental. “En realidad, el nacimiento y el desarrollo de la psicoterapia en nuestra era contemporánea tuvieron su origen en la desintegración de nuestros mitos.”³³ Con el término “destrucción” que emplea el traductor de Nietzsche, entendemos su desaparición o aniquilamiento (del mito), en cambio con el término “desintegración” empleado por el psicoanalista, podemos entender una deformación o descomposición. Mientras que el filósofo habla de un espíritu científico exterminador, que despoja del mito al hombre, May nos dice que los mitos han perdido su función en la sociedad, aunque siguen presentes en la memoria colectiva. Esta afirmación sugiere la permanencia del mito, y por otro lado nos puede ser útil para discutir el problema de verdad o falsedad en la noción del mito, por lo que retomaremos a este autor más adelante.

Por el momento es conveniente volver a algunas ideas que posibilitan la base de esta discusión. En el capítulo 3 ya habíamos señalado, con la ayuda de Armando Partida, la imposibilidad de trasplantar el modelo clásico en el neoclasicismo por la presencia de la ideología del absolutismo, de igual modo tratando de explicarnos la aparición de nuevos modelos dramáticos atendimos la voz de María Zambrano que nos habla de la nueva era que nace con el cristianismo, destacamos con ello que el hombre transfiere su mismidad a la historia. Si María Zambrano atribuye de algún modo al naturalismo la ausencia del mito, no nos habla de su destrucción como lo hizo Nietzsche, ni de su deformación como entendemos en May, sino de una pérdida de lo ritual causada por la libertad y la individualidad ganadas por el hombre. Zambrano revela una fuerte influencia de Hegel, quien, como lo vimos en el análisis de la

³² Friedrich Nietzsche: “El origen de la tragedia”, p. 113

³³ Rollo May: “La necesidad del mito”, p. 18

Antígona de Sófocles, reconoce en el mito sus contenidos de verdad y conocimiento. Pero, aunque hay muchos autores que como éstos que hemos mencionado reconocen la importancia del mito, nos inquieta una interrogante: si, como afirmamos desde el capítulo 2, el hombre actual ha perdido el sentido ritual del teatro ¿cómo puede permanecer el mito? ¿Los mitos actuales siguen teniendo una base ritual? Sin duda estamos ahora ante la necesidad de una redefinición del mito.

Hasta aquí hemos revisado opiniones diferentes acerca del mito: la destrucción, la desintegración, el destierro, desde el debate sobre una interpretación simbólica o una interpretación alegórica hasta la idea de que el teatro ha dejado de producir mitos, de que hemos sido despojados de él; ahora veamos otra postura que muestra el afán por desacreditarlo; tema que habíamos anunciado en el capítulo 2 con relación a *Edipo Rey*.

2.3 La falsa moneda de la literatura.

En el capítulo 2 destacamos algunos puntos de contacto que el sentido de verdad de la tragedia de Sófocles tiene con la teoría freudiana. Reconocimos en los motivos de las acciones del héroe trágico y su coherencia, su sentido de verdad. Pero ante el riesgo de ver en ello sólo lo que queremos ver bajo la influencia de la interpretación freudiana, opongamos a esta las ideas de Deleuze y Guattari, para quienes Edipo es “la falsa moneda de la literatura” y el psicoanálisis un instrumento de represión y no de liberación. Por este medio pretendo sentar bases para distinguir la “verdad” de una teoría ante la “verdad” del drama, valiéndonos de una crítica que desacredita al mito.

Eric Bentley afirma que la interpretación que Freud ofrece sobre el caso de Edipo va mucho más allá de lo que comúnmente se piensa:

Pues la explicación que da el psicoanálisis no es restrictiva en el sentido de que sólo comprende el caso particular de un reducido número de neuróticos. Lo que en nosotros responde a la historia de Edipo es algo que está presente en todos y en todo momento. Esto ejemplifica con elocuencia la presencia del pasado en el presente, de lo trágico en lo trivial, de lo trascendente en lo cotidiano, de la muerte esparcida en el transcurso de toda la vida.³⁴

Pero nos inquieta la idea de que el personaje trágico es único. Con todas las manifestaciones del inconsciente y con todos los imperativos superyoicos que

³⁴ E. Bentley. Op. cit. p. 259

lo precipitan al abismo, Edipo es único; y al mismo tiempo, siendo su tragedia también un acontecimiento único, todos nos reconocemos en él.

¿Es cierto que en todo ser humano están presentes de manera inconsciente los deseos incestuosos? Gilles Deleuze y Félix Guattari argumentan, en su libro *El antiedipo*, que el pecho que amamanta no representa a toda la madre, la relación del niño con éste no puede ser de carácter sexual, porque es un objeto parcial y “los objetos parciales, tienen en sí mismos una carga suficiente como para hacer estallar a Edipo y destituirle de su imbécil pretensión de representar el inconsciente, de triangular el inconsciente.”³⁵

Creo que estos autores están confundiendo a Edipo con la teoría freudiana. Si lo tomamos en su dimensión de personaje suena absurdo pensar que representa al inconsciente (como si se tratara de una alegoría), por que más bien es el inconsciente el que se manifiesta en él en algunos momentos del drama. Si lo vemos como complejo, este se determina en la condición de inconsciente pero no como representante del inconsciente. El *superyó* hereda el complejo de Edipo, pero también es eco del *ello*, según lo afirma Marta Gerez Ambertín con el propósito de aclarar malentendidos. En otras palabras la configuración del *Superyó* es más compleja pues “responde, por un lado a la pulsión y, por otro, a la prohibición impuesta por la ley paterna.”³⁶ En las formaciones del inconsciente no sólo está presente el complejo de Edipo.

El complejo de Edipo no nace con el Edipo trágico de Sófocles. De éste nace el concepto pero no el problema. En otras palabras, Edipo es arquetipo de un problema ancestral. Si es válida la teoría de que las dos prohibiciones tabú (incesto y parricidio) tienen su origen en el totemismo, entonces tiene fundamento la tesis de que el complejo se presenta a partir de la prohibición. La ley del padre primordial que protege sus intereses y reprime.

Tal represión es una herencia civilizadora. Deleuze y Guattari afirman que:

Edipo es un medio de integración al grupo tanto bajo la forma adaptativa de su propia reproducción que le hace pasar de una generación a otra, como en sus éxtasis neuróticas inadaptadas que bloquean el deseo en atolladeros ya

³⁵ G. Deleuze, F Guattari: “El antiedipo”. p. 49

³⁶ Marta Gerez Ambertín: “Los imperativos del superyó”, p.43

dispuestos. Edipo florece además en grupos sometidos, allí donde un orden establecido está catexizado en sus mismas formas de represión.³⁷

Edipo se somete a la ley, e incluso a su propia ley, pero no por ello representa a los grupos sometidos. Por otro lado, si la represión significa convertir el deseo de lo prohibido en sentimiento de culpa, podemos asegurar que en su dualidad de culpabilidad e inocencia a Edipo no se le puede culpar de tener deseos incestuosos ante Yocasta, pues no sabía que ella era su madre. Lo mismo se puede decir en relación al asesinato del padre: no sabía que era su progenitor, y sin embargo cometió parricidio e incesto. Tal dualidad desacredita la teoría de la culpa como esencia trágica a la que Gadamer opone la inadecuación, “el carácter excesivo de las consecuencias trágicas.”³⁸

En su evolución la humanidad vive el conflicto entre la prohibición y el deseo, entre la ley que custodia el estado y el individuo inadaptado que la padece cuando la vive como represión. De este modo se puede inferir que el deseo es revolucionario y puede poner en peligro el orden establecido, como lo afirman Deleuze y Guattari, quienes critican a Freud:

En un mismo movimiento, la producción social represiva se hace reemplazar por la familia reprimente y ésta da de la producción deseante una imagen desplazada que representa lo reprimido como pulsiones familiares incestuosas. La relación de las dos producciones es sustituida, de este modo, por la relación familia-pulsiones en una diversión en la que se pierde todo el psicoanálisis.³⁹

Tal desplazamiento significa para estos autores que Freud reduce la represión a los deseos incestuosos (que justamente por ser incestuosos sólo tienen lugar en la familia) pero no representan la acción represora de la sociedad. Olvidan el lado de las leyes que representan al padre primordial; no hay que perder de vista que para Freud “La familia fue una restauración de la antigua horda primordial y además devolvió a los padres un fragmento de sus anteriores derechos”⁴⁰ y por lo tanto es la familia una estructura no sólo social sino política. Esto, además de lo sociológico y lo político, tiene implicaciones religiosas. La represión o el sometimiento no están delegados sólo a la familia. Si con tal desplazamiento Freud termina diciendo que la familia es represora

³⁷ *Ibíd.* p. 109

³⁸ H.G. Gadamer, *op. cit.* p.178

³⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.* p. 125

⁴⁰ S. Freud, *op. cit.* p. 151

estaría dejando de lado sus valores positivos.

Deleuze y Guattari critican que todo se reduce al triángulo familiar: papá (que recoge el signo despótico), mamá (que asume la territorialidad residual) y el yo (dividido, cortado, castrado). Figuras retóricas, tropos literarios, metáforas y metonimias, que terminan explicando como en una ficción cómo Edipo nos ha colonizado como imagen despótica del capitalismo y como resultado de la historia universal. ¿Es Edipo el que nos coloniza, o es la hegemonía capitalista la que nos coloniza mediante la interpretación de la figura de Edipo en la teoría freudiana? Freud también ha creado su mitología: *Ello* y *Superyó*, se comportan como dioses que determinan el éxito o el fracaso del hombre.

Deleuze y Guattari desacreditan la teoría freudiana, pero con ello desacreditan al mito clásico al verlo como falsa moneda y reclaman al psicoanálisis el creer en éste: “todo lo que ha sido creído en todos los tiempos por la humanidad, pero para llevarlo al estado de una denegación que conserva la creencia sin creer en ella.”⁴¹ Hay para ellos una postura ambigua del psicoanálisis con respecto al mito y la tragedia ya que “los deshace como representaciones objetivas y descubre en ellos las figuras de una libido subjetiva universal; pero los recobra y los promueve como representaciones subjetivas que elevan al infinito los contenidos míticos y trágicos.”⁴² De este modo Edipo se vuelve imaginario.

