

Héctor Quiroga Pérez

FARSA

Las pesadillas de Elsa

y

dos escritos complementarios para Teatro



Universidad Nacional  
Autónoma de México

UNAM



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Un edificio, un jardín, una estatua,  
una persona nos hacen una impresión. Se  
trata de reproducir esta impresión lo más  
fielmente posible.

Giorgio De Chirico, Lo que debe ser  
el impresionismo, fragmento.

La noche última el viento silbaba tan fuerte que creí iba  
(a derribar

las rocas de cartón

Mientras duraron las tinieblas las luces eléctricas

Ardían como corazones

En el tercer sueño me desperté cerca de un lago

Donde venían a morir las aguas de dos ríos.

Giorgio de Chirico, Una noche, frag-  
mento.

Héctor Quiroga Pérez

5  
2 y<sup>II</sup>

FARSA  
Las pesadillas de Elsa  
con  
Advertencia prologal  
Estudio preliminar  
Apéndice  
y  
Notas  
por  
Héctor Quiroga Pérez

TESINA para Licenciatura en Literatura dramática y Teatro.  
Asesor: Lic. Néstor López Aldeco, profesor  
de Teatro Griego, Latino y Medieval.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

1985

## Advertencia prologal

El presente trabajo para tesis de la Licenciatura en Literatura dramática y teatro es resultado de una laboriosa investigación dramática que acentó al aspirante en la idea particular de demostrar por medio de un Sistema de existencia mítica por él mismo desarrollado los condicionantes dramáticos habidos en su farsa Las pesadillas de Elsa, condicionantes que derivan de modo parcial de Crítica a los conceptos de libertad, dignidad y castigo de B. F. Skinner<sup>(1)</sup>: a) la crítica de libertad definida en la ausencia de control aversivo pone énfasis en cómo se siente o se experimenta. Es tradicional el concepto de que la libertad es el estado de una persona comportándose bajo control no aversivo, en un estado mental aplicado a lo que al observador le parece. Los cambios mentales o de sensibilidad son atributos de una posesión de libertad. La literatura de la libertad hace norma mantenerse alerta a toda situación intransigente y apartarse de la continuidad de su control: "Una persona escapa, o destruye el poder de otra persona que le controla, para llegar a sentirse libre; y una vez que se siente libre y puede hacer lo que desea, ya no se recomienda nada más."<sup>(2)</sup>; b) la crítica de dignidad cuestiona la convicción o la instrucción que la produce. La persona se vuelve indigna frente a cualquier evidencia de conducirse no de propia voluntad, sino de circunstancias exteriores, luego el mérito de sus obras es que las deba a fuerzas que se expresen fuera de su mismo control. El análisis de esta conducta ha de proponer autenticar la extrema evidencia de "influencias", y los logros atribuibles a la persona se acercan a cero. La dignidad refiere un refuerzo positivo del comportamiento considerado estimulante, que deja de ser valioso cuando la "influencia" resta mérito a la utilidad, que así parece consecuencia obvia de un control aversivo que ordena y no que ejecuta; c) la crí-

tica al castigo se dirige a la desaparición de la conducta infame, arriesgada o equívoca de cualquier forma, que una persona lleva a cabo para no repetirla de la misma manera. Para evitar el castigo la persona comporta una conducta "invisible", fantaseando o soñando; sublima aquella conducta de punición y la actúa con efectos similares pero sin razón de ser defectible: identificándose con lecturas o espectáculos que comportan el modo punido, o racionaliza la conducta posibilitándola para tener razón para sí y de otros, una agresión que justifica su exclusión del castigo, entonces agresión desplazada hacia objetivos desconceptualizables, cosas inertes, entes animados o seres infantiles.

Y condicionantes que derivan de modo especial del adelanto que demostró el psicoanálisis freudiano para interpretar los simbolismos del sueño y del mito en los hechos de la historia de las civilizaciones, para obtener una obra no nacionalista, en cambio universalista del devenir humano oscurecido con los trastornos que importaron para la sociedad artística las pugnas de la Primera Guerra Mundial, pugnas que toparon la ética y la estética del individuo, así un sujeto dado al sueño de angustia o pesadilla que objetivó su vida despierta. El Sistema de existencia mítica se encarga, entonces, de perifrasear no un aspecto doctrinario de religión, tal cual Samuel Alexander<sup>(3)</sup> y su deicismo donde un principio creador se desarrolla al hombre como divinidad en "evolución emergente": el dios llega a ser, no es; en cambio del circunloquio que dispone su base en las Ideas trascendentales de Kant<sup>(4)</sup>: a) la psicología rationalis, lo incondicionado de la síntesis categórica en un sujeto, -la unidad absoluta, p. ej.: el mito victimante del animador arquetipo-; b) la cosmología rationalis, la síntesis hipotética de los miembros de una serie, -condiciones de la apariencia, p. ej.: el tipo de subordinación mítica que procesiona la deidad en cuantos anima a su rescate-; c) la theología rationalis, la síntesis disyuntiva de las partes en un sistema, -condición de todos los objetos del pensamiento en general, p. ej.: las circunstancias

desconocidas de la conciencia de los subordinados se elaboran a una deidad yacente en el sueño de angustia-. Las Ideas trascendentales son del examen de los paralogismos y antinomías o contradicciones de la razón pura que rechazan su experiencia, que están segregadas casi de lleno de las formas a priori de la sensibilidad y de los conceptos puros del entendimiento: son principios regulativos, no constitutivos de la razón.

Significa que el aspirante ha dilucidado el enigma de su farsa de la misma problemática interpretativa habida en las figuras de la mitología griega cuyos modelos significativos han servido tanto al psicoanálisis, que aclara la importancia de la vida onírica para la formación de los mitos; el psicoanálisis implica su investigación en la producción de sueños y de mitos desde la descripción de aquellos hasta el descubrimiento de las fuerzas impulsoras de éstos, cuyo simbolismo, que regla la teoría onírica analítica es perfectamente aplicable a los productos de la fantasía popular, p. ej.: el carácter del bebedor en la consecuencia de brindar agua simple o aguardiente en la ceremonia de libación, coligiéndose la importancia del mito de la Gigantomaquia donde los olímpicos beben de la fuente de Éstige y los gigantes del dios río Aqueronte; Éstige es preeminente, su agua penetra al reino de los Infiernos y lo rodea con sus meandros para luego salir a superficie y formar un pantano insalubre, diferente que Aqueronte, arrojado a los Infiernos para que lo crucen sin probarlo los muertos recientes. Este mito demuestra a los olímpicos exentos de seguir el recorrido de Éstige, no así los gigantes que bebieron de Aqueronte: el libador, pues, tiene la alternativa de confirmarse por la victoria olímpica, que es inmortal o someterse a la erraticidad de una aventura precedida por deidades desvanidas. En efecto, la Gigantomaquia interpreta tradiciones míticas arraigadas en la psicología de los pueblos, obtenida con diversos símbolos oníricos individuales, el curso natural del agua que bebida simple da salud contra otra agua tóxica, como

el aguardiente que produce el mundo pesadillezco del alcohólico.

De otra parte, el suceso utópico de la ceremonia de libación depara el prototipo de festejante y a los que la confirman emparentarse superficialmente o profundamente o independiente de aquellas deidades genéricas y permanecer así tutelados míticamente o también trascender para contraer fortuna en otro panorama ideal y material que lo abarque con supremacía, como habría de pasar con un grupo antes cazador que inmoló víctimas, luego agrícola que festejó banquetes, que para radicarse en sociedad compleja que exige tributos ha de observar que las primeras disposiciones inicien a otros individuos aún extranjeros como a sucesores de jerarquía moral y civil, importantes sucesores que se enriquezcan y reconcentren en el sentido de anéjar la propia condición a la del grupo precursor del modelo mítico local, que a su través se conmemora el misterio y la sabiduría que sigue con objetos que de sí contribuyen a reforzar la expansión del sistema que progresa por genuina contribución de intelectual y práctica humana. Se da a entender que el mito en estado puro no se halla sino registrado en la literatura de historia fantástica y que a partir de ahí se contamina yuxtaponiéndole nuevas entidades forasteras o natales reorganizadas, acaso en total sustitutivas, pero en la sociedad desarrollada la alegoría contractual del mito genérico permite que éste acceda a cuestiones cotidianas, históricas, con aspecto de extraordinario para la facultad mental y física de sus habitantes.

La crítica moderna de un semiólogo estructural, cual Roland Barthes,<sup>(5)</sup> es aplicable para la periodicidad que hay en la génesis de un evento mítico que en la sociedad contemporánea recrea lo noticioso: Barthes establece el procedimiento del significante -el lenguaje objeto- al significado -el metalenguaje- y de éste al signo -el lenguaje genérico- que produce nuevos significantes, segundos mitos procesados para ser estabilizadores del habla conmemorativa, de poesía de factores sistemáticos esenciales. Barthes explica que la semiología

se ocupa del mito y del habla, que la mitología citadina sólo puede tener fundamento histórico al elegirla la historia corriente o extraordinaria que maniobran productores y consumidores, sin que surja de la "naturaleza" de las cosas; que el mito es la figura externa de las cosas cuyo expediente es inadueñable, y la sociedad apropia esa existencia descifrada como reconfortante, sorpresiva; que el habla constituye todo un mensaje, como la dinámica desprendida del naturismo vegetariano, un gran enlace de datos que confluyen a comunicarse en bloque con el hecho mítico y, que la historia humana vale para trasladar lo real al estado de habla adonde se ajusta la duración del lenguaje mítico. Por ejemplo, en Las pesadillas de Elsa el significante lo hay en el valor de los disfraces y en el enamoramiento indeseado, el significado en que la identidad es aparente y en el recurso con que el enamorado persiste en el otro, el signo en la imposibilidad de usar los disfraces en una feria y en la genuinidad de las distracciones amorosas rechazadas, el nuevo significante en que una Sirena avivó la desazón de un espectáculo de su introversión y en que la técnica fársica hizo sensibles los trámites de esa historia de intransigencia humana.

El doctor Otto Rank, referido al psicoanálisis, disponía ya de los gérmenes de que dispondría Roland Barthes para estimular su método de crítica moderna: "Por este camino se consiguió, al mismo tiempo, iniciar una comprensión más profunda de varios hechos de la historia de la civilización, pues el símbolo se reveló con frecuencia como residuo de una identidad primitivamente real."<sup>(6)</sup>

El Apéndice Introducción al conocimiento de Tragedia, Drama Satírico y Comedia es una condensación de la Primera parte y de la Segunda parte del libro Piasta, Comedia y Tragedia (Sobre los orígenes del Teatro)<sup>(7)</sup> de Francisco Rodríguez Adrados, aparece en esta tesis para promoción del mejor fundamento de la historia de la teoría del Teatro de Grecia, además para hallar de ahí respuesta a la formalización de

la misma farsa del aspirante, p. ej.: el uso de cinco actores y una Agrupación mimética de Personajes Ilustres que emula el sentido del thíaso y del como, o la concertación de un Drama Satírico sin sátiros para la Escena 1 del Tercer Acto, y para la Escena 2 del Tercer Acto la visión paródica de una tragedia arcaica facticia.

## Estudio preliminar

1. El sistema de existencia mítica que se emplea en la farsa Las pesadillas de Elsa.

1.1. La Existencia obtiene contrapartes extrañas con el proyecto del apogeo humano, pues éste no siempre implica la legítima convicción de aliviar o agravar el misterio y la sabiduría que transmite la aventura del amor y del odio deíficos, par de impresiones que las más de las veces involucran al arte en la tarea de corregir esos signos. La falacia a emprender tiene por obstáculo a rebasar que permite desconocer la aventura de una deidad vuelta la víctima en enfrentamiento a un animador, a un héroe, a un tirano, a varios subordinados y a un oponente de todos ellos, y con estos personajes se averigua el mecanismo de un mito victimario en que la deidad permanece como en un mal sueño, en que es similar a la ilusión que produce el precio de un disfraz. Al efecto, es suficiente comprender la desventaja de aspecto isotrópico de la víctima: al tiempo que ella es en sí (careciendo inclusive de toda significación, según Sartre),<sup>(1)</sup> es un ser fuera de sí, es el "ser-otro" y por consecuencia es infiel a sí misma, pero "amplía el ámbito de su realidad por medio de nuevas formas",<sup>(2)</sup> p. ej.: del animador es víctima y es víctima-animador, del héroe es víctima y es víctima-héroe, del tirano es víctima y es víctima-tirano e igual para el oponente y los subordinados. La víctima hace significar, por efecto de yuxtaponerse a cada uno de estos tipos diferentes, que su individualidad original le prohíbe absorberlos por completo pues sólo permite a partir de sí el hecho de moverse victimadamente; el propósito de cada personaje es incompatible con la víctima y nulifica la dirección que ésta quiera imponer, que sin variación es la más objetable. La víctima tratada como un ente es topada por quienes no comparten su fortuna, en definitiva con aquellos exentos de dar forma

relevante, por mínima que sea, a un conflicto dramático que le suscite cierta personalidad: todos caen en el juego de ser sus animadores. Entonces, si la interrogante que pacta un ser afligido -la víctima- fuese:

1<sup>er</sup> razonamiento: -Quien anima mi acción es un héroe o un tirano.

Puede conjeturar incluso que en nadie se origina el auténtico testigo de su juicio personal, p. ej.:

2<sup>o</sup> razonamiento: -¿Alguien se percatará de reconocerme, o a mí héroe o a mí tirano?

La duda es impedimento de una crítica que confirme su "yo" o su "otro", y es cuando un sistema adoptativo de universales se hace cargo de la cuestión: emancipa la recreación de un espectacular aparato de situaciones alternativas, pues la fortuna de la víctima se escapa aún si se detiene con el asunto de nominar quién es su animador permanente: la entidad de ella misma. El aparato intelectual de los sujetos externos, para no entramparse en la trampa de la víctima, ha de ganarle ese "alguien", cubrirlo y hacerlo un nuevo ente productor de satisfactores, y equiparlo como a otros más o menos hábiles que ya se tengan relacionados como subordinados de carácter contingente, cuyo presente de víctima se asocia relativamente, no de modo perdurable. El subordinado que puede proponer satisfactoriamente la fortuna de la víctima no da a ésta un futuro liberado de intransigencia, en cambio la arraiga a un presente inducido con los incidentes salidos de su dato tergiversado. Los subordinados ocupan lugares interpuestos entre la nueva evolución de la víctima y el libre juego de la función del héroe o de la acción ventajosa del tirano, pero el oponente, con mejor

tino que cualquier otro subordinado, por medio de intervenciones sin duda importantes es el que interpreta y coarta a los otros, los complica y lleva a no descansar sobre un éxito simple; el animador y su obra avanzan hacia un futuro mítico, certificable en el complejo social al que pertenecen, que es la sede crítica donde la tolerancia logra discernir que una víctima es más animadora que el animador, más heroica que el héroe, más tiránica que el tirano, más contraria que el oponente: esto, por el caso preciso en que la víctima ha sido considerada subordinada de los demás y no de sí misma.

1.2. En la obra, el animador capturista de la vida ideal destina entidades para la víctima, él mismo combina identidad con el artista creador de cosas o con la deidad preceptora de un equilibrio alternativo o con el antepasado moral que da opción a reproducirse con familiaridad; visto así, el animador es un científico no sólo benéfico por más que parezca apto para reducir o desarrollar una historia socialmente favorable, en ocasiones su trabajo reconstructivo se vuelve un misterio sistemático y como de tal hace penetrar a la víctima. El animador que le aplica conclusiones heroicas, tiránicas o subordinativas, transforma en organización universal el núcleo natural que a la víctima ofrece como nuevo mito, así un ser afligido, pues lo prescriptible comprende una distorsión en su mito ampliamente frenado, significativo para la victoria del Universo, con o sin su pretensión individual fidedigna. El animador, un tipo derivado de la víctima, manipula el trámite de una historia hipotética que se vuelve literatura. La nueva condición que una crítica así actualizable concede a la víctima habría de ser suficiente para que ésta alcance el feliz juego del héroe, la acción turbia del tirano o la situación interesante del subordinado, siempre sus "yo-otro", que son protagonistas clasificados con mejor individualidad cada vez. El mismo animador ubicado en el plano de la víctima como científico, como artista o como espíritu igual resulta ambiguo en su razón de hacerla existir; aunque para la víctima

sea indiferente establecerse con feracidad en un valor satisfactorio, el motivo básico de su fortuna victimaria no se altera con la prefiguración del orden adquirente del tipo animador, cuya realidad es, no obstante, reformante.

1.3. La deidad o animador arquetipo que el animador tipo contacta en la víctima puede sugerir a ésta conservar la información:

3<sup>er</sup> razonamiento. -Quien me conozca por el animador no me conocerá cual yo, y al no saberse de él lo mismo, en definitiva nadie me conoce.

Y puede sugerirle una objeción más:

4<sup>o</sup> razonamiento. -Dado que son animadores cuantos conosco, para nada sirve lo que por mí hagan, pues de la convicción de mi arquetipo ninguno cuenta con lo mismo.

Ha de pensarse que el talento del animador tipo, un subordinado también, descifra las intervenciones excepcionales de los otros subordinados, del héroe, del tirano, del oponente e inclusive de la víctima por reivindicar, y que lo dejan atenderlos sin negar ni afirmar la nueva construcción que les autoriza al valimiento de una experiencia dada en el espacio-tiempo mítico del animador arquetipo; aunque lo a ejecutar por ellos -el rescate de la deidad vuelta víctima- vaya siendo propuesto como obra intelectual o acción científica, el propósito recuperativo no lo coarta la literalidad que el animador tipo le dé a la historia-mito, que indefectiblemente es urdida para una liberación universal. El animador tipo que invierte su propia subordinación y la de los personajes no niega la existencia de una misma aventura que constantemente se modifica para un solo fin que hecha a suertes la

condición recuperable; su producto es valioso por cuanto le cabe la aceptación que interpreta un novedoso sistema de soluciones para un presente histórico, desde entonces habidas para siempre y que su aptitud fija para el término de la empresa completa.

El animador tipo resulta otro subordinado, un personaje que ha depositado toda su intuición en una aventura que lo compromete a actuar, intelectualmente o físicamente, con tal que resuelva en materia lo que planeó con arte o científicismo, y cada vez que reconoce que actúa en la perspectiva de su obra legendaria es atraído en episodio o de seguimiento, recibe el impacto o el dato indeleble que le sirve para hacer constar la historia-mito, suya y de otros, que no mengua por poco importante que sea; su mitificación se ha vitalizado para ser concepto ideológico o costumbre activa de los individuos que en común ha captado, a los que ha dado las mismas cualidades que la deidad o animador arquetipo califica o descalifica; aquél provee a cada subordinado dialéctica -disputa por ser- y dianoia -raciocinio individual-, bases particularizantes que coexisten frente al plan universal de la deidad o animador arquetipo, que se halla, acaso, con un significado oscuro y que ha de volverse luminoso. Adviértase la fortuna de la deidad entre sus captores, malos o buenos, al cabo captores, paralela a la suerte triunfalista que por extensión se identifica en el oponente que desanima lo animado y que ha sido resistente al castigo de los tiranos o al beneficio de otros, p. ej.: el dios atrapado (Zeus diseccionado por el dragón Tifón, que le quitó los nervios y los músculos es derrotado por Pan, el genio encarnación del Universo y del Todo),<sup>(3)</sup> o la víctima que escarmienta (el toro en que se metamorfosea Zagreo -Dioniso el cabrito- cuando fue comido en trozos crudos y cocidos por los Titanes a la orden de Hera);<sup>(4)</sup> Zeus y Pan, Zagreo y el toro son el doble objeto de un solo mito, también divisible en más objetos por cada otro subordinado animador, con cuya aventura a sufrir o gozar se obtiene la seguridad de que uno de los subordinados reivindica a la

deidad vuelta víctima. Hesíodo<sup>(5)</sup> cuenta la tradición de la oceánide Éstige, cuyo poder de sus aguas es, primero jurar el reino y dominio de los dioses, y segundo, castigar el perjurio divino determinándole la gran pena de inconsciencia de un año y máxima alienación de nueve años en que tampoco consume néctar ni ambrosía; este antiguo mito haría comprender a cualesquier animador tipo que al hacerse cargo del tema de una deidad castigada hay para su recreación que reivindicar un sinnúmero de humanos muy desfavorables, prefigurados en cultos prohibitivos o sujetos a posiciones éticas irrecuperables, en suma, desproveídos de amor filial, pozo de abundancia o camino de riqueza.

1.4. El mito que Hesíodo ha registrado cuenta para la víctima con una solución increíble: que el efecto tóxico del agua sea contrarrestado por los animadores con que se halle la deidad caída. No es posible abatir a Éstige, la fuente que hecha río manara el castigo a la deidad antes imperturbable, Éstige es la evidencia misma de que la deidad guarda existencia. El rito de la libación, derramar un vaso de vino u otro licor, después de haberlo probado, practicado entre los aldeanos (en latín paganus)<sup>(6)</sup> que aún no eran cristianos, hasta entonces importaba que la mies agreste o agrícola y la simiente animal o humana habían de reiniciar su trámite hacia la fertilidad, todavía por dos vías separadas: la del sujeto que liba y la del residuo derrochado sobre la tierra. La libación significó realidad y fantasía, que en las festividades arcaicas introdujo a la visión del mito heroico y agrario de vida y muerte rituales; sólo la creación del Teatro retuvo un contacto mejor materializado del antiguo aspecto de la existencia ritual, consistente en el asunto mediador del sujeto y la deidad, ambos animadores de la fortuna de una víctima de carácter trágico, satírico o cómico. Cada uno de los dramas de ahí salidos acaso remiten a conocer la falta que un héroe debe desenlazar y que le implica la salvación o la condenación en que deriva su subordinación fortuita frente al animador tipo o al animador arquetipo, propiamente.

la deidad o animador arquetipo es inalcanzable, su esencia sólo es demostrable por un animador tipo, p. ej.: el poeta dramático, en cuya obra se empeña a obtener personajes importantes y ubicarlos para animar la solución de que disponga.

No hay límite de conjetura sobre la experiencia de la deidad caída de la fuente de Éstige, el tema de su mito rebasa las fronteras helénicas, un paralelo lo es el pecado del fruto prohibido que comete Adán para que Eva le pertenezca por completo,<sup>(7)</sup> pero en el mundo cristianizado Eva es la primera mujer, y en la mitología griega Éstige es la oceánide emparentada al Río de los Muertos, Aqueronte.<sup>(8)</sup> La comparación de leyendas parece dar resultados análogos conforme a encontrar la causa de que las dos entidades femeninas en principio condicionen a un deber feliz -Eva a esmerar el Paraíso o Éstige a preservar el destino de honra olímpica- y luego a que sostengan el hecho reprobivo del infractor de su deber -Adán que infringe el árbol de la Ciencia cuando había sólo de acceder a los de la Vida, del Bien y del Mal, o Aqueronte que no debía quebrantar su lealtad juramentada-; la consecuencia es clara en Adán y Eva: se les expulsa del Edén y desaparece su preferencia, por la culpa del fruto prohibido han de rescatar con trabajo y dolor la prole humana. Pero si Adán y Eva han de ser la pareja primordial, aunque intervengan con diversos intereses los ángeles, los diablos o la Encarnación del Hijo del Hombre, apenas basta que todo lo decretable lo haya dado Dios. Según esto hay entelequia, el origen de una causa lleva su propio fin. Aqueronte sirve para completar la idea de la víctima, este río transigió en dar a beber de su agua a los Titanes sedientos durante la batalla contra los olímpicos, éstos repugnaron del permiso y lo condenaron a permanecer bajo el suelo; los afluentes del pantanoso Aqueronte son el Cocito, el Río de los Lamentos que fluye paralelamente al Éstige, el río con cuyos meandros rodea al reino de los Infiernos y el Piriflegetonte, el Río de las Llamas. La geografía del Aqueronte lo sitúa

en el Épiro, allí recorre un país salvaje y se pierde en una muy honda falla, al reaparecer de ese trecho, antes que desemboque, configura un paisaje desolado en un pantano insalubre; la geografía de Éstige la sitúa en Arcadia, cual Fuente brota de una roca elevada y luego se lanza bajo tierra. Estas descripciones geográficas dan en la imagen perifrástica de unas deidades-río con función antónima pero estrechamente emparentadas en el reino de Hades. Eva o Éstige contribuyen al triunfo de la deidad arquetipo, Dios o Zeus, y Adán o Aqueronte son punidos cuando desengañan la regla deífica invencible. Las dos parejas comparadas animan las variantes de una historia-mito básico, que prescribe la conservación de la ingenuidad humana, derivado secundariamente en el triunfo individual del tipo y del arquetipo.

1.5. El animador tipo que urde un mito consigue su persistencia y la convicción de probar que soluciona la nadificación del universo de la víctima, la que implica un sentido del sinsentido. De otro modo el héroe, el tirano u otros subordinados animadores compiten por un atractivo cuya consistencia los acerca a ser mejores visionarios o gestores del animador arquetipo; diríase que por ellos la víctima tiene tal existencia, tal absurdo o tal objeto, o que la víctima es la mínima potencia del animador arquetipo y que al través de ella, así reflexiva, controla la misteriosa producción de sistemas míticos orientados siempre para ejercer un orden radical y progresivo en que la vida experimental suspende lo vacuo, sin término ni eliminación. La conquista del animador tipo anima en sus subordinados modelos de limpieza o suciedad ética, o mejor dicho, de genuinidad o contaminación substancial, y se topa con que la condición de la víctima no es intercambiable, al contrario, ella victimiza la misma animación dada a aquellos, p. ej.: al adiestrarlos a soñar heroicismos y tiranidades ella enarbola una pesadilla.

La realidad de que deriva una obra y la fantasía que ésta implica en el ánimo ocupan los cuatro paralogismos de la razón pura, o-

casionados por la psicología rationalis, de cuya argumentación se concluye "que un ser pensante solamente puede concebirse como sujeto, es decir, como substancia." (9) El hecho literario, pues, tiene como índice hacer optativo probar en una substancia del "ser-otro" un cambio a otra substancia.

1.6. Si la substancia de la víctima es renunciable para un panorama de felicidad universal es porque la segrega el conocimiento que el animador tipo hace causa en el héroe, el tirano o los subordinados, todavía no en el oponente que repuja nuevas experiencias; cuando el cargo es anular esa substancia: la deidad, al tiempo que han de reconocerla propia del sujeto de la víctima han de emparentársela o personalizarla en ellos mismos, este apoyo con que la ajustan oportunamente en la crítica resolutive del animador arquetipo ha derivado, como se dice, de enajenar la capacidad crítica de la víctima y toparla según el objeto que ellos consideren el insufrible o ni más padecible, no basta que la hipotetizen o que la vuelvan inaccesible: ellos mismos cuentan con la prueba de volverse víctimas de la víctima, de donde su identificación original que se ha enriquecido a base de probar dolor y placer victimarios; en total vuelven a cuajar lo que han autoidentificado que es propiamente veraz. Ese valimiento a la víctima le significa su constante autodeterminación, sofisma siempre:

5<sup>o</sup> razonamiento: -No me pertenecen. No les pertenesco. Así lo conocería aunque yo no me perteneciera.

Por una cara falacia, por otra paralogismo, (10) es una exclusión de valor múltiple que la obliga literalmente a realizar el mito animado por cualquier deseo que se le superpone para hacer elegible el dominio contingente en su vida, que cualquier subordinado del animador tipo proyecta para responder a una majestuosidad deífica, a una

división heroica, una ofuscación tiránica, un expediente subordinado o un descubrimiento opuesto; la torpeza de que depende la víctima es patente para su paradoja. p. ej.: una deidad menos su ente existencialista se vuelve la víctima del orden, e igual la deidad del absurdo menos el ente de su anonimato es víctima, o la deidad objetiva se vuelve víctima con ente sin particularidad, o la deidad sin entidad mítica es víctima sin convicción. Diferente, el animador tipo no es presa del entorpecimiento cuando descubre las paradojas de evidente eficacia en la víctima; el proceso reconstructivo que aplica es similar al sueño, "la realización de deseos" en que es fórmula implicar al "yo-otro" en parajes en que el entendimiento objetable es vínculo del dominio sublime que carece de objeto en sí mismo.

El hecho literal que mitologiza a una víctima y a otros es incapaz de asegurar ningún alma, la substancia inmortal, capaz de entender, querer y sentir pero que no está sujeta a una evolución de las ideas. Ahí, el animador del hecho literal se mimetiza favorecido o desfavorecido; el provecho de los subordinados es que animan el movimiento de una víctima en abierta gestión con el animador arquetipo; en la víctima es verificable la modalidad que reúne un mundo real y otro fantástico. No basta que dicha modalidad la interprete el hecho literario o que la depure el sueño protagónico o que un animador tipo la dé a desplazar por varios subordinados, para que la fortuna de la víctima se alivie en lo real. La objeción pertinente hace a la víctima siempre víctima, recuérdese el anticipo de que la víctima fuese la deidad caída de la fuente de Éstige, la primera situación de un año de sueño más la segunda de nueve años de alienación en que no tiene afinidad con el cariño ni con el sustento de los demás dioses completan un castigo sólo igualable a la locura, de la que Spitta<sup>(11)</sup> enumera cuatro coincidencias con el sueño (que representa o inicia un estado psicótico):

1<sup>a</sup>. Supresión o retraso de la autoconciencia y, por tanto, desconocimiento del estado como tal; así, pues, imposibilidad de experimentar asombro y falta de conciencia moral.

2<sup>a</sup>. Percepción modificada de los órganos sensoriales: disminuida en el sueño y muy elevada, en general, en la locura.

3<sup>a</sup>. Enlace de las representaciones entre sí, exclusivamente conforme a las leyes de la asociación y la reproducción; así, pues, formación automática de series y, por tanto, desproporción de las representaciones (exageraciones, fantasmas).

4<sup>a</sup>. Modificación e incluso subversión de la personalidad y a veces de las peculiaridades del carácter (perversiones).

De la pieza de A. Camus El malentendido (Le malentendu),<sup>(12)</sup> se obtiene que a Jan lo narcotiza su hermana, igual que otros clientes del hotel fraternal él halla la muerte a la hora de dormir. Jan evitó identificarse fidedignamente, era el hijo pródigo que tras una ausencia de veinte años deseaba reencontrar la misma estructura de amor filial. La existencia de su madre y su hermana estaba quebrantada, ellas asesinaban a los forasteros que hospedaban y de esa manera evitaban involucrarse en una vida pasajera. Pero su vida común era absurda, el hijo desaparecido o el padre muerto eran sucedáneo de la existencia anhelada: ellas emigrarían hacia un litoral, y se colocarían como sobrevivientes de la pesadilla en el paraje que ellas mismas inducían en el sueño mortífero con que se vengaban contra cada nueva compañía. Esa locura habría de completarse mediante la verdadera desaparición de Jan, cuya desconocida convicción de vivir les arrojaba continuar viviendo en el antro del hotel. Esta obra con-

cluye con el suicidio de la madre en el mismo río adonde arrojaba los intoxicados, y con la alternativa absurda de la hija, empeñada en ofrecer igual alojamiento a la esposa de Jan.

1.7. El perenne mito de la víctima que se rescate acepta el tiempo y el espacio limitados por la animación de los subordinados que debían definir la cuestión de su finitud. La historicidad a que se someten sirve para depurar la misma actividad del "ser-otro" de la víctima, de una época a otra; la temporalidad y la espacialidad que establezcan sus soluciones tendrán validez relativa para una época dada, que otra época trascienda. Animar la existencia de una víctima es concederle substancia, es hacerla estar de modo decisivo fuera de su esencia; el animador hace que el mito esté en nuestro nivel de lo sensible, en lo existencial en que se pone uno mismo como libre, como objeto fuera del mundo. Es el Existenz fenomenológico de Jaspers: "el ser que no es, sino que puede ser y debe ser."<sup>(13)</sup> "La existencia (p. ej.: del mito de la deidad caída a ser víctima que se rescate) es entonces lo que forja su propia esencia, lo que crea su propia inteligibilidad y hasta la del mundo en la cual se halla sumida."<sup>(14)</sup> Si para Heidegger la existencia, Dasein, es existente por ser esencia ella misma y la conciencia del ser en los seres creados es una de sus características, Sartre "reitera que los existencialistas -tanto cristianos como ateos- afirman la primacía de la existencia"<sup>(15)</sup> sobre la esencia. Pero Sartre pertenece al movimiento izquierdista del Existencialismo que ve la pequeñez del hombre, con Merleau-Ponty consideró la existencia humana como el objeto por excelencia de la reflexión filosófica;<sup>(16)</sup> el existencialismo debe ser una filosofía, no una "actitud" ni la "toma de posición" que combinó Gabriel Marcel para hacer del hombre un ser en el mundo, que al mismo tiempo se eleva hasta llegar a convertirse en un ser en Dios. Jaques Maritain<sup>(17)</sup> propuso clasificarlo en existencialismo propiamente existencial, "el existencialismo en acto vivido o ejercido" y en existencialismo meramente académico, "el exis-

tencialismo en acto significado", generador de ideas y productor de tesis. Hay que decir que el existencialismo suscitado en el siglo XX es diferente del problema de la existencia, existencia en el sentido de equipararse a la realidad, realidad absoluta que es averiguable por aquello que sabemos que es; al Existencialismo, pues, se le critica su carácter empírico-psicológico y sus análisis de la existencia humana, que pertenecen a una burguesía degenerativa o que manifiestan con peligro el ateísmo moderno o que explotan lo irracional hostilizando la ciencia, o que su función, no su contenido, rescata del totalitarismo a la persona amenazada de esclavitud, en fin, A. J. Ayer<sup>(18)</sup> declara su indiferencia con la frase de que es un "abuso del verbo ser".

El hombre absolutamente libre existencialista de Sartre arranca de la teología dialéctica de Bergson y del pragmatismo de Unamuno, Ortega y Gasset y otros, Peirce o Lovejoy; Bergson apoyaba que la intuición penetrara la realidad de la vida y que se atacase el intelectualismo y el pensamiento científico de importancia exagerada, Unamuno y Ortega y Gasset expresaban lo que Peirce<sup>(19)</sup> había resumido en la pragmatic maxim: "toda la función del pensamiento es producir hábito de acción", "lo que significa una cosa es simplemente los hábitos que envuelve": "Concebimos el objeto de nuestras aconcepciones considerando los efectos que pueden ser concebibles como susceptibles de alcance práctico. Así, pues, nuestra concepción de estos afectos equivale al conjunto de nuestra concepción del objeto." Lovejoy<sup>(20)</sup> resuelve dos tendencias del pragmatismo: "el significado de una proposición consiste en las futuras consecuencias de experiencias que (directa o indirectamente) predice que van a ocurrir, sin que importe que ello sea o no creído" y "el significado de una proposición consiste en las futuras consecuencias de creerla". Así ubicados estos dos movimientos, teología dialéctica y pragmatismo, referidas como el existencialismo sartreano primariamente a la realidad humana y social y no a la natu-

ral, es comprensible que se le negara la posibilidad de ser filosofía: la adopción de una actitud existencial excluye toda posible "racionalización" de la existencia, sin la "racionalización" cabe su filosofismo de abuso novelesco.

Por ejemplo, en la pieza de Sartre A puerta cerrada (Huis clos),<sup>(21)</sup> el existencialismo ateo sugiere el tema de la pieza del marqués de Sade Filosofía en la alcoba (La philosophie dans le boudoir)<sup>(22)</sup> en que el "ser-otro" -la progenitora- de una víctima es eliminado para satisfacer las pasiones de la asamblea de libertinos; la pieza de Sartre demuestra que el azar permuta el infierno de fuego por otro constituido por una habitación atendida por un Camarero. Esta obra demuestra la posibilidad de volver tolerado el homicidio de Estelle a Inés: la causa es el irreprimible amor adúltero de Garcin y Estelle, ahora implicado en la experiencia de una nueva relación de carácter singular, que parte sin acusación moral: las acciones de amor envilecido e irracionalidad de la muerte habidas ya en la vida antes vivida refuerzan el destino del tirano frente a la víctima; este oportunismo devuelto al trío de enfrentados más el Camarero significa un sentido insuperable de la existencia, mero "accidente" de la esencia. Aquí, la ausencia de una eliminación inmediata sólo considera que la realidad influyente -llámesele azar humano y no prodigio divino- está más allá de ellos mismos, unos subordinados de la condenación victimante. En esta pieza el "más allá", el "estar ahí" permite animar el modo intelectual del progreso moral fallido, modo que rechaza el cese existencial de los cuerpos. El pensamiento sartreano deriva del tronco que representa Kierkegaard,<sup>(23)</sup> que ha expresado que el existir del existente humano significa tomar una decisión última con respecto a la absoluta trascendencia divina: el hecho de Garcin, Estelle e Inés con el Camarero que los introduce da, sin embargo, en un instante no destituable del devenir -el ser como proceso- absoluto que no se detiene. Sartre se anima en su pieza a eliminar a Inés de modo análogo a como el

marqués de Sade lo presentó con Madame de Mistival. Madame de Mistival, el "otro" de Eugenia de Mistival, la "joven doncella deseosa de cambiar de estado",<sup>(24)</sup> encuentra a su hija -su "ser"- cometiendo los más bajos instintos lúbricos, y sin rescatarla del libertino y su compañía es escarmentada con depravación asesina, este crimen del "otro" del "ser" se vuelve corriente para Sartre: al fin de su pieza Inés muere acuchillada pero verifica a Estelle y Garcin que ya se hallaba muerta, el esfuerzo de estas víctimas las regresa a una muerte común pero cargada de todo riesgo, mueren perjudicadas por la sentencia vejatoria de los vivos; el existencialismo ateo de Sartre utiliza este tema para considerar la vida y la muerte como existencias recurrentes que el conocimiento del sujeto hace rígidas.

El drama se ocupa de mostrar los grandes contrastes que estipula el sentido del "estar ahí", fuera de la nada de la simple potencia, de una época a otra el "ser-otro" intercambia su "estar fuera de las causas" y cruza valores en que se compromete a volverlos efectos de índole externa o que totalizan la interioridad animativa. El Existencialismo formalizaba diversas tesis de una misma existencia lograda en el sujeto vivo y que lo reforzaban aún muerto, en cambio el Absurdo criticó esa seriedad "filosófica" unible a cualesquier esencia y negó las posibilidades de libertad interna que adquiriría el existencialista, el "existir" del Absurdo es obsesión ética en que la "equivocación" es la regla de una llana condición humana de donde nadie es reconocido, o si lo es es porque ha exagerado su extravagancia o locura, decía Camus: "Vivir es hacer vivir el absurdo."<sup>(25)</sup> El Teatro del Absurdo da la ilustración más acabada del universo descentrado de cualquier "ser" que se traslada a la substancia de su "otro" y este "otro" no le proporciona más que aniquilación extraordinaria, p. ej.: revítese la pieza de A. Camus El malentendido (Le malentendu), en que la tolerancia de un proceso erróneo de identificación vuelve absurdo el propósito de restablecer la vida familiar.

1.8. La falacia emprendida continúa hasta el infinito y puede hacer insospechable la victoria de la víctima afín de la deidad caída, su argumentación tan maleable se profundizaría siempre y cada vez se añadirían más ejemplos de que el trayecto que recorre la víctima es un declive vertiginoso que choca con el camino llano de los subordinados, y para evitar su arrastre sólo se la topa para expulsarla, esto es, si no, con su muerte; diríase que los subordinados encumbran su razón a desventaja del desatino de la víctima. El animador tipo que gesticule el triunfo de los subordinados y la víctima ha de resolver cómo puede rescatar a éstos según el orden victimario mismo, quizá de modo que la desventaja que promueve la víctima sea el vehículo de triunfo apropiado. Dicho de otro modo, la condición de la víctima la hace fallar entre sus antagonistas, no así es irrealizable en la fortuna connatural de otras víctimas desde siempre propuestas a la ineficacia del heroísmo, de la tiranía, del oponente que enreda con facilidad y engaño, o de la propia deidad. Según esto, el asunto del animador tipo estriba en confirmar una historia-mito, pues, haciendo inteligible el dato victimado de los personajes de cierta época, pero también ha de anticipar que satisface la íntima certidumbre de la víctima cuyo arquetipo la reibindica al fin.

Conforme a lo antedicho, en la farsa de H. Quiroga, Las pesadillas de Elsa, el dato histórico que alude a la inundación del 16 de agosto de 1915 en diversos estados de Texas<sup>(26)</sup> le sirve como pretexto para arrancar no de una historia documentada del desastre natural sino de la presunción de interpretar el mito que salva el "ser-otro" de una deidad o animador arquetipo durante una época de guerra que coarta la libre existencia. Como se puede replicar, el error intelectual le sería reiterar un ejemplo más del fatalismo aprehendido con la falacia naturalista del tipo "es"- "debe",<sup>(27)</sup> cuando con ésta cabe asimismo resolver los pros de una existencia que asegura sus hipótesis, y del primer mecanismo que revisa la fortuna desastrosa de la víctima segre-



dad caída permite al héroe, al tirano, al oponente y a más subordinados se limita, falazmente, a agrandarse con cuanto coadyuvan de su capacidad anímica al efecto de cursar una aventura de realización victimaria: el heroísmo, la tiranía o la oposición puras se demuestran inapropiadas en el ámbito atractivo de la deidad vuelta víctima, que los releva de identidad categórica y a cambio los dota de victimación; con este emplazamiento de los personajes la deidad se vuelve accesible o subdirigible para patentizarles hechos fidedignos, así aparentes, que más los instalan en el dilema de la víctima, el "ser en sí". Significa que el mito de la deidad caída está en el sujeto de atención, siempre la entidad de la víctima, eje con cuyo mecanismo que enriquecen los subordinados se adquieren los medios de su aspiración elevada. Este asunto se puede revisar, obtenido como el accidente lógico del acto creativo en Poética (Cap. 6), Aristóteles, "los personajes no obran imitando sus caracteres, sino que sus caracteres quedan involucrados por sus acciones",<sup>(30)</sup> en efecto, hay similitud de condiciones, así, en el Teatro se fija el pragma o asunto del personaje con la mímesis o imitación que hace de una práxis o acción; la imitación realizada dada en la acción es doble, dianoética o manera íntima de pensar y dialéctica o manera externa de índole discutible, en el personaje se proponen ambas durante la invención del mito o leyenda y, con ésto, el fenómeno dramático más importante hace resultar que en la historia el personaje surque como de contenido manifiesto la peripecia o cambio de suerte hacia la vuelta a un entendimiento que acaso ocurre involuntariamente, la anagnórisis o reencuentro. De otro modo, el conflicto que trascienda el ser intemporal -la deidad caída- es completar una historia que abarque en su mismo sentido liberador las soluciones del "ser en sí" -la víctima- que nada más interpreta a través de sus "yo-otro": víctima-deidad, víctima-héroe, víctima-tirano, víctima-oponente, víctima-subordinado. La víctima progresa como un animador que invierte las identidades de los otros

personajes, cuyas fortunas legítimas las vuelve fallidas respecto del propósito unívoco que le inspira la deidad o animador arquetipo; el trámite isotrópico de la deidad vuelta víctima es la manía o inspiración semejante a la transformación de ideas en el sueño, que las proyecta como realidad latente en el mundo exterior, en una reconstrucción provista de carácter y objeto desde dentro de la vida anímica.

2.2. La contraparte del resultado mítico de la víctima ha de examinarse en la figura del héroe que, de este modo, es común que su aventura gane sentido frente a la de la víctima y los otros personajes; las soluciones que usar, aún victimadas, no escapan del entendimiento del héroe, cuya esencia paradigmática confirma la cohesión victimadora que procede la deidad. La vía heroica es el acceso a que igual se adhiere la deidad caída, en la forma de un modelo polarizado entre la infrarrealidad perseguida en la víctima y entre la superrealidad emanada en el héroe, y toca a los subordinados seguidores organizar el cambio de suerte, p. ej.: heroico, caso de la acción del oponente, o el reencuentro, p. ej.: victimario, caso de la acción del tirano. El oponente y el tirano tienden los nexos entre los polos del héroe y la víctima, aquellos son jefes que requieren de sus seguidores -los subordinados, incluso el héroe y la víctima- una actividad, no como el héroe y la víctima, que requieren de sus seguidores -los subordinados, incluso el oponente y el tirano- una disposición. Pero si el modelo se hallase bloqueado parcialmente para el héroe, estando para el tirano y la víctima, ese signo en suspenso se procesaría como anomalía en el oponente en el aspecto de un recurso accidental pero impersonalizable, de ningún modo ordinario, al contrario provisto de extraordinarias significaciones que sólo al héroe corresponden como significantes actuables, pero la disposición heroica se cumple aún sin su plena evidencia: el oponente deshecha "antiheroicamente" el asunto contratado en el tirano y la víctima. Es patente que en esta anomalía  $deidad = \frac{oponente}{héroe} \neq \text{tirano} - \text{víctima}$  la polarización del

modelo deidad= héroe (oponente) ≠ víctima (tirano) continúa refe-  
subordinados  
rida a identificar el orden heroico de la deidad en una eficaz com-  
pensación que influye los aspectos conocidos y los omitidos. Sin em-  
bargo, la proposición inicial argumenta un recargo de la deidad sobre  
la víctima, comprendiendo como alternativo el propósito de dar cabida  
a la definitiva diferenciación entre heroísmo y victimación; ha de  
preferirse lo primero, el plano de acción accesible a quien no es víc-  
tima y debe pasar por serlo, como pueda ser, sin el abandono absoluto  
de identidad paradigmática, infrecuente para la propia víctima, toda-  
vía vehículo de la deidad caída.

2.3. Siendo la víctima principal conductor de animación típica  
influída de la deidad o animador arquetipo, es la que promueve que el  
héroe parezca víctima del heroísmo, el tirano víctima de la tiranía o  
el oponente víctima de lo contradictorio, similar al absurdo que apa-  
rece en el contenido manifiesto del sueño, que sustituye en él a un  
juicio despreciativo incluido entre las ideas latentes, o bien como  
el personaje actuado, que no pertenece al actor sino que es imitable  
a través del disfraz en relación con otros personajes literarios, sim-  
ples estilizaciones del artista teatral; al héroe, al sujeto ensoña-  
do o al personaje escénico les cobra desenvolverse con peculiaridad  
pues no son deparadores arquetípicos de la acción efectiva, acaso sir-  
ven de procesadores de enigmas contemporizados a superar desde una cau-  
sa que arranca de base objetiva o subjetiva dable al conocimiento de  
la víctima, del soñador o del escritor de dramas. En total, la dei-  
dad o animador arquetipo atrae la substancia del héroe y de los demás  
y las fragmenta, éstas se procesionan conglomerándose para el asunto  
de la víctima en forma de objeto valioso, p. ej.: "la virtud del pe-  
cador" o "la magia del arte", materia que poseione el tirano o que  
derive como contaminación que rechaze el oponente: es un producto hí-  
brido que la virtud del héroe dispensador de salvación rescate. El

fenómeno tipificado del héroe y sus hechos sensibles, toda vez animados, no así iniciativas ni originales se conocen ya expuestos ampliamente a que han tolerado ser restaurados para funcionar aceptados por el tirano, o a quedar excluidos del ámbito conflictivo del oponente avisor; la acción admitida del tirano o la especulación del oponente ha de permitirles ganar las identidades que desbanquen las del héroe y la víctima frente a la fidedignidad de la deidad polarizada, así sutilizada, no víctima ni heroína, en cambio caída entre el heroísmo asegurador y la victimación empecinada: el panorama deífico es coartable, funcionalizándose para punir la libertad y la dignidad, pero la divisa de la deidad es la del consumado agente de control cuyas medidas son recopilar ejemplareidad que sirve a su atractivo de unirse a las diversas naturalezas que desvía, aún a contra-reidad, a un solo proyecto que reconstituir, envolvente de inversiones; la deidad hace extensivo el heroísmo y reproducible su victimidad; la pretensión del tirano es cobrarse con heroicidad, a salvo de la condenación que victima el oponente, en tanto, al héroe importa rescatar su parte victimada a causa de la propia víctima.

2.4. Ha de compararse que la estructura propia del héroe es superficial respecto de la estructura profunda hallada en la víctima, ésta potencializada con el auge que desempeña la deidad, aquella adherida para mejor articularla con las intenciones del tirano y del oponente. Ubicar al héroe y a la víctima en estructuras enfrentadas ha llevado a proponer un modelo polarizado para la esencia estimable de la deidad, y se ha llamado al "yo-otro" de la víctima, víctima-deidad, víctima-héroe, víctima-tirano, víctima-oponente, víctima-subordinado, significando que la deidad es atomizable para compartir estas diversas entidades representadas a través de la víctima, y que el héroe, la víctima, el tirano o el oponente refieren a un modo de ser de un sistema que funciona en virtud de la estructura de la deidad misma, hipotéticamente caída que se rescate, siendo lo rescatable el "ser en sí".

La falacia emprendida es el impedimento de que otra estructura de deidad acaso la rescate: este sofisma de la deidad vuelta víctima reconoce su "ser-otro" en la existencia de la víctima y de ésta los "yo-otro" en subordinados animadores que con aquella están apartados para una represalia parcial, de la que asumen la estrategia que verifique el valor controversible en la aventura que actúan contemporizada.