Pero ¿qué entendemos por imaginario? ¿A cuál Edipo se refieren Deleuze y Guattari como falsa moneda? Porque a estas alturas, nuestro Edipo, el permanentemente verdadero, parece que se esfuma. Ya no es el Edipo de la tragedia sino el Edipo subjetivo y el Antiedipo. Para Deleuze y Guattari el psicoanálisis es una puesta en escena, un teatro íntimo, una representación subjetiva: “Debemos comprender que la representación, cuando deja de ser objetiva, cuando se vuelve subjetiva infinita, es decir, imaginaria, pierde efectivamente toda consistencia.”⁴³ Si estos autores ven en lo imaginario lo subjetivo y reconocen la objetividad de la representación, tendrían que buscar otro término en el lugar de puesta en escena.

El Antiedipo se manifiesta anti mítico, sus autores reclaman a Freud el creer en

⁴¹ G. Deleuze, F Guattari. Op. cit. p. 314

⁴² *Ibíd*em

⁴³ *Ibíd*em. p. 315

el mito y luego no creer. Para ellos, parece ser que todo espectador accede a la representación teatral mediante la creencia. Pero, ubicar al espectador en la credulidad es hacerlo ingenuo, hacerlo sujeto del juego y no objeto y parte de él. En el espectador no opera la credulidad, sino el reconocimiento y la vivencia plena del juego dramático. No se trata de creer o no creer en el mito, sino de comprender su esencia en lo que se refiere a la praxis vital y la experiencia humana.

La experiencia de Freud en la tragedia clásica recoge para su teoría el sentido de verdad de los motivos superyoicos que imperan en Edipo, en el inconsciente como realidad oculta. Lo demás es nuevo discurso, un mito moderno y revolucionario bastante distanciado del modelo original. Una forma de defender una “verdad” distinta de la verdad del drama. La diferencia entre la verdad de la teoría freudiana y la verdad de la tragedia de Sófocles es que ésta permanece, mientras que aquella tiene que ser demostrada y permanece mientras no haya quien la refute y demuestre lo contrario.

2.4 Sobre la diversidad de conceptos de mito.

Sobre el concepto de mito hay opiniones diversas que debemos discutir en este apartado. Patrice Pavis, por ejemplo, dice que *Mytho* es para los griegos lo que *Fábula* es para los latinos,⁴⁴ y si fábula es la narración o representación de una acción ficticia, entonces el reclamo de Buenaventura al naturalismo no tiene fundamento. Si atendemos a este concepto, toda obra dramática contiene mitos. “Al través de los tiempos el concepto de fábula ha tenido variaciones: en las traducciones que se han hecho de la poética de Aristóteles se ha manejado el término *argumento* como conjunto de sucesos esenciales de la acción imitada en el poema, ocupando con ello el sitio de la fábula. Este término también es utilizado por el ilustre literato mexicano Alfonso Reyes, mientras que Usigli lo relacionaba con la anécdota y la trama al igual que Eric Bentley.”⁴⁵

Viéndolo de ese modo, el mito no es Edipo, ni Antígona, ni Prometeo, ni Ifigenia, ninguno de ellos es mito, sino los sucesos esenciales en los que se

⁴⁴ Patrice Pavis: “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”, p.197

⁴⁵ Manuel Talavera: “Mecanismos de fabulación”. *Mecanismos de fabulación en la dramaturgia mexicana actual y la identidad revolucionaria*, (Coordinadora Rosa María Sáenz Fierro) p. 22

ven involucrados. Bajo este concepto no es posible una interpretación alegórica del mito.

Siguiendo con el concepto de fábula como equivalente de mito, Pavis plantea dos concepciones opuestas: fábula como material anterior a la composición de la obra (*inventio*) y fábula como estructura narrativa de la historia (*dispositio, intriga*).⁴⁶ Aquí la fábula o mito no es narración o representación, frase o relato, sino fuente temática y estructura de la narración. A la luz de estos conceptos tampoco podemos darle la razón a Buenaventura, ni a Nietzsche, ni a ninguno que declare la desaparición o destrucción del mito.

Podemos inferir que en Gadamer, también existe esta identificación de *mytho* y fábula, cuando explica la realidad de una pieza a partir de sus indeterminaciones:

Creo que dejar muchos cabos sueltos pertenece a la esencia misma de la fábula y, por ejemplo, a todo mito. Precisamente por su abierta indeterminación el mito permite que surjan de él invenciones cada vez distintas, y que el mismo horizonte temático se vaya desplazando cada vez en una nueva dirección (piénsese por ejemplo, en los muchos intentos de dar forma a la fábula de Fausto desde Marlowe hasta Paul Valéry).⁴⁷

La opinión de Gadamer tiene implícita otra idea de mito que se relaciona con la recurrencia del tema al través de la historia, como lo vimos con *Antígona*; pero antes de meternos en otra posible definición basada en la recurrencia, revisaremos la postura de Roland Barthes respecto al mito.

Barthes encuentra mitos tanto en las letras como en otros espacios de la vida cultural y social, los encuentra lo mismo en la literatura como en el rostro de Greta Garbo o en el vino, la leche, el bistec y las papas fritas. Para él el mito, en la actualidad, es un *habla*. “Claro que no se trata de cualquier habla: el lenguaje necesita condiciones particulares para convertirse en mito.”⁴⁸ Se trata, pues, de un modo de significación y no de un mero objeto, concepto o idea. Es mensaje, sistema de comunicación. Así “todo lo que justifique un discurso puede ser mito.” No se lo distingue por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere. Mito es forma, es decir: tiene límites formales; pero en lo sustancial no tiene límite. Cosa distinta del símbolo que,

⁴⁶ Patrice Pavis, op. cit. p. 197

⁴⁷ Hans-Georg Gadamer, op. cit. p. 592

⁴⁸ Roland Barthes: “Mitologías”, p. 199

como vimos anteriormente, es unidad de imagen y significado. Para el mito es relevante el “cómo” que puede encontrar en cualquier cosa, porque siendo el universo infinitamente sugestivo, todo puede ser un mito: “Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas”.⁴⁹

Una de las condiciones del lenguaje para convertirse en mito es que “tiene que ser un habla elegida por la historia. No surge de la naturaleza de las cosas.”⁵⁰ Pero para Barthes, el concepto de *Habla* no es exclusivamente lingüístico, alude a todo objeto que “diga” algo.

El concepto de mito es acogido por la semiología y por la ideología; la primera lo acoge como ciencia formal y la segunda como ciencia histórica. El mito, pues, se explica con Barthes, científica e históricamente; es, en otras palabras un sistema lingüístico al que llama *Lenguaje Objeto* y es, en cierta forma memoria. Ante el sistema lingüístico se da el sistema mítico que opera como metalenguaje, como “segunda lengua en la cual se habla de la primera.”

Al analizarlo como sistema semiológico encuentra que “el significante en el mito puede ser considerado desde dos puntos de vista: como término final del sistema lingüístico o como término inicial del sistema mítico.”⁵¹ Así, *significante* es igual a *sentido* en el plano de la lengua, mientras que en el plano del mito, *significante* es igual a *forma*; en cambio *significado*, la otra cara del signo según Saussure, será en Barthes igual a *concepto*, a su vez el tercer elemento (el signo saussureano) en el mito será la *significación*, ya que el mito tiene doble función: designa y notifica, hace comprender e impone.

Con base en esto entenderemos el sentido como algo que tiene realidad sensorial y forma parte de una historia. “El sentido ya está completo, postula un saber, un pasado, una memoria, un orden comparativo de hechos, de ideas, de decisiones.”⁵²

Otra manera que tiene Barthes de entender el mito es como significación. Un significado puede tener varios significantes (como en el lingüístico y psicoanalítico), en el mito pueden ser ilimitados. El concepto es más pobre que

⁴⁹ Ídem.

⁵⁰ Ibídem, p. 200

⁵¹ Ibídem, p. 208

⁵² Ibídem,

el significante. Este es ambiguo: a la vez intelectual e imaginario, arbitrario y natural.

Reconocemos con Barthes que los conceptos míticos no son fijos porque son históricos, con frecuencia son conceptos efímeros ligados a contingencias limitadas. Y con este reconocimiento podemos explicarnos cuál es el concepto mítico bajo el cual algunos arguyen la desaparición del mito.

El mito es un sistema ideográfico puro en el que las formas están todavía motivadas por el concepto que representan, aunque no recubren, ni mucho menos, la totalidad representativa. Y del mismo modo que el ideograma, a través de la historia, ha ido abandonando el concepto para asociarse al sonido, y de esta manera ha ido haciéndose cada vez menos motivado, el deterioro de un mito se reconoce por lo arbitrario de su significación: todo Moliere en una gorguera de médico.⁵³

El mito es lenguaje robado por transformar un sentido en forma. De este modo todo lenguaje puede ser presa del mito. La resistencia al mito de algunas literaturas fue el origen de lo que Barthes llama la “crisis moral del lenguaje literario”: la escritura se develó como significante, la literatura como significación.

Al rechazar la falsa naturaleza del lenguaje literario tradicional, el escritor se confinó violentamente a una antinaturaleza del lenguaje. La subversión de la escritura ha sido el acto radical mediante el cual cierto número de escritores intentó negar la literatura como sistema mítico. Cada una de esas rebeliones ha sido un asesinato de la literatura como significación: todas han postulado la reducción del discurso literario a un sistema semiológico simple o incluso, en el caso de la poesía, a un sistema presemiológico. Tarea inmensa que demandaba conductas radicales: como se sabe, algunas llegaron a la suspensión pura y simple del discurso, el silencio, real o traspuesto, manifestaciones que aparecen como única arma posible contra el mayor poder del mito: su recurrencia.⁵⁴

Este concepto de recurrencia, que arriba habíamos destacado como otra línea de indagación para la definición del mito, aparece en Barthes como poder. Si el mito tiene el poder de la recurrencia y, por otra parte el poder de adueñarse del lenguaje, Barthes sugiere:

⁵³ Ibídem, p. 220

⁵⁴ Ibídem, p. 229

Realmente la mejor arma contra el mito es, quizás, mitificarlo a su vez, producir un mito *artificial*: y este mito reconstruido será una verdadera mitología. Puesto que el mito roba lenguaje ¿por qué no robar el mito? Bastará para ello con hacer de él mismo el punto de partida de una tercera cadena semiológica, con poner su significación como primer término de un segundo mito.⁵⁵

Entiendo con esto que se trata de transformar la significación del mito en forma. Lo que no queda claro es contra qué tipo de mito se usará como arma el mito artificial. No se trata en esta propuesta de una invención arbitraria de mitos, puesto que el habla de este mito artificial tiene que ser elegida por la historia; es la condición que el mismo Barthes ha señalado. Tal mitología tendrá que participar de una manera de hacer el mundo: responder a un acuerdo con el mundo, pero no con el mundo tal como es, sino tal como quiere hacerse.⁵⁶

¿Es esta forma artificial del mito la que no reconocen quienes declaran su desaparición? En el caso de Nietzsche es evidente que añora al mito clásico, el que murió con la muerte de la tragedia, el que fue destruido por el espíritu científico; para él la verdadera literatura es la que tiene fundamentos míticos. Para Buenaventura la literatura dramática deja de producir mitos con el naturalismo, quizá por la influencia que este movimiento tiene de teorías científicas como la ley de la herencia.

Ahora bien, reconocer el concepto de mito artificial, es reconocer el concepto contrario ¿Se le puede llamar natural? ¿Auténtico? ¿Se les puede diferenciar en cuanto a su poder y permanencia?

La noción de recurrencia es otro factor de valoración del mito en cuanto a la necesidad, en cuanto a la permanencia de su verdad, en cuanto a su poder. Por lo tanto este es otro concepto. Un mito auténtico es el mito recurrente. Ya vimos la recurrencia de los mitos de Edipo y Antígona. Pero hay otros ejemplos como *Don Juan* y *Fausto*; significantes altamente recurrentes y que encuentran expresión plena, uno en la transición de la ilustración al romanticismo (época que, como ya lo vimos, fue hostil para el desarrollo del mito literario), el otro en pleno romanticismo español.

A la tendencia de interpretar la mitología alegóricamente se opone la interpretación simbólica. Así en *Ifigenia en Tauris*, de Johann Wolfgang von

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Ibídem, p. 253

Goethe, el mito se convierte en símbolo de humanidad pura en la mujer. Independientemente de las formas de interpretación, el mito se fundamenta en su recurrencia. Fausto, se remonta a la Historia de D. Hohann Fausten mago y nigromante, misma historia que dramatiza Christopher Marlowe (*La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto*). Además de Goethe, reconstruyen este mito Lessing, Müller, Heine y los más recientes Thomas Mann (*Doctor Fausto*) y, en México Salvador Novo (*El tercer Fausto*).

Don Juan, por su parte, corresponde a la tradición española desde el romance del joven que hace burla de una calavera en el que se inspira Tirso de Molina para *El burlador de Sevilla*, hasta el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, un Tenorio que no se condena como el de Tirso, sino que se salva por amor. No hay que olvidar, desde luego la recurrencia de este tema en *El convidado de piedra* de Moliere, la ópera *Don Giovanni*, o el *Marqués de Bradomín* hasta la película estelarizada por Marlon Brando y Johnny Deep (*Don Juan de Marco*).

Como podemos ver, este concepto basado en la recurrencia del mito, nos proporciona otra visión que explica la razón por la que muchos dejaron de ver en cierta literatura la producción de mitos. Los cambios sociales, como lo vimos con Partida, propician los cambios en los modelos de la acción dramática; sin duda los mitos recurren cuando su significación corresponde a un sentido de la realidad de una determinada época, ¿Cuál puede ser la significación de Don Juan y de Fausto, para la sociedad actual?

Rollo May, quien también identifica al mito como narrativa, encuentra en éste una forma de dar sentido al mundo y significado a nuestra existencia: “los mitos son nuestra forma de encontrar sentido. Son como las vigas de una casa: no se exponen al exterior, son estructura que aguanta el edificio para que la gente pueda vivir en él.”⁵⁷

Pero si el mito tiene tanta importancia para darle sentido a la vida, si vemos con claridad su presencia en la literatura, sea como significación, como artificio, o como expresión de una verdad ¿Cómo es que seguimos sosteniendo su negación ante la sociedad actual?

Al respecto, el mismo Rollo May opina que los mitos han perdido su función en la sociedad actual: “los ciudadanos de hoy en día han perdido su rumbo y su

⁵⁷ Rollo May, op cit. p. 17

propósito en la vida, y la gente no sabe cómo controlar sus desmesurados sentimientos de ansiedad o culpabilidad.”⁵⁸ Y explica la causa por la que el mito no tiene sitio en el mundo contemporáneo: “al preocuparnos tanto por demostrar que nuestros razonamientos técnicos son correctos y así eliminar de un solo golpe la ‘estupidez’ de los mitos, también dejamos nuestras almas al intemperie, y amenazamos con destruir nuestra sociedad como parte del mismo proceso de deterioro.”⁵⁹

De este modo Rollo May, viendo en el mito una forma de entendernos, viéndolo también como una necesidad para el destino humano, nos hace ver que la sociedad lo niega; no lo reconoce como forma de autointerpretación y de unidad social sino como falsedad.

Nos comprendemos mutuamente identificándonos con el significado subjetivo del lenguaje del otro, experimentando lo que significan las palabras importantes para él en su mundo. *Sin el mito somos una raza de disminuidos mentales, incapaces de ir más allá de la palabra y escuchar a la persona que habla.* No puede haber prueba más definida del empobrecimiento de nuestra cultura contemporánea que la definición popular – si bien profundamente errónea – del mito como falsedad.⁶⁰

Esto para May es desconcertante cuando propone poner atención a la necesidad del mito ante el hecho de que se ven etiquetados como mentira. El riesgo para el psicoanalista, es que la sociedad llene sus vacíos con pseudomitos y creencias mágicas.

La negación del mito en la sociedad actual no consiste sólo en etiquetarlos de falsos, sino también en sustituirlos con creencias que tienen que ver con la superstición o que pueden resultar “moralmente” dañinos para la comunidad social. May considera como pseudomito la creencia en el Diablo, por ejemplo.

En el capítulo anterior abordamos el asunto de “lo mexicano” y el “ser del mexicano” (que ahora podría conceptuarse como “mexicanidad”) como objeto de crítica al nacionalismo. El mito de la mexicanidad desde el punto de vista de esta crítica, será, en todo caso, un pseudomito por sus pretensiones políticas.

El considerar mito como entelequia, como algo inventado para fundar el México imaginario ¿debe tomarse como otra manera de negación del mito? Yo creo

⁵⁸ Idem, p. 18

⁵⁹ Ibidem, p. 20

⁶⁰ Ibidem, p. 24, 25

que sí, porque con ello se da a entender que el mito es falsedad, es otra manera de desprestigiarlo. ¿Se puede pensar lo mismo con un teatro como el de Leñero, que desmitifica al héroe? ¿No es esto una manera de refrendar el concepto de mito como algo falso?

Lo que hemos revisado hasta aquí nos muestra, con la oposición de conceptos, diversas maneras de hacer uso de la palabra mito. Se emplea con sentido religioso, como forma ritual; se emplea con sentido histórico, como estructura literaria, como significación del mundo. Pero igualmente mito se usa como creencia (el empleo que Gadamer la da cuando se refiere por ejemplo a “el mito estético de la fantasía que crea libremente”) y como mentira que, en la actualidad, es su uso más común y generalizado. Esta panorámica nos dice también que existen diferentes clases de mito, pero los que nos interesan son aquellos que, en la literatura dramática, son significaciones de verdad y conocimiento.

3 Historia y drama.

Dice Vargas Llosa que en la ficción, el reportaje y el libro de historia “se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real.”⁶¹ La verdad de los dos últimos depende del cotejo de lo escrito con los hechos; y aun cuando la ficción se sometiera a cotejo, sus verdades serán siempre subjetivas:

Una ficción lograda encarna la subjetividad de una época y por eso las novelas, aunque, cotejadas con la historia, mientan, nos comunican unas verdades huidizas y evanescentes que escapan siempre a los descriptores científicos de la realidad. Sólo la literatura dispone de técnicas y poderes para destilar ese delicado elixir de la vida: la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas.⁶²

Sólo la literatura sabe contar lo que somos, y nos permite ser lo que quisimos ser y no pudimos, mediante la fantasía y la invención. Con ello explica, en palabras de Balzac, que la ficción es la “historia privada de las naciones”.

Esta manera que tiene el escritor peruano de ver la oposición de los sistemas del reportaje y el libro de historia frente a la ficción, da pie para poner en juego

⁶¹ Vargas Llosa, op. cit. p. 10

⁶² Ibídem, p.15

nuestro tercer tema de discusión, enfocándolo al teatro contemporáneo historicista.

Partida afirma que “en los modelos del teatro “histórico” posmoderno tanto el sujeto, como el objeto de la referencia histórica, se ha desplazado y han cedido su sitio a la deconstrucción, al desmantelamiento, de la propia historia, al convertirse esta en el mero pre-texto de la teatralidad.”⁶³

Con ello también se desmantela la supuesta objetividad del documento histórico. Ejemplo: *El martirio de Morelos* que analizamos con anterioridad, del que J. Bixler hace notar que “en vez de destacar la veracidad de los documentos contenidos en el texto, Leñero socava a conciencia la autoridad de los mismos y de la historiografía en general al presentar en una sola obra versiones contradictorias del mismo fenómeno histórico.”⁶⁴

Pero en realidad en el teatro que nos ocupa no sólo está presente el deconstruccionismo sino también el historicismo. El primero proveniente de las ideas de Derridá, que acentúa el carácter no representativo del lenguaje, por lo que debe disolverse para dar lugar a la escritura; el segundo que invoca los nombres de Dilthey y Heidegger que ven en los fenómenos humanos la influencia de la historia. Ambas posturas, tanto el deconstruccionismo como el historicismo han sido notablemente ascendientes en la literatura dramática contemporánea.