2.5. De aquel modo, la estructura obtenida para la víctima sirve para sistema de la estructura del héroe e incluso del tirano y el oponente. Así, si con el heroísmo puro se anima el héroe, en cambio la deidad vuelta víctima lo solidariza con los otros tipos que subordina, la base de su acción arranca contaminada de victimidad, tiranía y oposición, así conformada en un devenir hostilizado o caduco. La cuestión del héroe se vuelve estrecha al confinarlo a estos límites que no dan cabida a que exhiba su real cometido victorioso, asunto improbable para la misma deidad sorteadora. La existencia del héroe se desvía a acaparar aquellos productos falsables que tramitan el tirano, el oponente o la víctima: el subheroísmo, el antiheroísmo, el superheroísmo. La heroicidad discrepante de que está proveído le es provechosa cuando afronta el proyecto tiránico que se estabiliza o la reconcentración contradictoria que disiente o el riesgo que priva la distinción de acechanzas; con su oportuna ineptitud prosigue el arreglo más propio a los trastornos en que se definen el tirano, el oponente o la víctima, éstos, extravagantes, no ganan por heroicidad lo que el héroe contaminado tampoco contrarresta: en su ámbito el héroe tergiversado es consecuente y efectuyente, reproductor incluso de una solución que innove para esa misma irregularidad. En resultado, el héroe influído debe llegar a testificar los términos que concluyan la realización del tirano, del oponente y de la víctima y no desplazarlos antes ni desvastarlos y dejar indeterminado el fin de esos sinsentidos; este tipo híbrido de héroe encubierto no destruye para considerarse heroico, al contrario se torna un agregado para suceder los



cobo cuenta con 14 años desde su nacimiento; la predilección que Jacobo familiariza por las patatas con tocino; que la primera novia que embeleza a la familia Jacobo se rechaza por otra más fea y sin aquellos elogios; que la palabra gato sustituye todo género de ulteriores horrores matrimoniales, tanto como una crin animalesca, sucedáneo que circula en la habitación con Jacobo y Roberta II solos; que Jacobo se descubre del sombrero, tiene verde el pelo y verde se torna la iluminación amorosa.

c) subversión de las peculiaridades del carácter, p. ej.: la familia de Jacobo está invertida sólo animándose con las decisiones de Jacobo, de tal manera que ante su aceptación de unirse con Roberta II, que la rechazaba también, los Jacobo y los Roberto, espías detrás de la puerta entran y se contonean grotescamente con guturaciones igualmente ridículas, que deparan la sorpresa de lo que se acepta sin entenderse. Además, la escenografía es decrepita, sombría, deformante, no en la escena de seducción de Roberta II a Jacobo y luego de Jacobo a Roberta II, en cuyo auge la iluminación trastorna el mueblario con brillantez, corriéndose al verde hasta disiparse en oscuridad; otra subversión cuenta por el uso de máscaras de la fisonomía de Jacobo.

De otra parte, Roberta II sobrevive de los festejos acallados con la oscuridad, entonces, seguido la ilumina luz grisácea, está semio-culta entre su vestido de novia aún con las tres narices y los nueve dedos titilantes; la comprensión aledaña del absurdo de esta "comedia naturalista" la muestra como si ella estuviese con la autoconciencia retrasada y que evocase como en un sueño o en una locura la cuestión de su noviazgo, de tal manera que no le cupiese posibilidad de experimentar asombro, el vehículo hacia la censura del contenido representado: prosigue siendo Roberta II, no una persona normal, está en la dirección de como Jacobo -un antihéroe- la hubo obtenido. La deformación habida ya en Roberta I era anticipable por proceder de la percepción modificada de Jacobo, gestada en su familia en extensión a los

Roberto. La peripecia o cambio de fortuna de Roberta I a Roberta II ofrece una salvación victimada, trascendente, hace de la misma Roberta la víctima heroificada que testifica por la virtual deidad caída en una aventura: los Jacobo serían judíos relapsos que se deslizan a incluirla como un familiar que pueden tramitar. La gradual reformación que transita el ente Roberta quizá tenga alegato según un exceso de conciencia moral de los parientes -todos subordinados- que con llevarse a Roberta I y regresar con Roberta II -que las interpreta una misma actriz- improvisan para Jacobo todos aquellos mimos para un noviazgo que incluye la gestación de mayor distorsión en la identidad primera de Roberta, entonces dada ya mediatizada, y así al regreso se la presenta como una hermana mayor: el Absurdo ha podido dejar claro que Jacobo sigue en los 14 años, su ropa es corta y no se atiene a la corriente acumulación de edad, y Roberta II parece mayor en el sentido de que la madurez le es innata por la abundancia de miembros orgánicos y articulaciones sensibles, émulos de lo irreal perceptible. A través de Jacobo, entonces un héroe victimado que abarca la tiranía es posible observar la importancia de la "disposición mental innata (ingenium) mediante la cual la Naturaleza da la regla al arte". (32)

En efecto, Roberta I y II resultan la víctima a heroizar que tramita Jacobo, un personaje del Absurdo nihilista (de nihil = "nada"), negador de la realidad sustancial, por tanto, el genio de la familia Jacobo en extensión a la familia Roberto contienen el germen del heroísmo, así afirmado en la soledad, la melancolía, en la inigualabilidad social como ética.

2.8. La función del héroe es la construcción del "acontecimiento heroico" y esto no es durable según que la deidad vuelta víctima lo subordine y por ello haga cambiar la especie del acontecimiento completo. Significa que el acontecer heroico es falsable y así a comprobarlo lo sostiene la deidad caída, que niega otros principios válidos de un devenir externo al suyo. La deidad o animador arquetipo

conoce que el sentido y el propósito aspirados es mera ilusión y en ello comparte su modelo con el héroe, que no obra en hipotético sino en acto. Seguido de El mundo como Voluntad y Representación, Schopenhauer,<sup>(33)</sup> hay que considerar que la deidad animadora del héroe que victimiza accidenta su beatitud y lo arraiga en la Voluntad, causa de egoísmo y la agresión humanas donde reside todo mal en general; a lo cual sobrevive el heroísmo puro expresado como la abolición parcial de la Voluntad, un algo que cursa paralelo la aventura de los personajes instigados a su rescate. La paradoja de la cuestión está en que la deidad caída ha de rescatar su deifismo absoluto, éste, libre ya de Voluntad y de nihilismo procesionado en los personajes, que al parecer, en su aventura contemporizada no sólo se concretan al rescate de la deidad arquetípica, en cambio al objeto de su llegar a ser propio. Con esto la deidad o animador arquetipo entra también al ámbito de los personajes como una selección objetiva o causal que les posibilite un triunfo individual, comparativo. En el caso del héroe que inspira la deidad vuelta víctima su aspecto paradigmático deja de ser modelo y se fracciona en jefe o dueño, tanto como otro subordinado explotado para aunarse a la victoria que condensan los antagonistas en suerte, el tirano, el oponente, la víctima, "héroes" potenciales que enfrentar, éstos, precursores o continuadores de propios sistemas en desarrollo, para cada época modificables, donde se confina el héroe ensimismado para triunfar con anomalía o infamia.

### 3. El deifismo reintroduce a su peculiaridad.

3.1. La escalada deífica afianza el desenvolvimiento de diversos órdenes éticos -el heroísmo, la victimidad u otra- juzgados aptos para regir diferentes identidades -un militar, una reina, un ciego u otra- desafiadas y colocadas en las múltiples funciones de su condena-

ción capital, que las empeña a descifrar la inclinación de su rescate causal, que así competido alcance una excepcional emulación de la fortuna que conceda la de la deidad, por todo esto venturosa. El pasado mítico habido de la deidad es de acciones imposibles contra las acciones probables de los personajes que subordina y anima requiriéndoles a practicar técnicas fantasiosas o de engaño, sustitutos graduales del antiquísimo objeto igualmente importante y que puede recrearse a base de contingencia, como pudo suceder durante el espectáculo preteatral en las regiones de Grecia arcaica con el Ditirambo, el himno dionisiaco que invoca la epifanía o aparición de la deidad agrícola o la heroica, y ya para la creación del Teatro los rituales de vida y muerte iniciáticas, las tradiciones festivas de mitos epopéyicos y los cantos líricos de solistas y coros sirvieron de arranque filosófico y poético para las concepciones formales de Tragedia, Drama Satírico y Comedia (Véase el apéndice.).

Según aquello la deidad adquirente está para varios contextos artísticos expresados en un plano intelectual de espacio-tiempo histórico, el que define la obra de arte, que se sistematiza para actuar con modelos polarizables en una o más estructuras superficiales y profundas de los órdenes éticos, en identidades simples y complejas; sin embargo, la contingencia de la deidad caída es que sincroniza sus mismos signos para una nueva aventura del presente inmediato, cuyos productos puede verificar o falsar conforme a la voluntad de resolver las causas que establecen su reiterable victimidad, cada vez a partir del ethos o costumbre que hace incidente en cuantos personajes implica para el reencuentro de su plan absoluto de salvación universal, así retribuyente.

3.2. La deidad o animador arquetipo es quien mejor libra la impostura existencial que puedan retribuirle los subordinados; cuando es obtenida como animador tipo, otro personaje subordinado del autor literario, este artista inspirado pone en su conocimiento desenlazar

la versión anómala a que tendieran los personajes del mito o leyenda alternativa, por ésto, historia intermediaria del fin último que propone la aventura de la deidad. El autor literario y sus personajes se avienen a ser promotores de la abundante fantasía que una época real enuncia con la indeterminación de algún aspecto de la excursión humana en la Idea y la Materia. Al autor literario o animador tipo le es suficiente interpretar la eidea o ideal que interpone la convicción de la deidad, p. ej.: "el abandono del ser amado" frente a la de sus subordinados animantes, p. ej.: "el rescate del ser amado" para poner de manifiesto qué contradicción caótica los naturaliza y pone en el centro de un complejo accional en cuyo límite intelectual se decreta siempre un solo estado de adopción de cuestiones que hace que él y los personajes adopten la cuestión deífica como acumulación de cosas presentes, así imprimiéndose con estatismo o volubilidad, con atracción o decepción ya no extraordinarias, ordinarias, encajadas en las normas de un ámbito tramático patente y que prosigue siendo cuestión inspiradora para otros tipos y arquetipos novedosos: los personajes sucesores se simulan al turista que reinaugura, por acaso, la agencia que administre el viaje ambicioso que sus paisanos desconfían emprender, que es laberíntico.

El destino íntimo de la deidad constituye el contrapeso moral y físico fuera de escala personificable; al volverse ente atractivo, p. ej.: vuelta la víctima, en ésta invierte su Voluntad y por ello subvierte la de cuantos subordina para heroizarlos, tiranizarlos u oponerlos, no que se las contravengue, en cambio esa Voluntad inspirada la afrontan ya adversaria cuando éstos agotan sus propias sucesiones de aptitudes existenciales y metafísicas de que fueran requeridos y entonces derivan en sostener una disyuntiva del plan más basto que sigue siendo la procesación de novedosa mitificación o aventurización que libre la deidad, precisamente a partir de lo procesado ya de los subordinados, a los que para por sí continuar les queda declinarla

hasta la nadificación, ya sea representándose la sustituida en cualesquier otro objeto o sujeto o entrando a contaminarse con la compartición de otro conflicto con que mejor se comparen en la preocupación de obtener el ser en sí que los distingue con la deidad, siempre animador proveyente de modelos históricos que polarizar y de jefes acaparadores de disposiciones que aprenden a activar para una estrategia particular de este subordinado trascendente; al contrario, enagenando la trama reconocida de la deidad al Absoluto esto causa segregación de nada más hallar que lo inhóspito es del Absoluto, y verificar que la alienación consecuente de identificarse dicha deidad como ordinaria es contra lo depurado del Absoluto, así el objeto de mitificación inaplicable al subordinado que en cuestión experimenta un mero accidente del rechazo de la deidad así vista caída o vuelta víctima, y defectible como animador arquetipo o tipo.

La deidad ideal casa con la conciencia múltiple, cuyo uso de escalas desproporcionadas e improporcionadas ceden a su expansión equilibrante en los hechos que parecen inverificables, como los que testimonia la locura, el sueño o la representación teatral, los constituyentes adicionales de todo mito o historia que accede a exculpar la apaté o estratagema del horizonte humano, toda vez extractor del enigma animal, vegetal o inanimado.

3.3. El sistema de existencia mítica en que ha consistido este Estudio preliminar se halla progresado en la organización tramática de la farsa Las pesadillas de Elsa de H. Quiroga. Esta farsa se formaliza, pues, refiriendo la índole de una anomalía mítica que hace constar que la deidad o animador arquetipo se ha inducido en el "material manifiesto" de los sueños de Elsa, así deidad caída instigada a resolverse en las mismas "ideas latentes" de Elsa y los subordinados; la Sirena, la deidad hipostática para Elsa, reobtiene de ésta y los subordinados la condición sofisticada de ser el "ser en sí" por medio de animarlos a condensar simultáneamente todas las fuerzas que toman

parte en la elaboración de su propio sueño, al desplazamiento que vence la coesión de la "censura" reinante en la vida despierta, a la transformación que facilita la representación onírica, a la regresión en que el sueño se hace consciente, percibido del material onírico: impresiones sensoriales, procesos mentales y manifestaciones afectivas que mezcladas fingen un suceso, suceso que en la farsa Las pesadillas de Elsa es cada vez el "abandono del ser amado".

3.3.1. En esta farsa las sirenas son cuatro: Teles, Redne, Molpe y Telxíope, son animadores tipo y están para la estrategia de la obra, consecuentemente la deidad o animador arquetipo ha impuesto su representatividad en ellas, sin embargo, el sarcasmo es tópico para una técnica dramaturgica necesitada de hacer veraz un gran espectáculo preveído desde la Escena 1 del Segundo Acto. Al autor le había parecido razonable hechar mano de la sirena Parténope, así descrita por Pierre Grimal:<sup>(34)</sup>

... Parténope había sido una hermosa joven oriunda de Frigia, que se enamoró de Metíoco, aunque no quiso romper el voto de castidad que había formulado. Para castigarse por su pasión, se cortó el cabello y se desterró voluntariamente a Campania, donde se consagró a Dioniso. Afrodita, irritada, la transformó en sirena.

Su mito abarca facilísimamente la cuestión del mutuo amor rechazado entre Elsa y Rufo, rechazo amoroso que escénicamente sustentaría esta deidad, pero de incluirle cabía el riesgo de acudir a un espectáculo fuera de trance, todavía menor que el de la concella lidia Aracne y el rememorado Falange en la Escena 2 del Primer Acto, y debía experimentarse con la mejor posibilidad teatral: sustituir a la solitaria Parténope, epónima del antiguo nombre de Nápoles, por un

cuarteto de sirenas que sí armonizase con el deseo más recóndito del padre de Rufo, Wenceslao además el Hombre-Nube: enfrentar a la deidad hipostática de Elsa y al condescender con ella él apropiarse la posteridad del plan deífico; esa coartada le dió a unirse sólo con aquellos "Personajes Ilustres", una Agrupación igual buscadora de la trampa deífica de victimación, y se obtuvo el mejor desenlace adonde lo de la deidad es y deja a ser ilimitadamente inapropiado.

3.3.2. Las acciones de enredo en esta farsa se orientan a interpretar lo sobrenatural y no a lo natural, el recurso dramático ha sido interponer personajes mitológicos desarrollados de antiguos héroes y deidades cuya anacronía ha podido identificar a los personajes actuales en un decurso de carácter onírico, arrancándoles diversos "yo-otro" entramables para adquirir y disipar la certeza de tener el "ser en sí" a que se subordina la deidad vuelta víctima, deidad caída o animador tipo de la aventura básica de una deidad o animador arquetipo, p. ej.: la sirena Parténope, que lejos de ser intramitable, su cuestión es reargüible siguiéndola procesionada conforme a que sea reemplazable en una nueva organización de sueños míticos hechos expresamente para los animadores subordinados que así la enfrentan.

El propósito de una técnica dramática exploratoria de los procesos del sueño, habida para Las pesadillas de Elsa, farsa argumentada históricamente en 1915, se aplica. por tanto, a satisfacer, a verificar y aún a anticipar diversas causas de las literaturas de vanguardia comprometidas con la realidad social o no, a partir del Expresionismo alemán, de arte ebrio de abstracción, de alegoría y misterio, que usa temas mórbidos, perversos y sexuales, extrovertido del fenómeno psíquico del hombre,<sup>(35)</sup> y que deriva en el paracientificismo aplicado a la fantasía superior del Superrealismo<sup>(36)</sup> de André Breton, en el Existencialismo de responsabilidades sartreanas o incluso en el Objetivismo de Beckett, que convierte cualquier cosa en nada, de quien Guillermo de Torre<sup>(37)</sup> interroga, "¿cuáles podrán ser los personajes de

sus futuros libros: larvas, ectoplasmas...?" Esta técnica dramática, cuya una fuente principal lo fue el psicoanálisis freudiano, ha perseguido los desplazamientos del material onírico, los dados hasta las últimas horas de la vida diurna o despierta y los de las ideas latentes inconscientes, que permanecen relegadas o censuradas; son desplazamientos habidos para la condensación que vuelve simultáneas todas las partes del sueño, éste que desenvoca en la regresión consciente, la productora de la transformación lúcida o representación indirecta que desaloja al sueño como tal y se hace aleatoria de una acción lúcida o alucinante en la vida diurna o despierta.<sup>(38)</sup> Así, ahora es posible compendiar el argumento de Las pesadillas de Elsa para determinar cuándo y por qué objeto se impone un sueño o una regresión:

A) En la Escena 1 del Primer Acto un Escultor agotado retoca dos esculturas, las Estatuas de Orestes y de Píldes que se hallan en los preámbulos de una estrategia para rescatar Argos, sacadas de la fisonomía de Wenceslao y de Alberto respectivamente; la llegada del Militar le hace ir a dormir y dejarlo con la Modelo: éstos concertan una escena de seducción que refuerza el héroe átrida so pretexto de demostrar a su primo de Fócide el efecto de los polvos medicinales que emplea para la cura de Egisto, que son hipnóticos, y bajo ese dominio de la voluntad la Modelo obtiene del Militar el estrangulamiento a causa de haberlo rehuido con un golpe hiriente; de la pareja yacente se erige un árbol en cuyas ramas están diversas parejas ilustrativas de aquella unión infame. El héroe átrida los despierta y salen luego, hacia la calle el Militar agraviado y la Modelo al lugar de reposo del Escultor, entonces al héroe átrida lo raptan varios Personajes Ilustres descendidos del árbol cuyas otras parejas han de hacer los oráculos para la fiesta de bodas de Píldes con Electra. La Modelo sale del aposento del Escultor para ir hacia la calle, pero de esa habitación han de descender el déspota Egisto que acompaña la reina

Clitemestra par enjuiciar el estado del príncipe fucidita conjurado, que se libra de sospecha a fuerza de fingirse restado de equilibrio físico y mental, resultando importante que sobreviva porque representa el nexa diplomático que expanda el dominio de Egisto hasta Fócide.

La interpretación halla en el tirano, Wenceslao, además la Estatua de Orestes, el aprovechamiento del estado de regresión en que trabaja el Oponente, Octavio, además el Escultor, para inducir una doble realización de su sueño, la unión de su hijo con la joven, que es dato de la vida diurna, y la venganza átrida que es idea latente, sueño que no impide el subordinado, Alberto, además la Estatua de Pílates, que deja que el héroe, Rufo, además el Militar consuma su ideal de protección a la víctima, Elsa, además la Modelo, ideal establecido en un alto valor ético y luego menguado por la fascinación propia de las esculturas de animación anacrónica. El desfallecimiento en que yacen el héroe y la víctima produce el material onírico más angustioso para la existencia del tirano y todavía no displacentero para el subordinado, a quienes gana la identificación de los héroes mismos; el suceso que continúa es doble, la víctima despide al héroe y recurre al oponente: la acción de vida diurna demuestra que el Militar ha partido apesadumbrado por violentar a la Modelo y que ésta se ha despedido del Escultor y puesto ropa de calle a fin de salir del taller, y la acción de vida onírica prosigue con el material onírico proveído del héroe y la víctima para las esculturas -el árbol con los Personajes Ilustres- y con la venganza de la víctima, Elsa, además la reina Clitemestra que auxilia el oponente, Octavio, además el déspota Egisto y cuantos subordina, la Agrupación mimética de Personajes Ilustres, femeninas y masculinos, contra el subordinado sobrentendido. Una escena naturalista daría un robo imprevisto de la escultura del átrida, y luego, en una escena siguiente al Escultor que con la Modelo se complaciesen de que la otra pudo quedar intacta para su provecho referido; sin embargo, la escena fársica sustituye ese objeto por una

superviviente que del mito átrida logra representarse el nuevo personaje impuesto para el héroe focidita.

En la Escena 2 se condensan simultáneamente todas las partes del sueño que continúa en el subordinado, Alberto, además la Estatua de Píldes que desde una encrucijada realizadora del deseo de eternidad preside las pugnas del héroe seguidor y desrealizador del amorío de la víctima, y de la contraoferta con que el oponente corrija la endeble autoridad del tirano. A los "yo-otro" del héroe, de la víctima, del oponente y del tirano que cruzan por aquella encrucijada adonde acechan Personajes Ilustres femeninas y masculinos, toda vez subordinados, el autor o animador tipo sólo excepcionalmente los ha propuesto para reconocer a Rufo y a Elsa, no así a Octavio ni a Wenceslao, a éstos los presenta no como a personajes causales, en cambio como a tipos fortuitos en la visión alucinante del sueño de angustia que tramita el propósito escénico de esta farsa, propósito de demostrar una rara secuela habida por la comprobable ausencia del nuevo heroísmo que desde la Escena 1 propugnó el tirano vuelto héroe antiguo.

El autor o animador tipo sigue la fórmula de converger más de una entidad en la identidad de los personajes, p. ej.: la escena la inicia el monólogo de una cuasi deidad, la doncella lidia Aracne, en cuya metamorfosis está condenada a atrapar su "amor propio": una trama (igual una tela" maravillosa o el ateniense Falange, cuya historia da la inspiración al anhelo épico de Píldes, a éste le parece una araña ordinaria a cuya telaraña se ha adherido una mariposa procaz, dada a pactar razones por que sobreviva la araña, entonces, en el ámbito decadente de un monumento establecido sobre una glorieta pública, a ello se superpone la dificultad de un acto circense donde el Hombre-Mariposa debe volver en sí a la Mujer-Araña, la Modelo, Elsa disfrazada que fatídicamente se aliena a la personificación que actúa, y por lo mismo ha de aceptar entrar luego al hospital con Rufo, el Militar; cerca del fin de escena, aún atenuadamente, se manifiesta ya la selección

de disyuntivas que la víctima puede victimar: sostener un amor-otro, atrapar un amor propio, el abandono del ser amado, el "ser en sí" contra el "yo-otro", y se le ofrecen ya a Elsa, además la Novia re-  
 prensiva que aquí por toda vía el héroe, Rufo, además el Sacerdote, así su confidente, la aparta con él al hospital. Entre esas dos in-  
 tervenciones de héroe y víctima cabe la acción del tirano, Wenceslao, además el Ciego amansador del oponente, Octavio, además el perro Papitas: éstos esperan infructuosamente la visita del héroe que periódica-  
 mente les consume papas fritas, original ocasión en que Papitas acome-  
 te al amo a ser otro perro más, y lo logra, resultan dos perros vaga-  
 bundos entre los Personajes Ilustres, encontrados alrededor de la  
 glorieta. En efecto, diríase que la escultura puesta de árbitro para  
 un mundillo irreverente se halla no más bien que atestiguando que su  
 subordinada heroicidad anima a estimar lo hazañoso de soñar, y que  
 con tal sueño declara con lucidez los acontecimientos que de Argos  
 participa: la ocasión de la muerte agónica de la reina Clitemestra  
 que aguardó Orestes médico y el retiro del ente morboso de Egisto a  
 Micenas por su heredero tiestida Aletes; la suerte de imprevistos de  
 la princesa Electra, primero despachada hacia Micenas en la propiedad  
 de Aletes y de allí atraída hacia Táuride por su hermana Ifigenia, u-  
 na sacerdotiza de Ártemis Ortia; de Orestes, que ganado por simpatía  
 popular pudo alcanzar a sus hermanas en pos de la estatuilla de la  
 diosa; la perspectiva propia de no fracazar ante el señorío de su pa-  
 dre Estrofo, según que él, Pílates, prepare otro viaje a Táuride en  
 que disponga de niñitos argólicas para la fiesta en donde alguno ob-  
 tenga la presea sacra.

La secuela escénica, Aracne evoca a Falange & el Hombre-Mariposa  
 prefiere adherirse a la telaraña de la Mujer-Araña & el Militar recu-  
 pera y reconoce a la Modelo & la Novia confidencia con el Sacerdote,  
 que la lleva adentro del hospital, es una escenificación inversa de  
 un aspecto onírico, interpretable para una realidad coherente: la

escenificación recta dispondría a Elsa en Bonn, que por ser enfermera y de conocer a Rufo, médico parisino, su sueño la enfrentaría a volverse por él cual una novia recelosa de no descubrir sus convicciones íntimas, y él se reflejaría cual un sacerdote que la absuelve y hace salir del hospital y que ambos incursionen adonde hay la fama paternal que ostenta una escultura en una encrucijada y la sociedad de personajes ilustres en un parque: un ámbito americano que refundan; después, la joven recién arraigada halla comprensión figurándose que es una araña que caza una mariposa: Rufo, pues éste no la ha colocado en un hospital en América y en cambio la dispone para actuar en un circo que él y su padre emprendan, en tanto, Rufo ha de hacerse militar y ella ha de posar para un escultor que contrató el futuro suegro; mujer-araña y hombre-mariposa discuten una separación sentimental que les trasta con atrocidad el porvenir, al fin, Elsa se ha quedado sola en medio del ámbito americano prometido: el parque desierto, la escultura anacrónica, el hospital émulo del hospital natal y del taller del escultor, se le destrama lo urdido pero se le hipostatiza su entidad arquetípica, la doncella de Lidia Aracne que le confiere la coartada de su misma fortuna que vencer. Yendo todavía a la inversa, hacia la Escena 1 se obtendría la síntesis o condensación de todas estas fuerzas cuando indeliberadamente Elsa deja, a su pesar, que Rufo yazca con ella. En la Escena 2 la técnica dramática sólo emprende constar la historia de la víctima a través del desplazamiento que ha vencido la cohesión de la censura reinante en la vida despierta, y no a través de acciones conscientes, directas.

La deformación que se aplica al tirano y al oponente supone un recurso teatral que facilite la representación onírica, pues, inagotable de transformación de la personalidad. El Ciego deja de ser un humano y no el perro Papitas se muda a humano, este desplazamiento es un sarcasmo en contra del heroísmo, no de la tiranía que sin el héroe no tenga para qué continuar lo apropiable; su metamorfosis en perro, metafórica de que hubiese sido una muerte súbita, le permite

autosacrificarse y sacrificar al ente humano que no capta ya al ser heroico con quien hay identificación por efecto de la simple compra-venta de papas fritas; el tirano, aún estando en el perro Amarillo, sigue apropiándose del mejor plan, pues mejor que el oponente él es mejor perro igual oponente que reconozca al nuevo héroe entre los personajes ilustres que transitan por la encrucijada de la escultura, así el subordinado que de anticipado lo pactara el tirano para alcanzar la inmortalidad pétrea que a éste se la sustrajeran los mismos personajes ilustres, bien para la tiranía que no prosigue en calidad de héroe antiguo subordinado. Este sueño de angustia del tirano vuelto ciego y luego oponente-perro ha de serle indiferente, pues termina con el placer de la visión que hace de los personajes ilustres; y puede explicarse que el oponente no sueña, que allí está siendo soñado.

Con todo, dado que hasta el Segundo Acto se conoce la identidad regular de Elsa, Rufo, Octavio, Wenceslao y Alberto, sus "yo-otro", p. ej.: el Ciego, el perro Papitas o la Mujer-Araña, que son irregulares, que no informan de un dato consciente como la Modelo, el Escultor o el Militar, pertenecen a la condensación simultánea de diversas fuerzas anímicas latentes o reprimidas, y dramáticamente son objetivables por transferirlas a la identidad original del personaje que pueda procesionar en otra, otra u otra más familiar o más extraña que igual tome parte importante para enterar de qué modo se fragmenta o reconcentra críticamente su personalidad en la elaboración de los sueños que incursiona esta farsa.

B) Hacia el Segundo Acto se muestra el escenario dividido entre un edificio de apartamentos con un terreno baldío y contiguo el jardín de una casa, debajo del terreno baldío y el jardín está un túnel; el conjunto escenográfico presenta una calle y el interior visible de una habitación del edificio y de otra de la casa, en ésta, Wenceslao tiene muy disfrazado a su hijo Rufo, está como Espectro Blanco de una

Larva que viste el traje de Novia, a la que interpreta según que fue- se la víctima del abandono del ser amado, por partida doble: de ser la novia del Militar sufre que éste haya desertado del ejército y que fugado ella se quede sin qué hacer con la dote de disfraces, y de ha- cerla su novia Wenceslao, padece que la repugne al hallarla fea cual larva de insecto, y más sufre cuando la taja con una lanza de utile- ría por no ser grata para consumir ninguna realización amorosa, es una larva que se arrastra, y herida, el espíritu que exhala es un Es- pectro Blanco que huye al interior del gran ropero; esta acción de- muestra a Wenceslao como productor de su regresión angustiosa, como tirano que así objetiviza su dominio, y a Rufo en el procedimiento que acata el héroe contaminado para apropiarse los elementos del plan de fama y riqueza de su padre tiránico, son la libertad de Elsa y su abuelo, los disfraces propiedad de éste y unos boletos para la Paz, Bolivia, cuyo destino pueda cambiar para el retorno a Europa. Al ca- so, una tapa practicable del ropero comunica a un pasillo que lleva a una sección del muro falso de la casa, por donde puede bajarse al jar- din y en él abrir una escotilla del túnel, el Espectro Blanco da el recorrido y Elsa, disfrazada de Hombre-Nube, el indumento de Wences- lao, sale del túnel y llega a la habitación, y precisamente para apla- car a Wenceslao le exhorta una secuencia simplificada de un relato de Santa Brígida de Suecia, pero el furor de Wenceslao niega credulidad al adorno místico, le chasquea con un látigo y después de asirla le quita el disfraz; él mismo pasa a desvestirse, se añiña y enmohína, Elsa le obsequia un títere de él propio y le advierte de hacer una visita inmediata a Octavio, el vecino que habita en el edificio; en tanto, Rufo se ha cambiado y caracteriza al Espectro Azul, sale de la escotilla del jardín y se detiene en la escalera principal de la casa, sus pasos inquietan a Wenceslao y se mete al ropero por indicación de Elsa, ésta sale y el Espectro Azul la intercepta en los escalones, le dirige frases poéticas muy drásticas y la sigue al jardín, allí ella

revisa los capullos de mariposa que cultiva en matorrales y él entra de nuevo al túnel; Elsa llega al edificio, toca, le abre el Sirviente -su abuelo-, ella entra con ceño y él va a la casa, en la habitación se dispone a reordenar los disfraces cuando Wenceslao sale del ropero, intercambian acertijos y pronósticos astrológicos, aquellos para reconocer las huellas de un culpable, éstos para deparar que a Elsa se la podrá seguir poseyendo sólo hasta la media noche, y Wenceslao le confía los boletos al Sirviente, muy bebido, incluso lo hipnotiza. Wenceslao le sustrae los boletos antes de dejar la habitación.

La Escena 2 inicia con Wenceslao tocando en la puerta del edificio y con Octavio recién despertado y Elsa entrando a la habitación; ella le solicita para no comprometerse a conseguir sin razones el plan de Wenceslao, antes que baje por él. El cuadro escénico a contemplar da en una variante de cuando en la Escena 1 del Primer Acto el Militar llegó al taller del Escultor y estuvo "a solas" con la Modelo, en ese caso la Estatua de Orestes animó el plan de Wenceslao hasta su rapto por los secuaces de Egisto, animador de Octavio, y en este caso Octavio mismo ha de narcotizar a Wenceslao y luego echarlo al sótano de donde habita. Esta vez Wenceslao ha de quedarse sin asiento pues Octavio se arrellana en un sillón y Elsa está acomodada en el sofá-cama, la oferta de Wenceslao consiste en recibir todo el ahorro de Octavio e irse a la compra de varios bloques de piedra, a unas minas imposibles, para que con los bloques les moldéen sus esculturas, que de tan parecidas a los grandes personajes ilustres atraigan mucho público al circo que encabeze: lo del dinero lo deniega Octavio y hace sobrevenir una desquiciante discusión donde ninguna preeminencia del sujeto líder -a lo que se autoriza Wenceslao- es comfortable. Octavio peor la acalora y confunde a Elsa y al asunto que pedía; Elsa entiende que el afecto de Wenceslao está debilitado, que ella está desposeída de la mínima sumisión de Octavio. Octavio va hasta las últimas conse-

cuencias de su enojo, los despide e igual no espera para retirarse: el sentimiento de victimidad de Elsa aumenta frente al individualista Octavio, frente al parloteo vacuo de Wenceslao y frente a Rufo, el "fantasma" que la acecha en la calle; antes que se salga recibe el pago de Wenceslao, los boletos para la Paz en Sudamérica, y ya en la calle el Espectro Blanco la recibe con un juego de palabras acerca del abandono del ser amado, que es castigo de mujer, y la lleva consigo al interior del túnel, por la escotilla del terreno baldío. Alternativamente Wenceslao ha proseguido hablando en voz alta su nostalgia por la partida del hijo, y es cuando Octavio regresa con vasos y botellas de licor, beben ambos, Wenceslao cuenta la historia relativa a la orfandad de Elsa pero cae intoxicado por el veneno de belladona que Octavio puso en el cocktail: Octavio disfruta el imprevisto triunfo de vencer a su timador, al que todavía semiconsciente le cambia el revólver por una botella y lo jala a propósito de ir a tirarlo al sótano del edificio, incluso apaga la luz de la habitación, señal de no más desvelarse preocupado por adaptarse a la impostura del hijo desaparecido y de no más pagar por unos disfraces incompletos o por la casa vecina.

La Escena 3 inicia con el Sirviente que despierta y reinicia a guardar los disfraces: el Espectro Rojo sale sorpresivamente del ropero, le dirige un juego de palabras acerca del olvido de la fama, que se regala y le pide los boletos, el Sirviente se repone del susto pero no se halla con los boletos, el Espectro Rojo se desenmascara, es Rufo que está cierto que los boletos que él tiene son verdaderos y no duplicados dados por Elsa, le avisa de su boda futura con Elsa pero el Sirviente ha seguido bebiendo whisky y se lamenta que Wenceslao lo embaucara, que desconozca su destino y el de su nieta a causa de la codicia que suscitaran los disfraces, a eso, el Espectro Rojo le cede los boletos e incluso promete que él mismo internará a su padre; es entonces que Elsa ha salido del túnel por la escotilla del jardín

y llegado a la habitación a través de los pasajes secretos, sus llamadas de auxilio se escuchan desde adentro del ropero e interrumpen el trato, y cuando llega ignora al Espectro Rojo; en cambio explica al Sirviente que Wenceslao ha sido tirado sin sentido en el sótano; el Espectro Rojo golpea al Sirviente, éste cae y aquél baila con Elsa, luego entra al ropero, cuando sale al exterior por el muro es el Espectro Verde. Simultáneamente Wenceslao ha salido del túnel por la escotilla del terreno baldío y el Espectro Verde lo resguarda cual una sombra hasta entrar a la habitación de la casa; frente al cuadro afflictivo de Elsa que gime sobre su abuelo maltratado -variante de la Escena I del Primer Acto- resulta que Wenceslao se decepciona de su plan de fama y riqueza, le gana el lugar a Elsa y puede sustraer los boletos al Sirviente, entonces emancipa contra éstos su perversidad contenida: a Elsa ordena que vista al Sirviente con el frac de Prestidigitador, con éso el Espectro Verde lo incorpora y lo saca a la calle, adonde se queda con él; solo con Elsa Wenceslao la escarnece, la acusa de estarse con él ante el peor crimen final de cualquier aventura. Elsa pide auxilio desde la ventana y diversos Personajes Ilustres salen del edificio y rodean al Espectro Verde con el Sirviente, así el Prestidigitador. En la ventana Wenceslao lanza onomatopeyas y gesticula adrede de Elsa; desde la ventana del edificio Octavio responde al vocerío e inclusive dispara contra Wenceslao, perplejo de que viva, éste huye al ropero y desde ahí al túnel, hasta donde lo persigue Octavio, a ello el Espectro Verde deja al Prestidigitador y va por Elsa, con quien se detiene en la escalera interior. Octavio sale del túnel y protesta que todo ha sido premeditado en su contra, entonces dispara contra los Personajes Ilustres para seguido volver a la habitación del edificio y allí dispararse en oscuro.

A partir del dato que Wenceslao es un hipnotista y del otro de su intoxicación fallida con belladona ha de acudir de nuevo a la falacia naturalista del tipo "es"- "debe" que denunció Hume, puente lógico

que justifique que los hechos de esta farsa deban ser de otro modo de como son, prescripción necesaria puesto que la técnica dramática utilizada sólo arranca de exhibir la regresión o el sueño de sus personajes y excluye motivos dramáticos en sí naturalistas. Primero ha de contarse a Octavio, un americano que con todo y familiarizarse con Wenceslao y su compañía de actores "Personajes Ilustres" y sus representantes inmediatos, el parisino Rufo o los alemanes Alberto y su nieta Elsa, puede, a lo que va del Segundo Acto, depender para sí mismo contra éstos, que no lo desintimidan, pues él se manifiesta a sí mismo e incluso se trasciende sin cesar, no del modo que aquellos son fuera de sí otros ser-otro con que transforman una realidad en otra distinta, ni tampoco del modo en que la deidad animante, bien Aracne, bien Santa Brígida de Suecia, bien otra como en el Tercer Acto la sirena Redne o el monstruo Quimera son en sí substancia inmanente de absoluta transparencia o incluso de perfecta racionalidad dentro de sí mismas. Octavio, en particular, ha debido ser un escultor norteamericano que contratara Wenceslao recién venido con su futura compañía a América, pero cuando la farsa concede un secuestro del héroe antiguo Orestes, la falacia naturalista prescribe el hurto de la escultura de Wenceslao, así Orestes, como parte del plan tiránico del padre de Rufo; el destino ha dado que Elsa congeniara mejor con Octavio que con Rufo y por tanto rechazase a éste: de ahí la peripecia o cambio de suerte para todos, sin embargo, Wenceslao debe ser un adicto de belladona y de ello ha desarrollado paralelamente los poderes hipnotistas con que se le facilita influir a su hijo, o al abuelo bebedor de Elsa, o a ésta, o también a los actores "Personajes Ilustres", sin cejar desde antes de partir de Europa. Con Octavio ha debido suceder que se enamorara de la belleza de Elsa, que la pagara como modelo, quizás como parte del contrato habido con Wenceslao. Arrancando del amor-pasión de Octavio por Elsa ha debido suceder que Wenceslao lo persuadiese para unirse a su compañía, y necesitado de dinero, con ocasión de ocul-

tar a su hijo para no ir a la guerra, ha preparado un viaje imprevisto hacia Sudamérica, cosa obstaculizada dada la desconfianza de Elsa que cada vez más requiere la intervención de Octavio, de quien Wenceslao hubo inicialmente de proyectar esquilmarlo: objetivo bien claro en el Segundo Acto, Octavio ya no tiene su taller de escultura, y entonces vive en el mismo edificio que los demás actores de Wenceslao, incluso ha acabado por comprarle los disfraces, la herencia de Alberto, y pagarle aún la renta de la casa en que habita Elsa. Wenceslao ha debido conseguir que sus actores excavasen un túnel, sin más propósito que preparar la huida de todos a expensas de Octavio, pero, dada su adicción, sobreexcitada con el juego connatural que obstan los disfraces, de los que se sirve Rufo para ganarle el plan, peor cae en la trampa de su engaño, y de tan fraudulento resulta harto superficial frente a Octavio requerido por Elsa: Wenceslao no ha salvado el puente entre su sueño de fama y riqueza y la regresión a que se acomoda, regresión que le reconcentran todos menos Octavio, el timado consciente. Elsa debió hallar en el túnel o en el ropero las semillas del tóxico de Wenceslao y dárselas a Octavio, y éste nunca debió saber que las semillas son inocuas; el plan de Elsa habría sido que Octavio denunciase a Wenceslao con una prueba evidente a la policía, pero llevado de la ira Octavio se las sirvió en una bebida, Wenceslao le seguiría el juego de quedar envenenado y aún no moriría ni balaceado, su revólver contendría balas de salva, llenas de líquido color sangre. Hacia el fin del Segundo Acto se soluciona el gran sarcasmo contra Octavio y Elsa, aquél dispara "matando" a cuantos puede y luego se "mata" en oscuro, sin resultado, y Elsa queda para el abrazo de Rufo disfrazado; Alberto tampoco moriría: Rufo lo sacó a la calle a respirar del aire fresco.

C) En el Tercer Acto la Escena 1 consiste formalmente en un Drama Satírico (Véase el Apéndice), de lenguaje simple y acciones grotes-

cas de diversos sátiros cuyo Jefe de Coro es Sileno, que permanecen cautivos, bien dominados por un monstruo, bien servidores de un tirano, y que incluso, como en Sabuesos o Rastreadores de Sófocles guardan un dios, es decir, un tesoro, cuya emancipación depende de la astucia de un héroe o de otro dios. En la Escena 1 la escenografía corresponde al ámbito agreste del satyríkon, en lugar de interiores, plazas o calles, presenta una llanura extendida hasta los montes advertidos ya en escenas anteriores. Los personajes Elsa, Rufo, Octavio y Wenceslao representan a los sátiros; Wenceslao al Sileno; Alberto al captor; Rufo, el héroe preceptuado, se multiplica identificado en doce Espectros: es una variante del sistema original antiguo, puesto a la función de la jerarquía característica de esta farsa. La acción propone inicialmente al Prestidigitador como Jefe de Coro de las cuatro escoltas de Espectros de los Aerolitos, adentro de donde se hallan los personajes correspondientes: la Sirena y el Hombre-Insecto-Acuático en los Aerolitos # 1 y # 4 respectivamente, transportables, cerrados, y el Convaleciente y el Hombre-Nube en los Aerolitos # 2 y # 3 respectivamente, intransportables, con orificios abiertos para mover las extremidades. El Prestidigitador encabeza la marcha en lo que dura el canto de los Espectros, a los que responde cantando una breve cláusula, luego se estavionan y los cuatro personajes-aerolitos inician la circunlocución de su estado de atrapados, antes el Prestidigitador ha reunido consigo a los Espectros, como para abandonar a los otros, ésto no se cumple pues el Aerolito # 3, que persigue inútilmente al Aerolito # 2, se percata de la utilidad del Prestidigitador y lo seduce para que quede libre, aquél corresponde y libera al Hombre-Nube, otorgador de dos deseos, uno evitable que de sí le concede a pesar y otro inevitable sacado del regalo de los Espectros; el Prestidigitador los entiende como de fiasco y seguido abre al Aerolito # 1 y al # 4, que guardaron no a su nieta ni al pelirrojo, sino a seres pesadillezcos, e inmediatamente persigue al inal-

canzable Aerolito # 2; el Hombre-Nube despacha a los Espectros rojos por la ciudad, un biombo con el plano aéreo de la calle del Segundo Acto, y a los restantes despacha a entrar en la persecución del Prestidigitador. Así el jefe de ambos grupos o coros, el Hombre-Nube se aíra para regresar con castigo a la calle: entra al otro extremo del biombo, le preceden los Espectros rojos y desde atrás del biombo le ayudan otros Espectros.

En la Escena 2 ocurre la dilatación del castigo que se propone el Hombre-Nube. El ámbito escénico detalla que la calle del Segundo Acto está inundada, la casa no es visible y al interior de la habitación del edificio ha entrado el agua parcialmente, estando seca sólo su azotea, significando que sí ha llegado desastrosa la fecha que temió el Sirviente, el 16 de agosto de 1915, fecha equivalente, pues, del cese del plazo que pudo haber para abandonar el lugar en que no se hizo buena racha. A partir de este dato y en especial de aquél del final del Segundo Acto, cuando Octavio emprende el envenenamiento contra Wenceslao, puede justificarse que la Escena 1 enlazada con la Escena 2 de este Tercer Acto pretenden ser efectivas como un sueño de angustia interrumpido y luego vuelto a elaborar por el tirano, Wenceslao además el Hombre-Nube, para él y su hijo(s) múltiple(s) placentero, ha estado como proposición tiránica importante, una metáfora minuciosa, p. ej.: el Hombre-Nube anuncia "-Ahora me dedicaré a castigar." y debe deshacerse de ese "cielo" y aún de otros más que consiga en adelante, para regresar o descender, un *Katobos* al lugar represorio que conoce seguir saturándolo de apariencias pasionales o *Maligña*, del que saque un escape completo; con el hecho de interponer un biombo -muy posible un diorama- que oculte al Prestidigitador que persigue al Aerolito # 2 y los seres monstruosos descubiertos, el Hombre-Nube y los Espectros los han podido incluir mecánicamente en un nuevo simbolismo del ambiente de la calle trazada en el biombo como objetivo existencial. De este modo se explica la dilatación en la Escena 2,

a través de enfrentar la creación de la "subida" o *ἄνοδος* de la Sirena por los Personajes Ilustres contra la "bajada" o *κατάβασις* del Hombre-Nube impuesto a castigar, ésto, en el fingimiento onírico del suceso que pueda realizar la fecha fatal.

En la Escena 2 la acción respecta lo siguiente: la víctima, Elsa además la Sirena tiene por testigo o *μολπὴ ζῶπος* de las circunstancias desconocidas de su conciencia al oponente, Octavio además el Convaleciente, que solo en la azotea del edificio entiende cómo con su canto extático ella celebra ser una entre otras tres deidades imposable, al efecto han salido desde la ventana de la habitación del edificio diversos Personajes Ilustres para construir una columna en que esté elevada la cantora antigua, atractiva para ellos, personajes llozos o risueños atemporados frente a los personajes cuyos "yo-otro" estratégicos rinden actualidad alternativa para la Sirena o para el Hombre-Nube que en la escena anterior anticipara su castigo: bajar. El modo en que el Hombre-Nube ha de apropiarse el espectáculo espontáneo de la Sirena corresponde al sobrevenimiento de la mengua de su atractividad: el cuarteto de sirenas deja de ser loable cuando han dado por descrito su enigma, en efecto, las sirenas se manifestaron con harta anacronía, subiendo a sus propias expensas, contra la acechanza del Prestidigitador que sobre un peñasco se acompaña de cuatro Espectros, captores del ideal sirenaico y contra la indiferencia del Hombre-Insecto-Acuático, que nada sin intuición de lo habido. A causa del héroe, Rufo además el Hombre-Insecto-Acuático, un metamorfoseado, por tanto un impersonal, los Espectros Azul, Blanco, Rojo y Verde, los anhelantes, son los impuestos para capturar las inhumanas sirenas; cuando el Azul, el Blanco y el Rojo debandan a Teles, Molpe y Telxíope, el Verde hace huir al Hombre-Insecto-Acuático hacia la azotea del edificio, y éste asusta al Convaleciente, que se refugia en el interior del edificio, luego el Verde es detenido por los Personajes Ilustres constructores de la columna, allí quedados en precaución; el Prestidi-

gitador ha caído en el sopor y el Azul, el Blanco y el Rojo han llegado a la azotea para acariciar al metamorfoseado. Todavía el Blanco y el Rojo incitan al Azul a volver con las sirenas idas, éste obedece, se sumerge, el Hombre-Nube sale de atrás de una nube tormentosa en busca de Octavio y no lo halla, de ahí que el Hombre-Insecto-Acuático escape, se sumerja en el agua y le sigan los restantes dos Espectros; con no más que una corazonada el Hombre-Nube se interroga si su hijo es el insecto y los dos fantasmas, con esta duda se eleva a consultar a la Sirena, pero le topan la subida las lenguas de fuego que el oponente, Octavio además el monstruo Quimera le arroja una vez salido de atrás de la columna; con la caída súbita del Hombre-Nube los Personajes Ilustres se lanzan a lo hondo en pos suya.

La forma escénica que demuestra el levantamiento de la Sirena halla una versión en la Escena 2 del Primer Acto en que la Estatua de Píldes es devuelta a su base por la disposición del déspota Egisto y la reina Clitemestra, que para ello antes han enfrentado al héroe Píldes contra diversos secuaces que vence y luego le han festejado con un trío de danzarinas que se dediquen a resguardarle la base; otra versión de la "subida" o *ἄνοδος*, acaso fraudulenta, la hay en la Escena 2 del Segundo Acto en que al llamado de auxilio de Elsa los Personajes Ilustres salen del edificio y se juntan a observar al Sirviente sostenido por el Espectro Verde, en esta ocasión los Personajes Ilustres se confunden detenidos con el Sirviente, Prestidigitador improvisado y el Espectro Verde, Rufo disfrazado, aquellos no se ocupan de "alzar" o amotinar pues los paraliza, además, la persecución de Octavio contra Wenceslao. La idea de la "subida" o *ἄνοδος* de la Sirena tiene un modelo mejor genuino en la fiesta de Mégara en "que las mujeres "llamaban" a Core, en el lugar denominado anáklethra "llamada"; ..." (39) al modo como Deméter en ese lugar llamó a su hija. Según Kerényi con el ánodos de la diosa se culminaban los misterios de Eleusis, estas formas rituales anuales completaban los ciclos a-

grarios de divinidades "llamadas" a salir de la tierra o a emerger del mar o a venir de sus refugios invernales en otros países o a "despertar" o a resucitar, y según Harrison en varios vasos se observa que las rodean sátiros danzantes. La técnica dramática utilizada en esta farsa ha permitido derivar con estos datos un motivo burlesco de la "subida" de la Sirena contra la "bajada" del Hombre-Nube, un Jefe de Coro cuyo coro se ha repartido entre un Corifeo "mucho", el Convaleciente y los Personajes Ilustres constructores y otro Corifeo "contestador", el Prestidigitador y los Espectros, un coro dividido cuyo Jefe de Coro ha de acabar no expulsando al oponente, el Convaleciente ni adhiriéndose a la Exarconte, la Sirena, en cambio ha de ir, inusitadamente, a perseguir la ruta del héroe, el Hombre-Insecto-Acuático escapado a proveer de un mejor lugar la consumación del castigo que disuade la fascinación de la Sirena.