Desde el punto de vista del historicismo, nuestra interpretación o comprensión ante este tipo de textos tiene que ver con nuestra comprensión del estar en la historia. El anterior es un enunciado difícil de aceptar ya que la frase “estar en la historia” parece guardar contradicción: estar nos remite a la inmediatez del presente, historia nos remite por tradición a un pasado lejano, y por lo tanto difícil de conocer. Al respecto Erika Ficher-Lichte, cuestiona a Gadamer cuando éste aborda dicho problema en sus premisas para la hermenéutica:

Según Gadamer, de la premisa del condicionamiento histórico de la comprensión no sólo se origina la necesidad de reflejar los prejuicios propios, sino también la de una reflexión sobre la distancia histórica entre las épocas del receptor y el momento de origen del texto a comprender. Esta segunda

⁶³ Armando Partida: “La revolución mexicana como sujeto o referente de acción dramática” *Mecanismos de fabulación en la dramaturgia mexicana actual y la identidad revolucionaria*, p. 44

⁶⁴ Jacqueline Eyring Bixler: “La (des)autorización de la historia en *Martirio de Morelos*”, *Repertorio*, diciembre 1994 Número 32, Universidad Autónoma de Querétaro, pp 40-46.

condición irrenunciable y básica de una hermenéutica actual necesita evidentemente una modificación cuando se trata de la recepción de textos teatrales. Porque el *status* ontológico especial de una representación, su actualidad absoluta, no permite para nada una distancia histórica entre el receptor y el productor en el sentido sugerido por Gadamer.⁶⁵

Pero realmente, Gadamer, comprende esa distancia histórica de otro modo: “Todo lo que es literatura adquiere una simultaneidad propia con todo otro presente. Comprenderlo no quiere decir primariamente reconstruir una vida pasada, sino que significa participación actual en lo que se dice.”⁶⁶

Si bien, el status ontológico de toda representación es su absoluta actualidad, habrá quienes afirmen que esta noción es aplicable sólo a ciertos tipos de drama, ya que hay ejemplos en la evolución del teatro, como el romanticismo, donde el pasado no pretende simultaneidad con ningún presente. Pero eso es relativo a la concepción que se tenga de “distancia histórica” y “absoluta actualidad”. Puede haber distancia histórica desde un punto de vista cronológico y desde un punto de vista espacial; es decir la distancia que tenemos del tiempo de los hechos y la distancia que tenemos del lugar de los hechos. Bajo el imperio del historicismo podríamos suponer también una distancia histórica con relación a los valores. Esto igualmente puede aplicarse a la “absoluta actualidad”. De la pieza romántica podríamos considerar que la libertad, la lucha por los ideales, siguen siendo valores en la actualidad, pero hay otros de carácter moral que ya no tienen lugar en la sociedad de hoy. En ese sentido ya no es tan “absoluta” la actualidad en el drama romántico. En cambio, si a la *absoluta actualidad*, le damos el sentido de *aquí y ahora*, es decir que la acción se hace presente y actual ante los espectadores, tal status ontológico queda fuera de discusión.

Por otro lado la noción de simultaneidad, que Gadamer aplica a toda literatura, en el caso particular del drama historicista no es sólo ver desde el presente el pasado, sino también el devenir. Los textos que revisamos guiados por Uranga nos muestran el pasado desde el presente: *Moctezuma II*, aunque no hace referencia directa al presente, como lo hace *El Martirio de Morelos*, está claramente dirigida a los mexicanos de hoy. Estos dos dramas y *El rastro*, nos

⁶⁵ Erika Ficher-Lichte: “Semiótica del teatro”, p. 575

⁶⁶ Gadamer, op. cit. p.470

cuentan lo que somos desde lo más radicalmente humano. Es en la originariedad donde podemos reconocernos según Uranga, quien, como vimos, asegura que sólo asumiendo nuestro modo de ser podremos evolucionar. La visión ontológica de Uranga es también historicista puesto que los rasgos identificados por él en el mexicano, son resultado de momentos cardinales de la historia nacional. También en la historia fundamenta su teoría Samuel Ramos, quien aborda el tema del mexicano desde un concepto subjetivo de la cultura, con enfoque psicológico, considerando que lo esencial de la cultura está en el modo de ser del hombre.⁶⁷ Ambos, como otros, han llegado a conclusiones respecto al carácter mexicano que para muchos resultan denigrantes y ofensivas; pero también coinciden en que no debemos ignorar nuestros sentimientos de inferioridad, nuestras insuficiencias, para poder evolucionar o cambiar, lo que indica una mirada al devenir. ¿Hay en todo lo anterior algo que tenga que ver con el conocimiento histórico? En las obras de Leñero y Magaña hay sin duda un conocimiento de la historia ¿Podemos afirmar lo mismo de toda la dramaturgia?

Tanto en el teatro como en la historia se habla de individualidades, de acontecimientos únicos. Gadamer dice que “el conocimiento histórico (...) no busca ni pretende tomar el fenómeno concreto como caso de una regla general.”⁶⁸ Entonces tendrá que decirse igual del conocimiento histórico que alberga el drama.

Cuando Ramos habla de la psicología del mexicano como resultado de un “sino histórico superior a su voluntad”⁶⁹, parte de individualidades como *el pelado*, *el ciudadano*, *el burgués*, para ejemplificar con ellos el carácter de los mexicanos; por tal motivo ha sido criticado, junto a otros, por quienes consideran que es el nacionalismo el que ha propiciado el “mito” de lo mexicano como si se tratara de una cultura única. Definir un pueblo a partir de individuos cuyo modelo está en la capital del país, es pretender que el pueblo mexicano es un solo pueblo y una sola cultura. Sin embargo podemos encontrar semejanzas de comportamiento no sólo en el resto de la república, sino en el resto del mundo. El problema, para algunos, es que el Estado, al pretender unificar la

⁶⁷ Samuel Ramos: “El perfil del hombre y la cultura en México”, p.19

⁶⁸ *Ibidem*, p. 33

⁶⁹ *Ibidem*, p. 50

mexicanidad al través de un patrimonio cultural basado en ésta, cerró la ventana al resto del mundo. Recordemos que tanto para Leñero como para Uranga el nacionalismo es un problema que nos aísla de los demás hombres, que no nos permite ubicarnos en lo esencialmente humano. A esto podemos añadir la oposición que Alfonso Reyes planteara de lo regional e inmediato frente a lo universalmente compartido.

Por otro lado se argumentó contra esta doctrina post revolucionaria que la búsqueda vehemente de la esencia de la mexicanidad dio como resultado un mito artificial que “existe principalmente en los libros y discursos que lo describen y exaltan, y ahí es posible encontrar las huellas de su origen, una voluntad de poder nacionalista ligada a la unificación e institucionalización del Estado capitalista moderno.”⁷⁰ Ante este problema, como hemos podido ver, el teatro historicista tiene una postura clara: no es portavoz de la historia oficial.

Desde el punto de vista del deconstruccionismo hay algunos aspectos que nos pueden conducir a nuestras conclusiones: Armando Partida señala la “historicidad” o “metaficción historiográfica” como característica del teatro posmoderno, tomando tal concepto de Linda Hutcheon, para indicarnos que “el ser humano construye su idea y su propia versión de la realidad.”⁷¹ En otras palabras la realidad se concibe como un constructo, igual la historia.

Otros neologismos con los que se caracteriza el teatro posmoderno y que le han servido para “desnaturalizar” a la historia, son, además de la metaficción, la intertextualidad y la ahistoricidad. “Recurso literario que encontramos mucho antes a través del anacronismo, cuando se daba por hecho que la historia tenía un sentido unitario, y no como un constructo social a través de un discurso, que ha hecho posible la metaficción, la intertextualidad y la ahistoricidad.”⁷²

Aquí se nos presentan dos términos aparentemente opuestos: la historicidad y la ahistoricidad. Si atendemos a Gadamer, en la historicidad podemos comprender al hombre en su ser mismo. Para nosotros la historicidad es el potencial histórico que tienen ciertos hechos en los que suele fijarse el dramaturgo. Por otro lado “ahistoricidad” es la incongruencia histórica. La

⁷⁰ Roger Bartra: “La jaula de la melancolía”, p. 17

⁷¹ Armando Partida, op. cit. p. 45

⁷² Ibídem, p. 47

metaficción se produce precisamente por el encuentro de la historicidad como mecanismo fabulador y la ahistoricidad como estructura narrativa.⁷³

De esta manera se desmantela la historia, se deconstruye no para reconstruirla sino para reinterpretarla, proceso en el que tiene lugar la intertextualidad, la relación con otros textos que preceden a la obra o están en torno suyo, su relación incuestionable con el imaginario colectivo. En la obra *Niño y Bandido* el dramaturgo Gabriel Contreras hace convivir a Agapito Treviño, legendario bandido de los tiempos de los chinacos, con el Niño Fidencio en los tiempos de los cristeros. Igualmente Edeberto Galindo, en *Días Negros*, propicia un encuentro entre Francisco Madero y María Antonieta Rivas Mercado; en Contreras se da la intertextualidad de las creencias populares; en Galindo una intertextualidad ideológica.

4. Sobre verdad y mentira en el drama

Sergio Jiménez nos cuenta, en *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles*, la singular anécdota de Polux, actor trágico del siglo II a. C.; Polux hacía el papel de Electra quien en un momento de la acción porta la urna funeraria con las cenizas de su hermano Orestes para darle sepultura subrepticamente; pero resulta que a Polux se le muere un hijo, y después de cumplir con todos los rituales funerarios, se va al teatro para representar a Electra cargando clandestinamente la urna con las cenizas de su propio hijo. Jiménez cita las palabras de Aulo Gelio con que describe la escena:

*...abrazándolas (las cenizas) como si fueran aquellas de Orestes, y llenando el espacio, no con la apariencia o imitación de la pena, sino con el pesar, el dolor y las lamentaciones genuinas de la situación...*⁷⁴

Esta anécdota nos da pie para discutir el tema de la verdad y la mentira en el drama. De acuerdo a las palabras de Aulo Gelio, citadas por Jiménez, la actuación de Polux fue verdadera, genuina. Pero esta verdad es al mismo tiempo una mentira. No es el dolor de Electra ante las cenizas de su hermano Orestes, sino el dolor de Polux ante las cenizas de su propio hijo. La mentira se

⁷³ Rosa María Sáenz Fierro: "Discusión", *Mecanismos de fabulación en la dramaturgia mexicana actual y la identidad revolucionaria*, pp. 418-419

⁷⁴ Sergio Jiménez: op. cit., p. 16

da en cuanto a que no hay correspondencia entre la situación que representa Polux en el papel de Electra, y la realidad que el actor está viviendo.

Cuando Boleslavski, después de que su alumna realiza un ejercicio para recuperar una experiencia que tuvo con su hermano en donde ella vivió un doble sentimiento, y el maestro le pide que se detenga y aplique el sentimiento recién recuperado en la parte de la obra donde ella actúa, ella replica: “Pero yo en mi papel hablo con mi madre” y él le responde: “¿Es realmente su madre?”. La respuesta negativa de la alumna da pie para que Boleslavski exponga su concepto:

¿Entonces qué diferencia hay? El teatro existe para mostrar cosas que no existen realmente. Cuando usted ama en las tablas, ¿ama realmente? Sea lógica. Usted sustituye la creación por el hecho real. La creación debe ser real, pero esa es la única realidad que debe haber allí. Su experiencia de doble sentimiento fue un accidente afortunado. A través de su fuerza de voluntad y del conocimiento de su oficio, lo ha organizado y vuelto a crear. Está ahora en sus manos. Úselo, si su sentido artístico le dice que tiene relación con su problema y crea una supuesta vida. Imitar es erróneo. Crear es lo verdadero.⁷⁵

En el caso de Polux se está sustituyendo la creación por el hecho real y resulta paradójico el que el sentimiento real del actor revele la ausencia de una creación verdadera.

La imitación y la creación verdadera han sido tema de debate en busca de la verdad escénica. Sergio Jiménez afirma que las propuestas teóricas sobre la actuación provienen de personas que no han tenido la experiencia de representar personajes en escena. Entre ellos menciona a Platón para quien el trabajo del actor es sólo inspiración, no tiene reglas para su arte. Cita también a Cicerón, a Quinto Horacio Flaco, a Quintiliano, a Plutarco, todos ellos enfocados a la expresión vocal, sólo encuentra en el Renacimiento a Leone di Somi que añade a la palabra el lenguaje gestual. Reclama a los filósofos el llegar incluso a condenar la sensibilidad. Diderot es uno de ellos pues rechaza la sensibilidad en el actor y le exige mucho discernimiento, para que sea capaz de imitarlo todo.⁷⁶

La fría tesis de la imitación tiene su antítesis en la creación artística basada en la *memoria emocional* (memoria de los sentimientos para Boleslavski), misma

⁷⁵ Ibídem, p. 172

⁷⁶ Ibídem, pp. 17 y 18

que se cuestiona por el riesgo que corre el actor al llevar a escena alguna vivencia personal que suscite una emoción incontrolable. Quizá por eso Stanislavski abandona esa teoría y la reemplaza por el concepto de *Memoria Corporal* (la sensibilidad en el actor tiene que ser estimulada con acciones físicas). Lo opuesto a estas posturas, que no precisamente la síntesis, es catalogar como un *falso problema* el dilema de la imitación (insensible) y la creación verdadera (sensible), ya que para ser *insensible* el actor tendría que ser un cadáver o una piedra y para ser *sensible* el actor no necesita padecer realmente las emociones de su personaje.

Las teorías, métodos, técnicas actorales, poéticas, por muy diversas que sean en la actualidad, buscan producir un sentido de verdad en la puesta en escena. La correspondencia de los modelos de acción dramática con los cambios sociales, sustenta el sentido de verdad en el drama. Pero ¿Cómo conciben el sentido de verdad el actor y el director de escena?

En busca de respuesta acudimos al libro de Edgar Ceballos, *Principios de Dirección Escénica*, donde analiza las posturas de diferentes directores: Copeau, por ejemplo, considera que el arte del director es la suma total de operaciones artísticas y técnicas, mediante las cuales el director consigue que la obra cambie de abstracta a vida coherente y verdadera en escena. El concepto de vida en el arte escénico permanece inmutable: para Fuchs “Es necesario liberar la obra del marco del teatro para devolverla a la vida”⁷⁷ elevarla hacia el pleno sentido de lo humano.

Para el futurista Marinetti, el arte dramático no tiene que hacer fotografía psicológica sino tender a la síntesis de la vida en sus líneas más típicas y más significativas (...) no someter a los actores a la autoridad de los dramaturgos y arrancarlos a la dominación del público que los lleva fatalmente a buscar el efecto fácil, alejándolos de cualquier búsqueda de interpretación profunda.⁷⁸

Otto Brahm considera que al actor hay que hacerle buscar la naturaleza y nada más. La belleza, a la cual se asocian muchos conceptos falsos, debe ser sustituida por el concepto de la verdad escénica en su sentido más íntegro. Evreinov plantea lo que debe ser la dirección escénica: “es mostrar algo tan alejado cuanto sea posible de la vieja y mustia realidad; pero este algo ‘no

⁷⁷ Edgar Ceballos: “Principios de dirección escénica”, p. 15

⁷⁸ Ídem.

natural' debe de ser persuasivo, lleno de verdad, lleno de una nueva verdad y que no tenga nada que ver con lo que llamamos "verdad".⁷⁹

Para el teatro el concepto de verdad no es igual a realidad, ni en la realidad se presenta todo el contenido de la vida. Edward Gordon Craig tiene en el centro de su teoría la visión de una creación autónoma, cerrada en sí misma. Para los surrealistas el teatro se enfrenta con las fronteras de la verdad; para Brecht la función del director es dialéctica: debe poner en evidencia todas las situaciones esquemáticas, habituales, convencionales; para Artaud el teatro debe prescindir de la palabra, trabajar en contratexto, volver al estado primitivo y a lo ritual; Grotowski también parte del rito, concibe el arte como vehículo, el arte del director de escena es ser espectador.

Para el teatro, de acuerdo a las posturas de directores teatrales expuestas por Ceballos, el concepto de verdad no se limita a la coincidencia del conocimiento con su objeto. Tampoco existe frontera de la verdad con lo ilusorio o irreal o aparente. ¿Qué tipo de verdad es la del teatro? Los filósofos nos han dado diversos conceptos de verdad: la verdad trascendental, llamada a veces verdad metafísica y luego verdad ontológica; la verdad lógica (conformidad o conveniencia de la mente con la cosa); la verdad gnoseológica, ¿Cuál es la del teatro? ¿Es lo que llama Gadamer una verdad superior?

La relación entre verdad y mentira, que Mario Vargas Llosa nos da en su libro *La verdad de las mentiras*, contiene una opinión que podría contrastarse con la de los maestros del teatro. Decir como Boleslavski, que el teatro existe para mostrar cosas que no existen realmente, ¿es decir que el teatro, de alguna manera miente? Al decir eso mismo de la novela planteando la misma interrogante Vargas Llosa responderá:

"En efecto, las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa – pero esa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es."⁸⁰

Cuando Boleslavski le pregunta a su discípula: "cuando usted ama en las tablas ¿ama realmente?" Le está haciendo ver que la verdad debe estar en la creación. Distinto sería si la pregunta se dirige al personaje y no a la actriz, la

⁷⁹ Ibídem, p.16

⁸⁰ Mario Vargas Llosa: "La verdad de las mentiras", p. 6

respuesta tendría que ser afirmativa. La verdad de la creación se da cuando la actriz se transforma en el personaje. Hay en el fondo de esto una distinción entre la vida y la ficción.

“No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla añadiéndole algo.” Dice el peruano pero agrega: “Todas las novelas rehacen la realidad – embelleciéndola o empeorándola –.”⁸¹ La noción del escritor es muy similar a la de Ricœur cuando ve la transcripción del mundo en la literatura no como copia sino como metamorfosis, o a la de Gadamer que resuelve su concepción del arte escénico como la transformación en una construcción. El arte es la realidad trascendida. Esta realidad está mediada por el lenguaje.

No es la anécdota lo que en esencia decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas. Al traducirse en palabras los hechos sufren una profunda modificación.⁸²

En el caso del lector es el lenguaje escrito, en el caso del espectador la verdad es mediada por el lenguaje del actor. Entonces, si el sentido de verdad radica en el lenguaje, sea escrito, verbal o corporal, el caso de Polux tomaría otro giro, porque el espectador no ve la emoción de Polux, sino la de Electra en el lenguaje del actor. En este caso, la emoción del actor, es una metáfora como diría Jaume Melendres.⁸³

Volviendo a Vargas Llosa la verdad de la novela depende “de su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia.”⁸⁴ También Evreinov, como lo referimos hace un momento, habla de la persuasión en el teatro que nos muestra una nueva verdad; por el lado cognitivo Gadamer lo llama nuevo conocimiento.

Un conocimiento que nos muestra que “La ficción no es una fabulación gratuita, ni una prestidigitación sin trascendencia, sino que hunde sus raíces en la experiencia humana de la que se nutre y a la que alimenta.”⁸⁵

⁸¹ *Ibidem*, p.7

⁸² *Ibidem*, p. 8

⁸³ Jaume Melendres, director y teórico teatral, define, en curso impartido por él en la Escuela Navarra de Teatro (Pamplona, 2000) la emoción en el actor como una metáfora o analogía de la emoción del personaje.