Con respecto del monstruo Quimera que en esta farsa refuerza el partido de la Sirena, ha de comprendérselo a través de dos recursos tramáticos:

A) Identidad etimológica, dado que el nombre Quimera es homólogo para dos personajes diferentes, para el animal fabuloso de Pátara, producto de Tifón y de Equidna, muerto por Belerofonte, y para la princesa siciliana que enamorada de Dafnis, el semidios hijo de Hermes, inventor de canciones bucólicas y tocador de siringa, lo embriagó y se unió a él, provocando en la ninfa Nomia, la Pastora, su comprometida, la venganza de cegar o matarlo. En el apartado 3.3.1. se hubo explicado que la escenificación para la Sirena pudo haber correspondido a la trama de Parténope pero que por razones formales se requirió mejor de Teles, Redne, Molpe y Telxíope. Sin embargo, la justificación de analogar ahora el mito de la princesa de Sicilia con el de la epónima del antiguo nombre de Nápoles viene a cuenta de poner en evidente cómo la deidad inspira al que subordina una fórmula que le condense simultáneamente la identidad de Parténope y de Quimera para

elaborarle la identidad precisa del monstruo fabuloso Quimera con que la propia deidad se rescate del orden "descendente" del tirano. La empresa está en la subversión de la personalidad que obra la Sirena en el Convaleciente, como se presume, con la facilidad de la transformación de la misma representación alucinatoria del sueño; este sujeto contemplativo, perturbado con la visión soñada es el persuadido aún a desproporción de su relación humana, "dormida" a meditar con lógica la cuestión fantástica que remite la deidad hipostática de Elsa, que le permite discernir el carácter-extra del rechazo amoroso que le requiere solucionar, p. ej.: de que Parténope rechaza a Metíoco y se consagra a Dioniso obteniendo de Afrodita irritada la conversión en sirena, el Convaleciente ha de afrontar una estrategia según la cual el objeto amoroso rechazado siga estándolo; entonces, a partir de identificar a la víctima como la comprometida y al héroe como el sujeto sin objeto, él, oponente, invierte su identidad en otra ajustada a la solicitud de que la víctima, Elsa, se vengue del héroe, Rufo y del tirano, Wenceslao: se invierte en Quimera que a causa suya Nomia, la víctima del seducido Dafnis ha de acabar escarmentándolo. No hay duda que el oponente es un inspirado para actuar con incertidumbre y por eso rescatar de la victimidad a la deidad, que a través del ardid de la siciliana Quimera, impuesto así idealmente al oponente, pueda quedar emparentado con el animal fabuloso Quimera, entregado al pillaje en Licia, el territorio del rey Yóbates;<sup>(40)</sup> dado que la figura humana del oponente es insuficiente para arremeter lo irreal ha de determinar ocultarse en el interior del edificio inundado, es probable como phármako, en sentido literal el hechicero o preparador de venenos y en sentido ritual arcaico trasladado al Teatro el "individuo expulsado y vejado como culpable de los males de la colectividad."<sup>(41)</sup> En estos términos deja a la realización del deseo íntimo de la Sirena su ente latente, magnificado frente a la escala de los Espectros, contra el héroe que rechaza la víctima y contra el tirano, quizás susti-

tuido Belerofonte que tampoco emula el Hombre-Nube, que él, oponente, contrarresta de la deidad.

B) Identidad odiseica, conforme a la Rapsodia XII en Odisea,<sup>(42)</sup> en que Circe advierte a Ulises que en la ruta de regreso a Ítaca no se acerque ni escuche libremente a las sirenas pues en caso contrario lo hechizarían y como a otros no lo dejarían volver al hogar, hechándolo a podrirse lejos de ellas, las que cantan sentadas en la pradera. Y después, más allá de las sirenas, le indica la existencia de los escollos ubicados al lado opuesto de las peñas Erráticas que golpea con sus olas Anfítrite, la reina del Mar, "La que rodea el Mundo", y le advierte del peligro del primer escollo cuyo pico alcanza el cielo y lo corona un nubarrón permanente, lugar en que vive Escila, sumida hasta la mitad del cuerpo en una gruta adonde su otra mitad de cuerpo son seis porciones animales que devoran cualquier fauna marina, incluso marineros cuya embarcación allí costée; en el escollo próximo que con aquél forma el estrecho en que navegue para dirigirse hacia el Érebo, está la hija de la Tierra y de Posidón, Caribdis, castigada por Zeus a ser el monstruo que absorba gran cantidad de agua con todo lo que flote y luego la devuelva, enturbiándola, y por tal motivo Circe le explica que escape de sus remolinos, acercándose mejor al escollo de Escila.<sup>(43)</sup> A partir de esta parte de la epopeya homérica se logra establecer que el motivo del héroe abundante en trucos y engaños permanece esbozado a través de una nueva aventura que combina sus elementos fantásticos, mágicos y novelísticos, en efecto, el oponente, Octavio además el Convaleciente que sustituye a Ulises padece a favor suyo una desviación de la ruta mental, de su presente contingente a un pasado mítico que le procesiona indirectamente la representación que abarca la visión del espectáculo de la Sirena, p. ej.: la víctima, Elsa además la Sirena le instituye un elemento importante -que lo requiere como a igual-, elemento repelido por la censura -que corrige la modalidad activa de una era inefectiva a otra efectiva- y le ins-

tituye otro indiferente -que lo asusta el Hombre-Insecto-Acuático y huye al interior del edificio- para hacer parecer inocente cuanto requiere -la represalia de uno igual suyo-. De este modo la Sirena vuelve a tener ante sí al "viajero" deleitado con su canto pero inmovilizado en su cruda cobardía, cuya única libertad estriba en descender a los infiernos, esto es a la habitación inundada; sin el Convaleciente la Sirena permanece en el ámbito adonde los hombres, inclusive sus fantasmas, los Espectros, continúan arrojándose sin utilidad por ella y sus compañeras, siempre imposesionables, ella "subida" por Personajes Ilustres hundidos en el agua hasta el cuello. De otra parte, la presencia amenazadora del Hombre-Nube, probable émulo del héroe Belerofonte o de otro matador de entes fabulosos, hace que la Sirena intensifique la realización de su deseo, animando en el Convaleciente escapado el absurdo de ser como Quimera, con el doble juicio despreciativo que éste recarga no bien contra el héroe, contra el tirano, ahora el Hombre-Nube sustituto de un Belerofonte fallible; el producto mental de la represalia del oponente, la Quimera que sale de atrás de la columna, debería poder materializar, acaso, el presagio de la existencia de Escila, y el peñasco adonde duerme el Prestidigitador a Caribdis, pero éstas, presentadas escénicamente sólo sugerirían un fingimiento exorbitante del suceso odiseico, en esta farsa apenas trazado.

En el final de esta farsa se verifica que el héroe hace veraz la solución que para sí victimase el tirano, esto, porque "el héroe influido debe llegar a testificar los términos que concluyan la realización del tirano, del oponente y de la víctima y no desplazarlos antes ni desvastarlos y dejar indeterminado el fin de esos sinsentidos." (supra, pag. XXXI). Además, en "el caso del héroe que inspira la deidad vuelta víctima su aspecto paradigmático deja de ser modelo y se fracciona en jefe o dueño, tanto como otro subordinado explotado para

aunarse a la victoria que condensan los antagonistas en suerte, el tirano, el oponente, la víctima, "héroes" potenciales que enfrentar, éstos, precursores o continuadores de propios sistemas en desarrollo, para cada época modificables, donde se confina el héroe ensimismado para triunfar con anomalía o infamia." (supra, pag. XXXV).

En la Escena 3 la acción se traslada al interior del túnel que va del terreno baldío del edificio al jardín de la casa y que comunica con el sótano del edificio. En el túnel el Hombre-Nube regaña al Espectro Blanco y al Rojo a propósito de encontrarse atrapado, sin merecer que los de afuera desconozcan su fortuna emprendedora, entonces Octavio baja al sótano y rocía insecticida, regresa, pero un insecto acuático que atenaza a la Larva huye con ésta al promontorio de cascajos que delimita al sótano y al túnel; el Hombre-Nube continúa execrando con los Espectros y advierte que le molesta la presencia de la Larva, que ha de aplastarla; antes que la reviente la Larva exige que reconozca en su voz a su hijo, Rufo: los Espectros se desmayan pero el Hombre-Nube escucha de la Larva las razones honestas que Rufo como Militar tuvo para no esposarse con Elsa, la Modelo, el juicio que da es inaceptable para el plan de fama y riqueza del Hombre-Nube, que le dispara con el revólver, al ruido los Espectros se despiertan y sacan del sótano del edificio el disfraz de Hombre-Insecto-Acuático; el Hombre-Nube mueve a la Larva y adentro de ésta encuentra a su hijo que sangra muerto; instante seguido viene al interior del túnel el Sirviente y anuncia que ha llegado la fecha fatídica, se propone sacar al Hombre-Nube pero éste, aún con el revólver, lo apremia a buscar la salida del sótano, el Sirviente obedece percatado ya del filicidio; para que no vuelva al túnel el Hombre-Nube agota sin tino la carga de su revólver contra el Sirviente, luego inicia la clausura del acceso al sótano a base de taponarlo con los guijarros del promontorio en que yace Rufo, y por ende descubre

que debajo está Elsa, atada y amordazada, es cuando el Hombre-Nube se acuesta en el piso e intenta suicidarse pero los proyectiles del revólver se han agotado; el Sirviente ha logrado sacar la cabeza por un rescoldo de la tapa improvisada y diversos Personajes Ilustres de la Agrupación han venido al túnel, éstos liberan a Elsa, que puede acariciar a su abuelo y uno de ellos, el personaje Marco Antonio, afirma que Elsa no es Cleopatra, a la que ha de proseguir buscando; los Personajes Ilustres salen del túnel a la superficie y el Hombre-Nube los acompaña afuera.

Para dilucidar esta escena tramada con el suceso extraño de que Elsa esté atada y amordazada debajo del túmulo o promontorio de guijarros ha de recurrirse otra vez a la falacia naturalista del tipo "es"- "debe", que puede prescribir la acción-extra que las Escenas 1 y 2 pudieron haber prescrito para mejor argucia fársica. Los hechos vedados a partir de la última persecución de Octavio contra Wenceslao en el Segundo Acto hasta el despertar de Wenceslao vuelto el Hombre-Nube en la Escena 3 del Tercer Acto, han de describir la siguiente secuela:

1. Adentro del túnel, durante la persecución de Octavio contra Wenceslao, uno de ellos derriba la Estatua de Orestes.
2. En la habitación del edificio Octavio no alcanza a suicidarse, por efecto de disparar un revólver de salva.
3. Rufo, el Espectro Verde, vuelve a meter a Elsa en el túnel.
4. Ante la expectativa de Wenceslao sin sentido Elsa decide ir por su abuelo, el Sirviente que se halla con la Agrupación.
5. Octavio, que atisba desde el sótano, desafía a Rufo a que declare a Wenceslao su verdadera inclinación respecto de Elsa y todos ellos.
6. Dos actores de la Agrupación llegan a reforzar a Octavio, que sostiene que un disfrazamiento físico o moral es lo que ha deformado la honestidad.

7. Rufo gana que el enfrentamiento se haga usando de disfraces, los dos actores salen para regresar vestidos cual un Espectro Blanco y otro Rojo; Rufo establece que a Wenceslao haya de vestírsele como Hombre-Nube y que él mismo se disfrace como Larva.

8. Elsa no está de acuerdo y Octavio ayuda a Rufo a reprimirla, la atan y amordazan y la colocan entre el sótano y el túnel, debajo de los guijarros de la Estatua de Orestes.

9. Los Espectros vienen al túnel y despiertan al Hombre-Nube, que de inmediato arenga lo ya conocido en el contexto de la farsa.

10. Octavio se limita a dar más veracidad a la fantasía del enfrentamiento.

11. Octavio escapa, defraudado de que Wenceslao siga la coartada de los disfraces y no la del desenmascaramiento.

12. Los acontecimientos se producen tal como en la farsa, con la prepotencia y precocidad que no disipa Rufo ante su padre.

En efecto, el héroe ha sido presé de la crítica del oponente con cuya sociedad deforma y rebaja al hombre, de la acción de las fuerzas colectivas que toda vez estuvieron al servicio del tirano y del caos y presión involuntarias de la víctima, para finalmente acabar en su autodestrucción, aún fingida entre las energías aventureras del espíritu (el padre) y las energías materiales de la tierra (la madre que Elsa sustituye).

La estrategia que tiende el héroe, presionado por el oponente, da extensión al motivo ya modelado en la Escena 1 del Primer Acto; en esta variante, una regresión, el disfrazado de Hombre-Nube taja la medida seductora de Rufo disfrazado echado sobre los pedazos del otrora múltiple objeto de fama y riqueza, éste, una estatua rota que esconde a Elsa, la víctima del castigo del abandono del ser amado; además, ya no "Orestes", sí el Hombre-Nube es sacado por los Personajes Ilustres que encabeza Marco Antonio, ya no el déspota Egisto. Esta acción da en el motivo del despertamiento del príncipe Segismundo en el palacio

de su padre, el rey Basilio de Polonia, en La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca:<sup>(44)</sup> el príncipe, que ha vivido encadenado adentro de una torre, es narcotizado y luego despertado en el trono del palacio polaco, y para demostrar la primacía de su albedrío que no distingue la vida o el sueño, arroja desde el balcón al mar al Criado 2º, un impertinente; de nuevo es narcotizado y devuelto a la torre, adonde con el tiempo alcance el pleno dominio de sí mismo.

No hay duda que los dos sueños iniciales que conforman un solo sueño interrumpido y vuelto a ser, han estado al servicio de una tercera escena que resuelva el aspecto desequilibrante entre realidad, sueño y regresión del mito o historia que cursaron los subordinados de una víctima animadora de la "subida" de una deidad caída, o si no, de una deidad animante de la caída de sus víctimas.

LAS PESADILLAS DE ELSA

## Personajes

Elsa, víctima de veinticinco años, nieta de Alberto, además:  
Modelo. Reina Clitemestra. Mujer-Araña. Novia. Aerolito # 1.  
Sirena.

Rufo, héroe de treinta años, hijo de Wenceslao, además: Militar.  
Hombre-Mariposa. Sacerdote. Espectro Azul. Espectro Blanco. Es-  
pectro Rojo. Espectro Verde. Aerolito # 4. Larva.

Octavio, oponente, además: Escultor. Déspota Egisto. Perro  
Papitas. Convaleciente. Aerolito # 2. Quimera.

Wenceslao, tirano de cincuenta años, además: Estatua del trágico  
Orestes. Ciego. Perro Amarillo. Maestro de Ceremonias. Aerolito  
# 3. Hombre-Nube.

Alberto, subordinado de sesenta años, además: Estatua del trá-  
gico Píldes. Sirviente. Prestidigitador.

Agrupación mimética de Personajes Ilustres.

La acción de la obra data hacia el segundo año de  
la Primera Guerra Mundial.

Primer Acto

Escena 1

La Modelo descansa sobre un canapé en el patio donde el Escultor trabaja. A las primeras horas del día continúa cincelando.

El Escultor. -Imagino mi doble naturaleza asemejada al carácter concreto de otro artista, y me lo creo, que por ello no signifique una misma cosa y éso nulifique la igualdad de mi obra, el fundamento que sospecho se halla en la generación de mis "cuerpos"; son muchos espíritus que no se me escapan, aún cuanto más los realcen en el forastero. Esa segunda memoria de todo cuanto soy los cifre instalada arriba de mis mejores visiones: posesiona con mayor seguridad los volúmenes de estos "yo-otro", que no racionalizan y envidio. Los veo latir con la irregularidad que un dinamismo animalesco no asegura a nosotros los humanos, la entereza material. El aliento que al último golpe deba circular en mis figuras no será un hallazgo invaluable, sino la garantía tradicional que la comunidad ideológica considera su virtud: ¡Ganar un cuerpo inmortalizable, pese a otra elección;

Las esculturas pretendidas se animan. Orestes sostiene un cofre y Pílates ostenta lanzas y un látigo.

Orestes. -Sí, me rebozas de inteligencia, pero mejor que las ambiciones intensas o los impactos eficaces, me guardará libre de tu tosca talla mi propio cuerpo, ayuda de la mente.

El Escultor. -No, mi personalidad no es célebre y mis imágenes han desmerecido en popularidad, yo lo achaco a un historiador irreflexivo o a un crítico cretino en cuya perspectiva no me considera para el futuro legendario, ni las funda bien en el presente, calamitoso

Píladés. -¡Torpe; quizás porque no se transmite.

Orestes. -O por entonces ya sea innecesario ocuparse del anhelo.

El Escultor. -¡Ahá, cierto; El antólogo estudia con mucho apego lo mismo, ismo, ismos e ismo, ¡bah; hasta el colmo; no las examina con cuidado y a mí me sepulta con novelerías, yo juraría, junto a ésto que no sólo se imprime con pulidos y manoseos.

¡Sombra, aparición, sueño; De este mineral sin fisura puedo manifestar lo incontrolable con mi martillo, la fuerza vista por rara vez en cada sesgo, en cada saliente.

Píladés. -Conosco el truco: yo atajaré a la reina cuando pasée con el rey contrahecho.

Orestes. -Sólo causas inseguridad. No, Píladés, no perturbes sus licencias.

Píladés. -Orestes, expongámoslo a la depredación perseguida, interrumpamos -igual que él se interpuso frente a mi tío Agamenón- el gozo de su salud quebrada, apropiémonos la fiesta, quitémonos la investidura, no engañemos más al malvado Egisto: tú, mero médico, falseable embajador del reino de Estrofió, mi progenitor, y yo, primogénito conquistador de alianzas. Recobra la heredad, que ahora vale una gran ciudad sumisa, donada a dos desconocidos y que lo mismo nos inmoviliza con sus dones exagerados. No la inutilizemos adornándola más, no la inquiramos adrede, si de por sí es ágil nos libra de infundirle seguridad o fortaleza. Mis armas sean nuestro regalo, no la mínima traición de sanar la impostura.

Orestes. -Troya se ha derrumbado. Sé que ningún teucro derramará más sus astucias por mí o por tí. Sin ella los días se volvieron instantáneos y no influyen sino para un momento pretérito, el de desórdenes ceremoniales.

El Escultor. -Cada incisión borra un sujeto extraño y acerca al original, antes del mañana una decisión se desvanece, pero su fracción queda en el detalle.

Píladés. -Egisto no ha de recibir ya emisarios mendaces, mi padre me riñe, y yo desencadenaré tu guerra, adjunta al primer reclamo con que te envíe a mi patria este falso soberano y le obedescas, hechado fuera del asunto. Prepárate, le causaré un accidente; tú no serás quien se interponga a la sucesiva violencia de nuestras familias átridas, de siempre fortificando venganza heroica.

Tu efigie o la mía no son legítimas revelaciones de nuestro carácter, yo las romperé antes que procesionen, cuando Egisto mismo ha evitado que lo plasmen porque el mármol no se reproduce cual la verdura, entonces prepara cantar a nuestras efigies, así de chuscas, que las exhalta y perpetúa. Raptaré a tu hermana Electra, sufragaré su ventura, la verificación de la estrategia de sus tableros de juego. En mi patria ya se han iniciado los festejos públicos de boda, incluso, únicamente falta que descubras tu identidad agamenónida y vuelvas pávido a Egisto, indigno de no reconocerte, acechador que eres, en una consulta, cuando te ha inquirido cómo y con quién pasearse, o en la sugestión de coalición para prolongar hasta Fócide, mi territorio, la gran avenida del absurdo devenir tantálico, en el que tu postulación de su gran beneficio le infama y criminaliza. Que sea prendido.

Orestes. - Sí, así, esa avenida no conmemora el reclamo deífico al que asisten los viajeros del bien; no será el pesado camino de ilusionada fortuna, excenta de poseerse nunca mal. Mi fisonomía pun-donorosa habrá congratulado al tirano ingenuo, tan brioso día con día a gloriarse de la comodidad que le instituyo, ello me sirve, conservador que soy de un suave ritmo, pues todavía soy benigno y no el furioso que rescate su reino.

Píladés. -¡Electra; ¡Oh Electra brillosísima; te descerrojaré con lealtad. La he acechado en las cámaras y le he insinuado tu venganza: lo he previsto, hasta saciarla de tedio contra el embuste de Egisto en conserva.

Orestes. -¿Éso, no proseguiré la homeopatía de Egisto? ¡Ay! o de

mi madre, detractable Clitemestra, alevosa en la viudez, cuando yace dura despertada, miedosa del temible caos de mi casta plutónica, siempre deshechora del filial dato consanguíneo, una y otra vez su destino le paga y la dispone a dejarnos sin su dirección en el gobierno de la vida, vida que se presume en pos del humanismo, fecundo de anhelo hospitalario.

Pílates. -Presencia al escultor, cincela resuelto, ¡ay, ay!, por el infatuo Egisto nos transforma en mármol y de buena fe igual nos conjura a la quietud perspicaz, esta inmovilidad que a los pocos dioses reflejados fastidiaría, ¡ay!, pues se retrasa cumplir lo exigido.

Oiránse toquidos en la puerta, es el Militar. La Modelo despierta.

El Escultor. -¡Pasa, entra ya; ¡Levántala e impulsa; Las chapas están descorridas. ¡Empuja;

La Modelo. -Octavio, ¿quién es?

El Escultor. -Un amigo, la "blanca sombra" de nuestro conjunto.

La Modelo. -Conosco sus situaciones arbitrarias, no tiene aptitud. ¿Es favorable o desfavorable?

El Escultor. -Es el efecto de la diferencia biológica. No anda formado caracterológicamente. Su estructura, un desbarate con medicina, no se compensa, ¡jo, jo!

Entra el Militar.

El Escultor. -El estudio exagerado niega por completo las causas de las constituciones naturales.

El Militar. -¡Octavio, Elsa; ¿Duermen aquí?, sólo requiero de ustedes unos pocos instantes. ¿El sirviente salió con mi padre o sin él, anoche, antes o después de mí? No los encuentro, saldríamos al

campo a un último desayuno familiar y el tiempo se ha ido. ¿Mi papá está en casa?

El Escultor. -Elsa ha dormido aquí, he trabajado en ella durante la noche entera para reconstruir diversos detalles del domo de mi conjunto escultórico. Ahora pulía este Orestes. El sirviente salió antes.

La Modelo. -Rufo, esa indumentaria guerrera obra contraseñas en la ciudad.

El Militar. -¿Qué pretendo?, estoy cautivado como si no conociera el fiasco del "gato encerrado". Hace frío, hace calor, entre los desnudos no hay clima, y vestidos son un reto, el reto ha sido confiar un festejo a mi padre y el guardián.

La Modelo. -¿Sabes a lo que te has quedado?; acaso no eres el héroe que triunfe en el campo de los rendidos. ¿Mmh;, no las mires como si fuesen otras personas más.

El Militar. -Estoy afligido. Soñé mi perfil roto: Alberto remaba conmigo en un océano de carne y se engolosinaba deliciosamente con tragar más peces de los usuales, y los fanatismos del deseo insatisfecho me pescaban flagrante atisbándolo.

La Modelo. -Nuestro Rufo lanzó al viejo Alberto y Wenceslao no habló de desayunos, sino de una "última cena".

El Militar. -Octavio, ¿por qué bostezas?

El Escultor. -Mi sospecha es que en el futuro próximo, ni en diez años, mis propios sueños ya han sido realizados con causas infinitas, pero de una misma caída cada genio descubre diferentes leyes, para contar con que no siempre es real lo que sabemos. ¿Ahúm; ¿Buenos días;

El Escultor sale.

El Militar. -No lo adivinas. El que una estatua parezca incompleta y que la otra abunde de detalle, cuando he indagado de qué se

trata al fin, representa mi malestar. ¿Sigues en ascuas?

La Modelo. -¡No!, si digo no, sí, ¿o no? Digo sí, ¿no?

El Militar. -Lo intento: Octavio copia una efígie de una persona, siempre una deidad fría y sin errores humanos, conduce el calor mortal del que posa al mármol animizable que se esmerila, pero esta combinación de objetos resulta un ser infernal como cualquier mal delator que antes de acusar expresa todavía toda una otra familiaridad, con la que se planeaba contar; el modelo humano se queda en sí arraigado, indiferente de su recreación, pues nunca parece reorganizársele tan grande y poderoso como a la estatua emancipada.

La Modelo. -Es humillante cuanto se te ocurre, tramas desterrar la sumisión de los modelos.

El Militar. -Tengo la convicción de que un cuerpo tan completo, aunque figurado, ha de vincular directamente con las fuerzas seductoras del mal a su modelo... no dejo de pensarlo. La receta de la inmortalidad pétreo es interpretable con facilidad para nuestras expresiones secretas: el intento, la denuncia, el deseo y en general la confesión a flor de piel, y con éso, sin otra probabilidad nos distrae con su prestigio prodigioso, no muy lejano de parecerse al sentido individual de sobrevivencia.

La Modelo. -Wenceslao dice de tí que actúas como si vivieses en un examen permanente, que por éso te aprueba en todo, y tú, que la ansiedad específica es un rencor vivo que frustra la muerte.

El Militar. -Me persuado de la irremediable corrupción de la sangre, pese a los monumentos. El modelo posa en medio de la tiniebla de los sentidos, sin disfrutes sensuales, y después sólo aguarda una llama paradisiaca del amor, tuyo o de otra chica: una modelo, una estatua más, ¡uf!

La Modelo. -Soy optimista llana y entera. Mi elevación espiritual se reviste del indicio excesivamente claro de las caricias y los besos.

El Militar. -Tu desprecio a mis temores viene de que no soy un mitológico que pueda demostrarte cuánto desdeña a sus ultra-adoradores.

La Modelo. -¿Quieres mis palabras como a las tuyas? No aborrescas las estatuas.

El Militar. -¡Túmulos de movimiento cesado; En mis sueños las más bellas efigies no se agitan ni crean bullicio porque no funcionan; en la vida no se mueven desde que tragaron los atractivos riesgos de la carne asimismo ilustrada.

En ésta, al eliminarle la cabeza o las extremidades, tan sólo su tronco destacaría como los mejores prototipos orgánicos del mundo. ¡Fuang; A sus pies ayunan, Elsa, los impulsos de la Humanidad.

La Modelo. -No lo entiendo. ¿No sabes que hay derechos para todo? Loas los prestigios del Eros y no la pasión de cuantos lo prefieren asimilar así disecado.

El Militar. -Desde luego, me caen mal, son tramposos. Pero sé de otra tentación pasional, en cuyo tratamiento fracazan todos los médicos.

La Modelo. -Todas las veces muestras ineptitudes, a tí no te han escogido para campaña en la línea de fuego, eres un médico solitario que pierde a los más pacientes.

El Militar. -Mi amor a la existencia es más grande y la disfruto sin frenos. Es imposible tenerme por amigo de los errores. En primer lugar, edifico los valimientos de mi nacimiento y sé que seguirán irguiéndome, y yo olvidando los muchos nombres y lugares donde se persigue la melancolía, pero no lo sabías, Elsa. ¡Mmh!, la guerra tampoco se detiene exponiendo una estatua.

Orestes. -Sin embargo, he intentado que no se malée a Egisto, ni por éso asaltarme o librarte de su estima, no soy de ofensiva.

Pílates. -¿Me equivoco?, él nunca será tan generoso del modo como yo haga a mi legítimo anfitrión querido.

El Militar. -Creí sufrir un "lapsus linguae"... ¡Errh;

El Militar quiere poner su abrigo a la Modelo, quien lo juguetea.

El Militar. -¿Importa que cubra tu desnudez? Es la concesión a una compensación ilusoria, mediante la factura de mejor belleza.

Píladés. -Sábelo, en sus frenesíes la reina lo golpea e insulta, y le amenaza con mucho escarnio, para a continuación rogarle que te reciba.

La Modelo. -Te conosco bien, tienes miedo de enfrentarme, o a un enemigo más inteligente.

El Militar. -Casi no percibes mi tarea, no nada más sé curar las heridas.

La Modelo. -¡Si Wenceslao y su siervo estuvieran aquí no te divertirías conmigo;

El Militar. -Es un refugio conceptuoso lo que encontrarás en los museos. El desnudo incompatible tiene muy poco presentimiento de una afición con la vida práctica.

Orestes. -¿Es factible dominar un temperamento próximo, una vida interna sin una intención escrupulosa?

El Militar. -Goza la nueva experiencia con mi abrigo. ¡Suda!, éso es muy caliente. Las estatuas no sudan, ni sudarán.

La Modelo. -No, no. No estoy habituada a tus efectos físicos, me basta mi unidad corporal, ¡je, je;

Orestes (Derramándoles polvillo de su cofre.). -Entiendo que no es lo mejor, pero le gusta padecer el fingimiento y engendra la irrisión que ya desprecio.

El Militar. -Elsa, no te parescas a las hembras que no evalúan un legítimo apetito existencial; ¡oh!, no te sobreexcite juzgarme un incompleto, en clara venganza de mi crítica de las estatuas.

La Modelo. -Es verdad, no soy la que englobe tus presunciones, o una irónica satisfecha con la tibieza masculina. Octavio dijo que tu estructura se desarrolló para devaluarme nada más, y yo no acostumbro levantarme en las peores horas.

El Militar. -Lo tratas a diestra y siniestra. ¿Nada te excita sino inmóvil, irracional, yerto? ¿Cómo probar otro atractivo sin topar en tu hechizo? Cimentas la actividad de qué proceso... ¡el de mi propio amor!, aunque, tu rebeldía es mi halago pues no amas a otro individuo.

La Modelo (Acariciando la estatua de Orestes.). -Pierde aptitud, sé paralelo a mí cuando aseguro mi dominio. Eres el rígido y yo la suave, ¡ja, ja!, aprendiz de vicio y deleite. ¡Quítame el abrigo! Ya son las 8 a. m., véte por tu sirviente y por Wenceslao para desayunar. (Acariciando al Militar.) Mi tallado está derrochado en esas estatuas aunque admires más mi cuerpo. ¡Ten tu abrigo! (Regresa al canapé.)

El Militar. -¡Te quiero tanto! No rechazaste mi cobijo.

El Militar cae sobre la Modelo.

La Modelo. -¡Rufo, Rufo, Rufo!

El Militar. -¡Acéptame! Nadie ya querrá vivir con un irregular e inestimable, uno que se vuelve "señor", más mal pagado que endeudado de tu culpa cicatera. Los vencidos no aborrecerán nuestra victoria que despierta, ¡amémonos!

La Modelo. -¡Déjame, suéltame, apártate, aléjate; no puedo quererte! ¡Octavio!

El Militar. -Es nuestra hora. ¡Shh!, mezcla tus ayes en mi aliento heroico.

La Modelo golpea con el cincel al Militar, que sangra.

La Modelo. -Rufo, tienes un espíritu negro y el cuerpo en blanco.

El Militar. -¡Ay! ¿Qué cometes? ¡No lo repetirás!

El Militar estrangula a la Modelo y se desmaya. Entre la pareja y las estatuas brota un árbol en cuyas ramas están diversos Personajes Ilustres, con cuyas máscaras, que hacen de frutos, emiten placer o dolor. Orestes examinará de cerca a la pareja desfallecida y Pílates, desde la base, oteará con una lanza el árbol.

Orestes. -¡Pílates, esta pareja es la nueva víctima propiciatoria de tu fiesta!, o sólo la favorece la mujer, no el hombre.

Pílates. -¡Oh!, discúlpame, de registrar el nuevo artefacto de mi fiesta nupcial, te advierto que no debes temerle, el éxtasis de los Personajes Ilustres encaramados a este especie de árbol se duelen ya y se alegran de proclamarte, ¿o es a mí?, el gran argólida de nueva era libertada. ¿No sabes que los ministros preparan festines de retórica y política, ni que los campeones llegados de Ática encienden tus trípodes natales con menos esfuerzo que ningún atleta argólida y que sus guardias empiezan a ceder el paso a los locales? Tus mejores ciudadanos se prometen la recompensa de hacer ver, tocar y cargar nuestras efigies; el código de nuestro encumbramiento excede lo hermético, tú el demiurgo que sana males entronizados, yo el taumaturgo que ha sabido cuidarte estupendamente desde la salida de Fócide, mi país. Mi boda con tu hermana podrá depositar como fianza del fin último de la guerra ganada contra Troya la consecución ambiciosa de historia átrida, de muerte y fecundidad familiar, pero la juventud ha continuado, casa por casa, comprometiéndose alrededor del tronco hueco de Egisto.

Orestes. -¡Espantos! Los contrayentes de la parte de Egisto,

los residentes micenios, no toparán con las doncellas despojadas de sus parientes caídos contra Troya; esta modelo exánime en nada quita la ficción de cuantas novias su amor te entregue mi hermana mayor, huérfana Electra. Quitado el indumento de tu embajada me confundiré entre las multitudes danzantes; tu fiesta contraria al crimen conyugal de Egisto y mi madre reina, y las novedades que instituyas, sangrientas o no, me pertenecen, tanto como a ninguno otro sin motejo de escudo repulido, Pílates.

Pílates. -Mi espíritu temerario te ha devuelto el optimismo.

Orestes. -La modelo se ha regalado a la venganza que me anticipas, el transgresor es un obsequioso. ¿Cuál será su nombre?

Los Personajes Ilustres dicen con alegría o tristeza.

Los Personajes Ilustres. -¡El Sau-ce;

El Sau-ce y el Hie-rro de Jonia.

¿Ye-rro jo-vial?

Pílates. -En los Misterios Píticos de Apolo: ...que uses de un arpón para saurio, o de un arbusto de sauco en un cesto de latón; el sauz es la acequia de los ríos y manantiales, donde el acequero guarda las armaduras que no han de enmohecerse.

Orestes. -En el salón rojo estuvo el tapiz de un sauce, y este libertino es pelirrojo: ¡la cámara en que la hermana de Héctor y de Paris Alejandro, Casandra, echó el aliento;

Pílates. -Un dato de aquí, un dato de allá, pueden aunarse muchos más, de eso trata el juguete de oráculos de mi fiesta, baste no distraernos obteniendo las mismas huellas de que se abastezcan cuantos más lo conjuren. Es que igual presagia el agüero benigno que el maligno, que tú y yo reformaremos con acción.

Orestes. -¡En esta casa reside la superstición; Escaparé a la

cueva de los ermitaños órficos, ellos son quienes nos han surtido de vocablos engañosos, y los seguirán difundiendo hasta acertar desatinar lo que me resta de familia. El ermitaño es muy sutil pero no se vicia, su inacción y apartamiento hará fondo a la ociosa superstición que ya desplaza la energía con que inicié la peculiar cura palaciega.

Píladés. -Una idea te domine: aparte de tí, yo he de dar en pecho al nuevo universo. Aspiremos la disolución de los déspotas pavorosos. Si en el destino se empuja adrede la orgullosa tenacidad, adrede cometamos mil atrocidades regocijantes. O abismémonos como aqueos profanos en la ruta de las estrellas troyanas, para no contemplar la pena y el tormento que sin nosotros engendran nuestras familias pelópidas, tantálicas, de Zeus por Pluto; todavía la vehemencia del rutilante tío Menelao radicado en Esparta, del que obtuviste la rubia trenza funeraria, envejece monstruosa de heroísmo, en guardia de nuestra obra vengativa.

Orestes. -¡Cállate, sube al podio!, ahora te alcanzo.

Orestes derrama polvillo al Militar y a la Modelo, que se incorporan; el héroe trágico sube a la base.

El Militar. -¿Continúas dormida, Elsa? Tu cuerpo, tus palabras burlescas han impedido ganar mi visa a la frontera del enemigo. Indeterminado, yo inconsciente no seré quien le sorprenda, invisible contrincante que ahora pernocta nada más para embelesarse con mi sangre, el recuerdo de tu ligereza.

La Modelo. -¡Ah! Entonces nunca más habrá sangre, sino vino y jitomate para Elsa, la del rubor púdico.

El Militar. -Acaso puedas demostrar a mis competidores que no existe el reclutamiento, que tu manera es la única productora de ofensas y evasivas.

La Modelo. -Pero a ésas, otras mejor dadas la suplantarán.

El Militar. -¡Viril!, es el modo en qué sobrevivirte.

La Modelo. -No te engañes, ...ocúpate de otra más femenina.

El Militar. -Sin tí nunca pretenderé perseguir mi misma soledad.

La Modelo. -No, no vivas dependiendo de mi suerte, no hay recompensa que te obligue.

El Militar. -No me desgastarás sin utilidad, una simulación remendada siempre guarda limpieza de su primera hechura.

La Modelo. -¡Eres mediocre; Conóceme otro juego, tu utilidad es que ensartes otra fortuna.

El Militar. -¡Variar, errar en tu desvarío incierto, como el último o el intermedio sin venganza;

Orestes. -¡Vállanse;

La Modelo. -¡Véte de aquí; Vamos, yo te acompaño hasta la puerta.

El Militar sale y la Modelo entra al lugar adonde se retiró el Escultor. Orestes y Pílates vuelven a bajar de la base.

Orestes. -Mi arbitrio los ha envuelto, para no embromarme ni negar la condición encubierta con que identifican mi postura defensiva. Tu intuición les guía, que cada cual maniobre convencido y se tense a tu obediencia. Aquellos que han perdurado sin ganar la estima de E-gisto los hiciste asegurar con diez obstáculos y yo a veinte he hecho sanas fortalezas y no desintimidado a los desertores de Argos, que igual con ellos se rifa la suerte actual.

Pílates. -Tu debilidad se nutre a la fuerza, no hubiese valuado en menos tu parte en el triunfal asalto de la fortificación auspiciada. Justo ahora has contratado la fiera del escudo que te resguarde: el Buitre, que no devora lo activo, el ingenioso depredador contra el animal recién dejado por la bestia harta de su sabor que, hablan-

do moralmente es algo así como el miedo del hipócrita intelectual, cuando la dureza de su obstáculo interior le obliga a nada más acosar una existencia y cazarla con horror, en la certidumbre de no desprenderse de la salud exuberante, que lo mofaba de pusilánime.

Orestes. -Mi madre es todavía el amparo de las mujeres entorpecidas por la viudez, y como van, apetecen la rutina que les atribuya el amasiato extranjerizante. Las muchachas de noviazgo promisor no soportan rehuír esa actitud, no se enajenan ni huyen de cualquier plática con que las obsesione el futuro de un marido que imita al buitre de tu idea para mi escudo. He de comprobar cómo fascinan al tipo de sus muchachos, ahora amotinados y enconados a repudiar la nueva ilegalidad argólida, contra que competimos, no insolentes, de sagacidad más persistente, con que recuperen para sí la genuina apatía de las otras vidas contaminadas, cuya servitud es propia del acontecer más conflictivo y ambiguo.

Píldes. -Egisto no posee tus matemáticas, pero tu odio se lo acumulas y él lo personaliza. Y tu madre ha tejido ya una jaula para Electra, sí, con los significados sin fáciles expedientes del presente. Hay trivialidad, inseguridad, ofuscamiento de ser vulgar, desarticulamiento para maniobrar en tierra, creídote muerto en el panteón de mi país Fócide, y todo éso inmoviliza conjeturas, creídas a medias bajo la presión de fe en la muerte estabilizada que inmoviliza a cualquiera, a tí médico, a mí primogénito aliador, a Egisto déspota que aguarda, a Clitemestra que no olvida su necesidad de sacrificio, a tu hermana Electra, que una vez retrajo la personalidad hasta desearle el envenenamiento o el despojo que en definitiva la aisle.

La Modelo sale del lugar adonde se retiró el Escultor -se ha vestido- y se va del taller. Las esculturas saltan hacia la base, unos Personajes Ilustres "ladrones" se llevan a Orestes y Píldes se oculta en el ár-

bol; un viento de tormenta, entonces, se lanza por la puerta y las ventanas, los "ladrones" se reincorporan al árbol, y oíránse sirenas de alarma y truenos.

En el árbol se ierguen varios dragones alados que emiten sonido de trompetería y amenazan a Pílates, que los reprime con el látigo que chasquea.

Pílates. -;Los guardias han aprehendido a Orestes; Se han disfrazado de malhechores en el igual ardid que usara Egisto para raptar a Tiestes, su mismo padre, quien lo engendrara con la hija propia, Pelopia, en venganza del hermano Atreo, padre de Menelao y Agamenón, hermanos de mi madre Anaxibia, abuelo muerto al fin por reinar en Micenas.

;Egisto, años completos viviríamos juntos; Lograríamos superar la fatiga, el odio y la irritación de tu vejez acaso más heroica. Imaginaré tus cocechas como los pastos de un jardín mundanamente pisoteado. Esta metrópoli es un armazón frágil, sábelo: se edificó según la vehemencia antibélica de los antiguos parientes, y ya la confino al desprecio de la deificada Elena de bellos amores extravagantes; armazón que no resiste la volubilidad mercenaria de Clitemestra y tu irrazonada venganza, nada más sentimental, de poderío fraterno.

;Ah, Orestes;, Orestes prisionero de Egisto, cada cual báculo del otro, mi recomendado legado a la posteridad. ;Primo;, no te abandonaré como la tortuga a sus huevos en las arenas que son igual mesa de reptiles, ni perderé volver a convidarte, por éso, la concesión plana de mi plato alimenticio, una vez visto al halcón cuando emigra provechoso de su instinto de celo africano; preferible enajenarme al deseo de la paloma que ahuyenta la sacerdotiza, y va a estorbar en reducida posición la figura de otro frontón, y no dominar este gran sueño que nuestros gorriones trinan.

La reina Clitemestra y Egisto salen del lugar del Escultor; los Personajes Ilustres les reforzarán lo argumentado, e igual la trompetería de los dragones alados.

Egisto. -¿Había de darle más libertad al joven intérprete de mi dignidad, sin que sufra un castigo por evadir desarraigar por completo el mal que arrolla la facultad de mi albedrío, desde su llegada?

Los Personajes Ilustres. -Libertad, dignidad, castigo.

La facultad de albedrío.

La reina Clitemestra. -¿Imponerme una categoría de sentimientos ... ?

Egisto. -¿A vaciarme del vigor del valle frutal?

La reina Clitemestra. -¿Que no meresca sonrosar a un esposo en el huerto floreciente, sí, y por todo camino satisfacer el mandato que reclama tu persecución?

Los Personajes Ilustres. -Imponerme un esposo por todo camino.

¿Vaciarme tu persecución?

Egisto. -Nunca hubiese unido tu delirio de acompañantes, ese Pí-lades, con mi causa de adquisición de bienes, ahora casi lo pudro sin prosperidad que herede. La semilla ordinaria de mi Argos continúa luciéndose piadosa, pero su recomendado, el sacrificante y su ideal de curarme casándome con cuanto extranjero error se sabe, me causa escrúpulo.

Los Personajes Ilustres. -Acompañantes sin prosperidad,  
la semilla causa escrúpulo.

La reina Clitemestra. -Nos ha punzado el fuego de los hogares de quienes nos invitaban a convivir sus familiaridades, mi auge no contiene ya la delicada fertilidad, y ellos se inmiscuyen con exceso grande por Electra.

Los Personajes Ilustres. -El fuego, exceso grande

a convivir por Electra.

Egisto. -Séme grata y magna. Saldremos al encuentro de Pílates, el hijo dadivoso de tu excuñada Anaxibia, mi prima, cuando ejercita todavía con aspereza a los oráculos de las bodas. Usaremos la realeza, impregnémosle el capricho de madurar nuestra pasión a través de su obediencia campestre, ¡el amigo del herbolario;

Los Personajes Ilustres. -Grata Anaxibia, ejercita su boda, capricho de pasión campestre.

La reina Clitemestra. -¡Príncipe focídita! Oyeme, sobrino Pílates, a Egisto pertenece la custodia del árbol que rivalizas. Medita, no lo tortures más y destrozes mi rama por la vanagloria de sentirte harto del fruto caído por demasiado crudo, o el propio rey Estroffio, tu padre, se privará de destilar nuestra ventura atroz, ¿no ves cómo Egisto saborea con ardor los frutos?

Los Personajes Ilustres. -Oyeme, rivalizas.

Él medita demasiado maduro cómo des-  
(tilar los frutos.

Pílates. -¡Eah, tía! ¡Rey, por pudor!, mi tronco igual corresponde a quien lo rasgue a traición.

La reina Clitemestra. -¿Por pudor, eah? ¡Tu veneno chorrea más malas turbas!

Los Personajes Ilustres. -¡Eah!

¡Turbas!

Egisto (A los Personajes Ilustres.). -¡Tunos! No demoren ofrecerme su espalda.

Los Personajes Ilustres. -¡Tunos!

¡La espalda!

Diversos Personajes Ilustres atacan a Pílates, que los vence.

Egisto. -¡Ah!, puedo garantizar tu parque en Fócide. ¡Bien que has rechazado a estos diseminadores de obstinada fantasía peleonera, descargándote con ambas muletas; Mi rigurosa tenacidad ha parecido obstáculo oprobioso para cualquiera que me rivaliza, yo te impetro a protegerme y no declinar alarmado del uso que hago de la traición. El tiempo entrante restituirá el remate, pero lo dilato con razón.

Los Personajes Ilustres. -Fócide, obstinada fantasía.

Traición, lo dilato con razón.

Pílates. -Egisto, ¿he mermado la devoción de tu producto, yo? Tu organización no puede ostentar todo aquello que hace lesión.

La reina Clitemestra (A las Personajes Ilustres.). -¡Inquiétenlo!, Pílates ensarta reglas pero desventura.

Las Personajes Ilustres. -Ensarta, ensarta.

Ensarta, ensarta.

Las Personajes Ilustres, asidas del látigo, seducen a Pílates.

Pílates (Para sí.). -¡Mmh!, han creído que mis lanzas eran muletas y que mi cuerpo desfigura desde la infancia. Forcejearé, sí, para coordinar mi azote.

Egisto. -¡Clitemestra, es un balbuciente;

La reina Clitemestra. -¿Qué susurra?

Egisto. -¡Oh!, sí que lo envuelven, me solaza sin su azote.

Los Personajes Ilustres. -¿Qué susurra?

¡Que surra sin azote;

Pílates. -La-s-as inspi-pi-pi-piraré con osa-día-d-día para pro-pro-te-tejerlas del-l dese-seo, sosie-so-si-si-ego en q-ue-que m-me d-de-t-t-tien-en-en-n.

La reina Clitemestra. -Sí Egisto, has de encumbrarlo; por su adversidad él te es el embrollado purgador de fortaleza heroica, aún si él

mismo en vida se obstina en imponerse como el pedestal de las columnas de los adeptos átridas, que pudieron clamorear que mi trono seguiría dividiéndose. ¡Hélo eterno contigo! ¡Qué derrota que derrotas!

Los Personajes Ilustres. -¡Sin el azote!

Qué susurra el pedestal eterno que derrotas.

Egisto dirige un ademán a Pílates, que sube a la base, y el cortejo de las Personajes Ilustres le quedan debajo.

Egisto. -¡Marchito!, titubeabas para litigarme todo, compadece mi marcha corrosiva que recauda regia voracidad. ¡Eh!, mi recurso es secuestrar, no herir aventureros o atractivos. ¿Cuál es su honra?

Los Personajes Ilustres. -El dado público,  
con decorado a mano.

Egisto. -¿Y la mía?

Los Personajes Ilustres. -El juego de mesa,  
dado en contravenida.

Egisto. -¡Bah! Impactado en tierra criaría muchos parásitos.

La reina Clitemestra. -¡Ay!, sé cuánto gustas mi paladar nutrido en fuego.

Los Personajes Ilustres. -¡Bah!, parásitos en fuego.  
¡Ay!, mi nutrido paladar.

La reina Clitemestra y Egisto se van al lugar del Escultor.

## Escena 2

Un hospital hace esquina en la encrucijada de la vía pública. La estatua de Píldes orna una glorieta y el árbol de los Personajes Ilustres está en un parque. Un automóvil podrá transitar muchas veces en la carretera que llega a los montes ubicados en el horizonte. Se inicia el atardecer. La Mujer-Araña sale del parque y teje una telaraña que pega del árbol a un poste de alumbrado, luego a la estatua y al muro del hospital.

La Mujer-Araña. -Cuando conocí al rufo Falange, Falange, todo un guardia de soldados, el único amante capaz de enamorarme, mi inocencia era el mayor atractivo de cada ciudadano ilustre que pretendiera casarse cazándome, y yo les perturbaba el pensamiento, a fin de conocer cuál era el amor de sus dioses fieros, y ellos no eran sino ellos, menos que deidades protectoras de los dioses mismos, ahora lo sé: protectores de su amor propio.

La inteligencia y la corpulencia de Falange fueron los atractivos que aseguraron que yo, otrora Aracne, la doncella de Lidia, le persiguiera en pensamiento y disfrutara de su estrategia combativa, en sus buenos y malos sentimientos que toleraban cualquier supremo presentimiento de estar luchando fuera de sí, en su rígida moral, más vigilante del mundo donde el ser es un eslabón que no ha de romperse por exceso de contención, en fantasía y deleite de los sabores que rutinariamente fatigan a los mejores probadores, pero Falange no supo de mi estratagema más que otro más. Yo, Aracne lidia, la digna tejedora, bordadora y orladora de ideales proezas de mi amor Falange, más que ninguna hilandera triunfaba, y más confeccionaba mejores telas, por lo digno de su busca en los compradores que ansiaban el dibujo y luego se volvían preciados de riqueza y espiritualidad magníficas.

Pero hubo una viejecita , una que osó reconocerse de la estirpe de Palas, la diosa de las ciudades, que, en vista que la desmerecía que igual yo tejiera para sus amores propios, que se aproximaban tanto a la divinidad olímpica del trono lidio protector, me intimidó con que en sus costuras figuraba el reto de saberse reconocer la manifestación de cada uno de sus amantes, los dioses y diosas del Olimpo: la labor de Zeus destellaba por tan intangible; la de Posidón resistía en la pesca; la de Hades servía para amortajar los cadáveres; la tela de Atenea para vendar heridas; las urdidumbres de Apolo, costales para recolectar frutos y hortalizas; de Hermes la vestidura estuche de objetos valiosos; de Dioniso los toldos para danzar o recitar, y para las diosas: que los paños que decoran las casas, propiedad de Hera; que los tipos de ropones luctuosos contaban para Deméter; en la condición de Artemis las ropas que superan a las extranjeras; por Afrodita los velos íntimos; las telas muy estampadas, muy inflamadas, que las poseionaba Perséfone; Palas, en los mismos hilos de todo uso industrial. Y yo nada más hilaba tapices: mi zagacidad me daba a copiar los paisajes que alumbraba el rayo y el relámpago, la fauna aérea, terrestre y acuática que se cocía en calderos, y hasta el retrato de héroes vencedores de monstruos o de ciudadanos chistosos. Aracne, detectora de mi anheloso Falange, le tejí cuáles deberían ser sus animales ornamentos para cada caso que vengase: el escarabajo que reside en el nido del águila, el reptil que vive sin prisa entre flores y mariposas y come de insectos, los tiburones que no entran al juego del hipocampo, el vampiro mordedor de cabras, rival de la sonámbula lechuza, los perros pastores más hábiles que el caballo jineteado, en fin, sátiros y otras fantasías demónicas que tanto susto esparcen entre las aldeanas que tienen por gravoso el falso testimonio. Y así competimos el resto de nuestra vida; el premio de la viejecita fue volverse un fantasma que sin dificultad exhibía la soberanía de la civilizada Palas, y el mío, al contrario, el castigo de quedar enre-

dada en las artimañas de mi soledad: me picó una araña y hasta los menos cuerdos creyeron en mi metamorfosis en araña, un parásito de las casas y los jardines que desde siempre ha de tejer la telaraña con que atrape a su amado Falange, el viril guerrero que una noche desapareciera sin jamás volver su atención a mi tienda de afanadas costumbres, en donde siempre reí y canté por la guardia del caos que nos tuvo de aprendizes en el centro de su ejército de astros y estrellas errantes.

Las Personajes Ilustres de la base de la estatua van al parque y descubren al Hombre-Mariposa, que "revoloteará" cerca de la telaraña, y ellas regresan a la base.

El Hombre-Mariposa. -¡Ey; He allí la ínfima alimaña venenosa. ¡Basta de flores de aroma y néctar, fiugh; Esa bicha sí emana la vil hiel del desdén que preciso.

La Mujer-Araña. -Acércate, fija en mi torso tu curso, no te embobes, aquí, en la red adherente no caerá el malentendido.

El Hombre-Mariposa. -Sí, ha de halagarme hasta el frenesí, pues pende y oscila colmada con la baba de su vejiga parda.

La Mujer-Araña. -No olvides quién te ama y se obstina como dueña: progresa, triunfa, vénceme, reposa en mí, distraete de mi abyección. Llega a reconocerme, quebranta mi decepción, séme fiel para regirte.

El Hombre-Mariposa. -¡Ah!, sabe mi desavenencia, he despreciado la unión de mi especie y el vuelo se me estropea. ¡Qué baja preocupación!, yo la aliento a desgarrarme y que coma de mi cuerpo policromo ni siquiera las alas matizadas, sino la mucosa que saborize a su boca escupona, sin todo el apetito de la oruga que recuerdo fuí.

La Mujer-Araña. -¡Ay!, el ánima de nuestros dibujos combinados otra vez será el patrón guía de las familias paladeantes de la fres-

cura de mis membranas y del crédito de tus excursiones a hogares de fieras.

El Hombre-Mariposa casi cae en la telaraña, pero Pílates lo evita con el látigo, con que produce un relámpago sobre los montes, que permanece intermitiendo hasta el fin del acto.

Pílates. -La congoja de Electra me apresuraba para descubrirle la doble identidad de su hermano Orestes, que en soledad maniaca con Egisto hizo obstaculizar nuestro surgimiento de héroes cuerdos. Mi boda con Electra se ha disuelto, posponiéndose hasta el total alivio de Egisto, que ahora la enviara para Micenas, y Orestes ha salido con la escolta real argólica hacia Táuride, el país del rey Toante, por la estatua milagrosa de la diosa Ártemis Ortia, que dé salud a Egisto, agravado por la muerte súbita de Clitemestra y recién abdicado a favor de su hijo Aletes, al que igual pretendo exterminar para honra de Atreo, del que desciende la prole de Agamenón, Menelao y mi madre Anaxibia, la generación primada perenne.

El Hombre-Mariposa. -Sí, me entusiasma retozar por montes, verdedas, valles, espesuras, bosques, prados, llanos, senderos, mesetas, cerros, picos o montañas, chupando florecitas reventonas de fragancia y transportándoles el pólen a la orilla de los ríos, de las fuentes, de los lagos, lagunas, manantiales, hasta las cascadas en barrancos que hacen charcas. ¿Tú me quieres?

La Mujer-Araña. -¡Te quiero; Te ansio engullir, o al contrario, he de desecarme como la sentenciada que rehusó urdir la cuerda de su honra estrangulada.

Las Personajes Ilustres de la base de la estatua cantan.

Las Personajes Ilustres. -

¡Bella Aracne de Lidia;  
 pupila hilandera de Palas,  
 que un cuerpo fresco te quite  
 lo inhóspito del ánima arcaica.  
 Elsa es la actriz de tu fama:  
 y Rufo el orgullo del circo.  
 Tu amor por Falange se queda  
 en cada esposo perdido,  
 no como ídolo de infante  
 en cruento cuento de aldeano  
 que cambia en risa la seria partida  
 de vívida vida ida.

El Hombre-Mariposa. - ¡Sabandija, me enerva no esposarme con tu especie;

La Mujer-Araña. - Quiero prenderte y falsear los colores que nos muevan en el aire suave. Ven, tu castigo es que te corte como a poca cosa.

El Hombre-Mariposa. - Sí, sí, sí, mi simiente se reseca y nada prendo, y me pasma no desahogarte subyugada en mi abrazo. ¡Eh, araña!, ¿hay más que tú, para mí, pendiente?

El Hombre-Mariposa se enreda en la telaraña. Los Personajes Ilustres del árbol cantan.

Los Personajes Ilustres. -

Se maduró nuestro gérmen  
 y en fruto puro sosegó  
 la contemplación debatida  
 en hambre de insectos ruines.  
 Y sólo un bestezuelo ha detestado

estigmado con lazos de pena  
 la colecta de la ebria viña;  
 ha galanteado el gusto del fruto prohibido  
 que a él es la encarnizada araña irritada,  
 fiera de hazañas de engaño,  
 entretén malabar de su ansia acogida:  
 asírla en la muerte de la vida misma,  
 vívida vida ida.

La Mujer-Araña (Examinándolo). -¡Tú, quien seas!, ¿me darías un capullo mejor que mi tela, para entablar la lucha que nos civilize, y por ambos haciendo que crezca, que no lo arranque ni el ataque de un intruso, que así accidente el vuelo que orienta cuál de ambos sueños?

El Hombre-Mariposa. -Lo sé, no me gusta seguir bicho: adquiere tu alimento, yo apruebo tu recreo.

La Mujer-Araña (Picándolo). -Herirte divierte, embriaga, flaccida, desmaya, duele, pierde. ¡Oh, cuánto tarda en vaciarse mi odio líquido!

El Hombre-Mariposa. -¡Epa!, tanta exudación me ulcera; es copiosa tu baba aseda.

La Mujer-Araña. -Y yo me agoto, fulminando la mayor gratificación de los sentidos que te arrojé.

Rufo, el Militar, emerge del disfraz de Hombre-Mariposa y hiere con su balloneta a la Mujer-Araña, disfraz del que emerge Elsa, la Modelo.

El Militar. -¡Retírate, bestia venenosa! ¡Eso es! ¡Toma, ten: muere con mi ataque! ¡Yo desconosco, acaso, cómo es caduca la ilusión de vivir?

La Modelo. -¡Rufo!

El Militar. -¡Elsa, mi modelo!

La Modelo. -Rufo, contigo sólo sé enredarme en enojos, y detesto que me obligues a tu tanta meticulosidad.

El Militar. -¿Me tienes miedo por atacar la pesadilla de nuestra cruda realidad? Vayamos al hospital, recuerda que soy médico.

La Modelo. -No, no tengo arañones, mi cuerpo está intacto.

El Militar. -De cualquier manera he de ayudarte a bajar, aquí estamos del revés; te administraré un sedativo.

La Modelo. -No, no quiero que me inyectes, al contrario, tú te la mereces.

El Militar y la Modelo entran al hospital. Se encienden las lámparas de los postes del alumbrado del hospital y del parque. Desde la calle exterior del hospital entran a situarse entre el poste y el árbol el Ciego y el perro que lo guía, Papitas.

Papitas. -El organismo de tu amigo se dilata, y como el mío, no lo dejaré escapar en tus narices. Antes que nada estamos repletos de no acabar las hazañas, pero me traes a retozar, sin tu empacho, sin mordisquear el pasto. ¿Qué desabridos troncos; ¿te desabridan las plantas? Tu manita delantera no me ha calentado del lomo al ombligo, ni palmeado la papada, ni has visto que lusco el ano.

El Ciego. -¡Rapidísimas papadas, no lo puedo ver!, no Papitas, este "soldadito de plomo" que se esconde es Rufo, ¡olfatéalo Papitas! En breves instantes me invitará la cena, no se ha ido a morir en la guerra. Mascota papa, ¡ladra si lo hueles!

Eres manso y no te amenso, yo estoy tieso y tú ni éso; él te dará huesos para el pescuezo; en ésto piensa de él: que no soy menso, pues lo menso es manso y yo te amanso con el hueso que te espeso en tus caldos de sabueso. Papitas: mi alimento, tu alimento, no es de ayuno, es de la refriega de la furia de cien canes soltados al enemigo

en bravata perseguida. Tuyo y mío, Rufo me deja saborearle siempre el instinto que casa con nuestras siete extremidades, ¡mi negreado Papitas de cuatro patas; Papitas, pues ahora debes capturarlo; desde su niñez lo he querido madurar: usa tu hocico en la bienvenida de su compañía, Papitas. (Acariciando al perro.)

Papitas. -¡Al frustrolo, grrh, la fritanga gruesa; ¡Guauhg-aúu; Me fastidia sacudirme tu caricia.

El Ciego. -Papitas, vigila si Rufo te avienta la carne picada.

Papitas. -¡Guau!, frótame más el pecho de pelos grasos y ráscame la jeta remoledona, ¿para qué te lamo la blanda piel?, si más quiero morderte los gruesos huesos que gruges.

El Ciego. -Rufo se tarda. ¡Ah!, a su edad ninguno olvida el huevo hervido del amigo que de él carece: ¡canalla de tío; Si no toda el hambre es de Rufo, Papitas, ¿adónde está mi cena compartible?: en el refrito de Rufo, que tal vez fue directo a mi casita glotona de fiestas dichonas. ¡Vete a sentar;

Papitas. -Fíjate, relamo en tu aliento ladrón que hoy no comeré la carne que por Rufo te quedas a estar bailoteando. ¡Grr; Este vaporcito agrio que emana del tubo no puede cansarme de olfatear al que mi amo quiere gritar que lo puede cuidar para hacernos gustar de la sopa de pollo con huevo, ¡aurrrfh;

Píladés. -Ni la risa del ciego pedigüeño le vaticina quién perdona a quién su reclamo de ignorante. Es verdad, ha muerto Clitemestra, y Aletes se ha llevado el cuerpo morboso de su padre Egisto para Micenas, desde donde preside los homenajes póstumos de la reina. Electra, que allí estaba en Micenas ha salido hacia Táuride del rey Toante, reclamada por la sacerdotiza de la diosa Ártemis Ortia, a la fiesta que los espartanos chocarreros celebran con la reprimenda de sus niños competidores, que hagan la deidad más graciosa. Y yo, no oso regresar a mi patria Fócide; mi padre Estroffio no ha engendrado hijos desventurados ni de zaga solitaria. Mi estatua ha quedado señalando la direc-

ción del panteón soberano argólico; dado que es un Píldes anciano, no de mi edad, da en augurar que mi maña es tarda y agotada, pero su atractivo es la suma de mi gracia de satisfacer los deseos populares: le daré la sorpresa a Orestes y a Electra, y despacharé la dificultad de hallarnos separados: he de emprender el viaje hacia Táuride, para ello cuento con la estratagema de embarcarme con diversos niños de los más ingeniosos de Argos y con ese motivo hacer más fácil el premio de la estatua de Ártemis Ortia, a la que ningún hombre le cabe acercarse, dado lo diminuto de su recinto de juguete, donde sólo caben los niños con la sacerdotiza en suerte.

El Ciego (Sacando de su abrigo un par de bolsas de papas fritas.).  
 -¡Papitas, Papitas!, llévame a cruzar la calle hasta la estatua, luego regrésame y vuélveme a llevar como es la costumbre de nuestro sostén: yo, tan-tan tanteando, tú muy-muy oliendo y Rufo, ¡bah!, en que venga. Toma y daca: "el bribón avaro ha prestado al honrado su bolsillo ajado". (Vocea en cada acera.) ¿Quién quiere, Papitas? ¡Papas, papas! ¿Quién compra, Papitas! quién tiene papas, Papitas! quién se lleva las papas, ¡eh!, Papitas? ¡Papitas, Papitas! La reunión sigue pendiente.

Papitas alcanza una bolsa de papas fritas del Ciego, en su barullo lo desarropa, así descubierto el Ciego es el Perro Amarillo: los dos perros merodean, Papitas en la glorieta y el Perro Amarillo en el parque.

Los Personajes Ilustres del árbol descienden: unos cruzan la calle hasta la estatua y entablan risas o lamentos con las Personajes Ilustres de la base, y los otros caminan en el parque. Desde el parque llegan el Sacerdote y la Novia, que se ubican afuera del hospital.

La Novia. -¡Padre; Usted conoce mi celo aminorativo de su persona honesta. Amo con ciega pasión, más y más, descubrir que su suerte se limita mucho con la mía. Yo no, él ha conservado las mejores condiciones y yo lo mello y descalabro: ¿qué significa que le ensucie su memoria, que lo enfrente a mis bajas sugerencias y que no pierda la calma cuando le respondo con formalidades?, porque, adondequiera que con él estoy, yo lo expongo a la extinción repentina de su luz pública. ¿Con cuál de sus gestos o actitudes que me hace poseer, no dejo de dictar la indisposición de mi hogar?

El Sacerdote. -Me admira el verdadero aliciente de tu juventud, y no ahuyento la intención de que conquistes mi intimidad propia. La edad desliga a tipos como yo, ¡sí, claro!, de surcar estas relaciones que sobresalen sin abierto beneficio. A tu confesión no la llamo "clausura de dones". Ese amor de tu fortuna se deja ver en una cosa por otra y sé que te le escapabas a un futuro abaratado, así nada más, coartándolo y sin posibilitarlo para más bienaventurarte.

La Novia. -¡No es así, señor!: él, Rufo, no es el que se ajuste a mi delincuencia; yo lo quebranto, porque queda muy lejos el día que asalte mi fortaleza. Él es un apéndice con el testimonio de mi arrojito: él no me salvaría si yo me atara a los rieles de un tren que jala vagones llenos de leña.

El Sacerdote. -Entonces, a él lo llevas como a un cuerpo recetado a traición.

La Novia. -He soñado...

El Sacerdote. -¿Lo vigilas tú sola, tanto, Elsa?

La Novia. -He soñado quedarme a la mitad de una carrera de diferentes mujeres, y que era hermosa cual un manequé; la vista del hombre me derrumbaba sin objeto, sin carácter que valga alcanzar.

El Sacerdote. -Has de saber: tus enemigos se ojean a diario en el espejo, su imagen no es imagen que se parezca a la de tus amigos, de tu amante o de tus parientes, a éstos no los conoces como a éstos, y

uno de aquellos cederá a esa fantasía de quedarse viendo la propia cara, tarde que nunca la tuya, y bien con más odio.

La Novia. -Cada noche he querido salir de mi casa y encontrarme con Rufo. Yo he querido que aniquile con confianza mi cautiverio...

El Sacerdote. -¿Y que lo involucres en el delito de tu embargo? Has de afirmar tu reproche interminable de quererlo sólo para tu bienestar, sin término. Porque, éso de que noche tras noche te encuentre en tu jardín, pudiera pisar en seguro y confirmarte que adrede te quiere. Vámonos de aquí.

El Sacerdote y la Novia entran al hospital.

Fin del Primer Acto

Segundo Acto

Escena 1

La calle de una ciudad: en el extremo izquierdo un edificio de dos pisos junto a un terreno baldío, éste, vecino del jardín de una casa de un piso y planta baja, en el extremo derecho; dos postes de alumbrado iluminan para cada esquina de la calle. Los montes se destacan en el horizonte. Es de noche. A la izquierda de la habitación del segundo piso del edificio se halla la puerta; al fondo un perchero, un sofá-cama, un espejo y una silla; a la derecha un sillón y una ventana orientada hacia el terreno baldío; al centro un tapete y sobre una mesita una radio. En el piso alto de la casa está una pieza que contiene: a la derecha una cama y una lámpara sobre la cabecera; al fondo un ropero grande y un lavamanos -el ropero cuenta con tapas ocultas que conducen al interior de un pasillo que lleva hasta una puerta falsa practicada en el muro lateral de la casa, en donde se apoya la escalera puesta en el jardín-; a la izquierda una ventana que mira al jardín, y en el techo interior cuelga un disfraz de Quimera. La habitación del edificio se encuentra vacía de habitantes, y en la pieza de la casa Wenceslao pretende hacer bailar a la Larva, que lleva puesto el traje de la Novia.

La Larva. -¡Que no me muevo;

Wenceslao. -Y yo no acepto haberle traído por algo que no represente mi felicidad. ¿La recuerda?

La Larva. -¿Por qué persiste y me persigue? Desde este día mi

edad no es la misma y las circunstancias se endurecen con la distancia. Es mejor que se la pase sin mí.

Wenceslao. -Novia, es lo mismo que todos hacen. Si aquí le dan alcance los inspectores, iré a la cárcel con barrotes y centinelas. Usted viene por usted, no por el que se escape avisado que alguien lo espera o que lo sigue; Rufo no viviría más entre los disturbios que predecimos, ajenos a la responsabilidad cotidiana de un buen soldado.

La Larva. -No lo cuente así.

Wenceslao. -La probabilidad de originar perspectivas nuevas es mínima para usted, para Rufo, no para mí. Cuando se sabe que un militar tira el uniforme...

La Larva. -No me amaba, en efecto, soy una supervivencia marginal, de seguro la siguiente carnada que devoren fauces más rápidas y ansiosas.

Wenceslao. -Convénzase que cruzamos por una crisis masiva. El país ario declara su guerra contra las naciones mundiales: lo particular no es público. El suyo, novia, un abandono, no obtendrá, así de escapada, un señalamiento de magnicidio, y quien se lo hizo es un criminal. Rufo sabe huir a escondidas, no desenmascarado. Hace menos de dos horas tropezé con el uniforme, traigo la placa, ¡véala!, los botones, el pasaporte y una nota panfletaria que le leo para que sepa:

Quando un brazo es necesario para la ejecución de una ley de mejoramiento y progreso, la fecundidad de la humanidad sugiere la guerra no importa con qué nombre: guerra de propaganda, de denigración y de injuria por la prensa y la palabra; guerra de policía, de espionaje y delación, la guerra de inquisición secreta y de intriga, de persecución sorda y subterránea, en que se emplea un ejército numeroso de soldados ocultos; guerra de maquinación, de soborno, de galería y mina, de marginación sorda; guerra de desmoralización, de di-

solución, de desmembración, de descomposición social del país beligerante, que pudre las generaciones que quedan vivas. Oígame, le recitaré lo impreso del otro lado, escuche quieta:

Nobles héroes de la ciencia que cubren de alegría, de abundancia, de felicidad las naciones, no los que incendian, los que destruyen, empobrecen, enlutan y sepultan. Gloriosos vencedores de la oscuridad del espacio, del abismo de los mares, de la pobreza, de las fuerzas de la naturaleza puestas al servicio del hombre, como al fuego, como el vapor, la electricidad, el agua, la tierra, el dinero.

No hay firma, un pseudónimo italiano: Alberdi; todos los ejércitos son inunificables con esta propaganda, sólo de este modo se promueve la sociedad que se establece. Se lo aseguro, no expíe una culpa que la deje sin la oportunidad de obtener lo mejor; que otros piensen en cierto lo que conocemos que resulta inseguro. Somos incivíles.

La Larva. -Wenceslao, usted ha querido acercárase sin ganar la invitación.

Wenceslao. -Y la rutina será obrar brutalmente, víctimas de la falta de decisión propia. Culpe la debilidad de cuantos no guerreamos.

La Larva. -El manifiesto es incumbente.

Wenceslao. -Sépalos: llegaremos al inicio del Cielo cuando todavía no concluyan las visitas al Infierno, somos terrenales, y bastamos apenas para reproducirnos.

La Larva. -Wenceslao, en otras palabras, en quién se podrá liberar la energía que descubre la dirección de toda aquella criminalidad habida en los actos ingenuos de los buenos, ¿en el Dictador, en el Diablo, en Dios?, no ya en la figura sin causa de Rufo, ¿por qué se nos escapó?

Wenceslao. -No divague. Sí, sin ése más será usted conmigo, hasta que nuestro vínculo más íntimo no nos engañe.

La Larva. -En tanto, en tanto libreme de lo que no será más mutuo. Búsque en el ropero, los disfraces son innecesarios para ambos. Lléveselos a Octavio y véndaselos, compre los boletos de un transporte y fuguémonos a la Paz, es lo convenido: éso.

Wenceslao. -Es lo bueno. Alcanzo a sentirlo desde atrás. No piense que soy de los muchachos que usted anticipara despedir sin más preámbulos, ¿no prefiere reconocer su tarea?

La Larva. -De antemano pude referirle mi extremada repugnancia al intercambio que no sea patente del exclusivismo de un grupo profesional, revelador.

Wenceslao. -Novia, Rufo pudo refrescarse pero no beber de la fuente idónea; de una vez se esfumó: es igual que un suicida, ha partido a refugiarse en sentimientos immaculados, pero su olvido es asegurar la felicidad de su cuerpo, que se queda en el gabinete del anatomista que lo autopsie.

Wenceslao examina los disfraces habidos en el ropero, y los dispersa sobre la cama.

Wenceslao. -Esta ropa no vale tres peniques en una tienda de gangas, es extremadamente lujosa. ¿Quién la manufacturara?, las tallas no son las tallas que moldea un obeso como yo: un medio cuerpo de Sirena, un traje de Mujer-Araña, una malla para modelaje, ¡oh!, el uniforme de su real profesión, la Enfermería... ¡no lo preveía, umh!: bolsas con polvo de mármol, del de mi isla rodeada de mar.

La Larva. -Además, cuán limpios se conservan.

Wenceslao. -Todo se lo venderé a Octavio, al cabo.

La Larva. -El compromiso de la causa no han de ser estos atractivos de feria. (Inclinándose en la malla de modelaje.) A nadie engañó su desnudez, ni su ánimo de trabajo.

Wenceslao. -¡Por favor, repítaselo cuanto pueda: habrá circo.

La Larva. -En tanto, en tanto libreme de lo que no será más mutuo. Búsque en el ropero, los disfraces son innecesarios para ambos. Lléveselos a Octavio y véndaselos, compre los boletos de un transporte y fuguémonos a la Paz, es lo convenido: éso.

Wenceslao. -Es lo bueno. Alcanzo a sentirlo desde atrás. No piense que soy de los muchachos que usted anticipara despedir sin más preámbulos, ¿no prefiere reconocer su tarea?

La Larva. -De antemano pude referirle mi extremada repugnancia al intercambio que no sea patente del exclusivismo de un grupo profesional, revelador.

Wenceslao. -Novia, Rufo pudo refrescarse pero no beber de la fuente idónea; de una vez se esfumó: es igual que un suicida, ha partido a refugiarse en sentimientos immaculados, pero su olvido es asegurar la felicidad de su cuerpo, que se queda en el gabinete del anatomista que lo autopsie.

Wenceslao examina los disfraces habidos en el ropero, y los dispersa sobre la cama.

Wenceslao. -Esta ropa no vale tres peniques en una tienda de gangas, es extremadamente lujosa. ¿Quién la manufacturara?, las tallas no son las tallas que moldea un obeso como yo: un medio cuerpo de Sirena, un traje de Mujer-Araña, una malla para modelaje, ¿oh!, el uniforme de su real profesión, la Enfermería... ¿no lo preveía, umh;: bolsas con polvo de mármol, del de mi isla rodeada de mar.

La Larva. -Además, cuán limpios se conservan.

Wenceslao. -Todo se lo venderé a Octavio, al cabo.

La Larva. -El compromiso de la causa no han de ser estos atractivos de feria. (Inclinándose en la malla de modelaje.) A nadie engañó su desnudez, ni su ánimo de trabajo.

Wenceslao. -¡Por favor; repítaselo cuanto pueda: habrá circo.

La Larva. -No ha buscado con firmeza, recuerde, todas las veces le he prevenido de algo mejor.

Wenceslao. -Sí: una máscara, pero no veo las cuatro cajas de papel-roca.

La Larva. -Escudriñe, no sea tímido.

Wenceslao. -Prendas que Rufo debía usar: el equipo de Hombre-Insecto-Acuático, otra máscara y el vestido de Hombre-Mariposa, una... ¿sotana de sacerdote?, es nueva. Y aquí el disfraz del perro Papitas y el del perro Amarillo, un "can" le gruñía al otro: -Tu rabo no espanta moscas, ¿era veloz?, y el otro le lloriqueaba: -¿Quieres vigilar la zona?, en mí no ataques al que haya de mordérsele para saborear un montón de piojos. ¡Já, já!

La Larva. -¡Jí, jí, jí!, ¿sí?

Wenceslao. -¡Mmh!, mi frac de contrataciones y éste de minero, ¿por qué los coloca Alberto todos juntos? Despide nuestro futuro y el pasado lo despacha en presente. Deje concentrarme, algo se me escapa. ¡Ese Alberto bien vale una colecta; Odio a Rufo, lo acuso de provocar nuestra sandez. Lo... lo humillaré aún inocente y... ¿dejarnos en ridículo, plantados y revueltos?

La Larva. -Pero el destino volverá a ser nuestro: la guerra y la paz, el capital. ¡Ay!, ¿usted maquinaría adelantarse a cometer un delito que por antiguo nada nuevo descubre?

Wenceslao. -No se excite pues no la he perdido. En cambio es encolerizante, no encuentro lo mío: dignidad. Pero sea simpática y quíteme la sospecha de encima, ¿adónde está lo mío?

La Larva. -Abra los ojos, él no nos quiere, no hubiésemos subido a ésto.

Wenceslao. -¡Ey, presumida!, no acorte mi paciencia. ¡Quítese la ropa y empecemos nuestro acto!

La Larva se desviste el traje de la Novia.

Wenceslao. -¡Qué bicha tan feóta, qué cuerpo tan desairoso; ¿Y en lugar de Rufo, yo he querido acariciarla?, sus brazos son fuertes y usted no tiene, sus piernas son membrudas y usted no tiene, su tórax respira con pesadez y a usted le falta la respiración: no es la mía. Usted es una larva, no una novia fea, y no se me ocurre que sea un azar el haber podido meterse en el vestido de Elsa. La dejó Alberto, no Rufo. La repeleré con ensoñación mágica: ha de desaparecer.

Wenceslao hace ademanes mágicos, y la Larva se estira al interior del ropero.

Wenceslao. -¡Volaverunt, plaga pituita quam brava, volaverunt; ¡Oh!, esa larva crece con espontaneidad y no apolillará mis muebles con sus crías escondidas en los rincones. ¡Sal, sal, cito salire Albus Spectro, motu proprio de nimfee;

Wenceslao le arroja polvo de mármol, agarra una lanza para abatir la restirada larva: la "corta" longitudinalmente; éso sirve para que el Espectro Blanco salga de la Larva, abra la tapa oculta de ropero, salga por la puerta falsa del muro, baje al jardín, abra una escotilla y se meta ahí. Elsa sale de la escotilla, sube por la escalera y entra a la pieza, sale de adentro del ropero; luce el traje de Hombre-Nube.

Elsa. -He ahí cómo veo a mi amigo y con qué premio es recompensado. Ha derramado sus lágrimas y sus bilis por mi diversión cuando el tiempo y la ocasión han sido adversas. He aquí, en esta habitación, los bienes que aporta la buena conducta. Este encuentro es el que hace abundante mi felicidad, por el gozo particular que cada quien siente por la ilusión del otro, añadiéndonos a la común voluntad terrenal.

Wenceslao. -Me trata de beato, diferente que el sol que recibió mis días prósperos. ¿De qué más he de desprenderme para completar la fuga de mi destino?: por el Cielo se cayeron los diablos y los ángeles siguieron aleteando, pero allí encuentro algo de lo mío, parte de lo mismo que no acaba: la Potencia.

Elsa. -¿Es amor, pese a todo?

Wenceslao la rodea y se prende del látigo, que le chasca hasta asirla.

Elsa. -¡Ay, ay; Conoce el truco de detractarme. Es insólito y a la vez insulso su uso de venenos en contra de mi fragilidad capital.

Wenceslao. -Agradéscamelo, salga del esclavismo por propio pie.

Elsa, ¿qué hace con mi disfraz? (Quitándole el disfraz.) Rufo no robó mi juego: ha oído. Bien... hablaba de Alberto, mi viejo mozo, ¡mmh, se lo avisaría!, no, no regresa, me dejará en lo último. Le permití vender en la calle nuestras estatuillas, así que espero el saldo de la mercancía. Es difícil aceptar que ahora nos ofrece y que todavía no estemos vendidos a otras manos.

Elsa. -No pactaré sin Rufo.

Wenceslao meterá al ropero las prendas que se desvista.

Wenceslao. -¿No? ¡Snif, sniff; El traje de calle, la camisa de calle, los zapatos de calle. No he traído corbata, pero, estoy en calcetines de casa: ¡Elsa!

Elsa desabotona su gabardina, se coloca unas gafas oscuras, del bolsillo toma el títere de Wenceslao y

lo maneja.

Wenceslao. -¡Oh!, así manipula mis movimientos: he perdido el espíritu.

Elsa. -Lo tengo en mis manos: ahora desée pleitear con Octavio.

Wenceslao. -Es tarde, pero nunca es tarde para juntarse con ese tío.

Elsa. -Allí: vaya enfrente.

Wenceslao. -Iré, con ira iré con el hijo del dueño de las minas.

Elsa. -Vístase.

Wenceslao. -No, es preferible verlo al desnudo.

El Espectro Azul sale de la escotilla del jardín, camina al edificio, luego entra a la casa, donde atisba en la puerta de la pieza.

Wenceslao. -¿Escuchó el zaguán, escuchó los diecinueve escalones? La puerta se balancea. Nos hemos retardado, Alberto viene a escombrar. No quiero que nos encuentre. ¿Tiene las llaves?, cierre por dentro y... ¡no! Salga de inmediato y lléveselo al parque. La... ¡no, yo iré al departamento del hijo del dueño de las minas; estoy seguro.

Elsa. -Entre al ropero.

Wenceslao. -¡Cuidese!, el abuelo fue minero pero vive asociado.

Wenceslao entra al ropero. Elsa sale de la pieza y el Espectro Azul la topa en la escalera.

El Espectro Azul. -¡Elsa, Elsa! Soy el fantasma del triunfo.

Elsa. -No había nadie. Lo cuento entre los seres viles y despreciables, merecedores del abandono.

El Espectro Azul. -Lo adivino, vienes desde una altura donde la crueldad vertiginosa destrozó tu alma. Te conduces al abismo, vas a un precipicio sin fondo, sin pies ni cabeza, ¡Elsa, Elsa!

Elsa. -¡Exagera! El resultado de sus impertinencias es la obtención de un experimento de último grado.

Elsa, seguida del Espectro Azul, camina al interior del jardín, donde revisa los capullos de mariposa en los arbustos.

El Espectro Azul. -Elsa, no me miras. Detente. Ese amo cruel, Wenceslao, abonador de estos rellenos, te perseguirá hasta eliminar tus defensas. No te distraigas, ¡ven conmigo!

Elsa. -No hay para qué destruirlos, mis convenios impiden un abandono y un abuso.

El Espectro Azul. -Prosigue, sabes de qué no pensar. Eres prestigiosa. Yo volveré a mi último rincón, para esconderme del destino. Te dejaré sola.

Elsa. -¿En dónde me encuentro?

El Espectro Azul. -Por aquí.

El Espectro Azul entra a la escotilla del jardín y Elsa toca en la puerta del edificio.

Elsa. -Evitaré inconvenientes, la treta de Wenceslao es colocarme obstáculos en el jardín, en las paredes de su casa, en las personas mismas.

El Sirviente abre la puerta del edificio, Elsa entra sin responder al saludo.

El Sirviente. -¡Buenas noches, señorita! ¿No más fiestas, no más bienvenidas? Es la hora de marchar a la casa del ambicioso.

El Sirviente entra a la casa y sube a la pieza.

El Sirviente. -Otra vez han abierto el ropero; no hay modo de coger al que lo deshace.

Wenceslao sale del ropero, vestido con el traje de Maestro de Ceremonias.

Wenceslao. -¡Oye, Alberto! ¿Qué almacenas en tus detalles para nosotros, los que nos acomodamos a un negocio?

El Sirviente. -Pues no poco, que usted es un astro del Aries de marzo.

Wenceslao. -Soy Leo de Agosto, me doy cuenta, sé lo que dices. Es claro, ¡eah pues!, qué hay.

El Sirviente. -¡Relámpagos, la tormenta caerá en abril! La Luna pronostica furia: situación que temer en los caminos inundados de sombras.

Wenceslao. -La clave del meteorólogo es llegar a una fecha adelantable. Ahora es mi año; ahora, depara mi suerte, dí el anigma.

El Sirviente. -Es 1915, la Quimera del saqueo tiene guaridas y ambula entre nosotros; quien la aprese entrará a la famosa marcha de la viva imagen de una fiera marchitada. Eso predice que la señorita no se escapa en el auge de la tormenta que la vengue del espíritu co-barde, pero, Wenceslao, 101 a 20 a que el cataclismo lo toma en cuenta el porvenir. No hay moderación futura, ni fortuna cierta que se rescate del lance amoroso de Elsa, así surgido: el castigo del hombre es el abandono de la mujer. ¡Patrón!, usted la retendrá hasta la media noche y luego no sabrá más cómo se la llame.

Wenceslao. -¿Cómo lo sabré? Elsa no es mi novia, y no hay pista de Rufo.

El Sirviente. -Si calcula que vale la pena vigilar en la ventana, podrá reconocer que mi pseudociencia incide en anticiparle cómo descubrir mejor a la persona que ha nacido desafiando el mediodía de mi edad.

Wenceslao. -El día no importa, estamos de acuerdo; ¡mmh!, es la hora de visitar a Octavio. Tenga los billetes, de los cinco servirán sólo tres: para Elsa, usted y yo, yo los perdería, con ellos iremos a la Paz. De otra parte, sigo presintiendo la traición de mis colegas. Alguno hizo de Rufo uno menos y Elsa no gana el atractivo cuando le recuerdo que tiene alcance. No hay empeoro ni ruina. Alberto, he seguido su método de poner pañuelos sensibles en las manos de la chica, y al buscar entre sus dobleces he distinguido que no son iguales, las huellas de labios sí, pero las de dedos, hay dos dedos de otras dos manos desiguales. ¡Intercambiar pañuelos, vaya tino!

El Sirviente bebe del anforita que carga.

El Sirviente. -Es cierto, se los pedí a la señorita y yo se los he dado a usted; las huellas serían mías. Nuestros hijos nos regalan la riqueza del trabajo sin engaños, sin mañas. Si prefiere, hipnotízeme para saborear sin límite la paga de la conciencia clara, despedada y ebria.

Wenceslao. -Me desagrada tu astuta compañía. Fundaré un salón de fiestas que tenga billares para solteros: "La Gabardina", y no permitiré tus jugadas ni tus bailoteos pues te dejaré en la calle, en la venta de nuestros títeres... de los que enseñé a manipular a Elsa, ¿la has visto? Iré a ver adónde llega la pista de mis camaradas. Y tú, continúate en la llanura, soñando con mis pasos mágicos: Exequatur. Omne muticus, transmutis. Exequatur mutante;

El Sirviente. -¡El fin!

El Sirviente se desmaya. Wenceslao le quita los billetes, luego sale de la casa hacia el edificio.

Escena 2

Wenceslao toca en la puerta del edificio, en la habitación se enciende la luz, entra Octavio -que viste pijama- con Elsa -con la misma ropa de antes-, que se acomoda en el sofá-cama.

Octavio. -Te ha gustado ser manipulada.

Elsa. -Cuanto pido es asegurarme tu fidelidad. No quiero escapar, no hay huídas, hemos disputado en todas formas, no lo evadiremos. No lo sabes: él seguirá grandes objetivos, se olvida que habrá desventaja, me inhíbe cuando declara que tú eres el hijo del dueño de las minas, el millonario que financie el viaje a la Paz, Centroamérica.

Octavio. -Es Wenceslao, voy por él. (Sale.)

Octavio y Wenceslao entran a la habitación; Octavio se arrellana en el sillón.

Wenceslao. -He llegado. ¡Ah!, Elsa, has estado con el heredero de las minas. Octavio, estamos por irnos, vamos por partes, el tiempo es oro... no seas rencoroso y dame el dinero que tengas, yo te mostraré las acciones y te recibiré en mi sociedad, acepto que hipotèques formalmente todo cuanto nos ha pertenecido. No sueño, regresaremos enriquecidos, vamos de la guerra a la paz.

Octavio. -Si usted va a esas minas sólo ennegrecerá.

Elsa. -¡Como tú!

Octavio. -¡Já!, pues son de cartón. Mis ahorros no bastan para saltar a esas montañas absurdas. Mi dinero no lo regalo ni lo vendo, el dinero de uno no es de muchos, y no quiero comprar lo inhabido, ni saquearlo siquiera a usted.

Wenceslao. -Vuélvete un suertudo, invierte la mitad en mi aventura. Iré a las minas, traeré unos bloques grandes, en cajas fletadas, un artista nos esculpirá, encarnaremos los personajes ilustres que mejor representen el progreso del siglo XX, te harás famoso y ganaremos opulencia exhibiéndonos junto a los retratos de las figuras más prominentes de nuestra historia. Confía en mí: intercambiamos fianzas y finanzas y habrá más de lo que ofresco, ¿entiendes?

Octavio. -La oferta es una rufiandad, mis bolsillos cuentan por inexistente la riqueza que lo trajo a exigirme.

Wenceslao. -Puedo persistir... es justo, básate en mi empresa, deseo tu cooperación. Elsa y yo, ambos deseamos tu gentileza.

Elsa. -Para Octavio es un acto muy nimio poder persuadirnos de no ser cautivable con algo de tinta tan ajena e inverosímil.

Octavio. -Además, no hay más perseverancia que la primera, y la primera negativa constante es la de uno mismo: yo.

Wenceslao. -En todo momento y en todo lugar comprobarás mi lealtad. Estamos por irnos a la Paz y debo comprar los bloques, los trozos de piedra o de mármol, en fin.

Elsa. -Dá lo que lledes encima. El intelecto no progresa sin negociar su precio, alto o bajo.

Wenceslao. -Si no, cómo es que se triunfa. Las minas esperan que las tenga.

Octavio. -¿Adónde vamos, recién llegados?

Wenceslao. -Es uno mismo quien merece la pregunta y por decir más, es uno: tú, quien da lugar a la respuesta: a las minas de la

Paz, ¡por la inmortalidad pétrea!

Octavio. -Su triunfo se viene abajo: nadie, ni usted, irá sin mi dinero.

Elsa. -No, por supuesto no.

Wenceslao. -De acuerdo, uno mismo ve por sí y para sí.

Octavio. -¿Cuál es el precio de una montaña?: tierra, piedra y más piedra en una ruta peligrosa con muchas sombras de los árboles, madurando su verdura en condiciones completamente diversas y ajenas a lo acostumbrado, ¿se antoja?

Wenceslao. -Es lo cierto, no hay más, ¿qué deseabas?, ¿una familia?

Elsa. -No va, de acuerdo, no vamos.

Wenceslao. -¿Y mi mundo de luces y gemas preciosas?

Octavio. -No le exijo más albedrío. El mundo se estrella en secreto, no hay modo que se le recorra por mar, aire ni tierra para seguir la contraseña de algo que hay en cualquier parte, que no es sólo de alguien que no ha sabido sino siempre ubicarse más que en un círculo sin cuatro paredes.

Wenceslao. -¡Ah! Somos poco para creer en individualidades.

Octavio. -Wenceslao, la multitud es la que importa y no los solitarios que comunican su ansia los que importan. Uno que valga no es más que uno y no hay de ése más para los demás.

Wenceslao. -¡Momento, hombre! Lo mío es un problema con solución. ¿Qué importa que seamos tú, ella o yo, nosotros entre miles? Pero mucho seríamos si todos sí llegasen a lo mismo, y éso es todo. Sí, los ellos son más en conjunto, es un problema, y con todo circulan para nuestro número; ellos son también uno entre todos, unos cuantos entre muchos más: todos entre todos los de uno, para uno.

Octavio. -¡Hay más!

Elsa. -No entiendo la relación.

Wenceslao. -Sí: mírame, ¿quién soy? Cada quien es cada quien.

aunque no estemos solos, pero hemos de partir, no importa si no acompañados.

Elsa. -Octavio es quien lo sabe.

Octavio. -Y saberlo nada cuesta. Wenceslao hace mayoría, decide y opina, pero no seamos uno todos, pues todos los uno son uno entre todos, que no niegan ser de lo contrario de otros tantos otros unos.

Elsa. -Todos y yo o tú y nosotros, o todos los unos que... no digo, créeme, en los otros no se halla lo mismo nuestro. ¿Es un error fundar lo mismo en todos?, si nosotros...

Wenceslao. -Lo dudo Octavio. Vivo en una civilización y ella me apoya porque le significo algo, y si no soy quien deba, ¿qué serás sin lo que debas ser?

Octavio. -¿Qué se es? Se es uno y nunca todos: uno.

Wenceslao. -No has pretendido ser el sobresaliente, ¿eh?, no un deudor de seres que no son porque no son. Y de antemano, yo he sido aquél que pudo verdaderamente ser quien fuera todo para los otros.

Elsa. -Entonces, qué haremos cada quién con cada cual.

Octavio. -¿Cómo?

Elsa. -Sí, si tú eres uno de nosotros, somos de los tuyos y los tuyos de los demás, ¡jó, jó!

Wenceslao. -No había comparación, ¡exacto!

Elsa. -La hay: ustedes no son otros para mí.

Octavio. -Uno no es ninguno cuando ha llegado a ser uno junto a todos... ¡Oh!: hay más, no menos, ese uno se confundiría al ser cabeza talentosa de todos los otros.

Elsa. -¿Qué?

Wenceslao. -Ya lo veo, él es bueno, nos mira y nos oye. Le creo, lo sé.

Elsa. -¿Eres una fiera, Octavio?

Octavio. -Nunca será mi problema. No me conoces del todo, la cuestión no está en mi sonrisa.

Elsa. -¿No?, ¡no la sabes defender!

Octavio. -Yo la conosco.

Elsa. -No conosco que la sepas.

Octavio. -Sí, la sé y él lo sabe.

Elsa. -No nos incumbe.

Octavio. -No lo ignoro; aunque no te importe, ya lo sabes.

Elsa. -¿Cuánto sabes?

Octavio (Sonriendo.). -Ya la ves.

Wenceslao. -Pero, no la vences.

Elsa. -Yo sé lo que veo, no llegaremos al todo por la nada.

Octavio. -Te enfada comprenderme. Para todos los miles de millones seríamos uno entre todos a escoger. ¿Y qué haríamos entre tantos y tantos? Seríamos imitaciones superficiales, haríamos sus guiños consabidos, y esas consignas nos transformarían en algo basado siempre en los demás.

Wenceslao. -Me pones al día, ¿cuál es la deuda de proseguir bajo esta suerte?: volver a vivir, aunque ahora no pueda morir sin el precio de las minas.

Elsa. -Naturalmente, la gran cosa sería alcanzarlas.

Octavio. -¿No has quedado conforme?, sabes lo que somos.

Elsa. -¿Cómo? Yo vivo muy sola, para qué, además, he sabido que tú eres el hijo del dueño de las minas: son las palabras triviales del pretencioso Wenceslao.

Wenceslao. -No sólo ella se forma una opinión sobre mis cosas.

Octavio. -Ésto es muy bello.

Elsa. -Son un par de obtusos. Me voy.

Octavio. -Wenceslao, usted le mintió. Lo sabe.

Elsa. -Ya no le creeré; me persuaden a buscar un destino injusto.

Wenceslao. -Oye Elsa: no. El boleto de ida no lo pierdo. Salimos mañana.

Elsa. -¿De dónde ha obtenido que puede conseguirme?

Octavio. -Elsa, Wenceslao: ¡adiós! O el que se retire seré yo.

Octavio sale de la habitación.

Wenceslao. -Mantén a distancia las observaciones. (Llamándole.)

¡Octavio!

Elsa. -Me sé su enigma. Ya me voy: saldré y entraré, subiré y bajaré, recorreré los pasillos y me detendré, giraré y viraré a izquierda y a derecha y regresaré sobre mis pasos, para encontrarme con que usted lo ha sabido de antemano.

Wenceslao. -¿No sabes más?

Elsa. -Lo abandonaré por la última.

Wenceslao. -Lo sabré por otros. ¿Qué haces? Adónde irás esta noche.

Elsa. -Me voy. Él no es insignificante y me puse guapa.

Wenceslao. -Sí, sí... hablaremos después; tampoco había nada que pedir. De cualquier manera estás entre nosotros. ¿De qué argumentamos? ¡Voy por él! ¿Quieres que le pida otra cosa? Espérame aquí. Elsa, lo conoces bien y sabes que es un temperamental estúpido, no vale más de lo que he creído, y le he creído más de lo que la pena vale.

Elsa. -¡Adiós, señor Wenceslao!, me perjudica.

Wenceslao. -Vaya a dormir. ¿Guarda resentimientos?

Elsa. -¡Hasta en la vista!

Wenceslao. -Toda la vida. (Dándole los billetes.) Ten mi paga.

El Espectro Blanco sale de la escotilla del terreno baldío y aguarda que Elsa salga del edificio, la topa y la lleva al interior de la misma escotilla.

El Espectro Blanco. -El castigo del hombre es el abandono de la

mujer; la mujer abandona al hombre castigado; el hombre abandona el castigo de la mujer. La mujer castiga el abandono del hombre; el hombre y la mujer castigan el abandono. El abandono es un castigo de mujer: el hombre no abandona, ni castiga.

Wenceslao. -Contigo soy un niño. ¿De quién serás?, no has probado mis sentimientos. Elsa, ya no intervengas, recuerda que lo sé: te indigno cuando el auxilio te agota. ¡Eh!, búscame, yo no enjuicio igual sin el hijo: tuviste al mío. No porque no halla sido hallable tú... ¿para qué lo querrías desaparecido? Sí, a los otros no les sirve tu interés. ¿En dónde no estoy siempre de tu parte? Correcto, no hay arreglo. Este juego no se acaba, pues lo sé seguir. No hay arreglos, ¡ah, ah! Cuando me buscarás Rufo, Rufo, rojo Rufo. Soy más niño que tú y con el tiempo... me verás acaparando el cartel de cinco circos.

Octavio regresa con vasos y botellas.

Octavio. -Dispone de una mujer modelo, hizo gala de sus encantos. Brindemos por ella, es especial.

Wenceslao. -Admiraba la alternativa, ¿qué entiendes por coartada?

Octavio. -La especial destreza que me lleva a eludir su empresa en la situación que sea. ¿Le concentra la radio?, hace menos ruido que un zancudo de los que merodean afuera. (Enciende la radio.)

Wenceslao. -Conócete el origen de Elsa: nació en el 80, estamos en el 15, cumple los 25; el 23 de octubre del 14, hace un año, cuando el inicio de la guerra internacional, se le escurrió la familia durante una inundación el día de San Antonio, en el Estado de San Antonio, pero en su cuarto de vida, ahora, a un año, llega la segunda fecha: el compañero amado -mi hijo- la abandona y ella presiente la eliminación, la muerte, el abatimiento del contrato que habría de unirnos al espectáculo jubiloso de un gran circo: el que sabes vencer.

Rufo es el mayor culpable, pues huyó sin previsión ni provisiones; Alberto es un adivino borracho, atado al trabajo de interpretaciones medianamente perturbantes; tú, Octavio, me adeudas el dinero de los trajes más hermosos: debían haber más, no se extraviaron.

Octavio. -Rufo los debió desacompletar, ¿he de pagar por él?

Wenceslao. -No, acaso no haya su sustituto, y así, la sociedad trunca, ni el tuyo, otro que remunere lo mucho gastado. No destiles más mal carácter. Yo, yo soy un obeso conforme con más de una talla de más. Tengo sueño. Octavio, ¿narcotizaste mi bebida, ahora, al decir de la verdad?, no me dormirás.

Octavio. -Sí, ¿no lo esperaba? El grano de belladona en el whisky lleva a una resolución mi propósito de fulminar sus simulacros de cordura. Rufo ha escapado y yo no quiero más sus disfraces; haría mal si imaginara que nadie desea divertirse en esta noche, ¿no son inmensos progresos darse cuenta de la inseguridad de un payaso que remata sus trajes?

Wenceslao. -Te romperé la cabeza.

Wenceslao pierde el sentido y cae sobre la radio.

Octavio. -Esa chica, su hija adoptiva, ha facilitado el asesinato. Esperar encerrado cuántos meses aprendiendo los modales de este gordo, acometer cavilaciones superficiales acerca de qué hay en mente para mí y quedarme un largo tiempo frente a la ventana, admirando la construcción de esa casa, mantenida a despecho de mis desenvolvos, ¡bah!, por unos trajes que sólo Rufo ha disfrutado. No he progresado, no, la muchacha y sus secuaces impiden mi felicidad: monto guardia, soy un vigilante y mi buena suerte se vierte en el malogro en que me vuelven: ellos son ricos con mi dinero y únicamente me saturan con pensamientos y más pensamientos las condiciones que vienen a discutir, que se disuelven. No soy la víctima de un pacto. La obra es de quien

la trabaja pero a mí me pertenece cada ápice de sus satisfacciones, que crecen, crecen y se acaban. (Bebiendo más.) El significado de ser fuerte es aguantar las presiones, las obligaciones, mantener una distancia. La basura es un deshecho y ha de soltarse sin aguardar la propia destrucción física. Me destroza lo que nunca fue una buena salud, ¡salud! Pertenesco a mis monedas, el costo de sus vidas no será la reobtención de mi capital, pues cuanto más dialoguen conmigo me agarrarán asido mayormente al grito ciego de mi profunda desgracia, sin captar que deseo perderlos en la peor vileza. Ha sido demasiado el permitir frecuentarme por farsantes. Me engaño si no atrapo al ladrón de los disfraces como a éste, que moribunde en el otro lado de la balanza, despeñándose en el pensamiento desarmado de cuantos condeno. Eras especialmente diestro en empujarme todas aquellas informaciones que pudieran llevarme al descontrol de una visión razonable, ¡hipnotizador!

Wenceslao recupera el sentido.

Wenceslao. -Quiero agua.

Octavio. -¿Vive?

Wenceslao. -Quítame de la radio.

Octavio. -No, nunca.

Wenceslao. -He bebido tus fluidos.

Octavio. -Sí, siempre.

Wenceslao. -Dame agua.

Octavio. -Sólo queda ginebra, ¡salud!

Wenceslao. (Empuñando un revólver.). -A qué te sabe.

Octavio (Cambiándoselo por una botella.). -He de suprimirlo.

Wenceslao. -Aquí el arma.

Octavio. -Wenceslao, lo colocaré en el sótano, coma de su juego arruinante. Cara de muñeco, ¿con qué me gana?

Octavio arrastra a Wenceslao al exterior de la habitación, y apaga la luz.

Escena 3

El Sirviente despierta y reemprende la tarea de reordenar la pieza de la casa. El Espectro Rojo sale de adentro del ropero.

El Espectro Rojo. -Deja...

El Sirviente. -¡Ay María, amarga encarnación!

El Espectro Rojo. -Deja a la fama la gloria que regala el olvido, o deja que la gloria regale la fama al olvido, o regala a la fama el olvido que la gloria deja. ¿Eres mi amigo, no un soplón?