⁸⁴ Vargas Llosa, *op. cit.*, p.10

⁸⁵ *Ibidem*, p. 11

Cuando Vargas Llosa explica cuál es para él la verdad de las mentiras nos muestra cuál es su noción sobre la relación de la ficción y la vida:

Quien fabuló las ficciones, lo hizo porque no pudo vivirlas y quien las lee encuentra en sus fantasmas las caras y aventuras que necesitaba para aumentar su vida. Esa es la verdad que expresan las mentiras de las ficciones: las mentiras que somos, las mentiras que nos consuelan y desagravan de nuestras nostalgias y frustraciones.⁸⁶

Lo anterior entraña un concepto de verdad que, de acuerdo a las palabras de Nietzsche citadas en el inicio de este capítulo, no se ciñe a normas con arreglo a las cuales se apreciaba lo verdadero y lo no verdadero. Nos hace ver, por otro lado, que las ficciones, como significación del espíritu humano, son necesarias para la sociedad:

La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, donde hace falta creer en algo, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre creciente sobre el mundo en que se vive y el trasmundo.⁸⁷

Es lo que Rollo May llamó “vacío ético” cuando afirma que “la ausencia de mitos significa la falta de un lenguaje en el que empezar por lo menos a comunicarse sobre tales asuntos.”⁸⁸ Vargas Llosa nos hace ver la razón de ser de la literatura:

Es comprensible, por ello, que regímenes que aspiran a controlar totalmente la vida, desconfíen de las ficciones y las sometan a censuras. Salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad.⁸⁹

Y agrega lo que todo humanista puede también decir en el presente:

La razón, el orden, la virtud, aseguran el proceso del conglomerado humano, pero rara vez bastan para ser la felicidad de los individuos, en quienes los instintos reprimidos en nombre del bien social están siempre al acecho, esperando la oportunidad de manifestarse para exigir de la vida aquella intensidad y aquellos excesos que, en última instancia conducen a la destrucción y a la muerte.⁹⁰

⁸⁶ Ibidem, p. 12

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Rollo May, op. cit. p. 23

⁸⁹ Vargas Llosa, op. cit. p. 13

⁹⁰ Ibidem, p. 22

Porque en la actualidad aún hay voces, y muchas, que proclaman: ¡La escritura no es cosa buena para los hombres! ¡Es engaño, esconde al autor, está dirigida a nadie...! ¡La invención de la escritura acarrea no la realidad, sino una semblanza de ella, no la sabiduría sino su apariencia. Los escritos significan algo singular siempre igual y son indiferentes a sus destinatarios. –como dirían Platón y sus secuaces, igual del teatro.

Pero no olvidemos que también hay otras voces como la de Heidegger que niega que la verdad sea primariamente adecuación del intelecto con la cosa, y sostiene que la verdad es el descubrimiento; así que queda convertida en un elemento de la existencia, la cual encubre el ser en un estado de degradación y lo descubre en un estado de autenticidad. O las de otros filósofos contemporáneos que procuran otra noción de verdad que, sin caer en el irracionalismo, procura solucionar o evitar los conflictos que el intelectualismo tradicional había suscitado. O la noción vitalista de Nietzsche según la cual verdadero es todo lo que constituye a la vida de la especie y falso lo que es un obstáculo para ella. O la noción semántica de Hobbes que considera que la definición adecuada de verdad tiene que ser dada en un metalenguaje, que debe contener las expresiones del lenguaje acerca del cual se habla.⁹¹

Son nociones en las que buscamos una base para la definición de la verdad del drama. Pero veo que parece ser que nadie se atreve a pensar en un concepto irracional de la verdad, y digo irracional no entendiéndolo como carente de razón, sino que no es posible explicarlo por ese medio como define lo irracional Rudolf Otto.

⁹¹ Leonor y Hugo Martínez Echeverri, op. cit. pp. 566-567

CONCLUSIONES

1.- No hay necesariamente una relación entre verdad y conocimiento. En el teatro el “objeto” de conocimiento es la vida. Unos lo llamarán materia prima, otros fuente de fabulación, otros, referente o sujeto según sea su función en la acción dramática. Pero es necesario aclarar que cuando hablamos de la vida como referente o como sujeto de la acción dramática no estamos hablando de la totalidad de la vida sino de particularidades: hechos, individuos, situaciones, problemas que el dramaturgo toma de la vida desde su propio entorno.

El drama rompe la relación entre verdad y conocimiento en cuanto transgrede las barreras que distinguen, a la verdad, de lo ilusorio o irreal. Las fantasías, las invenciones de la imaginación, y aún las mentiras, son también parte de la vida. Encontramos que el conocimiento de la vida humana, en cuanto que es un conocimiento sensible funciona para el hombre ordinario. Tal conocimiento se manifiesta, en la experiencia teatral, en el encuentro del hombre consigo mismo en la naturaleza. En el encuentro del hombre con los otros. En el encuentro con la vida. De tal modo la experiencia teatral se vuelve vivencia mediante la cual el espectador pertenece al fenómeno teatral.

La vida misma contiene saber nos dice Georg Misch, y cuando Gadamer analiza a Dilthey, encuentra en la interiorización de la vivencia una vuelta de la vida sobre sí misma; la vivencia es saber, todo lo que tiene significado lo tiene por su nexos con la vida. Así la vida se objetiviza en los refranes, las leyendas y en las grandes obras de arte. “Por eso el arte es un órgano especial de la comprensión de la vida porque en sus ‘confines entre el saber y la acción’ la vida se abre con una profundidad que no es asequible ni a la observación, ni a la meditación, ni a la teoría”.⁹²

Como podemos ver, de acuerdo a la anterior, no se puede concebir este tipo de conocimiento a partir de una relación sujeto-objeto. La representación teatral

⁹² Gadamer, op. cit. p. 297

pone en juego la interpretación tanto en el actor como en el espectador; en la interpretación se da la comprensión, de este modo entiendo a Gadamer cuando afirma que la obra supera todo horizonte subjetivo de interpretación y cuando explica que comprender no es un comportamiento subjetivo.

El espectador no es propiamente un “sujeto” cuando pertenece también al acontecimiento escénico. Tampoco la puesta en escena puede ser considerada “objeto”, aunque su materialidad ocupe un lugar en el espacio y en el tiempo, porque es efímera e irrepetible; porque es temporal e intemporal; porque es un mundo que se construye en cada puesta en escena y en cada representación. Ya hemos visto los conceptos de metamorfosis y de transformación aplicados a la literatura, Gadamer también nos habla de “transformación”; pero agrega: “en una construcción” en el caso de la representación teatral. Construcción se entiende, en este caso, como *constructo* y *configuración*. Igualmente para Partida el tipo de objeto que es la obra dramática se determina con el nombre de “constructo”.

¿Puede un mundo construido sobre la base de una transformación ofrecernos un conocimiento de nuestro ser en el mundo? Lo que hemos visto a lo largo de esta tesis responde afirmativamente a esta interrogante. Queda definir el tipo de conocimiento que se nos da en el drama. Gadamer dice que el arte es conocimiento, “una forma especial de conocimiento distinta de la del conocimiento sensorial, y distinta del conocimiento racional de lo moral y de todo conocimiento conceptual.”⁹³ Nosotros hemos dicho que es un conocimiento sensible; pero podemos agregar que se trata de un saber vivencial.

2.- El mito no es símbolo ni alegoría porque no se puede decir que es algo que está por otra cosa. Porque si bien en el concepto de fábula como estructura narrativa pueden darse las formas del símbolo o la alegoría, el mito no está en ellas, sino en la totalidad del sentido de la fábula que, atendiendo a Barthes, es el significante o forma. Una forma cargada de significaciones diversas, por eso decimos que el mito no es algo que está por otra cosa, sino que en él están contenidas muchas cosas. En otras palabras, el mito no es representación, sino significación.

⁹³ Ibídem, p. 139

En la discusión sobre las diferentes concepciones acerca del mito, descubrimos que hay distintos tipos; pero el que nos interesa es el que consideramos auténtico, el mito recurrente de la literatura, porque en lo sustancial no tiene límites. Si bien, Barthes, nos ha expuesto tal característica del mito, aquí podemos aplicarlo a la relación espectador- puesta en escena, como un tercer concepto de fábula. Pavis nos proporcionó dos conceptos diferentes: la fábula como *invención* y la fábula como *disposición* o estructura narrativa. Nuestro tercer concepto es el de fábula como *recepción o interacción*. Es decir: la fábula que construye el espectador a partir de sus propios mecanismos. Fundamentamos tal afirmación con la idea de que el espectador también tiene sus propios mecanismos de fabulación, mismos que pone en juego frente a la representación teatral; así, dada la autonomía de la obra dramática, en el espectador se producen diversas interpretaciones, diversas formas de comprensión en las que se manifiesta la pluralidad sustancial del mito.

Otra evidencia de la pluralidad sustancial del mito se da en la evolución de la literatura frente a la historia social. Con ello se explica también el que los mitos puedan tener mayor o menor relevancia en la sociedad actual. El mito de Don Juan, tantas veces reinterpretado, ha tomado diversos giros según el modelo de acción dramática que los cambios sociales van propiciando. El trasfondo moral católico del don Juan del Siglo de Oro español, simbolizado en la estatua de piedra, significación de lo inamovible, en la actualidad se ha desvanecido: “El tema de don Juan anda muy gastado. Ni siquiera las feministas gastan ya pólvora contra el donjuanismo”, afirma Carlos García Gual y agrega: “Por otra parte, el elemento fantástico – la muerte y el infierno -, esencial en el mito, que está vinculado a la actuación de la estatua del comendador es muy difícil de mantener en una época tan descreída.”⁹⁴

Don Juan pasó de burlador sin escrúpulos a seductor. El pecador libertino se convirtió en artista de la seducción, no ataca a las mujeres, no las ultraja, no las toma por la fuerza: las atrae y lo que reprobaba la moral católica no era el hecho de la seducción, sino el abandono. Sin embargo, pese a todos los giros de la figura de don Juan, predomina su incapacidad de amar. Aquí, creo, se fundamenta la significación de este mito en la sociedad actual.