El Sirviente. -Señor, es el 27 de junio y tú sabes que el 16 de agosto, jueves de San Roque, se inundará el territorio de Texas. Yo desconosco el país del futuro, pero en la llanura he sabido que Wenceslao nos trajo a Texas, ¿nos llegará aquí el último día?

El Espectro Rojo. -Conforme que se te adquiera de residente, sí, no si mi novia se evade contigo y el anfitrión a una mejor vida en el aire de otro Continente, adonde llegue el éxito de mi guerra contra los extranjeros. (Quitándose la máscara.) Alberto, ¿me reconoce?, su nieta será mi esposa, soy Rufo.

El Sirviente. -Me confunde.

El Espectro Rojo. -Admita mi razón: es un dilema, la guerra o la paz, Octavio o Elsa, Wenceslao o Rufo, ¡fiugh!

El Sirviente. -¿Octavio?

El Espectro Rojo. -Lo odio, tanto cuanto mi padre sigue involu-crándolo en su odisea detenida. Óigame, abuelo-suegro: Octavio es americano, no de los nuestros, él se quedará a lo que venga; no es mi

paisano.

El Sirviente. -Lárguese al Parnaso, Elsa está de su parte. Wenceslao nos hipnotiza de todas formas.

El Espectro Rojo. -Hoy, domingo 27, es ya la semana próxima, ¡já, já; Déme los billetes, sé que se los dió mi padre.

El Sirviente (Buscándoselos.). -No, no los cargo; has soñado un viaje de enamorados, diferente que yo, débil humano perdido en el mundo, y no renunciaré a la bebida del instinto, aún soy un fulano beodo, ebrio de borracheras. (Bebiendo.) Siga su destino. Antes que nunca, más he querido poseer toda esta riqueza. Una vez... ¡a la calle;

El Espectro Rojo. -Alberto, una vez más: dáme los billetes. Olvida estos trajes, ¡já, já;

El Sirviente. -No poseo cosas malas. Una vez...

El Espectro Rojo. (Inspeccionando al Sirviente.). -¡Oh!, no los tiene, estoy salvado. ¡Me largo, truhán;

El Sirviente. -¡Qué grosería! Espérate, una vez fuí un chiquillo y mis padres me llevaron a una panadería, allí había dulces muy buenos y cuando escogían los panes me les escapé para comer los caramelos, pero mi torpeza infantil jaló al suelo el vitriolo que no pude destapar; yo no conocía menos que querer mi antojo, ¿para qué un vidrio estrellado que no se gusta?

El Espectro Rojo. -No comprendo.

El Sirviente. -Sí, puesto que eres el Espectro Rojo, una posesión de mis valores, conoce lo que va de mi suerte: estos disfraces han pertenecido a varias generaciones de mis familiares y en efecto, yo no soy cirquero, pero conocí a tu padre cuando mi nieta se formaba como enfermera en Bonn y no había el peligro de la guerra. Entonces, no más de dos años, tú ya eras médico parisino; mi oficio era ser minero y al través tuyo Wenceslao quiso comprarme los disfraces, que no le vendí a causa de no necesitar el dinero: tu noviazgo con Elsa ha durado hasta ahora, igual que los planes de tu padre, que sacándome

de la mina nos ha trído juntos a este lugar. Octavio ha sido el arrendador de esta casa y el dinero se le ha ido a tu padre, tú no te enlistarás, eres extranjero y Elsa les sigue de un lado a otro; ella me dijo que Octavio se cobraría con mis trajes. Es verdad, Wenceslao me dió cinco billetes de barco, me durmió y ya no los tengo, con uno de ellos pagaríamos el equipaje, pero se fue con Octavio, allí los encontrarás: véte a asustarlos.

El Espectro Rojo. -Si, les falta mi audacia.

El Sirviente. -Sólo deseo regresar a mi patria y no despojado. Nunca se cumplirá fundar un circo en tan malas condiciones.

El Espectro Rojo. -No se preocupe, aquí tengo los billetes; he aprendido que la locura de mi padre no ha intercambiado el precio de mi real identidad, soy médico y lo hospitalizaré en este país. Quéde-se con los billetes, Elsa me los dió bajo el cobertizo del terreno baldío, regresen a su patria y llévense su herencia de fantasía.

El Sirviente. -Pero los billetes son para la Paz, Bolivia.

El Espectro Rojo. -Véndalos o cámbielos por los apropiados.

Elsa sale de la escotilla del jardín, sube por la escalera y entra a la pieza, se la oye adentro del ropero.

Elsa. -¡Abuelo, abuelo!

El Espectro Rojo. -¡Es ventrílocuo?

El Sirviente. -Mi papá lo era; mi yerno lo era, el esposo de mi hija: Elsa es la que grita.

Elsa (Saliendo del ropero.). -Han tirado a Wenceslao, delira en el sótano de Octavio.

El Sirviente. -Voy por la calle por auxilio.

El Espectro Rojo (Derribando de un golpe al Sirviente.). -¡Bah!

El Sirviente. -¡Insensato!

El Espectro Rojo. -Está derribado, cayó de cabeza. Elsa, su honradez me prometió cobrarse de otro modo la riqueza. ¡Bah, mmh, errh, sch, urgh, lo puahf!; piensa en lo que me ofreciste por ambos.

Elsa. -¡Abuelo!, ¿está ebrio, se lastimó?

El Espectro Rojo. -Será mi truco: le sacaré mariposas de la boca y revolotearán, desaparecerán convertidas en flores de papel que vueltas a arrojar caerán sin peso, con aspecto de llovizna de champaña: ¡Chá, chá, chá!

El Espectro Rojo abraza a Elsa y baila con ella. Wenceslao sale de la escotilla del terreno baldío, camina a la calle para entrar a la casa pero titubea, entonces arroja la botella que cargaba.

El Espectro Rojo. -Elsa, no me pierda de vista. Regresaré a ejercer la consigna de deuda y retribución, defiéndase.

El Espectro Rojo entra al ropero y sale por el muro a la escalera, es el Espectro Verde, que alcanza a Wenceslao cuando éste entra a la pieza.

Wenceslao. -Paso por un malentendido. ¿He vivido para esta escena? Del pasado, Elsa, no me queda sino tu compañía. (Quitándole los billetes al Sirviente.) No, la causa no está en sus manos. ¡Oh, oh!, hija, desde la infancia me atormentó la pesadilla de sentirme muerto. Lo sabes, pude haber bebido para olvidarla, trágate ésa: qué clase de medicina me hubiese librado de ser prudente y libre. Me sigue una sombra burlona, es mi propia alma que no pretende irse pues está en mi lugar. Alberto no ha muerto, ¡mmh!; Alberto se alcoholizó en exceso. Elsa, ¿has respirado su aliento?

El Sirviente. -¡Ahg, arhg! ¡Hip!

Elsa. -¡Abuelo;

Wenceslao. -Un moribundo menos. Yo dejé a Octavio sin la oportunidad de terminarse otra copa.

El Sirviente. -¡Ah, revivir; ¡Elsa, no me vendas tú; La fuerza del Señor me pide la corona: ...que tu sombra me guíe, no desconoces que anduve a ciegas en la llanura, iré al jardín o prado donde no halla gente que se quede en la corriente.

Wenceslao prende a Elsa. El Espectro Verde saca de la pieza al Sirviente, lo lleva afuera de la casa y con él se queda en la calle; diversos Personajes Ilustres, alegres o tristes, salen del edificio a circular en la calle y también se detienen a observar la pareja.

Wenceslao. -¡Eh, compañera; Apareceremos ampliamente reseñados en el periódico. La prensa no aguarda, es insensible como la cárcel, que no paga el precio de un acto inconsciente. ¡Oh!, ¿no alcanzo a espiar tu interior?, mi energía ha bastado para encender la flama de nuestra aventura e igual para apagarla con inteligencia. El eco de la civilización no está en lo mismo tras las rejas, ni tú vivirás dedicada a purgarte, ...que nadie te administre la pócima, la vacuna contra el dolor. ¡Siéntate y respira; me abrumas, tú y Rufo con los otros engendraron mi nerviosismo; ¿por qué no vió?, se hundiría en abismos misteriosos que guardo con respeto.

Elsa. -No, no estoy molesta.

Wenceslao. -Me paralizas, recuerda: yo soy legítimo, tengo los billetes.

Elsa (Yendo a la ventana). -¡Octavio, auxilio, Octavio;

Wenceslao. -Emma, Gema, Edith, Elena, Elsa, Rufo no llega.

Elsa. -Ninguno escapa, por usted nadie... .

Wenceslao sofoca a Elsa y se apoya en el vano de la ventana.

Wenceslao. -¿Gritas a los noctámbulos? Ahora leo tu íntimo pensamiento: no vivas en balde o penetrarán tu misterio. La Luna nos ilumina, con su rayo tu piel es parda y el pelo se te metaliza, como plumaje de avecilla trinante: ¡fiú, fío, fo, fú-fo;

Elsa. -Mi abuelo, está afuera.

Wenceslao. -Sí, vende la figurilla del famoso Rufo.

Octavio asoma en la ventana de la habitación del edificio.

Octavio. -¿Cómo está usted allí? ¿No ha muerto? ¡Yo lo envenené.

Wenceslao. -¡Buenas noches! Bebí una semilla, no el fruto maldito ni la hoja de la vergüenza.

Octavio. -¿Me embaucó?

Wenceslao. -Sí, no he perdido la efigie de la moneda. ¡Pobre!, espera que suelte mi muñeca; ¡aguarde!, su vestido es inhumano e incendia los corazones.

Octavio. -¡Rufián!

Octavio dispara contra Wenceslao, que escapa al ropero.

Wenceslao. -Mi ánima vaga desde inmemorable cuenta. (A Elsa.): Díle que vuelva a encontrarme en el zócano, lo esperaré detrás de la puerta falsa del escondite.

Octavio. -¿Adónde se ha ido?, ¡canalla!

Elsa. -Se ha ido a buscarte.

Octavio. -No lo pisoteé, me resigno a estar equivocado, mi contradicción vuelve a traicionarme sobre cualquier alternativa, es distinto meditar que soportarle más embustes: se asimila al suelo, es mi víctima del descuido cotidiano, que me duele pisarla aunque niegue mi reputación, que subsiste al margen de los rezagados; no presumo de más sueños de grandeza, mi mundo se sigue equivocando si no rebaso su reto. No escucha que lo ofendo, no puedo vivir sin derrotarlo. Y tú, Elsa, a ninguno reibindicas.

Elsa. -¡Octavio, por favor, no vociferes! Estamos al vértice de un precipicio.

El Espectro Verde sube a la pieza, abraza a Elsa y la lleva a la escalera de la casa.

Octavio. -¡Mira!, ¿quién es ése que sube!

Wenceslao, que viste el traje de Maestro de Ceremonias, sale por el muro y baja al jardín por la escalera, para entrar en la escotilla del terreno baldío.

Octavio. -¡Ah, deja!, hay un túnel a mi edificio en el sótano.

Octavio sale de la habitación del edificio y sale al terreno baldío, en donde entra en la escotilla.

El Espectro Verde. -Déjame al cargo, no te empeñes en cambiar el sentido a lo que hemos conversado.

Wenceslao asoma la cabeza por la escotilla del te-

rreno baldío, y Octavio, que le dispara, por la escotilla del jardín. Los Personajes Ilustres observan la acción simultánea.

Octavio. -¡Un túnel;

Wenceslao. -¿No puede dejarme y largarse?

Elsa. -No te amo, no te entiendo. Vivo como si el vértigo me robara.

El Espectro Verde (Desenmascarándose.). -Reconócame: rechaza y desprecia los actos inútiles.

Octavio, que empuña el revólver, sale de la escotilla del terreno baldío, va a la calle y se dirige al centro de los curiosos del Sirviente, que se desmaya y mejor atrae la atención.

Octavio. -Todos han sido premeditados: ¡no, no! ¡Protesto!

Octavio dispara contra diversos Personajes Ilustres.

Octavio. -No sé cómo humillarlo, pero Wenceslao me comprometió a su negocio.

Octavio sube a la habitación del edificio y se le escucha que se dispara.

El Sirviente. -¡A lo hondo por Wenceslao! ¿Quién presume de vengarse?

Fin del Segundo Acto

Tercer Acto

## Escena 1

Una llanura, el cielo nublado, los montes destacan en el horizonte y se escucha el canto de las aves. El Prestidigitador preside la marcha de los Personajes Ilustres, rientes y llorantes, vestidos como Espectros que escoltan a los Aerolitos: el Aerolito # 1 y el Aerolito # 4 han de ser trasladados pues son inmóviles, el Aerolito # 2 se mueve por sí mismo y el Aerolito # 3 lo hace con piernas y brazos desnudos. Los Aerolitos están traspasados con una lanza cuya punta tiene forma del número respectivo. Tres Espectros Blancos conducen al Aerolito # 3, tres Espectros Azules al Aerolito # 1, tres Espectros Rojos al Aerolito # 4, tres Espectros Verdes al Aerolito # 2.

El Prestidigitador (Cantando.). -

¡Cielo, cielos!

Los Espectros Blancos (Cantando.). -

Las nubes tienen celos,  
de nubes han las lluvias sido  
suelos en el suelo.

El Prestidigitador (Cantando.). -

¡Astros, Cielo!

Los Espectros Azules (Cantando.). -

Pasman nuevos erros,  
crecen cual los huesos:  
hánme puesto en suelo.

El Prestidigitador (Cantando.). -

¡Cielo, cielos!

Los Espectros Rojos (Cantando.). -

¿Queda sin astros el cielo?  
 ¿o habrá noche de fuego  
 que alumbre el calor de mis huesos?

El Prestidigitador (Cantando.). -

¡Astros, Cielo!

Los Espectros Verdes (Cantando.). -

Sálvese mi alma de Fuego,  
 mi cuerpo no es del Cielo:  
 ni el alma salva su erro.

El Prestidigitador (Cantando.). -

¡Erro. Astros, erro!

El Aerolito # 4. -¡Qué me preocupa!, un cuarto es de los cuatro.

El Aerolito # 3. -¿Te hicieron "el cuatro"? Rufo, un tercero se carece de segundos.

El Aerolito # 1. -Sí, en un segundo Rufo será el primero en irse.

El Aerolito # 3. -Elsa, no te dividas, pues sabes el número.

El Aerolito # 2. -¡Un segundo!: dos son para dos igual que uno para uno, no para tres ni para cuatro.

El Aerolito # 1. -Ninguno ha contado con ser sólo uno.

El Aerolito # 4. -¡Ay!, ustedes tres, ustedes portadores nos acomodaron incómodos, nos arrojaron.

El Aerolito # 2. -Ellos descuentan que tres no ajustan como dos entre dos.

El Aerolito # 4. -¿Qué?, yo soy uno, no dos de dos en uno.

El Aerolito # 1. -Sí, pero Octavio te coarta como a cuatro.

El Aerolito # 3. -Elsa, es igual, los tres no somos uno mismo.

El Aerolito # 4. -Papá, ¿tu fórmula es Impar? Entonces, ¿para qué haberme dividido del resto de Espectros?

El Aerolito # 3. -Hijo, desde que accediste a fraccionar la unidad de mi circo somos menos que dos, a la cuenta unos terceros.

El Aerolito # 2. -Éso me gusta, confesarse de segunda.

El Prestidigitador. -Hay más. ¡A mí, vengan a mí, Espectros,  
Soy el quinto en la lista.

Los Espectros rodean al Prestidigitador.

El Aerolito # 4. -¡Es el cinco! Lo obedecen los Espectros, nos dejan solos, sólida Elsa, ¡oh!, hacemos el catorce.

El Aerolito # 1. -Rufo, al Prestidigitador le protegen las doce quintaesencias que te faltan.

El Prestidigitador. -Es verdad, ya he verificado el descuido de los cuatro. ¡Ey, Wenceslao!, añádaseles, haga su tercia.

El Aerolito # 2. -¡No lo haga!, es un engaño acoplarse a un par, o intentar enderezarse en pos de la unidad, siempre non.

El Aerolito # 3. -Conosco al cinco, es mejor hacerlo como dice: cuatro y uno son cinco idéntico que tres más dos son cinco; sí, lo prefiero con usted. ¡De verdad nos mató, Dos?

El Aerolito # 2. -¡No!, no, no. ¡Já, já!

El Aerolito # 3 persigue al Aerolito # 2, que se defiende con la lanza.

El Prestidigitador. -¡Minerales ridículos!, nunca se es dueño de su enigma ni los Espectros responden de mi aflicción. ¡Espectros!, asócieme a su instinto artificioso o confiéranme el beneficio de mi herencia que no acaparo y descubran que no daño la ley del más allá, el sueño que pone fianza a mi destino presente, naturalmente falseable a la vista de arriesgar mis leales sentidos secretos, cabos rotos que así dejados acaso sirvan de entropo para generaciones ofrecidas a ganar el frívolo placer que dispone la comodidad de la compañía que origina mi inquietud: Elsa, Rufo, Octavio, Wenceslao, que no sufren

porque yo vacile sin comprender por qué el sueño de mi vida codicia realizar sus propias ambiciones al precio del encierro de mi instinto original, triste o feliz, cruel para mí que parece de ellos; yo, buscador del valor de la realidad sé que me obstaculiza seguir arriesgando pensar en sus niñerías, grandes o chicas, que siempre las convivo como de rutina, niñerías consistentes, como lo he de decir, niñerías que poseén mi sueño o mi problema, que acepta, sueño o problema juntarse con más y más falsedades de la misma especie que los juguetes.

El Aerolito # 3 (Regresando adonde el Prestidigitador.). -Octavio "Dos" no se deja que lo cifa, estoy muy pesado. ¡Ah!, te encuentras con los Espectros de mi hijo, los juguetes que te daba a vender, ¡mah!, sácame del apuro, da la vuelta a mi llave y te daré la gran sorpresa de realizarte cualquier deseo.

El Prestidigitador. -Veremos, veremos.

El Prestidigitador gira la punta de la lanza, el Aerolito # 3 se abre y deja ver que Wenceslao es el Hombre-Nube.

El Hombre-Nube. -¿Cuál es tu deseo?

El Prestidigitador. -Que nunca más vuelvas a ser Wenceslao.

El Hombre-Nube. -No concedo. No, éso no; pide otra cosa.

El Prestidigitador. -Y que me regreses mi herencia.

El Hombre-Nube. -¡Muy bien;

El Hombre-Nube saca de un Espectro Blanco la estatuilla de una sirena, de un Espectro Azul un uniforme de minero, de un Espectro Verde un arbusto en floración, objetos que da al Prestidigitador.

El Prestidigitador. -¿Esto mi patrimonio?, explíquese, yo soy alguien que será mejor, no un bobo en la ladera, y no acepto más sobornos que no garanticen mi precio, que usted desastra al absorber con equívoco mi juicio.

El Prestidigitador va hacia los Aerolitos # 1 y # 4, da vuelta a las puntas de sus lanzas respectivas y los Aerolitos se abren, Elsa es una Sirena y Rufo un Hombre-Insecto-Acuático. El Prestidigitador persigue al Aerolito # 2, que no se deja alcanzar.

El Hombre-Nube. -¡Explicárselo!, ¿hay reprimenda que no valga para hacer renacer un nuevo monstruo que amplíe la torpeza de existir? ¡Espectros Rojos, vayan por la ciudad! Y ustedes, ayuden al Prestidigitador.

Los Espectros obedecen. Los Espectros Rojos vuelven a escena transportando un gran biombo que oculta la acción del fondo. El biombo tiene el dibujo de la vista aérea de la escena del Segundo Acto, en la misma escala que la original.

El Hombre-Nube. -Ahora me dedicaré a castigar.

El Hombre-Nube abre una tapa del biombo que corresponde a la azotea del edificio, los Espectros Rojos se meten por allí y en el mismo momento diversos Espectros asoman por otras tapas del biombo y le ayudan a entrar en el artefacto, que se desplaza para dejar en des-

cubierto la próxima escena.

## Escena 2

El mismo edificio del Segundo Acto se presenta inundado, el agua que lo rodea sólo permite observar la azotea y acaso un metro de la fachada; los postes de alumbrado crujen cuando sus cables se restiran por efecto del oleaje. El cielo es nublado con esporádicos relámpagos y truenos; la Luna Llena destaca a los montes en el horizonte.

El Hombre-Nube surca el cielo; el Convaleciente tiritita en la azotea del edificio; cuatro sirenas, evocativas de Teles, Redne, Molpe y Telxíope flotan a la deriva del viento: una danza, otra canta, otra toca la lira y otra la flauta; el Prestidigitador y cuatro Espectros por cada color, sufridos o divertidos, se hallan encima del peñasco que conforman los aerolitos acumulados; el Hombre-Insecto-Acuático sobrenada en semicírculos; diversos Personajes Ilustres "sonámbulos" salen de la ventana que raya en la superficie y construyen una columna en que repose Elsa.

La Sirena (Cantando.). -

Soy Redne, reprensora sirena del infiel amado  
que de mi cuerpo se irrita cuando resbala,  
se arruga o se atiesa y desluce la forma esposada  
que ya no promete el virgen placer que la novia emana.

El Prestidigitador. -Hija, ven acá; sálvate amor.

Los Espectros (Cantando.). -

¡Ay!, tu abandono es la dicha del casto loco de amor.

La Sirena (Cantando.). -

Sirena Teles, tú danzas en severo aire sibilante,  
tú no te acoplas al héroe que para sus pasos en tí,  
chasqueado de sólo marearse con la ilusión de tu lucha  
en que riñes, vences y expulsas al apartado seductor inmóvil.

El Prestidigitador. -Octavio, mortal, nunca te acerques.

Los Espectros (Cantando.). -

¡Ay!, tu abandono es la dicha del casto loco de amor.

La Sirena (Cantando.). -

Molpe sirena, imagen incitante de gratos festejos,  
enmudeces sin pena a cada pariente que ruega tu amor,  
hété armoniosa en la guarda del indulto de Démeter-erinia,  
madre que fatiga por su hija, niña que el infierno ya doma.

El Prestidigitador. -Elsa, mortal, lava tu ilusión.

Los Espectros (Cantando.). -

¡Ay!, tu abandono es la dicha del casto loco de amor.

La Sirena (Cantando.). -

¡Atención!, es Telxíope que trina, ejemplar sirena sin voz  
(ni valía,  
en su corriente fantasía nos empuja y ofrece al soplo que  
(da en compañía.

El Prestidigitador. -Elsa sin naturaleza, te he de castigar.

Los Espectros (Cantando.). -

¡Ay!, tu abandono es la dicha del casto loco de amor.

La Sirena (Cantando.). -

Dános tu herencia, que se hará inmortal, fértil, famosa,  
(honrosa  
para los hijos que aman la fiesta de amor y de odio que  
(junta la vida.

El Prestidigitador. -Espectros soñados, cásense con ellas.

Los Espectros (Cantando.). -

¡Ey!, mi casto abandono será una dicha de amor,  
que se alcance nadando, nadando, nadando, nadando, nadando.

Los Espectros Blanco, Azul y Rojo van al encuentro de las sirenas. El Espectro Verde se topa con el Hombre-Insecto-Acuático, que obliga a trepar a la azotea del edificio: el Convaleciente escapa al interior del edificio y el Espectro Verde es agarrado por los Personajes Ilustres habidos en la base de la columna. Los Espectros que persiguen a las sirenas Teles, Molpe y Telxíope acaban sin atraparlas y trepan a la azotea del edificio, adonde acarician al Hombre-Insecto-Acuático.

El Espectro Verde. -Es mejor ser sólo lo que se quiere ser.

El Espectro Rojo. -Amigos, ningún charco se las tragó.

El Espectro Azul. -Hemos derrochado nuestra felicidad.

El Espectro Blanco. -Fue una patraña sensible.

La Sirena. -¿Quiéres quedarte como ellos, abandonas la promesa de quererme para tí?

El Espectro Verde. -No: conmigo te perderías en la nada.

La Sirena. -Cómo fallas, con nuevas sospechas clandestinas.

¡Ah!, y es privilegiado aprovechar mi posición.

El Espectro Verde. -Influye más mi soledad.

La Sirena. -¡Octavio, persona, contéplame!

El Prestidigitador. -La espantosa Luna me tiene en su destello.

La fatiga atosiga, me desvanesco.

El Prestidigitador se duerme sobre el petasco.

El Espectro Blanco (Al Espectro Azul.). -Tú volverás por ellas.

El Espectro Rojo (Al Espectro Azul.). -Sí, vuélvete un suertudo.

El Espectro Azul se arroja al agua y se hunde.

El Hombre-Nube. -¿Octavio se resguarda de sus amigos en esta miserable calle?: me gusta verificarlo.

El Hombre-Nube llega a la azotea del edificio.

El Hombre-Nube. -¿Mi hijo se dividió en dos fantasmas y un insecto acuático?

El Hombre-Insecto-Acuático se sumerge en el agua.

El Espectro Blanco. -Su hijo es el insecto que tentábamos.

El Espectro Rojo. -¡Vayamos a atraparlo!

Los Espectros se sumergen en el agua.

El Hombre-Nube. -Iré a interrogar a la sirena.

El Hombre-Nube asciende en dirección de la sirena cuando la Quimera salida de atrás de la columna lo topa despidiéndole llamas: el Hombre-Nube cae en el agua.

Los Personajes Ilustres. -¡Salvémoslo entre todos!

Los Personajes Ilustres se arrojan al agua.

## Escena 3

El interior del túnel utilizado durante el Segundo Acto: desde las escotillas correspondientes al terreno baldío y al jardín están excavadas escaleras frontales inclinadas, no verticales, sin embargo, es hasta la entrada del Sirviente y luego de los Personajes Ilustres que se descubren, en tanto permanecen selladas con rocas y lodo. En el espacio correspondiente de la planta del edificio parte una rampa que abarca su sótano, éste es visible en perspectiva, y entre la base baja de la rampa y el propio túnel está un desnivel de un metro de alto, de modo que para comunicarse hay que trepar a la rampa o saltar al piso del túnel y ésto se facilita de haber varias rocas apoyadas en montículo en la pared a desnivel, cantidad de rocas que alcanza para clausurar el espacio libre.

El Hombre-Nube rastrea en el túnel, y los Espectros Blanco y Rojo le acompañan.

El Hombre-Nube (A los Espectros Blanco y Rojo.). -¿Qué es ésto? ¿La prueba a mi honradez, la paga de mi inteligencia o el estoico compromiso donde por accidente yo solo me comprometo a testificar la supervivencia en los abismos de la Tierra?: los quiero como a mis hijos, pero aunque a toda costa les hablo en buenos términos sueñan la manera de despartármese, y suyos no hay sueños que no se sacrifiquen por mi visión experimentada: no lo lograrán. Corroboro que para despertarlos he de ser más que un contrincante sonambulesco: en mi generación amamos el poder, falso o legítimo, ¿me contradigo?, de los grandes mercedores de nuestra sana confianza para triunfar. ¿Para qué no desear que otro sea mejor advertido que yo?, pero no encima de mi

contrato, ¿yo les exijo los trabajos peor subordinados, me dispenso de garantías reprobables? ¿Quién más hay como yo?: un dueño del tiempo, expendedor de buenas obras que ceta la remuneración exacta por cuanto hay de decidido que se avance o se retroceda. ¿He caído entre extraños que no presumirán de rescatarme del resbalón? He llegado a un abismo feo, es verdad, pero me es familiar el permiso de salir a respirar un aire sin hedor.

En la escalera del sótano que sube al edificio el Convaleciente baja y manipula una bomba de insecticida en contra del disfraz Insecto-Acuático que atenaza a la Larva, éstos escapan hacia la base baja de la rampa: el Convaleciente se va del sótano y la Larva, libre, se desliza hasta el montículo de rocas.

Wenceslao (A los Espectros Blanco y Rojo.). -¿Cuál es la restricción de no proseguir en el Cielo?, que Rufo, el médico militar que engendré desprecia que Elsa lo haga blanco de sus manías procaces, aprendidas de la filosofía de Octavio, tipo de escultor abandonado en el oscurantismo. Me supongo que el destino lo quiso envanecer de más: le ha confiado la ingenuidad de Elsa y mucho dinero que sigue conservando por ella, al cabo una enfermera que acabe sin saber a qué atender. Yo, de buena fe, he de seguir empecinado en adueñarme de la manera de cómo hacer recuperable la herencia de Elsa, dote con que prograse dentro de mis aspectos bien planeados de reimprovisar el espectáculo de circo que el abuelo reconoce en la antigua vida de sus ascendientes familiares: no se pasan de largo los artificios que pueda revivir para conquistarte, ¿Elsa ejemplar; Alberto no descubre que Octavio no adquirirá las gigantescas sumas de riqueza y felicidad que yo presiento obtener no sólo a instancia del endurecimiento de la nieta, valio-

so tesoro transferido de padres a hijos dados al arte de las ferias. Alberto es un inducido a olvidarse del dinero y de los títulos, y se conforma con ser poseedor nada más de los vestidos exquisitos que lo entrapan en el océano de la negligencia, para mí: el abismo de la ambición en que no zozobren Elsa ni Rufo, novios que obtenga para casarlos en la misma fortuna que los de su mejor generación.

He hablado a fantasmas; saldré de ellos en busca de Elsa, que se halla posiblemente de regreso con Octavio, ¿a dónde más iría?

¡Mal!, aquí está una larva, mi circo no será de pulgas y me horroriza su proliferación: la reventaré.

La Larva. -¡Papá!, reconoce la voz de tu hijo, no me aplastes.

El Hombre-Nube retrocede hacia el extremo opuesto del túnel; los Espectros Blanco y Rojo se desmayan.

El Hombre-Nube. -¿Mi heredero en la aventura, el prospecto de mi fuerza, el mantenedor de mis ideales? ¿Por qué habrías de serlo? ¿Qué hay de la muchacha?, tú no la tienes y Rufo no la deja.

La Larva. -Elsa es inconveniente a nuestro ideal de incorrupción, no posee vida práctica desde que Octavio le fabricó una belleza ilusoria. Es la modelo de belleza perversa que vuelve incompatible a aquél que no le refleja su misma melancolía erótica, la que fanatizan los adictos a engañarse públicamente, los maravillados con un cuerpo inerte que no los decepcione. Ni una palabra de más, ni un golpe la acercó a mi presente donde la rudeza y el problema constituyen los cuerpos más energicamente contruidos.

El Hombre-Nube. -¡Monstruo!, éso no mortificaría a Rufo, la Elsa que él conoce es una enfermera, no una amada.

La Larva. -Lo es de Octavio, interpuesto con sus tentativas pasionales y frenesíes delirantes, y ella hizo fracazar mi convicción asistiéndole en sesiones que no ameritaban más sus esculturas de artista

demente.

El Hombre-Nube. -Las rememoro, son aquellas estatuas conmovedoras para nuestro "salón de la Fama". Ahora explícate: ¿tú la aborreces porque se desprende de qué sentimientos, gusano, o por la frialdad que su cuerpo obtiene con el enardecimiento de la obra de Octavio?

La Larva. -La intervención de lo sobrenatural impuso sus acentos para no enlazarme con una enfermera progresista. Sin la ropa blanca, inadvertida de prestigio, Elsa se transformó en otra competidora de sexualidad.

El Hombre-Nube. -¿Y sigue en lo mismo?: no, éso la identifica, tampoco es la hormiga que se cargue del olor de las otras.

La Larva. -Elsa desdijo de mi auténtico carácter, no quiso cubrirse con el abrigo de mi divisa, cometió el crimen de lesionarme con un cincel, le rompí el cuello.

El Hombre-Nube. -¿Que tú pudiste ponerle ambas manos luego que rechazó tu abrigo de divisa? Ésa es la restricción: un amorío grotesco; Octavio, tú o ella no son de fiar. Primogénito, eres amedrentable, ¡larva de parásito, necesitabas una revuelta de celos; Elsa, la modelo, te amedrenta y yo no la subestimo: tu insensibilidad estética prendió fuego a su pasión femenina, despiadada de rematar a cuantos se oponen al precepto universal de desnudarse en cuerpo y alma.

La Larva. -Es factible, sí, yo le cedí mi caricia advenediza, e igual que intuir una lesión me rechazó de enmedio suyo como si jurara desquitarse de mis iguales, que no los hay.

El Hombre-Nube. -Es puritana.

La Larva. -Desprecia que la quiera, que la posea: su deseo es el de las petrificaciones inanimables, carentes de mi interés.

El Hombre-Nube. -¡Eh!, no he mitigado tu existencia, tu crónica se tolera sin carga. Ya quítate de ahí, yo te seguiré.

La Larva. -Prefiero quedarme aquí, la luz del día me lastima.

El Hombre-Nube. -Conosco ese tipo de advertencias culpables. Lo

que te preocupa es ocultarte de Elsa, que tan hermosa dependió de mi ignorancia al yo confiársela a Octavio en aquellas noches de intensa dependencia ejecutora de fama.

El Hombre-Nube manipula un revólver habido en el piso del túnel a amenaza a la Larva.

El Hombre-Nube. -¡Te perforaré; ¿Cuál es el motivo de ocultarnos en el túnel; hoy es hoy? He caído encima de un crimen encubierto, que tú, monstruo de Rufo, cómplice de Octavio, a él le suplantas- te el narcótico de belladona, mi sedativo, para derrumbarte sobre Elsa envenenada. No te valdrá mi paternidad, ¡verme;

El Hombre-Nube dispara contra la Larva, y los Espectros Blanco y Rojo despiertan.

La Larva. -¡Ay!, soy una larva agujereada, sin criadero donde reitere la multiplicación de mi especie malquerida. (Muere.)

El Espectro Rojo. -¡Amigo!, allí sigue el insecto que perseguimos.

El Espectro Blanco. -¡Vamos a atraparlo;

Los Espectros Blanco y Rojo trepan hasta la rampa y cargan con el disfraz Insecto-Acuático, que llevan afuera del sótano por la escalera.

El Hombre-Nube. -¡Con que vinieron por ese otro!, a éste se le sale la grasa. La perfidia no mide consecuencias, me maltrata la insensatez instintiva de esta capa inferior. (Olfateando.): ¡Snif, snif!, qué mal huele su líquido, ¿a qué me refiero?, soy el dueño de una fórmula que consolida que los lugares sean más limpios a fuerza

de que nadie pretenda que desobligue mi tarea de ganar.

El Hombre-Nube remueve a la Larva, que se abre y expone que adentro está el cuerpo de Rufo. En la pared del túnel se abre un boquete correspondiente a la escalera de la escotilla del jardín, que lo practica el Sirviente.

El Hombre-Nube. -¡Feo Rufo!: mi negocio fue deformarte, no amarrarte a un disfraz. (Llorando.): ¡Ay!

El Sirviente. -1914, 1915, 1914, 1915, invaden las inundaciones; hace un año en San Antonio, ahora es Galveston, Houston, Taylor y Waco: veinte contra cientouna víctimas. ¡Mmh!, aquí hay un escondite seguro. ¡Hombre!, la tormenta tropical se ha diluido. ¡Wenceslao, patrón!, ¿está allí?

El Hombre-Nube. -¡No me diga!, ¿es tarde?

El Sirviente. -Soy Alberto.

El Hombre-Nube. -Alberto, ven a mis brazos, estoy a salvo.

El Sirviente (Abrazándolo.). -¡Wenceslao! Sígame ya, hay que ir arriba.

El Hombre-Nube. -Alberto, he asumido algo más grande que una lucha contra el destino. El mundo, mis seres queridos, ¿están a salvo?

El Sirviente. -De acuerdo, por todos pasó el 16 de agosto. Le traigo su gabardina. (Ayuda a ponérsela.)

El Hombre-Nube (Para sí.). -Les estropearé sus protocolos... Octavio y Rufo jugando a que soy el suegro de Mata Hari, ¡jmg!

El Sirviente (Advirtiendo el cuerpo de Rufo.). -¿Sí?, ¡hey!, les avisaré cómo lo he encontrado.

El Hombre-Nube. -Ésta es la mía: beige.

El Sirviente (Para sí.). -¡Epa!, Rufo muerto y Wenceslao con su arma.

El Hombre-Nube. -Alberto, hablas a gritos. (Amenazándolo con el revólver.): ¡Cof, cof, cof!

El Sirviente. -No señor.

El Hombre-Nube. -Sí, y no querrán tu visita, estás desaseado, re-yertoso, ¡cof, cof! Observa el agujero, yo veo doble, ¡cof!, pero ahí hubo alguien de importancia, que primero dejó caer este bulto y luego escapó del demonio que he desafiado, que pude desencerrar, que no es lo que es conmigo, contigo, consigo.

El Sirviente. -¡Ay!, no me diga más, me doy cuenta: bebamos mi whisky.

El Hombre-Nube. -Éntre, agarre al que se escapa.

El Sirviente. -¡Ah, sí!, al agujero.

El Sirviente trepa a la rampa y rastrea el sótano.

El Hombre-Nube. -¿Lo ve, Alberto? ¡Alberto, le cubriré la espalda.

El Hombre-Nube le dispara sin tino, y el Sirviente sube en la escalera sin lograr abrir la tapa que lo comunique al edificio.

El Hombre-Nube. -No me incumbe, Alberto vino en solitario a gozar de verme sin el hijo.

El Hombre-Nube inicia la clausura del espacio libre entre la rampa del sótano y el túnel con las rocas del montículo; debajo del montículo está Elsa amordazada y atada.

El Hombre-Nube. -¡Cof, cof!, estas rocas, estas rocas son falsas,

son pedazos de estatuas, las de mi circo arruinado. Elsa está aquí: viva, y Rufo, pero muerto; no perderé más tiempo esperando que me obedezcan, mañana saldremos los tres a primera hora, iremos a las minas de la paz, Alberto se nos unirá cuando lo despida Octavio.

El Hombre-Nube, que ha clausurado el espacio libre, se acuesta en el piso del túnel y gatillea el revólver sin obtener el disparo sobre sí.

El Hombre-Nube. -No, no puedo dormir.

El Sirviente (En la escalera.). -Muy rara deuda la del hombre conocido entre extraños. Elsa no está en la casa ni en el edificio, la tapa del sótano está cerrada y en el túnel Wenceslao tiene muerto a Rufo, que no se alejaba de mi nieta. He de regresar.

El Sirviente logra introducir la cabeza a través de la barrera improvisada. En la pared del túnel se abre la entrada correspondiente a la escalera de la escotilla del terreno baldío por efecto del empuje de los Personajes Ilustres, que ríen o lloran.

El Sirviente. -¡Wenceslao!

El Hombre-Nube. -¡Alberto, me llevan los demonios!

El Sirviente. -Señor, haga que nos saquen de aquí.

El Hombre-Nube. -¡Oh!, entiendo su oferta.

El Hombre-Nube arroja diversos guijarros a la cabeza del Sirviente, y los Personajes Ilustres lo detienen.

El Hombre-Nube. -Amigos, mi fortuna se ha ido por no descubrir

antes la trampa de la chica.

El Sirviente. -¡Elsa, la quiero, es mía, no de su negocio;

El Hombre-Nube. -¡Ah!, pues estamos muertos.

El Sirviente. -Se engaña.

El Personaje Ilustre Marco Antonio desanuda a Elsa,  
que se incorpora y besa al Sirviente.

Marco Antonio. -Soy Marco Antonio, ¿ella es cual Cleopatra?, no,  
no lo es, pero ambas carecen de mi compañía. ¡Eah!, retirémonos.

Los Personajes Ilustres con el Hombre-Nube salen  
del túnel.

Fin del Tercer Acto

Apéndice

Introducción al conocimiento de Tragedia, Drama  
Satírico y Comedia en la Fiesta de Grecia.

I.

La Farsa, que hace oportuno que los personajes se solazen extendiendo sus inclinaciones en el influjo propio de otros personajes, es un género híbrido antiguo, explicable a través de lo trágico, lo satiresco y lo cómico. La Tragicomedia, donde cualquier maquinación urdida a encubrir la acción secreta que sin postergación lleva a descubrirla para bien o para mal, o el Melodrama, que demuestra con gran selección de argumentos el carácter verdadero del personaje inquietante, son géneros híbridos nuevos, cuya extracción no puede sino provenir de una base común del Teatro, el como arcaico: "un coro que se desplaza para realizar una acción cultural, con procesión y danza."(1)

F. R. Adrados explana el terreno histórico y teórico, él conjetura la escisión de Tragedia, Satyrikón y Comedia a partir de la evolución del sentido del término κόμος, el principio anímico de la muchedumbre violenta cargada de leyendas, y también, la fiesta organizada con cantos y danzas libres, según que ubica a observar en su seno el desarrollo del lenguaje dialógico agonial -actor/coro, actor/actor, coro/coro- y por tanto, que prefigura la expresión teatral de himnos heroicos y agrarios, así conmemorativos de enfrentamientos no siempre miméticos en la fiesta o el ritual, p. ej.: el peán -himno de victoria apolínea-; el treno -canto de duelo heroico-; el himeneo -el canto de bodas-; el desmiós hymnos -el canto de conjuro mágico-.

El como se vale de un grupo de participantes libres, móvil y celebrante de las victorias o derrotas vinculadas con empresas heroicas

y los ciclos agrarios de vida y muerte renovada,<sup>(2)</sup> y se diferenciaba del thíasos, su contemporáneo, un partido devoto, enunciador de acciones sagradas, que dramatiza por honra o por escarnio. El como y el thíasos emplean la literatura de gran tradición: el Mito de hombres, animales o plantas conectados entre sí a fenómenos naturales cuya epopeya encuadra el devenir atemporal del acontecimiento ritual, y el Rito sacral o el profano, desde el cual, en ocasiones, el como y el thíasos aprovechan asimilarlo interpretativamente en la expresión de dioses de todo tipo y sus cortejos de deidades extranjeras y seres regionales divinizados, de monstruos universales, víctimas particulares e inmoladores épicos, o en la imitación del prototipo de ciudadano afortunado, un héroe que vive con fantasía, p. ej.: los tripudos.

Se aplica la fecha de 534 a. C. para las representaciones oficiales de Tragedia y la de 485 a. C. para Comedia, lapso de auge político que al extenderse hacia la era del Imperio Romano el Drama Satírico no lograría superar. El tirano Pisístrato había instaurado las Grandes Dionisias en marzo, al inicio de Primavera y llevar a efecto el inicio de certámenes teatrales en el teatro de Dioniso ubicado en el templo que presidía su sacerdote; el primer concurso ganado lo obtendría el autor Tespis con la escenificación de una leyenda nativa de Icaria, su demo de origen, y sesenta años después habría de ganarlo Esquilo y sucesivamente Sófocles antes que Eurípides, con éstos, los mejor conocidos, la Tragedia avanzaría y lejos de conformar la conglomeración de comos de asunto multifacético o el índice de thíasos, quizá de cuestiones erráticas, la Tragedia contaría ya con prólogo expositivo del tema, la manifestación del Mensajero que anuncia el estado del Oponente, el Oponente mismo y uno o más coros de dicterio arraigado que promueven agones con los actores y entre sí, todo en una sola historia completa y razonada, donde ningún episodio fuese vago; la interpretación antropomórfica del mito se dialogaría en pre-

ferencia al ritual interpretativo más o menos simbólico, la mimesis se sostendría de la Épica y la Lírica narrativas, el sufrimiento del héroe trágico salvaría la ciudad. En comparación, la Comedia concursó hasta veintinueve años después en las fiestas Leneas atenienses dedicadas a Dioniso: establecida con tanta amplitud estructural como la Tragedia su diseño confirmó la variabilidad del agón, entre actor y coro y entre Jefe de coro y Oponente; la Comedia restó atención al arcaísmo tradicional del Drama Satírico expuesto al final de la trilogía trágica, de sátiros terribles, misteriosos y mágicos, de lenguaje sin formalidad. La Comedia opuso al treno, canto de duelo, un acentuado como festivo de carácter orgiástico; recurriría igual que la Tragedia a himnos pero parodiaría mitos y ritos. Usó la parábasis de pompé religiosa en que el cortejo transportista del símbolo fálico, acaso con el cuerpo tizado, se dirige a los concurrentes devotos para saherirles o censurarles, este elemento es a la vez la expulsión del fármaco, al que el héroe cómico corre por inoportuno, que en Tragedia significa también la muerte del héroe trágico. El Mensajero descriptor de acciones epopéicas le es prescindible pues utiliza mejor la orquesta para impresionar al público en escenas de acción en sentido propio.

Los dos géneros mayores, Tragedia y Comedia retienen rasgos comunes con el Drama Satírico, p. ej.: el personaje recurre al engaño y las tretas ingeniosas, no siempre moralizantes o edificantes, se somete a procesos de rejuvenecimiento o de influjo divino, empeñado en salvar a la ciudad de la guerra o de restituir una justicia escatimada. Del fondo de los antiguos cultos agrarios y animalísticos del Satyrikón, los dos géneros mantienen vigente la aptitud de personificar entidades inhumanas, con rasgos de erotismo, ironía e insulto violento, y consideran el interés de lo novelesco: viajes remotos, aventuras desproporcionadas y personajes fantásticos.

El esquema del Drama Sático presenta a Sileno, el Jefe de coro y al coro de sátiros fálicos prisioneros de un monstruo, inclusive de Dioniso, del que son liberados con la ayuda del héroe. Ese motivo es siempre un punto de partida: En Comedia, el héroe cómico salva a la ciudad de la guerra detestable o la rescata del poder de políticos corruptos o del pensamiento injusto de poetas y filósofos en decadencia. En Tragedia sucede que el infortunio ha cundido ya en la ciudad y sus habitantes, allí, el héroe es el peor afectado, y un destacado de quien la liberación se genera por su destierro o su muerte, dado que su situación está contaminada de ser él el provocante.

El final feliz es común para Tragedia y Comedia, pues sin excepción representa la renovación de la fecundidad agraria y humana. Para esta conciliación ha venido el argumento de Platón en el Banquete de que es cosa del mismo hombre componer Tragedia y Comedia, y el juicio de que la Filosofía trasciende con mayor facilidad al Teatro en cuanto a alcanzar mejor la liberación, esta liberación la remite Platón a la vida del hombre, en que Eros no se liga al culto. Sócrates adelanta que la Filosofía conduce de una belleza terrena a la Verdadera Belleza, y considera al demon Eros la fuerza que engendra lo bello a la Filosofía y la inmortaliza: "lo importante en él es esa fuerza con que arrastra al hombre fuera de su normalidad, la locura que le libera y le lleva a la felicidad reconquistando su pasado o alejando el miedo y el riesgo o uniéndose a un mundo suprasensible."<sup>(3)</sup> Encaja con el entusiasmo de Demócrito. En cambio, el demon Dioniso es menos moldeable que Eros, fundamentada la influencia de aquél desde Homero, siglo VIII a. C.: khárma brotoisi "alegría de los mortales", Lyaíon, Lýsios "liberador", Sotér "salvador",<sup>(4)</sup> divide su índole en aspectos alegres y salvadores, pero también en la sombría locura destructora y en mitos de muerte, y escinda su propio culto del valor último del Teatro, la liberación. En el Banquete Platón consiente en la sophro-

syne, la sensatez para buscar libertad y felicidad, que en Teatro deriva por un lado "de esa su rotura del sistema presente en busca de un futuro de unión y felicidad; de otro, a su carácter de crítica de la sociedad y los ideales vigentes." (5)

Aristóteles es quien justifica la oposición entre Tragedia y Comedia. Su teoría tiene contactos relativos con las especulaciones sobre manía y entusiasmo y no considera importante la "seriedad" metafísica del Teatro; lo que toma en cuenta es la funcionalidad del acto teatral: su carácter imitativo "mímesis" y la purificación diminuta de la piedad y el terror, la kátharsis. Para ello hubo de acudir a la teoría musical fundada por Damón y los pitagóricos: mímesis procede de mimos y miméisthai, vocablos referentes a la posesión ritual en que los fieles aspiraban una primera naturaleza divina, animal o ancestral, p. ej.: en Los Edonos de Esquilo se halla que "los mimos son los participantes de la fiesta dionisiaca que mugen como toros." (6) Miméisthai, que no es imitación contingente, sí personificación de algo conceptualizado, tiene valor igual que dran, el servir de toda acción sacral y que orkhéisthai, danzar de ceremonia, pero aunque con los tres verbos se describe la representación teatral y las cosas recónditas que no hay, miméisthai se adapta al influjo de la música en el oyente; sobre ese influjo los teorizantes griegos hicieron las clasificaciones para géneros musicales y géneros poéticos: la teoría de la mímesis abarcaba entonces un género de valoración que después justificaría la disyuntiva trágica para supervalorarse de la cómica, ésta para infravalorarse.

Cuando Aristóteles apunta hacia las acciones serias e inferiores recuerda una clasificación de Aristóxeno sobre las danzas serias e inferiores, spoudaíai kai phaulí, de la antigua ética aristocrática. En la República Platón objeta que en la ciudad ideal la representación de Tragedia se sujetaría a censura, dada la presencia de lamentaciones

y actos morbosos. "La posición es vacilante entre condenar toda la mímesis teatral o admitir, siguiendo las huellas de los teorizantes musicales, un género educativo y otro no educativo."<sup>(7)</sup> Sin embargo, en las Leyes Platón rectifica la inmoralidad de cualquier mímesis por constatarle un alejamiento presuntuoso de la realidad, distorsionador de ética. En la Política trataría Aristóteles el asunto musical, dándole a producir paideia o cultura, máthesis o enseñanza y kátharsis o purificación, lo último en melodías orgiásticas de flauta y después en cantos de carácter entusiástico.

La kátharsis es un concepto médico-religioso, p. ej.: las danzas rituales de los coribantes -sacerdotes de Cibeles, de movimientos descompuestos y extraordinarios- lograban sanar a los enfermos mentales, de modo homeopático, catárticamente. Entonces, quien "ejecuta o escucha un tipo de música recibe por mímesis sus efectos; ya entre en un estado de "locura" -y es liberado catárticamente de la misma- ya aprende la virtud, que es el ethos de la música "seria".<sup>(8)</sup> De cualquier modo, Aristóteles debía elaborar una teoría del Teatro en que Tragedia y Comedia no fuesen contradictorias, como en música, del efecto de mímesis y del de kátharsis. Era inconveniente prescindir del concepto de kátharsis, al modo de Platón inclinado a la Filosofía, y dado que Tragedia y Comedia contienen polarización de elementos pasionales y orgiásticos, Aristóteles simplemente generalizó el concepto a todo el Teatro, el ambiente donde se liberan las pasiones inhibidas, y en especial a la Tragedia, la que, si para Platón contiene y presenta acciones inmorales, Aristóteles "habla todo lo más de un paso de la felicidad a la desgracia y define vagamente el carácter del héroe como ni demasiado bueno ni demasiado malo; definición sólo gradualmente diferente de la del héroe cómico."<sup>(9)</sup> Con ello justificaría que la mímesis sería tendencia proveniente de la mera naturaleza humana, sujeta a purificarse.

Cuando Aristóteles clasifica en el origen de la Tragedia el Diti-rambo y el Drama Satírico, y de la Comedia los Himnos Fálcos, ha hecho caer el prejuicio de que desde el Diti-rambo, cuyo asunto es el mito heroico, o los Himnos Fálcos basados en la Lírica coral, han procedido Tragedia y Comedia, los géneros mayores del Teatro. Estas categorías tardías de Hímnica dionisiaca y el Drama Satírico, un género intermediario que es dramático, mimético y no narrativo a cargo de los tragoidoi -los sátiros = tragoi no siempre de aspecto caprino- ejecutores también de la Tragedia, en realidad se representaban en concurso junto a la Tragedia y la Comedia durante los festivales dionisiacos de Atenas. Lo cierto es que su Poética no incide en una teoría arreglada con documentos de la Historia teatral, sino en un trazado de insistencia aristotélica: la entelequia, "cosa real que lleva en sí el principio de su acción y tiende por sí a su fin propio."<sup>(10)</sup> "Es decir, la evolución consiste en pasar de la potencia al acto mediante la acción de las causas finales, lo cual equivale a decir que en la arkhé o comienzo está implícito el resultado final."<sup>(11)</sup> Ello lo llevó a localizar los géneros dionisiacos adecuados pero independientes de la Tragedia y la Comedia que las contuvieran virtualmente, y en forma análoga el Drama Satírico tampoco origina la Tragedia.

De hecho, al desentenderse de "la teoría general que manejaba los conceptos de entusiasmo, manía y mimesis",<sup>(12)</sup> ha hecho pensar en el origen de la Tragedia sólo al Diti-rambo, si no, al Drama Satírico, y en especial el ritual de Icaria, cuyo interés etnológico ya lo advertían los filólogos helenísticos alejandrinos; igual ha influido para que se buscara en línea recta, conforme a la entelequia, un origen particular de cada género, obstáculo para la apreciación de semejanzas evidentes entre los géneros teatrales, o si no, a demostrarlos por concurso fortuito: atomísticamente, con el detrimento de la unidad elemental misma, p. ej.: la Tragedia de la epifanía, la manifestación de los muertos, elemento paralelo del Diti-rambo, himno que conju-

ra deidad dionisiaca.

Por tanto, resulta importante dar noticia sobre el Ditirambo atribuido al citarédico Arión que investigara Wilamowitz y otros estudiosos, sobre los Hímnos Fálcos todavía celebrados en la época de Aristóteles, sobre la leyenda de Icaro y su hija Erígone, con que concursó Téspis presumiblemente hacia el 534 a. C.

## II.

### a) Hímnica dionisiaca.

La Poética de Aristóteles manifiesta una contradicción de cuya solución ha llevado a demostrar hipótesis sólo aproximativas, en total filológicamente no acertadas a investigadores como Wilamowitz, Patzer o Else. La encrucijada ha sido "la oposición de la Tragedia y la Comedia como reflejos de dos tipos de hombres esencialmente diferentes", (13) que Aristóteles hace luego despistar cuando menciona como dimanador de Tragedia al Satyrikón, que en su época detalla el Drama Satírico.

Adrados explica que la tragedia arcaica no era demasiado diferente del Drama Satírico, éste parte de una situación difícil, la del héroe en apuro y la de lo irónico de los sátiros, cuyos problemas se resuelven felizmente, aquella trataba mitos mínimos, con léxico grotesco en elementos métricos de ocho troqueos, los usados en danza; el mito de la tragedia clásica ha resultado engrandecedor, magnífico en el tratamiento de sus partes: su clasicismo alcanza la majestuosidad dramática. La confusión ha residido en considerarla tajantemente seria, como no se juzgaría grave a la Comedia, pero es inaceptable que los sátiros originen la Tragedia por el hecho azaroso de quitarse la indumentaria de macho cabrío y vestirse ropa heroica y máscara para lamentar un destino perteneciente al héroe vuelto trágico.

Al caso de Patzer, el error interpretativo consiste en no considerar el Satyrikón y traducir a la fuerza el texto aristotélico, al que

añade un "supuesto texto aristotélico perdido"<sup>(14)</sup> que le permite constar que la Tragedia creció sólo en extensión: el texto original dice "a partir de pequeños mitos y una dicción burlesca... se hizo más majestuosa" y el de Patzer dice, "creció a partir de pequeños mitos y en cuanto a la dicción, se hizo más majestuosa a partir de una dicción simple." Y emplea "simple", deducida de la "manera del decir simplificado" en lugar de "burlesco", que es "lo que se dice sin formalidad", lo irónico.

Else contaría que Cameleonte habría añadido la frase acerca del Satyrikón.

Es Wilamowitz con sus conjeturas sobre el Ditirambo quien más ha merecido comentarios y seguidores que han dominado con él la teoría de Tragedia.

Wilamowitz, el filólogo alemán, descubre en Heródoto que el Tirano Clístenes de Sición devuelve a Dioniso los coros trágicos de los sicionos que celebraran los sufrimientos del héroe Adrasto.<sup>(15)</sup> Este Tirano favorecería el culto popular dionisiaco y demetriaco para topar la adulación a los cultos heroicos de las aristocracias.

Una mala interpretación se le ofrece a Wilamowitz en un relato del diccionario bizantino Suda: Arión, residente en la corte de Periandro en Corinto, inventó el "modo trágico" y fue el primero que "puso en pie un coro" o bien que "detuvo el coro", antes circular, que procesionaba en la orquesta; dice Adrados, con el coro quieto es dato referente a la invención de los estásimos o cantos corales sin estar en la párodos o el éxodo. El error para Wilamowitz ha sido entender τράγικον ἄσπερον, modo trágico, en el sentido de integrado por machos cabríos, que tropieza con la idea de un Ditirambo de sátiros, habiendo de ser que "Arión introdujo un coro de sátiros cantando a pie firme un Ditirambo relacionado con la Tragedia."<sup>(16)</sup> Sin encerrar el origen de la Tragedia, el Ditirambo introducido por Arión era el Ditiram-

bo artístico, provisto de título, compuesto por el poeta, no improvisado ni tradicional.

Adrados explica que la Suda parafrasea a Heródoto, del que se sabe que por vez primera Arión constituyó, tituló e ilustró a un coro para cantar el Ditirambo, y no como Juan Diácono, en 1908, que atribuyó de Solón que Arión era el primero en hacer una tragedia; otro dato para mengua de Wilamowitz, que hacía depender la Tragedia del Ditirambo de sátiros. De otra parte, Wilamowitz imagina una prehistoria ática -ateniense- de la Tragedia, en este caso, Tespis se ocuparía de "representaciones populares semidramáticas a base de sátiros caballunos",<sup>(17)</sup> dándoles más dramatismo por la introducción del prólogo o escena inicial anterior a la entrada del coro, y la resis o parlamento largo a cargo del hypokrités o actor. Según él, en eso habría una fusión con los coros trágicos peloponesios -Grecia antigua- de tema heroico, en que resultara la Tragedia, y quedándose la Comedia en única relación con los comos áticos, de tema delicado y elegante. Sin embargo, en la prehistoria ática no hubo sátiros caprinos, ellos surgen hasta el año 520 a. C. y en monumentos; Arión ya existiría hacia el 628-625 a. C., significaría que el Ditirambo de sátiros parte del Peloponeso, luego introducido al Ática donde Arión lo heroizaría y pondría "serio", Tespis completaría el Ditirambo con prólogo y resis, resis que perteneciera originalmente a los yambógrafos jonios. Adrados critica a Wilamowitz de no observar cómo el diálogo recitado de los actores haya podido salir del diálogo lírico coro-corifeo del Ditirambo. En realidad, el Ditirambo es una canción coral que invoca la venida de Dioniso.

E. Kalinka sigue a Wilamowitz: el "Ditirambo de sátiros" de Arión equivaldría al término solónico tragoidía y sería sinónimo del tragi-kós tropos de la Suda; la *ἑπιμεινόμενα* o recitado sería parte del Ditirambo de sátiros, cuyo coro Arion perfeccionaría con textos literarios nuevos. Kalinka dice que el "Ditirambo de sátiros" o tragi-

día fue lo que Clístenes de Sición ofreció a Dioniso, en imitación de las obras de Arión. Este autor afirma que Tespis cambiaría la fisonomía animalística del coro por otra de hombres, eso evitaría una Tragedia satirezca, y dice que Pratinas tomaría de la Tragedia los personajes del Drama Satírico; son argumentos insostenibles.

Adrados rectifica lo intuido de la Suda, donde sátiros y "modo trágico" ocupan diferentes distinciones, también prueba que no existe razón para que los machos cabríos figuraran en los "coros trágicos" de los sicionos celebrantes del héroe Adrasto; la celebración heroica es función de la Tragedia. Tampoco apoya que el mito heroico fuera mimado en Peloponesia por coros de sátiros o tragoi y que éstos entraran al Ática a fundirse con los silenos existentes ahí. Asegura que si el Ditirambo dionisiaco y las danzas de sátiros hubieran formado una unidad, esta unidad habría obtenido un género restringido a la temática de sátiros invocantes o celebrantes de Dioniso.

El propio Adrados, basado en la observación de F. Brommer, rectifica el sentido del término satyros en relación con tragos, de donde han venido las confusiones de Wilamowitz y de Kalinka. En el siglo VII a. C. en Laconia, Ática y Corinto, los danzantes satíricos usaban una piel alrededor de la cintura, la trage que Pollux<sup>(18)</sup> identifica, y en un sílice del siglo VI a. C., en Würzburg, Brommer descubre a un hombre caballuno que está inscrito con la palabra silenós, es decir, el sátiro ido a viejo, además del hayo de Dioniso el padre de los sátiros, Jefe de Coro en el Drama Satírico. El aspecto caprino o el caballuno inciden en el uso de la vestimenta de piel; ha sido convencional, entonces, que a los tripudos del siglo V a. C., los danzantes con almohadillas en estómago y trasero, se les conociese como sátiros.

Webster<sup>(19)</sup> reflexiona que los hombres chuscos disfrazados de "sátiros" son improbables cuando en los vasos quienes danzan son sátiros o ménades, aún si el tema de estos seres lo abordan los tripudos, p.

ej.: las tragephoroi son muchachas orgiásticas del culto a Dioniso.

De hecho, el uso del trage confiere a los sátiros el sinónimo de tragoi. El término tragos sería dado al sátiro, primero caballuno, después caprino, y cubierto por la denominación sileno, es decir, un "tripudo" de acción fantástica o misteriosa. Tragos, sileno y sátiro encubrieron la caracterización mítica de multitudes festejantes donde la animalidad difería o no la había. El tragos no abarcaba la totalidad de entidades, p. ej.: las vegetativas y sólo serviría a seres caprinos y caballunos, no obstante, los autores trágicos usan la procedencia caprina en Drama Satírico, p. ej.: Prometeo Portador del Fuego de Esquilo, a cambio de Echadores de redes, en que los sátiros se relacionan con la fauna marina, los Ictiocentauros.

Si el Drama Satírico se introdujo en Atenas por Pratinas de Plinunte, queda a sospechar que su origen estuvo en el Peloponeso, es la probabilidad. Fue la síntesis de mito heroico y danzas de sátiros, y habría sido la síntesis de varios comos bien definidos dentro de temáticas no siempre dionisiacas, pudiendo pertenecer unas veces a Afrodita, a Perséfone o a otras divinidades, p. ej.: en la leyenda de Peleo, padre de Aquiles, se cuenta que, abandonado por Acasto, rey de Yolco, víctima de los celos de Astidamia, la esposa de Acasto, hubo de quedar a merced de las fieras. Acusado de seducir a la esposa real se le invitó a una cacería y durante la noche Acasto le escondió la espada, unos centauros lo asesinarían si Quirón, hermanastro de Zeus no lo despertara y le diera una espada que Hefesto forjaría al propósito; el rey de Ptia en Tesalia se salvaría.<sup>(20)</sup> Es el caso de un mito heroico de cuyo Drama Satírico probable el Jefe de coro resultaría el sileno Quirón y el coro los seres caballunos, los tragoi centauros.

El origen íntimo del Drama Satírico queda sin datos concretos al independizarle del mito heroico de Tragedia. La Suda sólo dice que Arión dió texto literario a las danzas alegóricas de los sátiros que pululaban en las regiones de Grecia. De tal modo, el Drama Satírico

es burlesco aún si trata un mito heroico, pero no se desliga, por lo mismo, de la Tragedia. Un Ditirambo burlesco es inexistente, como lo es el "Ditirambo de sátiros" de Wilamowitz o de Kalinka. La raíz de la Tragedia no se halla en la misma que en la del Satyrikón, lo impide la cronología de datos existente sobre rituales.

El presupuesto de Aristóteles sigue estando en que el Ditirambo y el Drama Satírico coexisten con un rasgo común que trata la Tragedia, el mito heroico que presenta el coro.

Pickard-Cambridge ha seguido a Wilamowitz en cuanto a obtener el origen de la Tragedia del "Ditirambo de sátiros", pero Webster<sup>(21)</sup> ha pronunciado más la hipótesis: este autor indica que los coros trágicos de Sición eran de sátiros tripudos, semejantes a los de los vasos corintios, se apoya en algunos grabados funerarios y en el culto dionisiaco de antepasados. Alude a un susodicho Ditirambo de Pratinas, que Ateneo<sup>(22)</sup> ha inscrito como hiporquema o canción lírica coral con bailarines que no son cantantes, cuyo tema es el de un coro de sátiros con flautista que enfrenta a otro coro, que precisamente lo ataca a causa de su música en el culto a Dioniso. Ateneo lo explica según que la melodía del flautista no se adaptaba ni subrayaba las palabras y las dejaba en segundo plano.

El autor alemán E. Ross descubre que si dentro de la erudición alejandrina Pratinas era conocido autor de dramas satíricos, el ataque de un coro a otro es la párodos o canto de entrada en la orquesta de Comedia y Drama Satírico; del enfrentamiento seguiría la conciliación o la persuasión del Drama Satírico, no del Ditirambo.

Webster lo imaginaba como Ditirambo cantado por sátiros, extendiendo su forma a los ditirambos de Arquíloco y de Arión, para ésto recurrir a unos vasos del siglo V a. C. que ilustran los eventos en Atenas: en un vaso del 425 a. C. titulado "cantantes en las Panateneas" tres viejos sátiros con lira se acercan a un flautista, y en el otro vaso,

del 480 a. C., en una cara se ve una tumba y cerca varios sátiros de falo artificial que patean el suelo, y de la otra cara el sacrificio de un toro; Webster ha visto el ritual por que mana la germinación de la vida, pero Adrados advierte que no explican el origen de Tragedia, que lo que son, son "rituales de danza y música en que intervienen sátiros."<sup>(23)</sup> Del Penteco de Tespis, donde interviene un coro de hombres con disfraz de ménade, Webster reencontró junto a los coros de Sición el gérmen de la Tragedia; estos coros le resuelven el trámite para pasar de un coro de machos cabríos a otro como el de Per-  
sas, no más.

Walter F. Otto deriva del "Ditirambo de sátiros" el origen de la Tragedia: Arión utilizaría los cantos de bebedores de vino, dirigidos a Dioniso, para expresarles un coro de machos cabríos, los invocadores demónicos de héroes que se manifestarían con máscara, indumento de la infravida. Adrados no acuerda que coros de machos cabríos festejen a héroes; Aristóteles caracteriza a los sátiros para el Satyrikón. Lo dionisiaco es profano aún en el sentido de ser cantado por bebedores y no hay para qué apartarlo del sacral culto heroico, pues también Dioniso era el héroe invocado por el culto. Otto ha cambiado la índole de los "machos cabríos", el carácter peyorativo del trágico: el que haya coros trágicos de hombres y mujeres, o rituales heroicos celebrados antropomórficamente, no obliga a los machos cabríos a intermediar con los muertos o la divinidad. Otto identifica correctamente el vestigio de muertos encarnados ante el coro del culto heroico habido en Tragedia. Comprende bien a los sátiros no sólo burlescos y fuera del culto exclusivo a Dioniso.

A Webster le sigue Koller, partiendo del "Ditirambo de sátiros" como posible origen de Tragedia ha analizado la ejecución del exarconte o Jefe de coro, cantor o recitador solista de personalidad cambian-

temente individual en el proemio de antiguos corales y en el prólogo de Tragedia, ésta, continuación de citarodia como la Comedia de aulodia. Ha aleado el argumento del "Ditirambo de sátiros" dado al fragmento de Pratinas, que la fuente clasifica de hiporquema, a la noción aristotélica según "el manuscrito Parisino, ἀπ' ἀεφῆς ἀν' ἰατρῶν δῖασι - κῆς, "desde un proemio improvisado": el proemio del Ditirambo cantado por el poeta"<sup>(24)</sup> y a la noción wilamowitziana, para dejar claro que el origen de la Tragedia lo es la dualidad de coro y exarconte. Interpreta con razón al exarconte como un ejecutante individual del proemio de la Lírica.

La impresión de Wilamowitz fue considerar Ditirambo el fragmento hiporquemático de Pratinas, al que Adrados considera un coro del Drama Satírico; el proemio es inexistente en el fragmento y no es Ditirambo aún si invoca a Ditirambo, un nombre de Dioniso. El prólogo de la Tragedia provendría del proemio acompañado de cítara del coro, en oposición, no siempre estricta, al proaulión de coro acompañado de flauta de Comedia, pero el conflicto de los géneros visto en el fragmento de Pratinas no descifra ninguna causa antagónica de las formas previas de los géneros teatrales.

Koller desatiende el uso de flauta en los cantos dolosos, trenos de Tragedia. Pese a reconocer que el proemio se integra de versos estíquicos, de estructura dialógica verso a verso, seguidos de una cláusula, establece que siempre era cantado. De otro modo, el prólogo de Comedia es inexplicable desde el proaulión de la Lírica. Citarodia y aulodia se han polarizado, no aislado al respecto, predominan sobre un género pero no hacen ley, p. ej.: con el uso de exarconte podía conseguirse categoría dialógica a los diversos tipos de Lírica, dionisiaca o no dionisiaca.

Los autores Koller y Del Grande a cambio, aciertan sobre la versatilidad del exarconte citarédico cantor de proemios: habiéndolo pudie-

ran ser varios exarcontes según el caso del Canto XXIV de la Iliada,<sup>(25)</sup> o sería que el coro no le respondiese sino sólo danzase, como es que lo hay en la Rapsodia VIII de la Odisea homérica,<sup>(26)</sup> o cuando sin él, nada más figurado, un coro como el de las mujeres eleas sicilianas da el grito doloso axie taure "hermoso toro". Dentro de un canto himnico dionisiaco, esa invocación cultural Del Grande la anuncia peditirambo o coro de marcha, género paralelo al Ditirambo, pues halla el tema heroico, "Ven, héroe Dioniso, al templo puro de los eleos, con las Gracias al templo, lanzándote con pie de toro." - "Hermoso toro, hermoso toro."<sup>(27)</sup> O bien, el exarconte es iniciador del himno dionisiaco como atestigua el documento más antiguo de Ditirambo, el fragmento de Ditirambo de Arquíloco, "... que se iniciar el canto del Ditirambo, la hermosa canción del Señor Dioniso, cuando mi cabeza vacila por el vino."<sup>(28)</sup> O de modo que el exarconte repita una estrofa fija sin respuesta del coro, p. ej.: el coro de Curetes de Palecastro exclama, "Oh el más grande Joven, te saludo, hijo de Crono, señor de lo floreciente, has llegado al frente de tus démones; ven cada año a Dicta y disfruta de mi danza y canto."<sup>(29)</sup> Ellos saltan luego en estímulo del crecimiento vegetativo y el exarconte repite la estrofa en cinco oportunidades en que el dios deba manifestarse.

La presencia de exarcontes demuestra, cuando de entonar himnos completos o trenos quejados remarcados con cantos del coro, la posibilidad de que el exarconte pueda desfilarse antes que el coro, o si no, estando en el centro de la procesión, encarnar a la divinidad que lo induce a cantar.

La unidad del Teatro, el diálogo, muestra el requisito de que exarconte y coro hallan completado un episodio de canto alternativo, paso importante para pasar del verso cantado al verso recitado del agón de Tragedia y Comedia.

El canto del exarconte con el coro no explica el diálogo coro/actor. En el Teatro, durante la párodos o el éxodo, el corifeo recita en versos estíquicos trímetros yámbicos:

ū ± u - ū ± u - ū ± u ū

o dímetros anapésticos:

u u ± u u ± I u u ± u u ±

De tales recitados, no del canto del exarconte se obtiene el "origen del prólogo estíquico y de las intervenciones estíquicas del corifeo y del actor (epirrema coro/actor)." (30)

La primacía del Teatro hace ineludible la forma del proemio recitado, que dispone un "diálogo entre exarconte en versos estíquicos recitados y coro en versos cantados, es decir, el epirrema." (31) En "Das kitharodische Prooimion", el trabajo de Koller, se asegura que el proemio era cantado; aún cuando llegó a ejemplificarlo con proemios "en versos estíquicos (a veces seguidos de una cláusula), que por afán de regularizar, luego descarta." (32)

Adrados induce de un coro como el del Himno a Heraoles de Arquíloco, que pronuncia un mismo refrán, que el exarconte cantaba trímetros yámbicos; siguiendo el uso coral arcaico de yambos se obtiene el cambio cantado al recitado del verso estíquico o serie ininterrumpida de versos iguales. Arquíloco convertiría en versos estíquicos recitados el trímetro yámbico y el tetrámetro trocaico cataléctico, éste:

± u - u ± u - u I ± u - u ± u ū

En la Lírica de fecha preteatral pudo pasarse del canto alternado coro/corifeo al epirrema de corifeo recitador y coro cantante, con

independencia del puesto del exarconte.

El "Ditirambo de sátiros" aleja su influjo y los comos satirescos con inicios dramáticos quedan libres de emparentarse con el Ditirambo; Patzer dice que son el contribuyente secundario para originar la Tragedia. La idea de Patzer ahonda en la obra del citadórico Arión, que el diccionario bizantino Suda menciona. Patzer interpreta los *ἑρμῆος - κοί - χοροί* o coros trágicos de los sicionos, celebrantes de los padecimientos del héroe Adrasto en forma de tragedia lírica, sin dionisismo ni sátiros, "un gérmen de poesía lírica heroica que es indudable." El escollo de crítica es que sin los machos cabríos miméticos, descartados ya del origen de la Tragedia, da por no mimético el Ditirambo de Arión, debido a no haber mimetismo en la Lírica coral heroica de Grecia, y a esa proposición él yuxtapone que Arión convirtió "en mimético el Ditirambo de tema heroico sobre el modelo de los coros de sátiros." (33) Es decir, para descubrir la Tragedia Arión mezclaría el tema de mito heroico ditirámico con la mimesis de danzas arcaicas de sátiros no hablantes, danzas que habría vuelto obra literaria, el indicio para el Drama Satírico.

Adrados confirma lo relativo de la idea final de Patzer, el texto bizantino es poco claro, el *ἑρμῆος χοροί* -calidad trágica- no resuelve que Arión haya inventado la Tragedia o el Drama Satírico, "ni el Ditirambo de Arión, pura poesía dionisiaca o narrativa, ni los coros de sátiros de carácter nada trágico, pueden estar en la base de la Tragedia." (34)

Else, por su parte, no se obliga a reconocer el dionisismo y al parecer queda sin apoyo en cuanto a aseverar de mero hiano el Ditirambo aludido por Aristóteles, quien contaría para expresarse con un modelo de Ditirambo literario hecho muy refinado. Para Else, el desarrollo de la Tragedia prescindiría del Ditirambo de Arión, a su pa-

recer en total narrativo, también niega fidedignidad al Satyrikón aludido en el texto aristotélico y lo considera un agregado puesto por el alejandrino Cameleonte.

La deducción de Elseiva hasta Tespis, que compendiaría el contexto épico para revestirlo de la forma solónica, en elementos métricos de series de seis yambos y cantos corales, allí surgiría la Tragedia.

Adrados rechaza a Else, importa mucho el influjo de los coros de sátiros y el de otros rituales preteatrales miméticos que legarían el uso de máscara; el Teatro, de raíz siempre lírico-ritual, mimético, enlaza incluso a la Comedia, que sin polarizarse, subsiste como fenómeno omnipresente en Tragedia y otros tipos de teatros paralelos, no siempre, por eso, en forma sólo literaria.

El autor italiano Del Grande define el Ditirambo: lírica heroica narrativa. Del Grande acepta el modelo circular del modelo de "Ditirambo de sátiros" dado a Arión, pero ni antes ni después halla rastro de exarconte en alguno. De la obra homérica y de más textos antiguos saca que el exarconte enfrenta al coro sin ser miembro del mismo; parecida disposición usaría Koller: el exarconte canta primero que el coro. Del Grande remite la Tragedia a un Preditirambo no dionisiaco cuyo coro alterna canto con el exarconte que puede improvisar; uno o varios exarcontes enfrentarían al coro, éste, provisto de corifeo. El Preditirambo sería heroico, no dionisiaco, una canción de marcha, y el Ditirambo de Arión sería ya circular. "En suma: Del Grande llega a postular el origen de la Tragedia en una lírica derivada del culto de los héroes, insertada secundariamente en el mundo dionisiaco." (35)

Arquíloco da noticia del ditirambo dionisiaco más antiguo, se trata de una bella canción cuyo exarconte improvisa la orgía en que él ya tiene las entrañas negras por el vino, dicho fragmento contiene la historia de cómo los Parios<sup>(36)</sup> fueron castigados por Dioniso cuando se opusieron a la intraducción de su culto por un poeta.

Ya que en los ditirambos de Píndaro hay inclusión de dionisismo y temática épica, la que les da un título, puede entenderse como creación individual de Arión la "invención" del Ditirambo, que se libraría de estar improvisado, sin forma artística ni estilo poético, aplicado, pues, al tema épico. Adrados da cuenta del  $\chi\epsilon\sigma\acute{o}\nu$  «ἄσμα» -coro estacionado- puesto en la Suda, e interpreta propio del Ditirambo dicho coro, en contra de Patzer que lo supone de la Tragedia. Anteriormente Heródoto confirmó de la Suda que Arión "compuso, dió título y enseñó a un coro el Ditirambo".<sup>(37)</sup> Laso de Hermione lo habría formado circular en similitud a otros coros circulares reconocidos en "sellos minoicos, Homero y la cerámica geométrica, por no remontarnos a las pinturas de las cuevas de Cogul."<sup>(38)</sup> Del ditirambo de Arión no se sabe si era teatral, si tenía exarconte, si era monostrofico, repetía una única estrofa o si era antistrofico y la misma duda cabe para el ditirambo circular de Laso, reformador musical maestro de Píndaro y Simónides, el trío que utilizó temática mítica. Hipódico de Cálcede habría sido el primer ganador ditirámico en la fiesta ateniense celebrada entre 510 a 508 aproximadamente, según el mármol de Paros.

El Ditirambo dado del dionisismo, un género de himnica griega, no abarca en su definición la forma o el contenido de otra Lirica atribuible al mismo, p. ej.: géneros himnicos de cuya referencia antigua sólo se tiene a la deidad o alguna particularidad métrica en evolución. Este fenómeno de desarrollo hubo de impedir a investigadores eludir otras clases de himnos con índole ditirámica, pues el eje aristotélico que abarca el siglo V a. C. pudo hacerlos converger en el origen de la Tragedia, nada más como "himnica narrativa de tema heroico cantada en una fiesta dionisiaca",<sup>(39)</sup> simplemente.

Cuatrocientos treinta y cinco años después del primer concurso ditirámico, Píndaro, en un ditirambo se dirige antes a los atenienses y luego hacia el coro que debe cantar para solemnizar la época primaveral con la leyenda de Dioniso y Semele, y en otro ditirambo

convida a los dioses: el coro evoca el convite divino con música y frenesí maniaco donde las antorchas alumbran las Antesterias. El mito ha evolucionado y la estructura estrófica no es clara, quizá carezca de exarconte, pero Dioniso, un convidado, abandonará el invierno; se trata de poemas líricos narrativos, no miméticos, y si cual Koller el Dítirambo renovado del siglo V a. C. merece ofrecer como equivalente el proemio monódico de Tragedia, éste carecería de mimesis, sólo introduciría, no sería dionisiaco, acaso no Dítirambo, p. ej.: libres de exarconte, dos poemas líricos de Píndaro, en duda de ser dítirampos, son astróficos: Heracles y Gerbero, o el Teseo monostrófico de Baquílides, con idénticas dos estrofas para el coro y dos para Egeo, padre de Teseo; sin composición poética, prosódica, hubo hacia fines del siglo V a. C. los anabolai o solos cantados del Dítirambo nuevo.

En suma, la invocación al dios se ha apreciado de dos modos diferentes sometidos a evolución y sabidos por Aristóteles: a) el del dítirambo ritual, mimético, cuyo exarconte precede al actor de Tragedia, p. ej.: el himno de victoria favorecida por Apolo o peán de Delfos, hacia 325-324 a. C., de Filodamo de Escarfia, poesía que ensalza la venida de Dioniso así: "Ven, Dítirambo, Baco, en la hora primaveral..."<sup>(40)</sup> que se complementa con el relato del origen de Dioniso. b) el del dítirambo heroico y narrativo del concurso ateniense, p. ej.: el epigrama de Simónides, de hacia 485 a. C., en el concurso dítirámico, que festeja con felicidad a las Horas, éste, ejemplo de Dítirambo literario serio y dato en contra de que origine la Tragedia.

Para Atradós el Dítirambo primigenio exhibe la renovación de la vida con la alegría de la venida de Dioniso en la fiesta de primavera. Las variadas leyendas épicas en relación de Dioniso hicieron confuso separar un origen de otro, en cuyas prácticas himnicas rituales el género dítirámico podía prevalecer. Así, la estatua de Dioniso procesionaba desde Eleúteras para iniciar las Grandes Dionisias atenienses.

ses en que se cantaba el Ditirambo, y de otra manera, un sacerdote venido desde el mar, que lo representaba, procesionaba en un carro naval para las Antesterias. La existencia real que denota un Ditirambo ha sido el grito ritual ithi Dithirambe, -el substrato de la lírica narrativa dionisiaca; es, pues, un himno de llamada, laudativo para una divinidad o deidad de la fecundidad agraria y animal mostrada en primavera. Han sido diversos himnos, que revisó Koller, cuyo grito representa el nombre del dios honrado, o también, de quiénes los profesantes, p. ej.: "los gritos ié paían en el Peán, hymen o, hymenaie o en el Himeneo, o ton Adonin, en los Himnos en honor de Adonis, ai Línnon en los de Linos."<sup>(41)</sup> Else da idea sobre la diversidad de epítetos que revestía la deidad: Iaco, Baco, Ditirambo, mégiste Koure "joven Zeus". Ésto da en la disyuntiva de que otros himnos de carácter mimético que invocan a Dioniso según la costumbre en Lírica religiosa no se consideren ditirambos, pues están sólo cerca de Tragedia o Comedia de tema dionisiaco, p. ej.: Bacantes 519 ss. o Ranas 316 ss. en oposición de Antígona 154 ss. o Caballeros 351 ss., respectivamente. La invocación a Dioniso en Bacantes "es un verdadero ditirambo; en este caso de estructura antistrófica y cantado por el coro como un estásimo y sin intervención ya de un exarconte, conforme a lo usual en la Tragedia."<sup>(42)</sup>

Adrados hace entender el asunto de un thiasos que se ve envuelto en la inspiración mística de un como mimético, los sujetos del tíaso encarnan a Dioniso entre más divinidades legendarias; es el caso habido en las Agrionías de Orcómeno,<sup>(43)</sup> el sacerdote se interpone a las ménades persecutoras de Dioniso, que haya acogida entre las Musas, las integrantes del como.

Un ritual mimético dado a Beocia, convertido en agón para celebrarlo en su vecina Eleúteras, procede de la leyenda entre Janto, soberano de Tebas y el rey de Atenas Timetes por la disputa de la ciudad de

Énoe; vencido Janto por Melanto -el rey de Mecenia expulsado de su país Pilos y guiado por el oráculo a radicarse en Ática- demuestra la intervención de Dioniso, así llamado Dioniso Melanégida por cubrir la espalda de Janto el Rubio y distraerle a fin de inadvertirle el ataque de Melanto el Negro. Farnell ha deducido de este agón el origen de la Tragedia y con Usener lo interpreta como la contienda entre Invierno y Verano, pero se equivocan, ya que Dioniso Melanaigis es diferente del Dioniso patrón del Teatro de Atenas y diferente del Dioniso de Eleúteras. En el rito los fieles visten el traje del dios o la piel de una cabrita negra y lloran al héroe muerto, pero no forman un coro ni hay lamentaciones probables.

La mimesis alusiva a la metamorfosis de Dioniso en fiestas orgiásticas se relata en Bacantes de Eurípides, hacia el verso 920 Penteco dice a Dioniso:

Penteco. -Creo ver dos soles y dos Tebas de siete puertas; y que tú convertido en toro me precedes con esos dos cuernos que te han crecido en la cabeza. ¿Eres acaso un animal salvaje? ¿Tienes forma de toro? (44)

Adrados explica el recurso de completar una epifanía del dios en que asume la representación de determinados animales, toro, dragón, león o macho cabrío, y cuando no es así, sin antropomorfización de animales rituales ni legendarios lo simboliza un vegetal, la eiresione u olivo, el kopó o laurel, la vid u oschos, el mirto.

En Los Edonos de Esquilo, sin mención de Dítirambo, se describe a mimos que mugen como toro desde la penumbra y a la flauta, los címbalos, la lira, el tambor; es parte de la tetralogía perdida Licurgia, que trataba el castigo de Licurgo, rey de los edonios de Tracia y castigado por Dioniso a ser descuartizado por cuatro caballos en el monte Pangeo. (45)

Una descripción de que los dioses asisten a las celebraciones está en los fragmentos ditirámicos de Píndaro: "se oye silbar a las serpientes de la égida de Palas, se oyen los gritos de las Náyades, se ve el resplandor del rayo, que es, sin duda, el de las antorchas." (46) En el concepto del siglo V a. C. ateniense, el Ditirambo prototípico sería el festejo del Olimpo, con mímesis y éxtasis de lo mítico.

En un comentario a la República de Platón, se dice de un toro conducido por efebos al inicio de las Grandes Dionisias atenienses que servía de premio al triunfador del concurso ditirámico, y en la Oda Olímpica XIII del 464 a. C., de Píndaro, el Ditirambo ilustra el premio de Dioniso, un toro que conducía el boyero *-Corymbus-*.

En los inicios del Ditirambo están los himnos cultuales a Dioniso que Del Grande llama Preditirambo, son comos procesionales que imitan el cortejo dionisiaco donde el pueblo se disfraza, celebra ritos de fecundidad y como en las Antesterias, hay el matrimonio divino del dios y la esposa del Arconte Rey, allí, el exarconte asume la presencia del dios, también representado por una estatua o un animal, e invoca: "Invocad al dios" a lo que el cortejo de ménades, las mujeres leneas atenienses gritan: "Hijo de Sémela e Iaco, dador de riquezas." (47) También, en los vasos se observan figuras femeninas en el acto de darle vino a la máscara del dios. El Preditirambo de tema dionisiaco parece suceder a otros himnos heroicos no dionisiacos, pero son paralelos.

Otro rito mimético existe en el himno cretense de Curetes de Palecastro, alusivo al erratismo de los siete o más hijos de Combe o Calcis, descubridora del uso de los objetos de bronce, e hijos del furioso Soco, el dios furente que los ahuyentó de Eubea hacia Cnosos, Creta, y de Frigia al Ática del rey Cécrope, que al morir los restituye a su posición original, y que en Eubea la asesina prole hace que Combe se transforme en paloma. La tradición de la ninfa calcídi-

ca cuenta que los Curetes eran hijos de la Tierra e intervienen en la infancia de Zeus cuando en la caverna del Ida cretense Rea lo dió a luz y tuvo que confiárselo a la ninfa Amaltea, ella pidió a los Curetes que bailaran, gritaran y chocaran sus armas, y apagar con guerra los gritos del niño que Crono no devorara. Para una epifanía o manifestación de Zeus el coro lo invita al salto que obre el crecimiento de los vegetales: los casi cien integrantes de Curetes "... alternan un refrán cantado por el coro ("Oh el más grande Joven, te saludo, hijo de Crono, señor de lo floreciente, has llegado al frente de tus démones; ven cada año a Dicta y disfruta de mi danza y canto") y cinco estrofas idénticas, sin duda del exarconte";<sup>(48)</sup> el rito cretense linda con la leyenda de Combe, hija del dios-río Asopo, quien con sus hijos, los "siete Coribantes de Eubea, llamados Primneo, Mimarante, Acmon, Damneo, Ocítoo, Ideo, Meliseo";<sup>(49)</sup> cuidara a Dioniso en Frigia. Los Curetes son deidades agrestes, promotores de fecundidad entre sátiros y ninfas, conectados al ciclo de las divinidades de la vegetación, Zeus Cretense o Dioniso, que nacen y mueren.

Aristóteles descansa su postura en el Dítirambo del siglo V a. C., narrativo, no mimético y de carácter dialogado, y también en el Dítirambo sólo dionisiaco, de carácter dialogado, mimético y conocido por varios rituales religiosos e informes textuales en Arquíloco, Eurípides y Aristófanes. Sin influjo de Tragedia hay, de composición monostrofica, sin antistrofa, el Teseo de Baquilides: el actor de Egeo, que deriva del exarconte, alterna con un coro representativo de los atenienses; el Dítirambo de tema heroico se ha influenciado del de aspecto ritual.

Hacia la postrimería del siglo V. a. C., ya introducidos los solos, en Cíclope de Filoxeno, el Cíclope y el coro alternan canto; llamarlo mimético Aristóteles, significa que es uno que sintetiza el antiguo Dítirambo mimético con el posterior de temas heroicos más innovaciones musicales del fin de siglo, el conocimiento del Teatro lo

hizo funcionar así.

Debe puntualizarse que el resultante trágico no es obtenible desde el Ditirambo, "un género de poesía lírica que si tiene carácter mimético es en escala limitada y solamente en fecha arcaica",<sup>(50)</sup> solamente así es remitible a la bienvenida de Dioniso en Primavera. Ha servido observar las dificultades conceptuales que enfrentaron Else y Del Grande ante el Ditirambo aludido por Aristóteles, que Else lo pasó al sinónimo de himno y del que Del Grande halló un preditirambo heroico. El asunto del exarconte es que existe en Lírica dionisiaca que no es Ditirambo; el propio Aristóteles habla de exarcontes en Himnos Fállicos y su carácter, ser dialogado, igual lo alcanza la Lírica trenética entre otras. El fenómeno incidente es que el Ditirambo literario de las grandes fiestas, no mimético, "entonado por un coro circular, relacionado en algún modo con Dioniso pero conteniendo ya materia épica y de carácter "serio" ..." <sup>(51)</sup> que cita Aristóteles, se sobrepuso al complejo de otros rituales con exarconte, p. ej.: en el Ditirambo de Arquíloco el exarconte interpreta: "... que sé iniciar el canto del Ditirambo, la hermosa canción del Señor Dioniso, cuando mi cabeza vacila por el vino." <sup>(52)</sup> A esa convergencia de líricas con exarconte, Davidson calcula que acudía Aristóteles para depender de un modelo de Tragedia. De cualquier modo, el exarconte es prescindible, p. ej.: el personaje Egeo sustituye al exarconte en el Ditirambo de Baquílides, y de ésto se obtiene mimesis.

#### b) Himnos Fállicos.

Aristóteles cuenta que los Himnos Fállicos eran celebrados en varias ciudades helénicas; la noticia lleva a conocer su mención única en Acarnienses de Aristófanes, en esta Comedia política del siglo IV a. C. el ciudadano Diceópolis escolta como parte de las Dionisias Rurales la comitiva de su mujer, su hija y dos esclavos al modo de las

Caneforias, la fiesta en honra de Ártemis. La comedia se centra en los áticos vecinos de Arcania, de oficio carbonero donde los lacedemonios concretan el último lado más adverso de cuatro invasiones a Atenas, en cuyas pestes diezmadoras, multiplicantes de población suburbana en hacinas, los demagogos sobreexitan la irresponsabilidad de los militares, traficantes accidentales de pobreza, inacción y promiscuidad. (53) Parte del diálogo, una "monodia: intervención independiente de un actor en forma cantada", (54) dice lo siguiente:

Diceópolis. - ...

¡Falo, mi querido Falo, si tú quieres bebamos juntos y trastornado aún por el vino de la víspera, beberás mañana la copa de la paz y yo colgaré mi escudo junto a la chimenea; (55)

Adrados sugiere que este canto no sustituye el de un coro, muestra transición del culto de Ártemis al dionisismo, y aquél como otros no estuvo inicialmente dedicado a Dioniso ni al falo; de otro modo el como fálico de Comedia comprende tipos sin disfraz o con él, sean relativos o no al falo del Himno Fálico, y de forma análoga los Himnos Fálicos no explican la expulsión de impostores en el agón sin coro, ni "los disfraces animalísticos o de dioses, o de personas ya muertas, los agones de todo tipo, los desfiles triunfales con cantos eróticos, etc., etc." (56)

El falóforo o tributario del falo, emblema de la generación sólo secundariamente se incorpora al círculo de Dioniso, su procedencia viene de varias culturas con rituales agrarios hasta Grecia, no es sino un conductor tiznado de hollín; los falóforos identificados por Semo transportan el falo en un armazón, cantan al honor de Baco y mofan con los espectadores devotos.

Otro como, el de los itífalos o los del falo desinhibido, de carácter osado, están desenmascarados cuando le resguardan y le cantan.

La decisión de Aristóteles de extraer la Comedia de los Himnos Fálcos da cuenta no nada más del adorno fálco en personajes cómicos, se fija igual en el objeto de que el lenguaje liberal rodea a las canciones escarnecedoras de esta hímica, p. ej.: la parábasis en la procesión de los faloforos conocidos de Semo de Delos, "al caso, sin máscara y vuelto a los espectadores, se dirige a ellos cantando himnos y criticando a la ciudad."<sup>(57)</sup> De origen, la parábasis no ha sido dedicada a Dioniso o al pretendido fálco, el ejemplo lo da el como de los Yambos, que sin portar un falo ritual motivan contra el público canciones agresivas.

c) El relato de Icarío.

Los escritos de erudición helenística y de época romana que hacen derogar el origen del Teatro griego en rituales mixtos trágico-cómicos, también se juntan al dato aristotélico de que el héroe trágico juega un papel que "cambia de fortuna", conociéndose este dato como venido desde Teofrasto, que no contaba con ritos dionisiacos expresos; por parecer un planteamiento definitivo ha de recurrirse a gramáticos e historiadores de Literatura no viciados por juicios que anticipa la Poética, tales Teofrasto, Heraclides Póntico, Aristóxeno o Cameleonte, de cuyos títulos apenas se conoce cosa más, p. ej.: Diógenes Laercio y Temistio incurren en una Tragedia primitiva en que el coro alterna canto con exarconte y que Tespis introdujo el primer actor -introducción que Pollux fija en fecha anterior a Tespis-, dato que congenia con que Esquilo introdujo el segundo actor; la Tragedia primitiva, pues, se consentía en función del exarconte, para escindirse éste en actor y corifeo, de cuyo desarrollo se pudo atribuir a Tespis; Aristóteles y Cameleonte lo referirían ya por cierto. Sin dionisismo el planteamiento heroico queda fuera de consideración aristotélica, y la solución al problema se vuelve ardua.

Elementos trágicos e hilarantes se relacionan a orígenes rituales

mixtos que producen una evolución semejante a la del Satyrikón que Aristóteles hipotetiza; en teoría de helenistas el Drama Satírico arranca diferente según la base de especializarse hacia lo trágico o lo cómico, lineamiento antiguo del Teatro, que moralizado, Platón o Aristóteles consideraron "serio" frente a "festivo" y que reclama contra una investigación moderna.

La relación de Tespis da un abreviado del Thespis aoidós, "cantor inspirado o divino"<sup>(58)</sup> de fórmula homérica, válido a la noticia antigua. Tespis, el "inventor" de la Tragedia, procedió del demo de Icaria y concursó en Atenas con la leyenda de Erígone, conocida por el fragmento de Eratóstenes y datos de Varrón, Higino, Nonno, Servio a Virgilio, Estacio, Elieno o Apolodoro. Dioniso llegó al Ática en tiempos del rey Pandión y trajo a los hombres la vid y el vino. El padre de Erígone, Icario, lo recibió con hospitalidad y el dios engendró en amor con Erígone al héroe Estáfilo, que significa "el racimo". Dioniso obsequió un odre de vino a Icario, y éste debió de sacrificar un macho cabrío que le comía las parras. Del modelo del odre original Icario conformó otro de piel de cabrón sacrificado y en acato del dios la untó con aceite y convidó a sus vecinos del vino. Los pastores embriagados danzaron en la piel sacrificada -rito festivo del askoliasmós-, pero varios de ellos sintieron su envenenamiento y apalearon a Icario hasta matarlo -rito festivo del sparagmós-, y quedó abandonado como a cadáver que deba enterrarse. La perra Mera avisó a Erígone del cuerpo insepulto, con ladridos y algún resto sangrante del padre. Erígone siguió gembunda a la perra -rito festivo del aletis, canción de treno-, hasta el pie del árbol testigo de la trituración; visto el espectáculo, Erígone se ahorca sobre el cadáver del padre -rito festivo del oscilla-. Desde entonces las doncellas atenienses acostumbraron el ahorcamiento. El oráculo de Delfos obtuvo la sanción de los delincuentes de la muerte de Icario y Erígone e hizo preceptuar la fiesta del oscilla, el columpio, en que se colgaban a los árboles dis-

cos que retrataban los rasgos faciales. El oscilla se celebró todavía en Roma durante las Liberalia, fiestas del Liber Pater o Dioniso italiano. (59)

Ateneo, Dioscórides u Horacio no se detienen en la leyenda de Erigone y hacen referir la "invención" de la Tragedia a Tespis, que emplearía diversos comos festivos de campesinos. El autor Tzetzes, de saber que los autores legendarios fueron campesinos ha hecho de la Comedia madre de Tragedia y Drama Satírico, por separar trágico y cómico en serio y risible. Según Eratóstenes el sentido dramático viene de la danza de campesinos icarios en torno del macho cabrío, o según Horacio por el premio de un cabrón. Patzer cree que se ha amalgamado el conocimiento erudito alejandrino de las fiestas de Icaria con la propia representación de Tespis, que difundiría un aspecto de la leyenda natal, como lo explica el Marmor Parium o Clemente de Alejandría o Susarión. Otros orígenes explican que los festivos (Horacio) iban con la cara untada de hez de vino, o con óxido de plomo, minio (Tibullo), o (Suda) con carbonato de plomo parecido al yeso mate, albayalde y luego se colocaban la máscara, o con corteza de árbol (Virgilio). Desde el círculo dionisiaco trágico hay concordancia en que el Drama Satírico es posterior a la Tragedia. Según el epigramático Dioscórides Esquilo ennobleció juegos y comos de Tespis, un contexto trágico externo del posterior Drama Satírico que no se hizo "serio".

El contenido dionisiaco es frágil en los rituales de Icaria, que no es lugar concreto de fiesta trágica; conocidos desde el siglo III a. C., esos rituales hacen frágil el mismo nombre de Tespis y su ligazón con Icaria, que de hecho conecta con más rituales en toda Grecia, de los que se ha etimologizado el sentido de los coros de sátiros. Según un esquema preconcebido la fiesta campesina remite a la Comedia, esquema que a Patzer hizo afirmar el origen de Comedia en la fiesta de Icaria, sin excepción identificable con Tragedia. El elemento trágico de muchísimos rituales preteatrales de diversos paí-

ses no conduce a la Tragedia de Grecia, aún si un carácter humano es "elevado" e "inferior" para el fundamento teórico de una remota oposición dramática. La fiesta campesina se integra de elementos serios y festivos, siempre derivables a un sistema de polarizaciones que al celebrarse con mímesis unos y otros se vuelven, en sí, rígidos, p. ej.: es trágica la muerte del cabrón, de Icaro, de Erígone, de las campesinas icarias, o la búsqueda del padre machacado, y es cómico el baile alrededor de un macho cabrío a sacrificar, la resbaladiza danza sobre el odre o la ingenuidad de columpiarse, ambos modos enfrentados dan actos propiciatorios de vida que renace de una muerte mítica; de los rituales populares de Ática Virgilio y Dioscórides aluden actos de dirigir burlas y chanzas, y Horacio, refiriéndose al carro de Tespis, las presupone como propias de desfiles y cortejos dionisiacos.

El elemento heroico de la Tragedia no es una contaminación secundaria, pero Pickard-Cambridge y Schmid admiten que Tespis dedujo la "Tragedia de coros populares áticos con exarconte, a los cuales contamina sea con el tragikós trópos de Arión sea con el mito heroico en general."<sup>(60)</sup>

### III

El esfuerzo de varias teorías hace idear que "una lírica mimética de carácter heroico es un producto derivado, secundario."<sup>(61)</sup> La Tragedia se fundamenta en el mito heroico y con excepción al tema del dionisismo, y el Ditirambo de Arión, como género lírico admite temática heroica.

Else, que parte a solucionar el problema de la mímesis, lo hace desde la Lírica literaria no mimética, y Patzer se manifiesta por Arión, que crea la Tragedia lírica original cuando une el elemento mimético de los coros de sátiros con la temática de Lírica heroica.

La impresión antigua de la mímesis, en el Teatro y la fiesta de

Dioniso, permitió reconocer por la máscara, atemporal y ubicua, a dioses y muertos cuyo mito se revive. En la Tragedia se literalizan rituales de evocación, trenos y lamentos de honra, no como adición a lo dionisiaco de modelo mimético. En Comedia la escena es el panorama de dioses, de muertos y de seres animales o semianimales arcaicos, p. ej.: en Ranas, la traída de los infiernos de Esquilo y Eurípides. En Tragedia y Comedia prevalecen modelos rituales de rejuvenecimiento, expulsión y muerte.