⁹⁴ Carlos García Gual: “Diccionario de mitos”, pp. 117-118

Por su parte, el mito de Fausto, tiene mayor presencia en la realidad que vivimos actualmente. Por algo se lo ha considerado el “símbolo del hombre occidental.” Como el *Don Juan* de Tirso, el *Fausto* de Marlowe tiene un trasfondo religioso que igualmente sufre transformaciones. García Gual retoma lo que señalaba Spengler: “(...) el mítico Fausto o ‘lo fáustico’ persiste en formas diversas en el hombre ansioso del progreso técnico y de la voluntad de poder, o persistía antes de que fuera mecanizado y progresivamente estupidizado por sus propias invenciones tecnológicas. ¿Qué diablo le propondría ahora un pacto?”⁹⁵ El del desencanto por la vida, el del desprecio por los semejantes, el de la terrible incertidumbre ante el futuro, diría Rollo May. El del dinero, diremos nosotros.

Sin duda Fausto está presente en la realidad del México de hoy, en los jóvenes, incluso adolescentes y niños, que “han vendido su alma al diablo” matando semejantes a cambio de dinero. *Es mejor una vida corta con dinero, que una vida larga en la miseria*. Este espíritu fáustico está ya muy lejano al de aquel nigromante que originara el mito.

Pareciera, con lo anterior, que el mito de Fausto es un modelo a seguir para los jóvenes que se involucran en la delincuencia. No es así. Es seguro que ni siquiera lo conocen ¿cómo podrían tomarlo de modelo? Cuando Rollo May afirma que los mitos dan significado a nuestra existencia quiere decir con ello que, éstos, nos llevan a comprender nuestra condición humana; y comprenderla significa también descubrir en ellos alguna lección ética. La realidad fáustica que vivimos ahora es el rostro de una destructiva decadencia social ante la que es urgente hacer algo.

Para Rollo May los grandes dramas permanecen como mitos en nuestra memoria porque van directamente a nuestro espíritu. Creo que es también por su verdad trascendente. Y aunque los dioses del Olimpo hayan sido reemplazados, junto a los nuevos mitos, los arquetipos clásicos siguen hablando a la sociedad de hoy, aunque esta los ignore. La sociedad no se da cuenta de que Edipo (por mencionar alguno) está presente en los que viven el exilio, en los que buscan su identidad. Desafortunadamente, la sociedad actual sólo conoce a Edipo como complejo.

⁹⁵ Ibidem, p. 155

Nuestra postura es que los mitos antiguos permanecen cuando vemos cuántas Antígonas han transitado por la literatura dramática hasta nuestros días, cuando vemos la presencia de Medea en *La fiera del Ajusco*, o la de Electra en *Cierren las puertas*. Mitos que cobran relevancia ante nuevas realidades, como las grandes guerras, como las grandes dictaduras. Orestes, en *Las moscas*, de Sartre, reaparece como héroe de la Resistencia en el París de 1944 ocupado por los Nazis; Antígona reaparece, en los tiempos de las dictaduras militares del sur de nuestra América, en *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro (2000, Argentina). Es la que sigue luchando contra el dictador, una Antígona que cae y se levanta entre cadáveres. Datos de la historia del teatro que dan una respuesta afirmativa a la pregunta de si los mitos permanecen. Ante esa interrogante los ejemplos que hemos dado dan fe de la permanencia del mito clásico aunque haya sufrido transformaciones en correspondencia con los cambios sociales.

3.- Decir que el teatro *desmitifica* la historia oficial, es una forma de decir que la *desautoriza*. Así lo explica Kirsten Nigro a quien cita Armando Partida en su trabajo incluido en el libro *Mecanismos de fabulación en la dramaturgia mexicana actual y la identidad revolucionaria*. Tomaremos de este libro algunas nociones que elaboramos con Rosa María Sáenz a partir de las aportaciones de varios investigadores, con el fin de entender la manera en que el teatro aborda temas de la historia, a diferencia de la historia oficial.⁹⁶

Frente a la visión reduccionista de los hechos y personajes de la historia oficial, la dramaturgia ofrece una visión multifocal, ya que la primera se interesa por la vida pública de los caudillos mientras que la segunda nos muestra su vida doméstica y privada. A la historia le importa la veracidad de los hechos, a la dramaturgia su complejidad. La historia registra el pasado, la dramaturgia lo interpreta en relación con el presente y el devenir. La dramaturgia mira al hombre, la historia al héroe.

Tiene razón Rollo May cuando afirma que los héroes son necesarios: “El mito de la patria está simbolizado en el héroe, en el que se proyectan las aspiraciones más elevadas de la comunidad. Sin él, a la comunidad le falta una

⁹⁶ El texto referido y ya citado con anterioridad, es resultado de un trabajo de investigación a cargo de Rosa María Sáenz Fierro. Las ideas que exponemos aquí son síntesis de aportaciones de varios investigadores que colaboraron en dicho proyecto: Armando Partida, Rocío Galicia, Enrique Mijares, Iani Moreno, Manuel Talavera, Roberto Ransom, Luis Heraclio Sierra, Sergio Fernández, y Rubén Castañeda.

dimensión crucial, pues él es su alma.”⁹⁷ Es cierto; pero la dramaturgia no busca a los héroes vencedores y los hechos enaltecidos por la historia oficial, sino a los héroes vencidos, con los que el pueblo mexicano suele identificarse, y los acontecimientos que el pueblo reinterpreta mediante leyendas, mitos y tradiciones. Son éstas sus fuentes de fabulación donde la historia y la ficción se funden y confunden. En el drama, la visión de los hechos se transforma, se reelabora y se actualiza.

La historia como teatralidad contiene una verdad que nos cuenta lo que somos, aunque sea una verdad huidiza o evanescente, aunque se esconda en el corazón de las mentiras humanas. Por eso tiene sentido entender la literatura como historia privada de las naciones, pues si la historia oficial mira la realidad en su superficie, la dramaturgia mira una realidad subyacente en la que se revela lo radicalmente humano.

El conocimiento histórico sólo se entiende por la historicidad, la que nos habla del hombre que está en la historia. Pero cabe aclarar que la historicidad no es exclusiva del drama historicista. Es una particularidad del drama en general ya que este tiene una estrecha relación con la historia, no la historia que le sirve al Estado para legitimarse, sino la historia social. Así, el drama, se explica ontológicamente por su absoluta actualidad.

4.- El sentido de verdad no es asunto que depende exclusivamente del dramaturgo. El actor, el director de escena y el mismo espectador son factores decisivos en la configuración de la verdad escénica. Esta no está en la realidad del actor que representa, sino en su creación. Las emociones que existen realmente en el actor no se muestran, lo que se muestra es la emoción del personaje. Así la realidad es trascendida por la realidad de la creación. El sentido de verdad en el drama, para el director de escena y para el actor, es el resultado de un proceso creativo que dé a la puesta en escena coherencia interna con pleno sentido humano; aunque sólo sea tomando lo significativo de la vida. En este proceso, el actor y el director de nuestros días, no buscan imitar la realidad, sino una significación de ésta. Tal significación para el espectador tendrá sentido de verdad en la medida en que reconozca algo en la obra o se reconozca a sí mismo.

⁹⁷ Rollo May, op. cit. p. 52

Cuando Lotman afirma que existe un espectador ingenuo y un espectador educado nos llama a distinguirlos como espectador común y espectador experto. Pero en los ejemplos que planteamos en el primer capítulo se nos presentan casos que parecen contradecir la teoría de Lotman: El anciano que advierte al personaje sobre el peligro de una emboscada, era efectivamente un espectador ingenuo, pero no común, en cambio aquel que gritó desde la sala en la representación de la obra de Benedetti, *Pedro y el Capitán*, era nada menos que un dramaturgo, lo cual nos indica que el ingenuo y el educado, llegan a tener reacciones similares cuando caen en el juego del drama.

Sin embargo estos ejemplos no son actuales, tuvieron lugar hace al menos 60 años el primero y más de 30 el segundo. El espectador de hoy no es ingenuo. Es un espectador habituado a vivir realidades alternas; las del imaginario colectivo, la del mundo virtual, de hecho podemos afirmar que las nuevas generaciones han hecho de la realidad virtual su hábitat "natural". La significación del drama no se manifiesta exclusivamente por el nexo de la ficción con lo que llamamos comúnmente realidad, sino también por su nexo con esas realidades alternas, que forman parte de la vida. La verdad, entonces, nos muestra muchas caras. En el drama de intertexto posmoderno estas realidades se muestran de manera fractal.

Con esto se confirma la tesis de que la vida es el referente del drama, aunque éste presente figuras fantásticas e irreales, totalmente creadas por la imaginación, porque en la vida se fusionan las distintas realidades. Todas ellas son parte de esa realidad que el hombre se ha construido. Si habíamos aceptado la definición del drama como un constructo, añadimos ahora la idea de un constructo heterogéneo de significaciones.

En el drama encontramos verdades que tienen que ver con lo individual y lo particular y que se encuentran en la experiencia general humana. Porque el drama tiene una manera especial del generalizar lo individual cuando nos reconocemos en ello. No se fundamenta en leyes. Por eso decimos que el tipo de conocimiento que obtenemos en la experiencia teatral, es un saber vivencial. Pero no es sólo producto de la ilusión o la fantasía del escritor, sino también un producto del pensamiento y como tal una fuente de saber.

De esta manera la realidad es trascendida por el teatro mediante su lenguaje que es metalenguaje de la vida, que es fuerza comunicativa y magia. La

belleza de una pieza teatral, que no es posible definir bajo un concepto universal, radica en su sentido de verdad, en su poder de persuasión. La verdad en el drama rompe las fronteras con lo irreal y lo ilusorio y, podemos agregar que, en ocasiones, traspasa las barreras de lo irracional.

De algún modo, a lo largo de esta tesis, hemos establecido diferencias de la verdad del drama frente a la verdad de la historia, de la filosofía, de la ciencia, pero no hemos tocado este asunto en relación con la teología. El sentido ritual de la tragedia nos acercó a la religión (la relación del hombre con la divinidad), tema que creo necesario retomar para concluir este trabajo.