Lo adecuado es observar que el círculo dionisiaco ha incorporado rituales miméticos de contenido heroico y otros semejantes que ya existían, p. ej.: órdenes religiosos establecidos en el crédito a sátiros, coribantes o ninfas. El Preditirambo propuesto por Del Grande explica la entrada secundaria de estos rituales, de tema heroico, en semejanza al canto de las mujeres eleas. El aparato de Tragedia no anda con sistemas aislados, tal la epifanía del héroe con que Otto imaginaba solucionar el problema: un coro de sátiros que llora al héroe muerto, que en base a la religiosidad dionisiaca se aparece a continuación; es un esquema estrecho.

Para una investigación correcta, Adrados notifica de teorías que fundan en el culto funerario el origen de la Tragedia, no en la heroización secundaria de la Lírica, dionisiaca o no. Es creíble la presencia del mimetismo en Grecia, en trenos de ejecutantes, enmascarados o no, que imitan a los cortejos que lloran al héroe a su muerte; agones de identificación, con el héroe y sus seguidores en lucha contra un enemigo; comos de victoria con cuyo héroe se encarna un pueblo en momento triunfal. La mimesis es restauradora del tiempo arcaico, funda en la creencia antigua la ocasión de la fiesta anual.

Dieterich aprecia la celebración de trenos en veneración de los muertos en las Antesterias, "la fiesta de Dioniso en la cual las keres o almas de los muertos, en el día de los choes, visitaban Atenas." (62) Los trenos obtienen carácter mimético por valimiento de

de los misterios eleusinos; por ese medio Dieterich conectó la Tragedia en un culto heroico en la fiesta de Dioniso, el "Señor de las Almas". W. Ridgeway es más comprensivo, para él, el dionisismo absorbió rituales heroicos de los extendidos en toda Grecia; en su origen Dioniso es un héroe. Nilsson también contó con que el treno dió origen a la Tragedia, él recurrió al agón de Janto y Melanto, en que hay lamentos de los sectarios de Dioniso Melanégida.

E. Bickel compara el motivo de un ritual trenético entre los "coros trágicos" de los sicionos en honor de Adrasto, cuando, según Bickel, el héroe profiere sus lamentos (páthea) y entre los lamentos de Jerjes durante la escena final de Persas; el ritual dionisiaco, menos serio pero presente en el Ditirambo de Arión conformado por sátiros, se une a lo solemne del estilo trágico, y del culto heroico vendrían llanamente las escenas de héroes aparecidos, p. ej.: Clitemnestra y Darío, que ya se expresan en verso recitado, no cantado. "Así, al coro dionisiaco se uniría el diálogo estíquico del culto heroico." (63) Adrados comenta que el epirrema esquileo es de utilización secundaria, no derivado del dionisismo "satírico", Dioniso, un héroe, aproxima el culto heroico al arrebató orgiástico en Bacantes. Aunque Bickel acierta en hallar pista al ritual heroico, erra, al modo de Wilamowitz, cuando configura géneros hipotéticamente diferentes.

La unión de Treno heroico y Dionisismo es de supuestos varios, la fiesta dionisiaca se capitula sobre toda clase de rituales miméticos. Fuera de la Tragedia, los "coros trágicos" de Sición en honor de Adrasto tuvieron los rasgos de la Tragedia, y en la misma Tragedia se mencionan trenos para Jacinto en Esparta (Helena de Eurípides), para Hipólito en Trezén (Hipólito de Eurípides), y de otras fuentes (Pausanias, Licofrón, Filóstrato, Sch. Eurípides, Plutarco), los referidos para Aquiles en Élide, Crotona y Reteon, para los niños de Medea en Corinto, para Ino y Leucotea en Tebas. (64) Por Pausanias se tiene un epinicio o canto de celebración victoriosa, de un coro, por Pélope

en Élide.

Deben mencionarse los trabajos que no topan en clasificaciones estrechas o accesorias y que obtienen la Tragedia de características dionisiacas o heroicas, trágicas o cómicas. Estas obras tienen un tema histórico-religioso, abarcan el carácter preteatral de los rituales griegos, y por tanto, su relación con el Teatro en general.

En el libro Mímesis de H. Koller el concepto es transparente, mímesis encubre un "mimar", "un encarnar personas o estados anímicos ajenos, procede de las danzas, cantos y música rituales y ha ido a parar a partir de ahí de un lado al Teatro y de otro a los misterios, para banalizarse luego el verbo en el sentido de "imitar."<sup>(65)</sup> Para Else la mímica se ha dividido y ha dado sentido al verbo mímeisthai, no incurre en hacer ver la teoría de la mímesis, sólo afirma que es un uso normal en las palabras; ha podido equivocarse al obtener de Sicilia lo que atañe a la mímica: crea atomismo pues aísla cada elemento en orígenes locales y luego los junta entre sí. La teoría de G. Sörborn se opone a lo más elemental de la modelación de palabras en griego, ahí, mímeisthai se usa por metáfora y de significar en el origen "hacer el mimo", se banaliza luego en el sentido de "imitar". Lo correcto es que Mimos es "mimo" y mímeisthai es "mimar", como phílos es "amigo" y phíleo es "amar".

El libro de Koller muestra dificultades interpretativas, el mito y el rito cursan valores con la misma significación y Grecia no solamente tiene los principios del Teatro; "Imitation in the fifth Century"<sup>(66)</sup> utiliza mímesis para un Teseo que recorre el laberinto, en una batalla entre Apolo y Pitón, en el matrimonio sacral de Zeus y Hera o para animales o seres míticos que varían conforme a un lugar entre ninfas, sátiros, etc. Con posterioridad, "Addendum to imitation in the fifth Century"<sup>(67)</sup> revela que las colectividades o biasos personifican, como en el Himno a Afrodita, a dichos cortejos mitológicos,

y también puede demostrar coros agonales competitivos.

La hipótesis del libro de Patzer, Die Anfänge der griechischen Tragödie,<sup>(68)</sup> no se adecúa a la Tragedia, sí correctamente al Drama Satírico, que concibe voz para los coros de sátiros, o un poco a la Comedia que remite a danzas dionisiacas, p. ej.: Dionisalejandro de Cratino o Sátiros de Frínico, o sin sátiros caprinos, con centauros o silenos cómicos. Estas danzas dionisiacas Patzer las interpreta de drómena o serie a ejecutar, de rituales cuyos "tripudos" personifican con postizos a sátiros danzantes con compañía de ninfas o dioses, según el enlace de vasos corintios que va del fin del siglo VII a. C., los sátiros bailarores de plomo del santuario de Artemis Ortia, en Esparta, al fin del siglo VI a. C., que cuenta con el anforisco de Atenas, o la cratera del Louvre, en que por una cara un sátiro danzante se presenta a una flautista mientras otros tres se llevan una tinaja de vino, y por el reverso una figura femenina castiga a dos sátiros, o visto en la copa de Florencia, sobre una cara un sujeto está montado sobre un gran sátiro, y de la otra los sátiros cargadores de un gigantesco falo procesionan cargando a un gran sileno sobre la viga trabajada. Patzer relaciona con la escena del Drama Satírico, hacia el siglo V a. C., la temática de sátiros en vasos donde éstos parodian, son músicos, deportistas, gladiadores contra gigantes o banqueteadores junto a Heracles.

Los textos y la cerámica que conjuntan material de representaciones miméticas hacen seguro que los coros de sátiros son un suceso medido en los rituales preteatrales, que cambian de tono y expresión al aliarse con deidades, héroes u otros coros. Es verosímil, como sus-  
tenta Patzer, que tragos fuera sinónimo de sátiro, pero aplicar esa palabra a las colectividades por definir, aún a los "tripudos", resulta ineficaz. Ni es verosímil derivar el nombre de la Tragedia de un elemento mimético como el de las danzas de sátiros o tragoi, ni que su principio mimético proceda de ahí. Patzer acierta en no buscar

sátiros o tragoi en la Tragedia misma; su hipótesis acepta la no relación del nombre de un género literario con su parte central más antigua más que de manera indirecta.

Koller dió relevancia a la evolución del término mímesis, con cuyo sentido se ordena mejor la historia del Teatro. En el libro de Schreckenberg, Drama. Vom Werden der griech. Tragödie aus dem Tanz,<sup>(69)</sup> se halla el contexto de los verbos dráo "hacer" que deduce la palabra drama, y orkhéomai "danzar", "caminar rítmicamente" según el iterativo érkhomai "marchar", que deduce el nombre de la orkhestra en que el coro actúa. Estos vocablos, de artículo diferente, han llegado a ser sinónimos parciales. Dráo denota un cuerpo en movimiento, en especial la acción sagrada y la danza; drama denota, radicalmente, "pantomima", esta palabra muy usual en dorio es griega en general, sin que como Aristóteles<sup>(70)</sup> y otros ayude a argumentar que el Teatro tiene origen dorio. Drama lleva a la pantomima danzada, de índole religiosa, del coro.

Con Schreckenberg y Koller se dispone de un coro mimético de índole sacral. Al partir de estas bases, mímesis, dráo y orkhéomai, se proyectan otros problemas: vincular danzas nada más mímicas y danzas en que acompañe el canto; la transición de las danzas cantadas a lo representado con actores, y, la clasificación de resultados obtenidos hasta hallar la Tragedia, el Drama Satírico y la Comedia.

Schreckenberg, que designa con dráo y orkhéomai la pantomima sin palabras, la hace de origen tracio para sólo establecer una conexión con Dioniso, en un salto injustificado en su investigación rigurosa. Cuando la "pantomima" se sumara a los cantos corales dorios, tomaría el objeto del canto en Grecia: en semejanza de Else, yuxtapone distintos orígenes y localizaciones. En el terreno griego, de antiguo, mímica y palabra se han encontrado unidas, no siempre separadas. De otra parte, el exarconte explica la estructura de un esquema principal que desarrolle el hypokrités o "contestador" del Ática, un "explica-

dor" que no se sintetiza para un carácter nuevo.

El planteamiento de Koller no independiza la substancia de una mimesis pantomímica y una poesía coral no mimética, ejemplifica con danzas miméticas acompañadas de palabra y otras sin este dato. El estudio de Koller interesa por contemplar la creación de varios géneros de la Lírica Coral, mimética o no, en base a "refranes o ritornellos y sus esquemas métricos",<sup>(71)</sup> que debieron ser antiguos modelos dialogados entre coro y exarconte, que luego el exarconte se restaría al acto del corifeo, y el coro a contar la totalidad del género literario.

Las posiciones de arriba representan un avance, pero no todos los rituales se encontraron con el Teatro, muchísimos se establecieron en pantomima o lirismo, o en el ritual de los misterios. El Teatro fundado en los misterios es una idea fantástica.

La Comedia, etimologizada del como, evoca el coro fálico del pasaje de Semo de Delos transmitido por Ateneo, los comos animalescos de la cerámica ática, los que hay con vestidos unisexuales y más no miméticos. Con Herter, la posición es revistar los comos de tipo "cómic" cuyos actores desarrollarían la conducción de la Comedia, o según con Körte, los actores han salido del como ático, es decir, de escenas de actores de origen dorio sin coro. Los comos no miméticos con rasgos coincidentes con los faloforos de Se y con el exceso verbal de fiestas como las Antesterias que suponen la base de la parábasis, en contra del juicio de Herter deben separarse de los comos miméticos, animalísticos o no, en que mejor se halla el coro enmascarado de Comedia. Al dudar que sean comos áticos se duda de una base documental sobre otros comos donde las escenas nacidas entre actores son independientes y con este origen luego añadidas por artificio.

En la actualidad se considera que los comos áticos originan la Comedia ática, y arqueólogos cuales Greifenhagen y Buschor, que dan en

la historia de comos áticos desde el siglo VII a. C., los han diferenciado del progreso de otros comos peloponesios. Aún así, la tendencia se opone a deducir escenas dialógicas y actores del como; el oponente del agón sería un extraño y no hay oponente sin agón. Al contrario, como y agón no van separados aunque parezca fácil establecerles coherencia: el como activa o manifiesta un agón, cuyo oponente está incluido, además del Jefe de Coro u otros actores más.

El Drama Satírico, cuya documentación es el como de sátiros, hace emparentar a los "tripudós" con la base de la Comedia, y tal material es muy vario y uniforme, como es el caso de la cerámica, que refiere más a danzas sin compañía que cante. El análisis cabe a comos miméticos o no y qué miman aquellos, sólo con danza o en acciones complejas cuyos actores producen qué acción.

Pickard-Cambridge-Webster tienen al como ático como origen de la Comedia: la Comedia puede salir de agones en que intervienen los comos de Atenas, según el cotejo del como de bucolistas de Siracusa en el festival de Ártemis Lica. El anotador de Teócrito narra el entablamiento de un agón entre los que se atuendan con corona y con los de cuernos de ciervo, cuyos derrotados cedían a los vencedores el pan de cuestación, todos entonaban canciones de mofa y ello culminaba con bendiciones. La fiesta recordaba la lucha de los ciudadanos, que se reconcilia por obra de Ártemis. Los cuernos de ciervo y la leyenda referida dan una doble mímesis.

La discusión sobre el origen ático o siciliano de los agones va al drama de Epicarmo o a la influencia de Atenas sobre Epicarmo. Lo correcto es que el agón, con o sin coro, es panhelénico.

El como no únicamente es interpretativo para un conjunto de hombres, con máscara o sin ella, que, cuando recorren las calles de la ciudad se conducen con bullicio y cantos; el como integra también rituales de boda y erotismo, himnos, canciones escarnecedoras, parodias o pequeños mimos. En los comos originarios también se canta el

treno doloso o su contrario, el epinicio de victoria del héroe, se invoca a los dioses o se evoca a los muertos, y cuenta con agones de tipo básico para la Tragedia. La tautología del como es atribuirle el origen de Comedia; cada como, de forma y contenido diverso desarrolla gérmenes teatrales que se convierten luego en los géneros del Teatro. En el Ática no se consumaron comos que en otros lugares sí, aún si los recibiera como influjo de la Comedia y el mimo siciliano o de las farsas megáricas. El que un ritual esté en la base del origen de Tragedia o Comedia no establece al ritual como origen concreto.

En Der epirrematische Agon bei Aristophanes,<sup>(72)</sup> Gelzer avanza con certeza al hacer comprender que el como retiene elementos diversos de acción, que no es sólo un desfile festivo. En las partes diferentes de un ritual, párodos, agón y como final, con íntima relación y comunidad, concurren la parábasis y las escenas sin coro. A base de precisar la teoría de estos comos compuestos se puede ver el nacimiento de las escenas dialogadas.

Pudo haber una farsa doria sin coro que diera origen al teatro siciliano y mimos peloponesios que al fundirse con los comos áticos originaran la Comedia ateniense. En ésta, después de resuelto el agón hay escenas cortas en que el héroe cómico expulsa a importunos cuyo deseo es explotarle o ser convidados del triunfo, p. ej.: en Aves el sacerdote, el poeta, etc.

La posición es doble. Una posibilidad es que los comos que originan la Comedia produzcan los actores a partir del exarconte: un desarrollo paralelo al de la Tragedia. En una representación de comos satíricos hay las escenas cómicas "(Hefesto llevado dormido al Olimpo, los sátiros ladrones castigados)",<sup>(73)</sup> y aparte de con comos de sátiros, el mismo estilo lo tiene el agón de los bucolistas. El carácter diferente de cada como no impide que comparta diálogo lírico (canto alternado) o epirremático (canto y recitado alternado) entre exarconte y coro, y diálogo lírico entre semicoros. La otra posibilidad

acepta que a la vez hubiesen mimos sin coro, p. ej.: el agón de Janto y Melanto; la documentación tan fragmentaria no da seguridad sobre si el coro interviene o no en estos mimos o farsas. Respecto a datos de etnología moderna es verosímil que actores salidos de la unidad del como actuaran en intervalos esas escenas cortas.

L. Breitholz ha reunido el abundante material que conduce a la disertación de los mimos peloponesios como un fundamento original de la Comedia, pero su libro Die dorische Farce <sup>(74)</sup> niega esa validez. Un dato corresponde a la Ética a Nicómaco 113 a 23 ss., en que Aristóteles ubica la existencia de una Comedia megárica, Aristófanes (Avispas 57) y Ecfántidas (fr. 2) la refieren sin afirmarla ni negarla y Tzetzes comunica la tradición de que hubo un cómico megareense Susarión. Muy determinante es la escena obscena del Megareense en Acarnienses de Aristófanes.

Incluso existe por Sosibio en Ateneo XIV 621 D-622 <sup>(75)</sup> la tradición de los deikelictai laconios, nombre procedente de deíkela, que designa igual el mimo representado o a la máscara. Los deikelictai tratarían de danzas mímicas con parodia de actos rituales, p. ej.: la imitación de un ratero de fruta o de un médico extranjero, que pueden relacionarse con el hallazgo de máscaras en el santuario de Artemis Ortia; esos actores enmascarados refieren también a la mastigosis o flagelación: Jenofonte refiere la idea de una riña entre dos comos de efebos espartanos, uno al tratar de robar los quesos, otro que capturando al primero lo azotaba, habiendo de resistir los golpes junto al santuario de Artemis Ortia. Este ritual no concluye en la expulsión de quien se llevase la riqueza de la diosa y la ciudad, los del como infractor la reciben y se establecen como ciudadanos para desfilan en pompé, luego de haber derramado la sangre, el elemento fecundador, incorporado por los fustigadores. Los deíkela es la parte irónica del ritual "serio". La causa inserta en Plutarco, Arístides 17 <sup>(76)</sup> dice que los lidios atacaron con sacrilegio el sacrificio de Pausanias. Pausanias

III 16, 9<sup>(77)</sup> describe como otra causa, la contienda entre dos grupos de sacrificantes. Pollux tiene el dato de dos hombres sorprendidos robando carne durante una danza. El tema se completa con el copón de Omrico del Louvre, proveniente de Corinto hacia el siglo 560-550 a. C., ejemplo de un coro, no de un individuo sancionado, y cuenta con dos momentos de una clara representación escénica, en la primera escena hay tres "tripudos" que bailan al ritmo de un cuarto demonio flautista, y en la segunda escena, que transcurre cerca de ánforas agrupadas, una diosa martiriza a dos de estos sátiros sujetos en un cepo. Los deikelictai de que habla Ateneo usaban lenguaje simple y no son fácilmente separables de algunas danzas orgiásticas espartanas, su conexión con la Comedia viene de atribuirles parodias y burlas, además, Semo de Delos los asimila con los faloforos o con los phlyakes, unos mimos itálicos. Lo cómico y lo trágico se delimita accesoriamente de una situación original ambigua: "Heródoto II 171 llama deikele a la representación egipcia de la pasión de Osiris."<sup>(78)</sup>

Breitholz discutió la oposición entre si el material arqueológico trata de danzas de figuras míticas o si de hombres que las miman, con cuyo evidente disfraz sólo existe la mimesis del mimo o del Teatro, pero lo uno mítico brota de lo otro mimético.

El material con que se cuenta para estudiar el Teatro ateniense es muy escaso e insuficientemente transmitido y para explicar estructuralmente la evolución ha de hacerse ver "cómo unos elementos pueden enlazarse con otros formando conjuntos, cómo estos conjuntos se oponen entre sí y se polarizan, cómo dejan un cierto juego de libertades y posibilidades que aprovechan los poetas."<sup>(79)</sup>

La Filología Clásica tradicional ha debido bajar a dar a conocer la cultura de los pueblos clásicos a partir de otros apreciados como salvajes. El hecho lo ha impulsado la publicación de The golden Bough de Frazer, durante el primer decenio del siglo XX d. C., que dentro

de una corriente inglesa perseguía explicar los acontecimientos de las antiguas religiones por medio de comparar datos religiosos de toda especie de grupos arraigados, y al tomar el asunto de la Historia del Teatro hizo evidente la "relación con los rituales de muerte y dolor y resurrección y alegría que aparecen en pueblos numerosos en relación con los cultos agrarios."<sup>(80)</sup> Los filólogos continentales han casi nulificado esta corriente y el material ha quedado sin preparar por ellos, y así, los historiadores de las religiones sitúan en un mismo ambiente de ritos mencionados el origen del Teatro griego y de todos los demás Teatros, p. ej.: el libro de Gaster, Thespis o el de Van der Leew, Vom Heiligen in der Kunst o de Margot Berthold, Wetlgeschichte des Theaters.<sup>(81)</sup> Los filólogos no aprovechan toda la perspectiva de su material y los historiadores de la Religión y del Teatro en general obtienen confusas o riesgosas generalizaciones.

Los cultivadores de La Rama dorada cometieron excesos de posición teórica que sus adversarios filólogos paradójicamente compartieron, aquellos delinearon esquemas originales de la Tragedia y de la Comedia, esquemas rígidos que encajaron para continuar algo ya existente en lo esencial. Estos esquemas saturados de validez hicieron ver motivos muy aproximados que se repetían en otros pueblos. Una tendencia previsora justificó que los hechos griegos continuaban hechos universales, y los filólogos pudieron demostrar la insuficiencia de esquemas originales, explicativos de la Tragedia y la Comedia.

El trabajo de Ridgeway defendió un culto de los héroes que tolerara una fase dionisiaca posterior, culto que comparó con danzas iniciáticas de varias poblaciones salvajes.

La tesis de Gilbert Murray incerta en Themis de J. Harrison la repite en su Aeschylus, the Creator of Tragedy. Murray arranca de un origen ritual de la Tragedia, obtenido del ritual de Osiris descrito en el libro II de la Historia de Heródoto; es una lucha entre el Año Viejo y el Nuevo:

- "1. Un agón entre los dos años.
2. Un pathos o pasión, a veces con sparagnós o muerte por laceración del Año Viejo.
3. Un Mensajero que trae la noticia.
4. Un treno o lamentación por su muerte.
5. Una anagnórisis o reconocimiento del Año Viejo, que es el mismo que el Nuevo, seguida de la teofanía de éste y la alegría general."<sup>(82)</sup>

Se observa que este orden de elementos no es el principal entre otros posibles, y cuando algún elemento puede faltar hay otros que aquí no se inscriben, incluso su tránsito a los mitos narrados de la Tragedia es indeclarable e incomprensible. Esta clase de estudios infiere no otra cosa que la comparación de elementos habidos en los rituales griegos y en sus paralelos no idénticos se haga según la forma y el contenido de cada elemento, "no conjunto ritual por conjunto ritual (o género teatral)."<sup>(83)</sup>

En este contexto de base etnológica cabe el símil entre el Teatro antiguo y las mascaradas tracias; en especial el ritual de los kalogéroi que menciona R. M. Dawkins,<sup>(84)</sup> y que sirvió a Ridgeway y otros autores. Este ritual con contenido trágico y cómico era el remate promotor de fertilidad de seres humanos y del campo, continuador de rituales dionisiacos de Tracia, de donde se creía proceder el culto de Dioniso; tiene el objeto de reiterar la vida en el Año Nuevo.

Dos representantes principales son los Kalogéroi, imitados por hombres casados, ataviados con gorro de piel de macho cabrío que hace de carata, con cencerros y las manos ennegrecidas; hombres disfrazados para dos koritsia o muchachas y para una Babó o anciana que conduce un niño en una cuna o líknon. El acompañamiento de personajes secundarios censan las casas y un kalogéroi con falo de madera toca en las puertas. Sigue la pantomima del crecimiento del niño y su matrimonio con la ko-

ritsi que le haya traído el jefe de los kalogéroi, el otro jefe mata a este jefe y siguen lamentaciones generales y un funeral paródico. Entonces el kalogéros asesinado vuelve a la vida. Sucede la pantomima en que se forja una reja de arado y una arada; un kalogéros se adelanta, las koritsia hacen fuerza con el arado y otro participante hace que siembra, al tiempo que todos hacen plegarias de abundancia para el año entrante. Se ha pensado que el participante disfrazado y también el niño acunado figuran a Dioniso, cuyo nombre antiguo era liknites, y que el matrimonio o hierós gamos y la arada recuerdan que Dioniso fue el primero en arar con bueyes.

La importancia de este ritual para la Tragedia ha sido considerada por Murray y Cornford. El Teatro no disolvió estos rituales o mascaradas básicas cuyos elementos variamente combinados son diferentes en detalle, han seguido palpitantes y dispersos en la religión popular. En alguna medida las mascaradas enriquecen su objeto sobre su organización y estructura primigenia. En Grecia, la conexión con Dioniso es secundaria y en otros países no hay relación con él. En Grecia, el culto dionisiaco absorbió la religión agraria, que cuenta con ritos y elementos omnipresentes.

Adrados da noticia del libro de Cornford The Origin of Attic Comedy,<sup>(85)</sup> del que se comprende la Comedia y sus orígenes. La Tragedia o la Comedia proceden de un ritual único que las emparenta pero que recalca sus variaciones para cada objeto. Cornford persiste en que el como final de victoria, con carácter erótico, pertenece a la Comedia. Otro motivo intrínseco de la Comedia es la unión del héroe con personajes femeninos, derivación del hierós gamos, en este caso, el argumento no ha preparado esa boda de engaño; otro motivo lo da el Zeus que destrona a los dioses injustos, en el saludo ténella kallínike para el vencedor en los Juegos, cuyo trato dado al héroe difiere del dado al phármakos por expulsar, un vencido. El ritual de fecundidad, reiterador del mundo, se efectúa en un agón entre entes primordiales, el Año

Nuevo y el Viejo, el Invierno y el Verano, y de él depende la Comedia. Los comos de faloforos y demás aúnan el sentido de la parábasis.

La conexión de Cornford entre Tragedia y Comedia es raramente vista, una especialización primordial de los géneros. Pero su sistematización de un ritual básico de la Comedia le lleva al error de moldear una pre-forma que sostenga fundamentalmente la forma posterior, p. ej.: el agón, casi esencial en las Comedias conocidas, en Nubes es accesorio y postizo, y rituales de evocación de divinidades igual desembocan en Comedia, como en Nubes y Paz. El agón puede variar para uno o dos coros, en el desarrollo y en la solución, la expulsión, la muerte, la persuasión del personaje o del coro, prescindir de como erótico.

La Grecia arcaica crea sus elementos de forma y contenido como universales culturales que existen más o menos semejantes en otros lugares donde se ha creído Teatro, y de ello obtiene un panorama más extenso y comprensible.

#### IV

F. R. Adrados consigue un nuevo planteamiento del Teatro en la terminología de los géneros dionisiacos. Él ha partido de la antigua fiesta agraria de la que emanan elementos comunes en Tragedia, Drama Satírico y Comedia, con lo cual los orígenes del Teatro se pueden analizar minuciosamente en la disposición de conjuntos enlazados y en su desigualdad por polarización. El material que ha sido expuesto en "Komos, Komoidía, Tragoidía. Sobre los orígenes del Teatro" y en la conferencia "Das komische und das tragische im athenischen Theater", supone la reconstrucción de productos culturales complejos del Teatro con un método de estructuralismo básico, inductor de elementos evolutivos cuyas relaciones y estructuras se explican por su juego recíproco. El intento teórico del método de Adrados yace en su "Ideas metodológicas para el estudio de la evolución y sentido del teatro griego".

En fin, el libro "Fiesta, Comedia y Tragedia", del que se sigue en la parte del origen del Teatro la presente condensación, es la continuación, también, del otro libro de Adrados, "El héroe trágico y el filósofo platónico", con que se reúne una investigación del sentido profundo del Teatro griego y de todo teatro, con cuestiones de Historia religiosa, Etnología y Folklore, más "nuevas aclaraciones y un planteamiento sistemático de tipo metacológico." (86)

El uso del término como (gr. κῶμος) en las didascalias u oficios empleados para las Grandes Dionisias aparece en caracteres prominentes y generaliza los diversos grupos y celebraciones que concurren en estas fiestas: el Ditirambo, la Tragedia, la Comedia y el Drama Satírico -los Himnos Fálcos los había pero fuera de concurso-. El derivado komoidía, Comedia, no corresponde a dicho uso de la palabra como: el coro festivo de carácter más o menos cómico no abarca el sentido de los comos. El como es:

a) Los conjuntos satirescos habidos en cerámica o por mención literal. El fragmento 1 de Pratinas, autor de Drama Satírico, se relaciona en honor de Dioniso.

b) Con omisión de Dioniso, el canto de victoria o epinicio pindárico, una oda Nemea (IX 50) con rasgos de felicidad e implicaciones báquicas, la oda Pítica (V 22) celebrante de victoria donde Apolo da su "delicia", Αἰολόβοις Ἀπολλῶν a Arcesilao, vencedor en la carrera de carros. Adrados cita más ejemplos con que el verbo Komazeín, derivado de como, se dice de celebraciones, por un coro, de un hombre o un dios, ello en referencia del término egkómion: "Cfr. pasajes de Píndaro sobre Heracles (Nemea X 128), Heracles a Iolao (Pítica IX 89), Zeus (Nemea II 24); y otros de los trágicos en relación con Dioniso (Eurípides, Bacantes 1167, 1172) o Heracles otra vez (Eurípides, Heracles 1.oo 180), cfr. también el como de casadores en Hipólito 58 ss., en honor de Artemis. El como aplicado a la danza deleitable (kho-

rón hemeróenta), tiene el epíteto philokydeá -afición de belleza- en el Himno a Hermes 482, cita primera de la palabra como.

c) El coro que en festivales canta trenos en un como, p. ej.: "en Eurípides, Helena 1469 ss. (en honor de Jacinto en Esparta), Troyanas 1184 ss. (trenos en honor de Hécuba). Sin la palabra se refieren a comos de este tipo de pasajes como Heródoto 1167 (los "coros trágicos" en honor de Adrasto) o Eurípides, Hipólito 1424 ss. (trenos anuales en honor de Hipólito)." (88)

d) En sentido figurado el como es una banda móvil, cantante y danzante, p. ej.: "las Erinis (Esquilo, Agamenón 1189 ss.) o del cortejo de Hécate (Fr. Ad. 375, 2). Y también hay un uso profanizado, relacionado con cortejos festivos y alegres (Eurípides, Alcestitis 344, 804, Cíclope 446, 534, et.)." (89)

La palabra como, originadora de Comedia, sólo secundariamente es el como del apartado d; un como que transite realizando acciones rituales igual ha establecido un thíasos, "una asociación cultural dedicada a celebrar a determinada divinidad." (90) El como en Tragedia, Comedia y Drama Satírico vigoriza himnos, plegarias o súplicas a base del treno o el peán, o combinando bendiciones o maldiciones, o separando el escarnio o la alegría desenfrenada; un como o un thíasos sale al éxodo y canta con acción ritual durante la comedia de tipo orgiástico. El agón interpretado como contención entre potencias enemigas en el ciclo anual de vida es contado como ritual original con presencia de comos preteatrales.

El como no es principalmente dionisiaco, ni en el Teatro "cómico". En el Teatro, los comos afluentes cambian de identidad para interpretar por mímesis varias obras, y en el mismo sentido el Ditirambo no mimético.

La palabra simple como ha sido reducida a un compuesto o derivado opuesto, cuyo sentido se ha generalizado. La producción de komoidía y el derivado komikós en oposición a tragoidía y tragikós, es un apreta-

miento del sentido del primer tipo de como, dado en 534 a. C., en forma oficial, fecha de la primera representación trágica en Atenas frente a la primera celebración cómica del 485 a. C. La coartada es denominar tragoidía la celebración de ciertos comos, cuyo otro modelo artístico es el como de komoidía, de carácter no trágico, de creación posterior; igual, del latín homo, en español hombre, designa también la mulier, "mujer".

Nilsson hace evidente según las inscripciones arcaicas los nombres tragoidoí y komoidoí que derivan en tragoidía y komoidía; los tragoidoí hacen realidad la Tragedia y el Drama Satírico, y los komoidoí la Comedia.

El ejercicio del como de los géneros dionisíacos concursantes representaba varias especializaciones: "a) los miembros individuales de un como particular, cada uno de ellos en concreto así como el total de los mismos; b) el conjunto de los comos de un género particular; c) el poema o representación propio de cada uno de estos géneros."<sup>(91)</sup>

El sistema léxico debía ser simétrico, no confuso, para que ocupase las trampas naturales, creadas sobre los ejecutantes de un como de un determinado género o las de un como de interés específico. El elemento indicativo de como es el de un coro en cuyo desplazamiento se ejercen acciones rituales compuestas con danza o canto, un como que se mimetiza o no. Khorós, "coro" o thíasos pasan, sin serlo del todo, por sinónimos. En "Píndaro, Istmica II 31, Aristófanes, Tesmoforias 104, Platón, Testeto 173 d, República 573 d"<sup>(92)</sup> el como enuncia la canción; a base de conocer el treno, el peán, el ditrambo, el himeneo, etc., se salva la ambigüedad sobre qué canción es entonada, y con dicho término, aún sinónimo parcial, es examinable su contenido cantado, al dios aludido, y si no, en la existencia de aspectos dialogados o no. El aidé es un amplio sinónimo que abarca el canto coral y otros más.

El procedimiento arcaico, incompletamente difundido en ruinas es el que paralelo al doble sentido de como nombra a los cantores con esta palabra, al canto o a las exclamaciones rituales por las que se oocen algunos cantos, sobre aquellas, "los Yambos (en Semo) y los Yambos como género poético; los Iobacos (tíaso en Atenas, SIG 1109. 35) y el iobaco (nombre de poemas de Arquíloco); los ithyphallos y el ithiphallós, su canto (Duris fr. 76 F 13 Jac.)." (93)

No era un sistema acabado: el fenicio ai lanú "dolor por nosotros" no origina el nombre de los miembros de un coro, pero linos detecta al dios, al canto y a la exclamación; el himno paián no hace miembros peanes; sin ser un canto, bakkhos es un sectario o un dios; la rama de olivo o eiresione es el canto del como que la transporta para representar la naturaleza reiterada. El sistema se completaba derivando el nombre de los cantores del canto, p. ej.: los gimientes del treno, threnetéres en Esquilo, Persas 938; antes, Homero llamó aoidoi "cantores" a los exarcotes del treno, en Iliada 24, 721, y en sentido más cabal "mediante una serie de compuestos en -aoidoi, -oidoi, formando sobre un primer término referente al género, que luego recibe como denominación un abstracto en -aoidé, -oidé." (94)

En Píndaro, Nemea II l ss., hay referencia a los ἑπηδων ἐπέων ἀοιδοί - "cantores de épica cosida", los "rapsodos" creados del término rapsoidós; Hesiodo, fr. 265 R. (ἐν νεφελοῖς ἢ μυσσοῖς ῥάψαντες ἀοιδεῖν ) la entiende como "los que cantan ἐπεα ῥηγία, poemas épicos trabados" según el compuesto del término terpsímbrotos en que un término representa a otro, igual que un verbo a su complemento. Entiéndase komoidós "el que canta un como", esta palabra designa al como en colectivo y a cada miembro de éste. Del vínculo entre el como y el cantor instrumentista "el que canta con ayuda de un como" hacia el siglo V A. C. se dedujo la palabra kitharoidós "el que canta con ayuda de la cítara, citaredo", y hacia el siglo IV a. C. el aulidós "el que canta con ayuda de la flauta, auledo"; en Homero y Hesiodo ya existía el kitharistés,

citarista cantante o no, y en Teognis y Herodoto el auletés, el flautista y no el cantor. Hacia el siglo V a. C. se expuso justamente el meloidós "cantor de poemas líricos" surgido de rapsoidós y del komoidós el hymnoidós "cantor de himnos"; este modelo de vocabulario se difundió y obtuvo los abstractos correspondientes.

El compuesto morfológico regular komoidós supone una alternativa del sentido del como en el vocabulario dionisiaco. La alternativa surge por oposición de tragoidós, una especialización dentro del orden del como, coartado por el tipo (treno, peán, etc.) de canción coral entonada por un coro en peregrinación cultural. De modo inverso la palabra tragoidós no se concibe creada sin la existencia previa de komoidós; si se prescinde de esta explicación se ha de exigir un sentido como el propuesto por Del Grande, "el que canta un tragos" y resulta inverosímil que haya la "canción o representación trágica" tragos. Los alejandrinos idearon "el que canta en torno a un tragos (macho cabrío)" o "por un tragos como premio", insostenibles en Lingüística y sin fundamento que las sustente. La palabra tragoidoi se creó en el sentido de "tragoi que cantan" y Aristóteles ha pensado en los tragoi del Satyrikón para de ahí una derivación de Tragedia. La especialización tragoidós ha presupuesto una mala interpretación de komoidós como "como que canta" por la doble significación del vocablo como, que en komoidós debe entenderse "cantor de un como".

El problema de un sistema de vocabulario apropiado era encontrar nombres terminales a los miembros individuales de un como o a la totalidad de un género de comos. La fácil creación de abstractos con qué designar los géneros también obtiene nombres paralelos al Ditirambo. La fusión mimética señalaba a los sujetos de una colectividad o como individual. Los integrantes, komodoi, que pertenecían a comos del tipo que representaba Tragedias como Persas, Suplicantes o Comedias cual Aves, Ranas, eran cada uno un Persa, una Suplicante, un Ave, una Rana. La solución acuciante está en la selección del nombre

de los participantes de un género de como.

La solución se da en el proyecto del Drama Satírico. Es natural de las fuentes hablar de un título como *Αἰσχυλὸς ἐν Χήρῳσι σατύροις* (fr. N<sub>2</sub> 109), "Esquilo en los sátiros heraldos", el empleo simplificado de satyrikón o de satyrikón drama es posterior. Había numerosas piezas con coro de sátiros y el plural satiroi diría del género, de ese modo el plural podía sustituir las formas ya remitidas, Satyroidós, "el que canta con ayuda del sátiro", satyroidoí, "sátiros que cantan", etc. Recuérdese la sinonimia entre tragos y sátiro para poder concluir que en un momento dado, por la sincronía de términos sátyroi y tragoi se pudo detallar a los integrantes de los comos de los dramas satíricos y a los dramas satíricos mismos; pero komoidoí servía para designar a los cuatro representantes de los géneros dionisiacos y a los géneros mismos, Ditirambo, Tragedia, Comedia y Drama Satírico.

Los comos representantes de Tragedia y Drama Satírico no son iguales que los de Comedia. Los tragoi representantes de Drama Satírico, por efecto de otra mimesis representaban Tragedia. La acepción de la palabra tragoi los diferenciaba de los comos que paraban en Comedia, eran los coreutas o representantes del Drama Satírico y la Tragedia. "Solamente que la tendencia de los sistemas léxicos a regularizarse formalmente hizo que de tragos, sobre el modelo de komidós y con ayuda de una mala interpretación de esta palabra, se creara, como hemos dicho, tragoidós."<sup>(95)</sup> Los tragoidoí habrían sido originariamente un tíaso de profesionales o artistas centrados en el mito heroico, común a los dos géneros en cuestión: en toda clase de fiestas viene una representación seria (la Tragedia) y le sigue la representación burlesca (el Drama Satírico). En esta fecha el término komidós vive con un sentido extenso; los komoidoí son tragoi o tragoidoí y todas las restantes asociaciones de comos dionisiacos.

Hubieron de transcurrir cincuenta años desde la organización oficial del concurso trágico a la organización del concurso cómico, y pa-

ra éste, los tragoidoi no habían dominado los antiguos comos cómicos. La búsqueda de un nombre para los representantes cómicos y para el género dió en sentido polarizado con el de komoidoi: los comos de carácter heterogéneo a los de los tragoidoi.

Los comos cuya oposición antigua entre unos y otros era su relación al tema heroico de unos y no heroico de otros hizo evidente que la representación del género de los tragoidoi fuera el de la Tragedia. Ese género recibió el abstracto Tragoidía y se reservó el nombre de "Sátiros" o Satyrikón para la pieza final. A cambio, la oposición esencial ha alejado de consideración el Drama Satírico y se ha propuesto entre Tragedia y Comedia. Las palabras Tragedia y Comedia han polarizado en equivalente correspondencia sus sentidos, adjetivables de trágicos y cómicos, y han centrado sus diferencias en lo que con perspicacia se ha declarado lo característico de uno u otro género.

La etimología de la Tragedia estuvo en un error al ser buscada en "línea recta". Su etimología se comprende sistematizada dentro de la lírica coral en general y dentro de los géneros dionisiacos en particular. De la evolución simultánea de los nombres de los tragoidoi y komoidoi han procedido las palabras Tragedia y Comedia. La creación de tragoidós ha sido sobre komoidós y tragoi; la semántica de los tragoi es extensiva para identificar a los representantes de comos míticos, con o sin sátiros o tragoi. El Drama Satírico, aunque lo representaran los tragoidoi, es incalificable de tragoidía, entonces de sátiroi o Satyrikón; éste quedó en la sombra del término tragoidós y del término komoidós, cuyos sentidos se polarizaron con naturalidad.

Adrados ha arrancado del como mimético como origen de todo Teatro. Hay razón con Patzer en opinar que la palabra tragoidoi ha resultado de un desplazamiento semántico, pero debe discreparse sobre su origen en la hipótesis de un valimiento mimético de los coros de tragoi o sátiros sobre los de Tragedia; del repertorio de comos los tragoidoi to-

maron su nombre de los tragoi más llamativos. Importa reconocer en los tragoidoi originalmente a los komoidoi; Tragedia y Comedia eran como, tecnicismo lingüístico hallado en las didascalias.

Del panorama heteromorfo y colectivo del como los géneros dramáticos se suceden como reducciones a sistema y a cultura; del como proceden unidades elementales de forma y contenido, temas, la figura del héroe, rasgos muy extensivos y todos coincidentes en Tragedia y Drama Satírico, en que funcionan y se intencionan privativamente.

Al empiezo de la Tragedia, la Comedia o el Drama Satírico, un como enmascarado ingresa en la orquesta, que lo integra el Jefe de Coro, representativo de un personaje celebrado o llorado por el corifeo acompañante, un coreuta intermediario entre aquél y el coro. En Tragedia presentan a los reyes y su séquito o gente que los acompaña, en el Drama Satírico es Sileno y el cortejo de sátiros, en Comedia el personaje característico de la misma naturaleza que el coro. Las relaciones coro/personaje pueden ser vacilantes a lo largo de la obra, pero su enlace fundamental es estable. En ocasiones hay personajes secundarios del partido del coro; frente al Jefe de Coro aparece un Oponente que se acompaña esporádicamente de otro coro, técnicamente es la extensión del mismo coro dado por el arconte al poeta.

Los comos del Teatro en la obra se someten a un enfrentamiento con otro partido y no todos los comos están sujetos a ello, dichos comos son miméticos: no son ciudadanos de Atenas, sino persas de la corte de Jerjes o aves o ranas. El uso de máscara evita representación, al actor le da a "ser" alguien diferente, su tiempo, su espacio, su humanidad o individualidad evaden fronteras y límites. El Teatro es el nexo de antiguas fiestas religiosas donde los sectarios de la divinidad adquirieron nueva personalidad al vivir en danzas y ritos los mitos arcaicos.

Dichos comos miméticos en la obra realizan acciones rituales identificables en los corales y diálogos en que interviene el coro, son

los elementos más antiguos del Teatro; el héroe está implicado en el conflicto que vive el como, el como se implica en el problema. Fuera del Teatro las acciones rituales existen menos formalizadas; hay escenas con coro degradadas a comentarios o a acciones no rituales.

En la párodos de los géneros dramáticos el coro entra a la orquesta invocando a la divinidad, y también sucede en el éxodos o como final, p. ej.: Euménides 1032 ss. y Lisístrata 1279 ss. Los himnos son usuales, p. ej.: a Démeter y Baco en Ranas 372 ss. e himno a Zeus en Agamenón 160 ss.; peanes o cantos de acción de gracia, la párodos de Antígona; peanes que imploran la victoria, Siete contra Tebas 288 ss. Hay los comos particulares de un sólo género, los trenos y evocaciones de muertos, p. ej.: Coéforos 306 ss., Persas 623 ss.; o los cortejos festivos de boda en Aves 1720 ss.

El como primitivo es de función múltiple, en el origen del Teatro pudo haberlo en celebraciones alternativas de duelo y alegría: las fiestas de Icaria; las Targelias de Atenas, celebrantes de la traída de la eiresione o rama de olivo y la expulsión del fármaco; las Oscorforias atenienses, evocadoras de la muerte del Minotauro por Teseo y su llegada a la ciudad, momentos de júbilo con otros de duelo por Egeo muerto. Eran fiestas de origen agrario que entrelazaban los temas esenciales de la vida humana; los mitos que expresan la permanente renovación y muerte en la vida natural y humana eran representadas en el rito de la fiesta. Por comparación del Teatro, el como hacía todo ello, en su entrada invocaba a la divinidad, ejecutaba series de acciones rituales con combinación de agones, trenos, peanes, sacrificios, epifanías de divinidades y difuntos, cortejos de bodas, anagnórisis, etc. Para tantos elementos dispersos el Teatro recurre a lo sucedido fuera del edificio teatral: prólogos o cosas hechas detrás de la escena, en el palacio. La facilidad abunda: Lírica narrativa o que el exarconte ha sido productor de actores fijos con preguntas, diálogos y relatos.

En determinados elementos formales hay comunidad Comedia-Tragedia,

p. ej.: la invocación del corifeo o de un personaje a que el coro inicie su canto o prokérigma en anapestos o en trímetros yámbicos; la invitación a hablar o actuar que un corifeo dirige al actor o katakeleusmós del agón en Comedia o en Tragedia. Propio de Comedia o Tragedia es la estructura epirremática, una misma serie reiterativa de estrofa lírica y respuesta recitada en trímetros o tetrámetros. Kranz acierta al poner el epirrema o diálogo coro/corifeo en el origen de la Tragedia, pero Peretti supone que de haber este elemento más formalizado en Comedia que en Tragedia, en ésta es secundario y que tiene por esencial la estructura episódica a base de estrofas líricas seguidas de partes dialogadas.

La opinión de Adrados dice que en el agón y la parábasis de Comedia el epirrema siguió una evolución peculiar y secundaria. La diferencia entre una estructura epirremática y otra episódica no es básicamente selectiva. Algo similar ha sucedido con el kommós o canto de duelo alternado coro/actor de la Tragedia y también, con características, de la Comedia.

El haber semicoros que se responden en estrofa y antistrofa es normal de ambos géneros, o que un número de coreutas tengan repartida una misma estrofa, o un ástrophon o coral astrófico; igual hay rastro de cantos que estriban en una sola estrofa. El enfrentamiento de dos coros es más raro, p. ej.: en Aristófanes, Lisístrata y huellas en A-carnienses o en Esquilo Suplicantes y Euménides, en Eurípides Hipólito, Faetonte, Alejandro, Antiopía, etc. O bien, en Pratinas el fragmento de Drama Satírico en que un coro de sátiros, al entrar a la orquesta, ataca al que ya estaba ahí y va contra el flautista que los hacía bailar.

La intervención de dos coros en una pieza de teatro ha dado el caso del enfrentamiento de dos coros; Lambers en Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragedie <sup>(96)</sup> y de Falco en "L' epiparodo nella tragedia greca", Studi sul teatro greco <sup>(97)</sup> los han estudiado. Es fre-

cuenta que en la párodos o éxodo un coro secundario se presente para coincidir o no con el coro principal o del héroe. Un caso más lo dan las escenas de búsqueda cuando el coro se reparte, p. ej.: en Sófocles Rastreadores o en Eurípides Reso; incluso en el canto alternado de dos semicoros con argumentación diferente, p. ej.: escenas de treno en Esquilo Siete contra Tebas o en Eurípides Alcestitis. Lammers tiene razón, el verdadero enfrentamiento es un arcaísmo en Esquilo que Eurípides consiguió resucitar.

Los géneros dramáticos son comparables desde su tema central y en el modo de presentarlos el como. Al empiezo de la obra la colectividad del como se halla en una situación angustiosa; el primer modelo tiene que el cometido del coro es comentar los sufrimientos o triunfos del héroe, que son los suyos propios, esta situación se sostiene hasta su desenlace al final de la obra, mientras que evoluciona por razón del Mensajero relator de cuanto ha ocurrido fuera de la orquesta; dentro de la orquesta los intentos de persuasión son del Jefe de coro o viceversa, p. ej.: en Esquilo Persas, Siete contra Tebas, Suplicantes y Prometeo, ahí hay acción intracoral. El Oponente no se enfrenta sino hasta el fin de Suplicantes y Prometeo, es acción extracoral.

Según que las relaciones coro/actor cambian en el curso de una obra, la acción intracoral pasa a ser acción extracoral o enfrentamiento de un coro y su Jefe de coro con un Oponente, ello permite el cambio de suerte o peripecia: Agamenón muere, Edipo es expulsado, Filoctetes es persuadido; sin asesinatos, en la Comedia se castiga a Sócrates o se convierte a Filocleón, los Oponentes se expulsan. El triunfo del Jefe de Coro se incluye en ambos géneros.

Sin obras excepcionales de Esquilo, el Teatro presenta enfrentamiento concretado en un coro y su Jefe de Coro con un Oponente; la intervención de dos coros es rara. El poeta que recibe del arconte un solo coro, no tramita siempre para dividirlo en dos. Tampoco es un expediente común una acción intracoral y hacer de lo agonal una presen-

tación relatada. Quizás la escasés de recursos técnicos, contar con sólo dos actores hizo que Esquilo recurriera a éso. Sucede como cuando un ritual de sacrificio, de expulsión del fármaco o de anagnórisis encaja en la parte de un relato dramático. La acción típica ha pertenecido al modelo dado en coro y Jefe de Coro frente a Oponente, dos actores que dificultan al poeta la representación de mitos proyectados para dos coros o con el coro excluido.

La evolución que remite el problema influye y diferencia a Comedia y Tragedia.

El coro de los dramas satíricos lo constituyen los sátiros o tragoi, de los que no se precisa la caracterización exacta, pues el Jefe de Coro es un sileno más, Sileno. Hay dramas satíricos sin sátiros, p. ej.: Alcestitis, Syndeipnoi, Inaco, Crises de Eurípides, y de Esquilo Cabiros. O la Comedia admite sátiros, p. ej.: Dionisalejandro de Cratino y hasta caballos por razón del vaso de figuras negras del British Museum.

La Comedia presenta seres semihumanos o de rasgo animalístico, así en Avispas de Aristófanes; la Tragedia incluye comos con disfras animalesco en Basárides de Esquilo, igual en Bacantes de Eurípides y Baptai de Eúpolis.

Los coros en Tragedia son seres humanos de época mítica, su recurso en Comedia ocurre en Odiseos de Cratino o en Héroes de Crates. Los individuos vivos o históricos que frecuenta la Comedia no faltan en la Tragedia, así en Persas de Esquilo y Toma de Mileto y Fenicias de Frínic.