Rudolf Otto dice que la idea cristiana de Dios se ha definido “por predicados que corresponden a los elementos personales y racionales que el hombre posee en sí mismo, aunque en forma más limitada y restringida.”⁹⁸ Son pensados como absolutos. En el teatro no se piensa en lo absoluto. De ser así se agotaría la esencia de la teatralidad.

Lo racional sobre la idea de Dios, para Otto, es el predicado de algo irracional. Porque aquello cuyo concepto se da con predicados racionales, es inefable para el hombre. Lo inefable se presenta en la tragedia y se hace patente en lo que Bentley llamó “temor reverencial”. A eso que no puede comprenderse o explicarse mediante conceptos, Otto le llama “Numinoso”. El temor reverencial es efecto del “sentimiento de criatura” que Otto observa como reflejo de lo numinoso, análogo al que Schleiermacher denominó “sentimiento de absoluta dependencia”. Este sentimiento numinoso vive el héroe trágico, llámese Edipo, llámese Antígona, cuando se enfrentan a un poder superior a ellos, a lo inefable.

En el espectador se suscitan sentimientos análogos ante aquello que puede infundirle terror y al mismo tiempo es fascinante. Eso que el espectador puede llegar a experimentar como un escalofrío, como estupor, es significación de una verdad que no se nos puede dar con conceptos. Por eso cabe también lo irracional en la idea de la verdad.

⁹⁸ Rudolf Otto: “Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios”, p. 9

Bibliografía y fuentes de información:

- Acuña, René:** “Un vistazo sin compromiso al Rabinal Achí.” *Los enemigos*, de Sergio Magaña. *La invención de América*. Compañía Nacional de Teatro, CONACULTA, INBA. México, 1989
- Anouilh, Jean:** “Antígona”, Antología de lecturas, Biblioteca UNISON.
- Apel, Karl:** “La transformación de la filosofía II. El a priori de la comunidad de comunicación”. Taurus. Madrid, 1985
- Barthes, Roland:** “Mitologías”, traducción de Héctor Schmucler; Siglo XXI Editores. México, 1999.
- Bartra, Roger:** “La jaula de la melancolía”. Grijalbo, México, 1996
- Bentley, Eric:** “La vida del drama”. Paidós. México, 1992.
- Bixler Eyring, Jacqueline:** “La (des)autorización de la historia en Martirio de Morelos”, *Repertorio*, diciembre 1994 Número 32, Universidad Autónoma de Querétaro, México.
- Bonfil Batalla, Guillermo:** “México Profundo”. Grijalbo, México, 1994.
- Buenaventura, Enrique:** “Breve material aclaratorio de cuestiones de método TEC”, *Revista Paso de gato*, año 2 No. 7 México.
- Bustillo Oro, Juan:** “Vientos de los veintes”. Sep-setentas, México, 1973
- Cantón, Wilberto:** “Teatro de la Revolución Mexicana”. Aguilar editor, S.A. México, 1982
- Caso, Antonio:** “El problema de México y la ideología nacional”. Tomado de la Antología de lecturas para el *Seminario de análisis cultural*, impartido por el Dr. Jaime Vieyra en la maestría Filosofía de la Cultura, Facultad de Filosofía, UMSNH
- Cazés, Ilya:** “Marca Registrada”, puesta en escena, Universidad Autónoma de Chihuahua, Chihuahua, 1996. *Así que pasen quinientos años*, puesta en escena Universidad Autónoma de Chihuahua, 1995. Cuaderno de dirección de Gustavo Flores.
- Ceballos, Edgar:** “Principios de Dirección Escénica”. Grupo Editorial Gaceta, Instituto Hidalguense de la Cultura, México 1992.
- Deleuze, Gilles:** “El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia”. Paidós Ibérica. Barcelona, 1995.

- Falcón Martínez, Fernández Galiano, López Melero:** “Diccionario de la mitología clásica” 1 y 2, Alianza Editorial Mexicana. México 1996.
- Ficher-Lichte, Erika:** “Semiótica del Teatro”, traducción: Elisa Briega Villarrubia; Arco/libros, S.L., Madrid 1999.
- Freud, Sigmund:** “Obras completas”. Amorrortu. Buenos Aires, 1976.
- Fromm, Erich:** “El lenguaje olvidado” Traducción de Mario Cales. Librería Hachete, S.A., Buenos Aires, 1990
- “La crítica del psicoanálisis”. Paidós Mexicana. México, 1990.
- Gadamer, Hans Georg:** “Verdad y Método I”. Sígueme. Salamanca 1977.
- “Verdad y Método II”, Editorial Sígueme, Salamanca 1992.
- García Gual, Carlos:** “Diccionario de mitos”. Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid 2003.
- Garro, Elena:** “El Rastro”, puesta en escena de Rosa María Sáenz Fierro, Chihuahua 1994.
- Gellner, Ernest:** “Naciones y nacionalismo”. CONACULTA, Alianza Editorial, México 1991.
- Gerez Ambertín, Marta:** “Los imperativos del superyó, testimonios clínicos”. Lugar. Buenos Aires 1999.
- Hegel, G.W.F:** “Fenomenología del espíritu”, Fondo de Cultura Económica, México, 1987
- Hessen, Johan:** “Teoría del conocimiento”, Editores Mexicanos Unidos, México 2000.
- Jiménez, Sergio:** “El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles”, Colección Escenología, Grupo Editorial Gaceta. México, 1990.
- Leñero, Vicente:** “El martirio de Morelos”. Editores Mexicanos Unidos. México, 1984
- Lotman, Yuri M.:** “Estética y semiótica del cine”. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Macín, Enrique:** “Adán se despide”, Dos Pasos, Editores, UTEP, El Paso, Texas, 1988.
- Magaña, Sergio:** “Moctezuma II” y otras obras. Editores Mexicanos Unidos. México, 1985.
- Martínez Echeverri, Leonor y Hugo:** “Diccionario de Filosofía”, Panamericana Editorial Lida, Bogotá 2000.
- May, Rollo:** “La necesidad del mito”, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1998
- Mendoza Garza, María del Rosario:** “Arte y ciencia”, curso impartido en la Universidad Autónoma de Chihuahua, Colegio de Profesores, Chihuahua 2002.

- Millot, Carmen:** “Tótem y Tabú” en *Freud antipedagogo*. Paidós. Barcelona 1982.
- Nietzsche, Friedrich:** “El origen de la tragedia”, (Traducción de Carlos Alberto Cosentino) Ediciones Andrómeda. Buenos Aires, 2007.
- “La gaya ciencia”, (Traducción de Roberto Ganiz) Editores Mexicanos Unidos, México 1994.
- Olguín, David:** “Hasta que por fin vino alguien a descubrirme.” *Los enemigos*, de Sergio Magaña, Compañía Nacional de Teatro. CONACULTA, INBA, México, 1989
- Otto, Rudolf:** “Lo Santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios” (Traducción de Fernando Vela) Alianza Editorial, Madrid 2001.
- Partida, Armando:** “Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos”. UNAM, Editorial Itaca, México 2004
- Popper, Karl R:** “La lógica de las ciencias sociales”. Grijalbo, México, 1984
- Rascón Banda, Víctor Hugo:** “Teatro del delito”. Editores Mexicanos Unidos. México, 1985.
- Reyes, Alfonso:** “Obra completa”, Tomo X, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México 1959.
- Ricœur, Paul:** “Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido” Siglo veintiuno editores, Universidad Iberoamericana. México, 2006.
- Ruiz, Soledad:** Curso de Didáctica actoral impartido en Chihuahua, UACH, 1997
- Sáenz Fierro, Rosa María:** Cuaderno de trabajo para la puesta en escena de El Rastro, “El campo de acción de un egresado de la licenciatura en artes/Teatro, inédito, Chihuahua 1996.
- Sáenz Fierro, Rosa María (varios autores):** “Mecanismos de fabulación en la dramaturgia mexicana actual y la identidad revolucionaria”. Textos Universitarios, Universidad Autónoma de Chihuahua, México, 2010.
- Segal, Charles:** «Vérité, Tragédie et écriture» *Les savoirs de l'écriture. Grèce Ancienne. Sous la direction de Marcel Détiennne*. Traducción del inglés de Stella Georgoudi. *Cahiers de Philologie. Université de Lille*.
- Schutz, Alfred:** “Estudios sobre teoría social”. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1974.
- Sófocles:** “Las siete tragedias”, Porrúa. México 1976.
- Steiner, George:** “Antígonas” Traducción de Alberto L. Bixio, Editorial Gedisa, S. A. Barcelona, 1991.

Talavera, Manuel: “El clarín de la noche”. *Dramaturgia del norte, Antología*. Fondo Regional para la Cultura y las Artes del noreste. México, 2003.

“*Teatro de Frontera 4*”, Espacio Vacío, Universidad Juárez del Estado de Durango, 1999. “

“El canto del Quetzaltótotl”, *Cuadernos de Solar*, Instituto Chihuahuense de la Cultura, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, Chihuahua, 1998.

Tovar, Juan: “La madrugada”, puesta en escena de Manuel Talavera, Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua 1987.

Uranga, Emilio: “Análisis del ser del mexicano”. Tomado de la Antología de lecturas para el *Seminario de análisis cultural*, impartido por el Dr. Jaime Vieyra en la maestría Filosofía de la Cultura, Facultad de Filosofía, UMSNH

Vargas Llosa, Mario: “La verdad de las mentiras”. Seix Barral, Barcelona 1990

Winch, Peter, “Ciencia social y filosofía”. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1971.

Zambrano, María: “El hombre y lo divino”, Fondo de Cultura Económica, México 1993.

Zelaya, Leslie y López Cabrera, Julio César: “Los enemigos, la historia como metáfora”. *Los enemigos*, de Sergio Magaña. *La invención de América*. Compañía Nacional de Teatro, CONACULTA, INBA. México, 1989.