El tema heroico o mítico dominante en Tragedia y Drama Satírico, en Comedia interviene bajo tratamiento paródico o burlesco, que es el rasgo natural del Drama Satírico, equidistante de los dos géneros mayores. Los personajes se hacen relativos, su indeterminación los vuelve habituales para Comedia, Tragedia o Drama Satírico, incluso en

la Comedia sin coro siciliana; tales ejemplos de personajes míticos son Prometeo, Sísifo, Heracles u Odiseo.

El propio dios del Teatro, Dioniso, aparece en Bacantes de Eurípides, en dramas satíricos como Peregrinos del Istmo de Esquilo y en Comedias como Ranas de Aristófanes. Dioniso, que es héroe, desciende a los infiernos y mediante una apoteosis se le consagra dios de la vida y de la muerte. La fiesta dionisiaca manifiesta el tipo de vida feliz en Acarnienses e introduce el acontecer trágico en Bacantes.

Existe un enlace de elementos rituales y organizaciones formales con coros y actores que son comunes a todos los géneros dramáticos, pues la acción del Teatro en general y el carácter del héroe en particular demuestra elementos comunes que coexisten también en hechos diferenciales. En la base de ellos lo reconocible en común procede siempre de los orígenes.

Tragedia y Comedia, ambas acción, la centran en la figura del héroe, el ser fuera de regla del estrecho confín dado al hombre, el que sondea el límite de las probabilidades. Las grandes diferencias entre el héroe cómico y el trágico dependen del panorama crítico en que se incertan uno y otro. Los héroes completamente moralizados habidos en Tragedia no hacen ley, no sólo el héroe cómico recurre al engaño y las tretas ingeniosas. Ni la Tragedia sólo fundamenta la consumación del dolor y la muerte; el héroe trágico puede terminar victorioso como el de Comedia, así Electra o Antígona y más. Filoctetes es aquél sometido por persuasión divina, Iolao en Heraclidas es el sometido a ser rejuvenecido. A Edipo sólo se le expulsa y su desarraigo se llora como de desgracia, no en Comedia, en que la expulsión del Oponente es ignominiosa y objeto de risa, p. ej.: en Caballeros Cleón es un fármaco que degenera la ciudad según un contexto cómico.

Dicho contexto cómico o trágico acentúa y destaca los aspectos ridículos o dolorosos del héroe. Sin embargo, la diferencia original la hay entre los géneros Tragedia y Drama Satírico, cuyos héroes se

extraen del personaje del mito, y el otro género, la Comedia, en que los héroes conservan latente la capacidad mitificadora, así, la Comedia "añade al fondo procedente de los antiguos cultos agrarios y animalísticos toda clase de las que nosotros llamaríamos personificaciones (La Botella, las Nubes, la Realeza, etc., etc.)." (98) La diferencia no es absoluta pues la Tragedia acepta personificaciones, p. ej.: en Prometeo de Esquilo, Fuerza y Violencia. La oposición entre Tragedia y Comedia y el desatiento del Drama Satírico son secundarios, son una segunda fase de acentuación de rasgos trágicos y cómicos en los dos géneros principales. Pero los personajes trágicos con indicios cómicos son en Agamenón y Antígona los guardianes, en Coéforos la nodriza, en Helena e Ifigenia en Táuride los reyes, en Orestes el esclavo frigio, etc. En Esquilo y Eurípides los elementos novelescos pertenecen a viajes recónditos, hazañas con monstruos y personajes fantásticos; en Eurípides queda la erótica, la ironía y el insulto violento. La Comedia usa el elemento serio de justicia con que sus héroes rescatan la paz de la ciudad en guerra o reimplantan una justicia oculta, p. ej.: en Aristófanes Acarnienses 500 ss. El recurso desigual del héroe cómico es trascendente, su empeño es arduo como el del héroe trágico.

## V

El planteamiento metodológico de Adrados comprende el esquivo de búsqueda de esquemas originales para los géneros, ya que, en cuanto que contienen elementos complejos diferentes o comunes, éstos mismos se orientan en forma diversa. Adrados, pues, arranca a reconstruir los elementos hacia su forma antigua según el estudio de su evolución y diferenciación en proceso. Los elementos se han difundido y procuran variables localizables de lugar a lugar, ninguno organiza la forma del Teatro; el Teatro y sus diferentes géneros no han de buscar-

se en un rito original de localización exacta, la documentación es mínima y data a infinitas variantes de elementos más o menos comunes y combinables. Un tratamiento comparativo con rituales no griegos ofrece lo mismo: semejanzas variables y esquemas funcionales. El carácter general de ciertos elementos es comparativo para buscar universales en cuyo proceso los elementos especializados dentro de sistematizaciones y polarizaciones, han organizado rituales complejos.

Es erróneo sumar o acumular elementos de orígenes diversos con la idea de que así se une un género teatral. La compatibilidad de un elemento ritual con otros cabe en ciertos límites que se condicionan de unos para otros. No colma yuxtaponer, hay razones para que unos elementos rituales se organicen en nuevos conjuntos cerrados.

Adrados emprende la reconstrucción de los rituales preteatrales y de allí la reconstrucción de los orígenes del Teatro, una doble reconstrucción en profundidad. Un problema es que todos los elementos habidos en el Teatro no pertenecen al dionisismo, p. ej.: el mundo del mito heroico. Adrados explica que el Teatro deriva por rituales diversos en confluencia, que varían y se diferencian, con fases preteatrales en que el ritual en evolución se tipifica hasta diferenciarse para incluso recibir aportación teatral en una fase de tradición literaria. El tratamiento de estratificación sí alcanza una visión general asequible. Otro planteamiento metodológico crea insuficiencia, engaño o utopía, derivada en fijar el punto y el ritual concreto que genere los géneros o los elementos del Teatro.

Las fases del estudio de Adrados -que no se remitirán en total en este apéndice- tienen por objeto analizar las obras del Teatro griego conservadas en que persisten los rituales antiguos de procedencia.

Han sido las siguientes:

a) Análisis reconstructivo de unidades elementales de tipo más antiguo halladas en las obras de Teatro conservadas, o de las halladas en sólo alguno o en más de uno, por cuya fecha a remontar hay diferen-

cias perceptibles.

b) Investigación, por conservación de datos o por resultados del propio análisis, de la correspondencia a rituales griegos antiguos en cuyo panorama se concretan los tipos de rituales dimanantes del Teatro, si no, los rituales emparentados pero parcialmente diferentes.

c) Estudio de la organización modificable de elementos en conjuntos congruentes, estudio de estos conjuntos diferenciales por polarización, de donde la constitución de los géneros teatrales.

d) Guía de semejantes coexistentes entre unidades elementales del Teatro fuera de Grecia y entre otros varios campos culturales; cita de semejantes organizados en conjuntos determinados por leyes.

Adrados incluye la historia de los orígenes y la de la evolución del Teatro a base de productos culturales humanos, p. ej.: la expulsión del héroe vencido provoca dolor trágico y risa cómica, y la fase reconstructora ha de proceder por elementos, no por conjuntos completos que cuentan con la atribución completa del sentido o contenido, desde entonces integrado a través de los elementos. El origen de un elemento es amplio por cuanto se diversifica. El carácter alterno de la expulsión del Oponente, héroe pecador o fármaco, no ha de hacer reconstruir un ritual doloroso y otro festivo, su carácter lo hay en paralelos etnológicos varios con momentos sucesivos, legislables a base de sincronía o diacronía de estos productos culturales complejos. Las necesidades funcionales sincrónicas o diacrónicas organizan sus elementos en torno a leyes pancrónicas.

El dominio de varios rituales griegos con paralelos es más amplio que el del Teatro, su conocimiento procede de noticias diversas, de documentos arqueológicos, o por su conformación literaria ajena al Teatro; se caracterizan por el predominio de la acción en que la palabra interviene como clamor o breves exclamaciones, o por no ser miméticos,

o si no, como gran parte de la Lirica, por convertirse en obra literaria; o volverse en misterios, liturgias religiosas especializadas y mal documentadas. Las unidades elementales de los rituales religiosos y las deducidas del análisis y estudio comparativo del Teatro tienen evidentes puntos de contacto. El estudio de la Mitología hace posible solucionar la proposición de dioses o héroes interventores en ritos con corta diferencia, y con los datos religiosos se entra a la relación de Mito y Rito, por la que un sólo ritual se hace susceptible y hasta expresa mitos diferentes, y que también es agrupable en diversos ciclos culturales.

A cambio, en determinadas fiestas hay la integración en serie de rituales elementales diferentes, interpretativos de algunos acontecimientos del mito -no obstante, la antigüedad de interpretación da a dudar. El orden fijo e invariable de rituales seriados explicativos de un mito, propuesto por Murray, lo hay en Teatro pero a base de constantes. El Teatro sí continúa antiguas series de rituales elementales, y en su proceso incluye selección y clasificación de elementos, su margen de libertad le hace constituir conjuntos coherentes.

Por medio de la estratigrafía de fiestas y rituales, Adrados trata en ellos la entrada de elementos varios, mitos y cultos particulares. Todo ello es relativo a la prehistoria del Teatro en sus fases primeras y no que la multiplicidad temática del Teatro griego se alcance dentro del Teatro mismo. Existe concordancia de multiplicidad temática y de unidad temática al identificar la idea de la Salvación o en el conflicto alterno de muerte y renovación de la vida. Adrados ha buscado fiestas y rituales disponibles para los orígenes del Teatro, utiliza el análisis de unidades teatrales para unificar un panorama sobre los rituales miméticos preteatrales.

Los conjuntos de la fiesta se organizan de diversos rituales, estos conjuntos se derivan mediante el acopio de una serie de piezas de

trueque que presentan variantes para un doble fin: el objeto de expresar un ritual complejo, y su explicación mítica que a veces tiene. Totalidad ritual y mito son condicionantes del orden de los elementos, esa ordenación funciona dando matiz al contenido.

El Teatro obtiene el paralelo, en él puede suceder que los elementos rituales se degraden y pierdan carácter ritual (aún conservando más o menos la forma para algunos casos); al coaxionar originan elementos ya no rituales. Adrados estudia de las unidades elementales las bases hallables de forma y contenido, organizables en conjuntos y creadoras de ampliaciones -en expreso el diálogo estíquico de actores- de carácter nada más teatral, no ritual. Desde Aristóteles ha sido evidente el gérmen de esas ampliaciones en el diálogo coro/ exarconte: en detalle en el diálogo epirremático o canto y recitado alternado de una estructura dialógica.

La yuxtaposición mecánica es evitable en la búsqueda del núcleo organizativo de las demás unidades, los elementos atraídos hacia el centro han de ser compatibles con él. El carácter multiforme del como no basta. El agón es el elemento central y a su alrededor se organiza todo el resto, en efecto, es el agón entre un coro (el exarconte del coro ha derivado en Jefe de Coro) y un Oponente, sin la exclusión de agones entre coros, más raros. El agón es variado, de múltiples formas y contenidos: hace impugnable o refutable el luchar o el persuadir para un éxito mudable, o si no, provoca la realización de un nuevo agón. Es la causa o el motivo del elemento ritual y tiene carácter mimético natural: el enfrentamiento anual de partidos con oportunidad fija les hace fácil obtener una interpretación mítica a causa de considerarse siempre los mismos. El agón funda su representación en un enfrentamiento básico y concluye siempre con unos mismos resultados. Los himnos, plegarias, etc., elementos fundamentales no miméticos, el agón ha sido apto de absorberlos.

Las unidades elementales organizativas de estos conjuntos les hacen tener un carácter dinámico. Eso ocurre en la lengua, como "en todos los productos culturales humanos complejos." (99)

Adentro de una distribución diferente la unidad cambia de contenido. Una palabra, p. ej.: estación, banco, etc., al evolucionar se escinde en acepciones y distribuciones diversas, y llegada a la homonimia, las muy diferentes distribuciones hacen reconocer los distintos sentidos de la palabra, con significación de cosas sin relación entre sí. Los hechos paradigmáticos contienen el efecto de conservación: ellos propenden a que los valores de contenido o significado de la unidad misma le conserven su identidad. Estos hechos paradigmáticos son favorables a la evolución; en el Teatro ocurre que a partir de las unidades existentes se crean nuevas unidades de contenidos sin significante dentro del sistema, que cuenta, por demás, de desequilibrios o de casillas vacías.

La ambigüedad de una situación favorece la evolución, p. ej.: con la creación del prólogo, el corifeo exhorta al coro a entrar en la orquesta y expone el tema central del canto, la canción de marcha del coro. El canto suele ser del tipo de un himno, de una súplica, o del que parte de la persecución agonal del coro a alguien, o de su huida de alguien. El coro inicial o párodos, por su índole de canto inicial obtiene también función expositiva y ofrece a los espectadores los antecedentes del suceso de la pieza. La párodos propende así a una mayor extensión, permite que su función propia quede dentro de cada pieza en un segundo "elemento". Elementos no rituales satisfacen la función expositiva, p. ej.: el canto II de la Iliada, con motivo épico del catálogo de guerreros empleados en una empresa deriva en el motivo lírico de la párodos de Persas y de Ifigenia en Aulide. El prólogo es la extensión creada como unidad especializada para la función expositiva. Un actor independiente expone la situación antes de la

entrada del coro; el arranque lo ha dado el corifeo-actor, sucesor de la función del exarconte, de otro modo, el corifeo funciona sólo de portavoz o primer individuo de la colectividad del coro con exarconte. Diríase que el prólogo es una separación o un anticipo del coro. La exposición del coro se ha repartido y distingue la existencia del prólogo y párodos, el prólogo se reserva lo fundamental de la exposición o la hace desde distinta actitud.

En la historia literaria hay épocas de formalización o desformalización; en unas es clara la distinción formal de los significantes de las unidades, en otras hay "menos distinción tajante de unidades y menos diferencia formal entre éstas." (100) Es evidente la formalización de rituales griegos arcaicos y del Teatro griego. El hecho paradigmático es de extremado valor para la reconstrucción emprendida por Adrados. La conmutación de unidades es rápida en la historia del Teatro griego, pero para la subsistencia de una forma no es impedimento el recargo momentáneo de contenidos cambiantes, dependientes de la distribución. La contienda de fuerzas termina en evoluciones formales. "Siguiendo las líneas en que progresan esas evoluciones se pueden sacar conclusiones sobre los estadios arcaicos." (101)

La temática del Teatro acoge con desigualdad los rituales de referencia. Los agones con coro y otros rituales preteatrales expresaban ya la temática de tipo heroico; el enfrentamiento de dos héroes de la leyenda épica es fundamental y hace forzada la intervención de un coro. La evolución de la leyenda épica es favorecida por los desequilibrios entre forma y contenido. En un agón entre un coro y su Jefe y un Oponente la importancia del coro puede degradarse hasta quedar representado sólo por el corifeo, y la representación sostenerse del enfrentamiento estético de los actores. El fin a que se llega lo enmarca el influjo en el Teatro de los agones de la Asamblea deliberativa o de los tribunales administradores de justicia y pronunciantes de sentencias.

"Este juego complejo entre sintagmática y paradigmática, entre forma, distribución y contenido, entre unidades y conjuntos, debe ser ampliado todavía con el que tiene lugar entre los diversos conjuntos."<sup>(102)</sup> Estos son los hechos de polarización, ceñidamente enlazados con los de atracción, ambos fundan coherencia dentro de los conjuntos. La coherencia de un género se estima diferente por oposición a la coherencia del otro, p. ej.: la coherencia de los elementos de una tragedia los hace compatibles entre sí.

La documentación de Teatro atestigua un trecho inicial exclusivo a la existencia de Tragedia y Drama Satírico como obras de arte de creación individual, y la Comedia se convirtió en obra de arte 50 años después. El tema de la Tragedia era regularmente heroico o mítico; el mito tratado no excluía elementos festivos, fantásticos, eróticos, sus huellas las hay en las tragedias conocidas. Los poetas autores de tragedias escribían un Drama Satírico, la parte paródica final con fondo de comos y relatos míticos determinados. Son los sátiros estantes en el conjunto trágico los que le dan la "captación" de lo "burlesco, fantástico, monstruoso: entran héroes engañadores y hábiles o monstruos brutales que son burlados."<sup>(103)</sup> Sin sátiros, el aspecto del héroe es el evidenciable de heroico pues consume hazañas sin obstarle la muerte, y éso referencia en esta dirección el total de las obras. El hecho aconteció arrancado en un momento dado, los géneros se polarizaron con reciprocidad: la Tragedia se purificó del Drama Satírico y su coro de sátiros irónicos, procaces, cobardes, por endeables desvirtuados, y de su monstruo o tirano de carácter esclavizante.

La Comedia repitió y potenció el proceso momentáneo de oponerse como auténtico elemento contrario de la Tragedia. Resulta un fenómeno extra: el de una expresión formal a la temática y al sentido general, dada "según la orientación formalizante de esta antigua literatura."<sup>(104)</sup> Los tipos dramáticos trágico y cómico son expresiones aisladas entre sí en el Teatro; en las fiestas no son diferentes ni in-

compatibles, son un todo coherente y algunos de sus elementos míticos y rituales los excluye la Tragedia y la Comedia. La propensión a consolidar diferencias entre Tragedia y Comedia abarca las unidades elementales compartidas en común y los desarrollos también comunes, p. ej.: del prototipo de Tragedia hay en Comedia el desarrollo paralelo del prólogo y del diálogo. "El mismo trímetro yámbico del diálogo tiene rasgos diferentes en Comedia y Tragedia, varían las estructuras epirremáticas, hay diferencias en los metros y estructura del agón, en la música, etc." (105) Estas variaciones comprenden la selección o la dependencia a hechos de polarización como desarrollos secundarios. El total de variantes es variamente coincidente en los rituales preteatrales; ni la Comedia ni la Tragedia se expresan al desnudo en los rituales que se busquen, pues todavía conservan en mezcla lo que luego se separará, si no, sostiene elementos sin desarrollo concluido.

El estudio de la dinámica de las fiestas complejas da la noción de un mundo cambiante del que los géneros teatrales son desarrollos, no calcas de fiestas inertes y ordenadas desde siempre y para siempre.

Los principios que sigue Adrados son el estudio "de unidades, de su organización a nivel sincrónico en los rituales y el Teatro y de las leyes que subyacen a la evolución diacrónica de unos y otro." (106)

La pretensión es comprender el proceso de tipificación o creación de géneros, no para conducir cada género teatral o cada elemento suyo a un complejo ritual o a un elemento ritual concreto; los rituales preteatrales y el Teatro evolucionan internamente, penetran un fenómeno de crecimiento y especialización, con aportaciones que ambos aceptan de fuentes diversas.

Adrados postula que la evolución de los rituales preteatrales y el Teatro se estudien por un método estructural. En la Tragedia, la Comedia y el Drama Satírico se manifiestan diferentemente combinadas las formas y los temas de la Lírica; las grandes estructuras de los géneros dramáticos han sido derivados de las unidades elementales, no

por casualidad o arbitrariedad se han organizado, para ello hay la selección y combinación de las mismas, a veces con la contradicción de contenidos o función y la síntesis de varias unidades formales; el hecho de polarización obstaculiza la resistencia de un contenido, no permite aceptar la misma forma que acepta otro género contrario, y de ahí consecuencias formales; los géneros teatrales especializan formalmente los elementos propios, lo que no acaba sin los autores o la cronología de obras.

La Lingüística Estructural <sup>(107)</sup> de Adrados, que trata la evolución de los sistemas lingüísticos sirve como modelo para los sistemas literarios. Al respecto se ocupa del hecho de polarización y del de especialización formal de las unidades polarizadas.

Hay elementos antiguos de Indoeuropeo que son radicales o simples polarizaciones, pero que opuestos a un elemento nulo adquieren determinado valor y un opuesto en el elemento nulo, p. ej.: el uso de una -s en la raíz la opone a la misma raíz: un presente a un aoristo, en verbos de un indicativo a un subjuntivo o como en otros, de un presente básico a un desiderativo. Los nuevos sentidos surgidos en las oposiciones afectan a las formas sin -s como a sus opuestos usados con -s. O también la oposición se reduce entre formas en -ā para femenino y en -o para masculino. Para ambos casos hay fenómenos de atracción: además de -s, el aoristo y el subjuntivo reciben otras marcas, e igual el femenino no sólo recibe la -ā: ésto es sinonimia, calidad de vocablos y voces de igual o muy parecida significación, en cambio, el marcaje de diversas categorías con -s hace homónimos, palabras de igual forma y distinto significado.

El fenómeno de sinonimia se elimina por la generalización de una sola forma, y el de homonimia con la especialización de formas diferentes para que funcionen diversamente, p. ej.: en griego el desiderativo deriva al futuro con -s, que induce ya la vocal temática; pero un derivado secundario en aoristo alarga -s en -sa. El fenómeno de la

lengua es el mismo en la literatura, el trímetro yámbico o el epirre-  
ma de la Comedia se diferencian del de la Tragedia. Estos elementos  
no deben producir el error de buscarlos en línea recta, en Lingüísti-  
ca la aberración ha sido etimologizar un origen heterogéneo para cada  
elemento, ésto, por la reconstrucción de formas antiguas diferentes  
dotadas ya de contenido diferente.

La sensible génesis de formas culturales superiores a partir de  
un auge de una cultura popular en espectáculo único en Grecia, sin  
apenas valimientos extraordinarios. Era un conglomerado de elementos  
multiforme y homogéneo que transitó hasta seriar sistematizaciones  
que sirvieron a ideas precisas. Al propósito se insertaron diversos  
géneros, éstos produjeron polarizaciones de sentido "y especializa-  
ciones de forma que tienen el valor estilístico de marcas del género  
y de los elementos que agrupa."<sup>(108)</sup> Las formas culturales primarias  
derivativas de estos productos culturales complejos, capaces de absor-  
ver múltiples elementos, no quedan eliminadas, su energía persiste  
y es incluso más vigorosa.

El Teatro asimiló más de una vez elementos épicos que desde anti-  
guo eran incorporados en los rituales preteatrales. La Epopeya remi-  
te al pasado como pasado, pero el Teatro habla en presente y desplaza  
el tiempo, el espacio y las personas de la Epopeya que, así sustitui-  
bles, con facilidad se transforman en Teatro, un producto cultural  
enriquecido y adelantado en el dominio de la palabra; los primitivos  
rituales miméticos podían ser hablados o no. Los elementos simbóli-  
cos de los rituales son interpretables más o menos claramente; la crea-  
ción del Teatro, con una importancia ya pequeña de lo simbólico, es  
la culminación de un proceso de verbalización de los rituales inicia-  
do desde fecha preteatral. El mito reinterpreta constantemente los  
rituales y sus elementos derivados.

En el Teatro se inserta con facilidad la Lírica literaria normal-

mente no mimética, que coral o monódica está genéricamente emparentada con los rituales preteatrales. Es suficiente que el himno a la divinidad se entienda que lo interpretan personajes de otros tiempos y lugares para poder ser mimetizado. "En Grecia clásica la Lírica tendió a evitar el diálogo, a especializarse en estructuras triádicas o monostróficas sin oposición corifeo/coro; en su conformación teatral, en estructuras antistróficas."<sup>(109)</sup> La Épica y los mitos la contagiaron grandemente; propendió a la exhortación -parénesis-, referida a un "tú" en presente, con intento de modificarle conducta, siendo el "yo" que canta la expresión constitutiva. Las conexiones ineludibles entre Lírica ritual habida en el Teatro y Lírica literaria, derivada de aquella, de nuevo influirían en el Teatro, introduciéndose para dilatarlo y ahondarlo.

## Notas a la Advertencia prologal

- 1 B. F. Skinner, Crítica a los conceptos de dignidad, libertad y castigo, antigua casa editorial Cuervo, Buenos Aires, 1977.
- 2 Op. cit., pag. 12.
- 3 Alexander, Samuel. autor de Space, Time and Deity, 1920. Filósofo de origen judío, nacido en Australia, fue profesor en Manchester y vivió de 1859 a 1938. Mayor información en Diccionario de Religiones por E. Royston Pike, pag. 17, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- 4 José Ferrater Mora: Diccionario de Filosofía de Bolsillo I-Z Compilado por Priscilla Cohn, El libro de bolsillo # 945, Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1983. Véase la noción filosófica de Idea, pag. 385 a 392, en lo referente a las Ideas Trascendentales, pag. 390 y 391.
- 5 Roland Barthes, Mitologías, editorial Siglo XXI, México, 1983.
- 6 Apéndice (del doctor Otto Rank) 2. El sueño y el mito, en pag. 120, incluido en Sigmund Freud, La interpretación de los sueños (3), El libro de bolsillo # 36, Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1971.
- 7 Francisco Rodríguez Adrados, Fiesta, Comedia y Tragedia (Sobre los orígenes del Teatro), Editorial Planeta, Barcelona, 1972.

## Notas al Estudio preliminar

- 1 José Ferrater Mora: Diccionario de Filosofía de Bolsillo I-Z  
 Compilado por Priscilla Cohn, El libro de bolsillo # 945, Alianza  
 Editorial, S. A. Madrid, 1983. Véase la noción filosófica de Ser,  
 pag. 678 a 685, en lo referente al ser en sí, pag. 683 y 684.
- 2 Ibíd., pag. 684; el ser fuera de sí.
- 3 Diccionario de la mitología griega y romana por Pierre Grimal,  
 ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1982. Zeus, pag. 545 a  
 548, en La conquista del poder, pag. 547.
- 4 Ibíd., Zagreos, pag. 545.
- 5 Ibíd., Éstige, pag. 178 y 179.
- 6 Academio, diccionario español etimológico por Félix Díez Mateo,  
 Editorial Mayfe, S. A., Madrid, 1968. Pagano, a, en pag. 425.
- 7 John Milton, El paraíso perdido, colección "Obras Famosas Ilus-  
 tradas", Editora Nacional, México, 1967. Véase el LIBRO NOVENO, pag.  
 209 a 243, donde se exponen las condiciones del pecado original bí-  
 blico.
- 8 Pierre Grimal, Op. cit., Agueronte, pag. 39.
- 9 Priscilla Cohn, Op. cit., véase la noción filosófica de Para-  
 logismo, pag. 603 a 605, en lo referente a paralogismos transcenden-  
 tales, pag. 604.
- 10 Falacia extralingüística: petición de principio; en Organon  
 Aristóteles afirma haberla cuando se justifica "por sí mismo lo que  
 no es de suyo evidente", p. ej.: si la víctima pretende aceptar como  
 animación externa suya concluyente lo que está en cuestión, la ani-  
 mación interna de otros subordinados de la deidad arquetipo animan-  
 te, bien sea de forma inmediata, que no se subordinen sólo victima-  
 riamente, bien siguiendo una cadena de razonamientos, que la deidad  
 arquetipo los anima indiferentemente, con elección a la victimidad.  
 La víctima puede confundir su causa con lo que no es causa, y no con-

cluir el asunto de los otros, sino sólo en relación a la conclusión que se propone la mejor falsa causa introducida por cualquiera, con lo que su causa es una cuestión requerida de varias respuestas, todas aptas pues parten de percibir sensiblemente su falsa injerencia, que supone una conversión de su ignorancia falsadora, así los otros se adecúan falsamente respecto de la deidad, ésta, mero accidente de la víctima, en la que consiste el supuesto verdadero, cuya relatividad se ha expresado en sentido absoluto.

Es, pues, que el dramaturgo o animador tipo se hace de una falacia que introduzca una falsa injerencia para cada subordinado animado para realizarse en una substancia victimante, particular, en pos de otra deífica, universal, pues su trama debe derivarla en paralogismo formal, intermediaria de una falsa conclusión en virtud de la forma: a los personajes da a contradecirse falazmente sin conciencia de la falsedad ya propuesta -que la deidad arcaica es inactual-, p. ej.: los subordinados que desconocen que antagonizan contra la deidad, la entidad de la víctima, se disponen hacia el rescate de la misma deidad, bien caída o bien vuelta víctima, y entonces expresan el sofisma de aspecto consciente, donde incluso la víctima contradice su victimidad para obtener una prueba adecuada de su deicidad, la que resulta contradictoria, con conciencia de falsear la contradicción del que sabe asumirla y del que puede desconocer manifestar que la asume.

En la víctima, cuyo sentido sirve de modelo que comparta el héroe y de que requiera sistema el oponente, el tirano y el subordinado, jefes, está la base de la naturaleza humana que produce la fantasía indeseñbarazable, motivo de los paralogismos trascendentales o de la razón pura que distingue Kant en la primera y segunda edición de Crítica de la razón pura; con éstos, que son cinco, pueden evaluarse mejor los cinco razonamientos dados a la víctima:

(1) El paralogismo de la substancialidad, que dice:  
 (a) La representación de lo que es sujeto absoluto de nuestros juicios y que no puede ser usada para determinar otra cosa, es una substancia;

1<sup>o</sup> razonamiento: -Quien anima mi acción es un héroe o un tirano.

(b) Yo, como sujeto pensante, soy el sujeto absoluto de todos mis juicios posibles, y esta representación de mí mismo no puede ser empleada como predicado de otra cosa; (c) Yo, como ser pensante (o alma), soy substancia.

(2) El paralogismo de la simplicidad, que dice:  
 (a) La acción de aquello que no puede ser considerado como una concurrencia de varias cosas actuando a la vez, es una acción simple;

3<sup>o</sup> razonamiento: -Quien me conosca por el animador no me conocerá cual yo, y al no saberse de él lo mismo, en definitiva nadie me conoce.

(b) El alma o yo pensante es tal clase de ser; (c) El alma o yo pensante es simple.

(3) El paralogismo de la personalidad, que dice:  
 (a) Aquello que es consciente de la identidad numérica de sí mismo en distintos momentos, es una persona;

2<sup>o</sup> razonamiento: -¿Alguien se percatará de reconocermé, o a mí héroe o a mí tirano?

(b)

El alma es consciente de la identidad numérica de sí misma en diversos momentos; (c) El alma es una persona.

(4) El paralogismo de la idealidad, que dice:

(a) La existencia de lo que solamente puede inferirse como causa de percepciones dadas tiene existencia meramente dudosa;

4° razonamiento: -Dado que son animadores cuantos conosco, para nada sirve lo que por mí hagan, pues de la convicción de mi arquetipo ninguno cuenta con lo mismo.

(b) Todas las apariencias externas son tales que su existencia no es inmediatamente percibida y únicamente pueden ser inferidas como causa de percepciones dadas; (c) Por tanto, la existencia de todos los objetos de los sentidos exteriores es dudosa.

Silogismo:

(a) Lo que no puede pensarse de otro modo que como sujeto, no existe de otro modo que como sujeto y es, por tanto, substancia;

5° razonamiento: -No me pertenecen. No les pertenesco. Así lo conocería aunque yo no me perteneciera.

(b) Un ser pensante, considerado meramente como tal, no puede ser pensado de otro modo que como sujeto; (c) Por tanto, existe solamente como sujeto, es decir, como substancia.

Ibídem, en El libro de bolsillo # 944, A-H, véase la noción filosófica de Falacia, pag. 309 a 313, en lo referente a falacias extralingüísticas, pag. 310 a 311; en I-Z véase la noción filosófica de Paralogismo, pag. 603 a 605.

11 Sigmund Freud, La interpretación de los sueños (1), El libro de bolsillo # 34, Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1971. 2. La literatura científica sobre los problemas oníricos: h) Relaciones entre el sueño y las enfermedades mentales, pag. 156 y 157.

12 Albert Camus, El malentendido - Calígula, Editorial Losada S. A. Buenos Aires, 1973.

13 Priscilla Cohn, Op. cit. A-H, véase la noción filosófica de Existencia, pag. 287 a 291, en lo referente a Existenz, pag. 290.

14 Ibídem, pag. 290 y 291.

15 Ibídem, pag. 289.

16 Historia General del Arte panorama visual de las artes plásticas en la evolución de las civilizaciones II, bajo la dirección de V. Denis y Tj. E. de Vries, Editorial Tláloc, México, 1970. Véase EL SIGLO VEINTE, pag. 191 a 225, en lo referente a FILOSOFÍA, pag. 191 y 192.

17 Priscilla Cohn, Op. cit. A-H, véase la noción filosófica de Existencialismo, pag. 294 a 296.

18 Ibídem, pag. 295.

19 Ibídem I-Z, véase la noción filosófica de Pragmatismo, pag. 629 a 633, en lo referente a pragmatic maxim, pag. 630 y 631.

20 Ibídem, pag. 631.

21 Jean-Paul Sartre, A puerta cerrada - La mujerzuela respetuosa - Los secuestrados de Altona, Editorial Losada S. A. Buenos Aires, 1974.

22 Obras completas del Marqués de Sade, traductor Dr. Paul J. Gillette, EDASA, México, 1973. Filosofía en la Alcoba en Tomo I, pag. 183 a 279.

- 23 Priscilla Cohn, Op. cit. A-H, Existencialismo; pag. 294 y 295.
- 24 Obras Completas ... pag. 185.
- 25 Guillermo de Torre: Historia de las literaturas de vanguardia Vol. III, Ediciones Guadarrama S. A. Madrid, 1974. 9 Existencialismo: Apertaciones de Albert Camus, pag. 73 a 77; "Vivir -agrega- es hacer vivir el absurdo." en pag. 76.
- 26 Darkest Hours by Jay Robert Nash, WALLABY editions, New York, 1977. Mayor Floods, pag. 663 a 674; Date 1915 - Place Texas - Deaths 101 - Tropical storm flooded cities of Galveston, Houston, Taylor, & Waco., pag. 667.
- 27 Priscilla Cohn, Op. cit. A-H, véase la noción filosófica de "Es"- "Debe", pag. 245 a 249.
- 28 Sigmund Freud, El chiste y su relación con lo inconsciente, El libro de bolsillo # 162, Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1980. Parte teórica: 6. Relación del chiste con los sueños y lo inconsciente, pag. 141 a 161; pag. 143.
- 29 W. Beare, La escena romana, EUDEBA, 1964. Capítulo XX: La organización del Teatro romano, pag. 142 a 148; pag. 145.
- 30 Aristóteles, Poética, aguilars ediciones madrid 1972; pag. 80.
- 31 Eugène Ionesco, TEATRO 1, Editorial Losada S. A. Buenos Aires, 1968. Jacobo e la sumisión, pag. 79 a 107.
- 32 Priscilla Cohn, Op. cit. A-H, véase la noción filosófica de Genio, pag. 347 a 348; pag. 348.
- 33 Ibídem, I-Z, véase la noción filosófica de Nihilismo, pag. 555 a 558; pag. 556.
- 34 Pierre Grimal, Op. cit., Parténope, pag. 411.
- 35 Werner P. Friederich, Historia de la Literatura Alemana, Editorial Sudamericana Buenos Aires, 1973. XI LITERATURA CONTEMPORÁNEA 1890-1960, pag. 209 a 304; EXPRESIONISMO - Características del

expresionismo, pag. 259 a 261.

36 Se utiliza la palabra Superrealismo y no Surrealismo en francés, de acuerdo a las razones de Guillermo de Torre con Fernando Vela, Enrique Díez-Canedo, Jorge Luis Borges o José María Valverde, quienes conocen el "cruce de ideas": suprarrealismo, sobrerrealismo hacia subconciencia, subconsciente que no da suconsciente; aquellos prefijos -"supra" = "super" y "sobre"- corresponden en español a la forma, y estos prefijos -"sub"- son para la raíz freudiana inspiradora del término de Bretón en su Manifiesto: "creencia en una realidad superior..." Más detalles en la Nota 1, pag. 15 y 16 a Un fin y un comienzo, en 5 SUPERREALISMO, pag. 13 a 117. Guillermo de Torre, Ob. cit., Vol. II.

37 Ibídem Vol. III, 13 OBJETIVISMO, pag. 199 a 249; Samuel Beckett, pag. 240 a 242; pag. 241.

38 Sigmund Freud, El chiste y ..., pag. 141 a 161. Y más información en La interpretación ... (3), 10. Psicología de los procesos oníricos, pag. 136 a 242; b) La regresión, pag. 159 a 176.

39 Francisco Rodríguez Adrados, Fiesta, Comedia y Tragedia (Sobre los orígenes del Teatro), Editorial Planeta, Barcelona, 1972. Pag. 385.

40 Pierre Grimal, ob. cit., Quimera, pag. 461.

41 F. R. A., ob. cit., pag. 616.

42 Homero, Odisen, Espasa-Calpe, S. A., México, 1982; pag. 125 a 127.

43 Pierre Grimal, ob. cit., Ulises, pag. 527 a 534, en lo referente al consejo de Circe en IV. El regreso a Ítaca, en pag. 532. Escila, pag. 172 y 173. Caribdis, pag. 86 y 87.

44 Pedro Calderón de la Barca, TEATRO: El alcalde de Zalamea - La vida es sueño - El gran teatro del mundo, Editorial Bruguera, S. A., Barcelona, 1968.

Notas al Apéndice

- 1 Francisco Rodríguez Adrados, Fiesta, Comedia y Tragedia (Sobre los orígenes del Teatro.), Editorial Planeta, Barcelona, 1972. Cfr. pag. 613.
- 2 Cfr. pag. 80.
- 3 Cfr. pag. 95.
- 4 Cfr. pag. 95.
- 5 Cfr. pag. 96.
- 6 Cfr. pag. 52.
- 7 Cfr. pag. 53.
- 8 Cfr. pag. 54.
- 9 Cfr. pag. 53.
- 10 Academo, diccionario español etimológico por Félix Díez Mateo, Editorial Mayfe, S. A., Madrid, 1968. Entelequia, en pag. 246.
- 11 F. R. A., ob. cit. pag. 23.
- 12 Cfr. pag. 56.
- 13 Cfr. pag. 26.
- 14 Cfr. pag. 27.
- 15 Cfr. pag. 28.
- 16 Cfr. pag. 28.
- 17 Cfr. pag. 29.
- 18 Cfr. pag. 31.
- 19 Cfr. pag. 31.
- 20 Diccionario de la mitología griega y romana por Pierre Grimal, ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1982. Peleo, pag. 414 a 416.
- 21 F. R. A., ob. cit. pag. 34.
- 22 Cfr. pag. 34 y pag. 187.
- 23 Cfr. pag. 34.
- 24 Cfr. pag. 35.

25 Cfr. pag. 36. En Homero, La Ilíada, Espasa-Calpe, S. A., México, 1981, en XXIV. -Rescate de Héctor: 719 ss.: "Dentro ya del magnífico palacio, pusieron el cadáver en un torneado lecho e hicieron sentar a su alrededor cantores que entonaran el treno: éstos cantaban con voz lastimera, y las mujeres respondían con gemidos."

26 F. R. A., ob. cit., pag. 36. En Homero, Odisea, Espasa-Calpe, S. A., México, 1982, en Rapsodia VIII 256 ss.: "Levantóse el heraldo y fue a traer del palacio del rey la hueca cítara. Alzáronse también nueve jueces, que habían sido elegidos entre los ciudadanos y cuidaban de todo lo relativo a los juegos, y al instante allanaron el piso y formaron un ancho y hermoso corro. Volvió el heraldo la melodiosa cítara a Demócoco; éste se puso en medio, y los adolescentes hábiles en la danza, habiéndose colocado a su alrededor, hirieron con los pies el divinal circo." (Referencia tomada de edición innumerada.)

27 F. R. A., ob. cit., pag. 36 y pag. 386.

28 Cfr. pag. 36 y pag. 42.

29 Cfr. pag. 36 y pag. 49.

30 Cfr. pag. 37.

31 Cfr. pag. 37.

32 Cfr. pag. 37.

33 Cfr. pag. 38.

34 Cfr. pag. 38.

35 Cfr. pag. 39.

36 Cfr. pag. 42. El que condensa no ha obtenido el documento de Arquíloco que apunta F. R. A., sin embargo, de la historia del atleta Androgeo cabe considerar un indicio en que influye la venganza de Dioniso, el dato es relativo a las consecuencias por la muerte cruenta de Androgeo, "... la noticia llegó a Minos (su padre), éste se hallaba celebrando un sacrificio en la isla de Paros. Sin interrumpir la ceremonia, quiso dar muestras de su dolor y para ello se quitó de la cabeza la corona que ostentaba, y detuvo la música de las flautis-

tas rituales. Tal es, se dice, el origen del rito especial de Paros, que excluye de los sacrificios ofrecidos a las Gracias -pues a ellas sacrificaba Minos- las coronas de flores y la música de la flauta." (Véase Pierre Grimal, ob. cit., pag. 26.) Es conjeturable que con la corona ofrendase, entonces, una representación de Dioniso, p. ej.: el mirto, y que las flautistas pasaran a guardarse para la eventual manifestación del dios. El hecho de Minos se explica mejor reconociendo que con su ataque victorioso contra Atenas, la ciudad en que Androgeo compitió con aciago, antes debió poner en apuesta la justicia divina en Paros. Es posible que el aedo de que escribe Arquíloco fuese un cautivo ateniense enviado, un capturado para introducir el vino y la vid, pero con la oposición de los parios el aedo quedó escarnecido, y las flautistas, así vueltas bacantes humanas, las que se entregan al culto dionisiaco, completarían la contraparte del delirio místico que infunde el dios contra cuantos impiden su culto.

37 F. R. A., ob. cit., pag. 43.

38 Cfr. pag. 43.

39 Cfr. pag. 45.

40 Cfr. pag. 44.

41 Cfr. pag. 44.

42 Cfr. pag. 45.

43 Cfr. pag. 47.

44 Tragedias de Eurípides, Ediciones Ateneo, S. A., México, 1969, en Bacantes, pag. 383 a 419; respuesta de Penteo en pag. 407.

45 F. R. A., ob. cit., pag. 47. Y Pierre Grimal, ob. cit., Licurgo, pag. 323 y 324.

46 F. R. A., ob. cit., pag. 48.

47 Cfr. pag. 48.

48 Cfr. pag. 49.

49 Pierre Grimal, ob. cit., Combe, pag. 113.

50 F. R. A., ob. cit., pag. 41.

- 51 Cfr. pag. 41.
- 52 Cfr. pag. 42.
- 53 Teatro completo de Aristófanes, Ediciones Ateneo, S. A., México, 1963, pag. 8 y 9.
- 54 F. R. A., ob. cit., pag. 40.
- 55 Supra, nota 53; Acarnienses, pag. 21 a 60; el fragmento citado de la monodia de Diceópolis en pag. 31.
- 56 F. R. A., ob. cit., pag. 41.
- 57 Cfr. pag. 40.
- 58 Cfr. pag. 58.
- 59 Pierre Grimal, ob. cit., Erígone, pag. 368 y 369. La variante romana de Erígone, Entoria en pag. 159 y 160.
- 60 F. R. A., ob. cit., pag. 61.
- 61 Cfr. pag. 61.
- 62 Cfr. pag. 63.
- 63 Cfr. pag. 63.
- 64 Cfr. pag. 64.
- 65 Cfr. pag. 65.
- 66 Cfr. pag. 65; nota 14 en pag. 65.
- 67 Cfr. pag. 65; nota 14 en pag. 65.
- 68 Cfr. pag. 65; nota 1 en pag. 23.
- 69 Cfr. pag. 66.
- 70 Cfr. pag. 67.
- 71 Cfr. pag. 67.
- 72 Cfr. pag. 70; nota 28 en pag. 70.
- 73 Cfr. pag. 71.
- 74 Cfr. pag. 71.
- 75 Cfr. pag. 71.
- 76 Cfr. pag. 412; nota 25 en pag. 412.
- 77 Cfr. pag. 412; nota 26 en pag. 412.
- 78 Cfr. pag. 72.

- 79 Cfr. pag. 72 y 73.  
80 Cfr. pag. 73.  
81 Cfr. pag. 73; nota 35 en pag. 73.  
82 Cfr. pag. 74.  
83 Cfr. pag. 75.  
84 Cfr. pag. 75.  
85 Cfr. pag. 76; nota 39 en pag. 76.  
86 Cfr. pag. 79.  
87 Cfr. pag. 80.  
88 Cfr. pag. 80.  
89 Cfr. pag. 80.  
90 Cfr. pag. 80.  
91 Cfr. pag. 81.  
92 Cfr. pag. 82.  
93 Cfr. pag. 82.  
94 Cfr. pag. 82.  
95 Cfr. pag. 84.  
96 Cfr. pag. 88; nota 11 en pag. 88.  
97 Cfr. pag. 88; nota 12 en pag. 88.  
98 Cfr. pag. 92.  
99 Cfr. pag. 108.  
100 Cfr. pag. 109.  
101 Cfr. pag. 109 y 110.  
102 Cfr. pag. 110.  
103 Cfr. pag. 110.  
104 Cfr. pag. 111.  
105 Cfr. pag. 111.  
106 Cfr. pag. 111.  
107 Cfr. pag. 112; nota 17 en pag. 112.  
108 Cfr. pag. 112 y 113.  
109 Cfr. pag. 113.

## Bibliografía general

- Acuña, René: Notas de literatura arcaica latina, México: UNAM, Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos 10, 1981.
- Alberdi, Juan Bautista: El Crimen de la Guerra (y apuntes sobre la guerra), México: Editorial José M. Cajica Jr., S. A., Biblioteca Cajica de Cultura Universal 41, 1968.
- Aristófanes: Teatro Completo, Traducción de Emilio Cascó Contell, México: Ediciones Ateneo, S. A., 1963.
- Aristóteles: Poética, Traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, Madrid: aguilars de ediciones, Biblioteca de Iniciación al Humanismo, 1972.
- Beare, W.: La escena romana (Una breve historia del drama latino en los tiempos de la República), Argentina: EUDEBA, 1964.
- Berthold, Margot: Historia Social del Teatro, Madrid: Ediciones Guadarrama, S. A., Punto Omega 177, 178, 1974.
- Calderón de la Barca, Pedro: Teatro: El alcalde de Zalamea, La vida es sueño, El gran teatro del mundo, Edición a cargo de D. Amando Isasi Angulo, Barcelona: Editorial Bruguera, S. A., Libro Clásico 34, 1968.
- Camus, Albert: El malentendido, Calígula, Traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre, Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., Biblioteca Clásica y Contemporánea, séptima edición, 1973.
- Denis, V. y Tj. E. de Vries: Historia General del Arte (panorama visual de las artes plásticas en la evolución de las civilizaciones), México: Editorial Tláloc, 1970.
- De Torre, Guillermo: Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid: Ediciones Guadarrama, S. A., Punto Omega 117, 118, 119, 1974.
- Díez Mateo, Félix: Academo (diccionario español etimológico), Madrid: Editorial Mayfe, S. A., segunda edición, 1968.
- Esquilo, Las siete tragedias. Traducción de D. Fernando Segundo Brieva Salvatierra, México: Ediciones Ateneo, S. A., 1961.

Eurípides: Tragedias, Versión directa del griego por Leconte de Lisle, México: Ediciones Ateneo, S. A., 1969.

Ferrater Mora, José: Diccionario de Filosofía de Bolsillo, Compilado por Priscilla Cohn, Madrid: Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo 944, 945, 1983.

Freud, Sigmund: La interpretación de los sueños, Madrid: Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo 34, 35, 36, 1972.

———: El chiste y su relación con lo inconsciente, Madrid: Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo 162, 1980.

———: El malestar en la cultura, Madrid: Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo 280, 1978.

Friederich, Werner P.: Historia de la literatura alemana, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973.

Goubert, J. y L. Cristiani: Los más bellos textos del más allá, Madrid: "EL GRIFÓN DE PLATA", 1956.

Grimal, Pierre: Diccionario de Mitología Griega y Romana, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1982.

Hesíodo: Teogonía, Trabajos y días, Edición a cargo de Aurelio Pérez Jiménez, catedrático, Barcelona: Editorial Bruguera, S. A., Libro Clásico 137, 1975.

———: Teogonía, Versión de Paola Vianello de Córdova, México: (BSGRM), 1978.

Homero: La Ilíada, Versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella, México: Espasa-Calpe Mexicana, S. A., Serie Gris 1207, 1981.

———: Odisea, Versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella, México: Espasa-Calpe Mexicana, S. A., Serie Gris 1004, 1982.

Ionesco. Eugeno: Teatro I: La cantante calva, La lección, Jacobo o la sumisión, Las sillas, Víctimas del deber, Asadeo o cómo salir del caso, Traducción de Luis Schévarri, Buenos Aires: Editorial Losada, S.

A., 1961.

Lenchantin de Gubernatis, M.: Manual de prosodia y métrica griega, Traducción de Pedro C. Tapia Zúñiga, México: UNAM, Colegio de Letras, 1982.

Milton, John: El paraíso perdido, Versión hecha sobre la traducción de D. Juan Escoiquiz, México: Editora Nacional, Colección "Obras Famosas Ilustradas", 1967.

Moro, César: Versiones del Superrealismo, Barcelona: Tusquets Editor, Cuadernos Marginales 41, 1974.

Murray, Gilbert: Escuilo, Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S. A., Colección Austral 1185, 1954.

Nash, Jay Robert: Darkest Hours, New York: WALLABY editions, 1977.

Pabón S. de Urbina, José M.: Diccionario Manual Griego-Español. Barcelona: BIBLIOGRAF, S. A., decimocuarta edición, 1981.

Rodríguez Adrados, Francisco: Fiesta, Comedia y Tragedia (sobre los orígenes del Teatro), Barcelona: Editorial Planeta, 1972.

Royston Pike, E.: Diccionario de Religiones, México: F. C. E., 1966.

Sade, Donatien Alphonse Francois de,: Obras Completas del Marqués de Sade, traducción del texto original francés por: Dr. Paul J. Gillette, México: EDASA, Tomo I, 1973.

Sartre, Jaen-Paul: A puerta cerrada, La mujerzuela respetuosa, Los secuestrados de Altona, Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., Biblioteca clásica y contemporánea 403, 1960.

Skinner, B. F.: Crítica a los conceptos de libertad, dignidad y castigo, Buenos Aires: Antigua casa editorial Cuervo, 1977.

Solé, Jacques: El amor en Occidente (Durante la Edad Moderna), Barcelona: Librería Editorial Argos, S. A., 1977.

Villeneuve, Roland: Venenos y envenenadores, Barcelona: Editorial Bruzguera, S. A., 1963.

ÍNDICE

Advertencia prologal	IV
Estudio preliminar	
1. El sistema de existencia mítica que se emplea en la farsa <u>Las pesadillas de Elsa</u>	X
2. Cómo verifica el héroe la solución victimada	XXVI
3. El deifismo reintroduce a su peculiaridad	XXXV
LAS PESADILLAS DE ELSA	1
Primer Acto	3
Segundo Acto	33
Tercer Acto	61
<u>Apéndice</u> : Introducción al conocimiento de Tragedia, Drama Satírico y Comedia en la Fiesta de Grecia	LXV
Notas a la Advertencia prologal	CXXXV
Notas al Estudio preliminar	CXXXVI
Notas al <u>Apéndice</u>	CXLIII
Bibliografía general	CXLVIII