



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA MASCARA DE LA  
MISMIDAD

T E S I S I N A  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro  
P R E S E N T A:  
VICTOR MANUEL MEDINA CERVANTES



MEXICO, D. F. ★

OCT. 7 1987



1987

SECRETARIA DE  
ASUNTOS ESCOLARES

3  
269



## **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.

**P R O L O G O**

PROLOGO

"Que aun yo no sé si soy yo"

El pintor de su deshonra

Calderón de la Barca.

"Todo horrores, todo hielos  
soy sin ser, ni luz, ni trato."

El pintor de su deshonra

Calderón de la Barca.

"Ser o no ser"

Hamlet

W. Shakespeare.

El presente trabajo, expuesto a la consideración de ustedes, es la síntesis aún dispersa de una incontable serie de inquietudes que ha despertado en mí un tema apasionante: el descubrimiento que hace el hombre de sí mismo. Las ideas vertidas a continuación son resultado de mis lecturas al respecto. Como estudiante del teatro, he juzgado conveniente relacionar aquel descubrimiento que el hombre tuvo de sí mismo con la experiencia teatral más antigua de occidente: la tragedia griega. Los alcances e importancia del tema provocaron en mí una suerte de fascinación que me obligó a atribuirle dimensiones extraordinarias a los conceptos estudiados; no se extrañe, pues, el desprevenido, al encontrar descripciones grandilocuentes y adjetivos excesivos en el cuerpo del trabajo, puede atribuirlos a mi entusiasmo por el tema que, tal vez,

por otro lado, sea lo único que justifique la redacción del mismo.

Para una mayor comprensión de los conceptos empleados en el texto, anexo un glosario de términos donde el lector encontrará los criterios que se han seguido para optar por dichos conceptos.

**I N T R O D U C C I O N**

## I N T R O D U C C I O N

"Que del no ser pasando el hombre al ser"

La vida es sueño

Calderón de la Barca.

"¿Quién eres?"

No soy; seré."

El vergonzoso en palacio.

Tirso de Molina.

En el descubrimiento de su identidad, el hombre recurre necesariamente a un término externo respecto de sí mismo, a través del cual, busca lo que en sí no puede mirar, es decir, para descubrir lo que es él, diferenciándose definitivamente de todo lo ajeno, no puede simplemente mirarse a sí mismo y decir: "éste soy yo; ahora me distingo de lo otro porque ya sé quién soy yo, distingo mi identidad." Para encontrar, entonces, lo que es, el hombre recurre al mundo externo y lo enfrenta. Entendemos por "mundo externo", aquello que tiene que ver con tres constantes de la experiencia humana: lo divino, la sociedad y la naturaleza.

Cuando el hombre percibe lo divino, descubre, al mismo tiempo, que él no es eso, lo divino; dicho en otras palabras, el ser humano recurre a un "otro" en su afán de descubrir lo que es su "yo". La relación entre el ser humano, descubriéndose a sí mismo como un ser único -que llamaremos mismidad-, y los elementos externos que lo ayudan, a sa

ber, lo divino, la sociedad y la naturaleza -que llamaremos otredad-, puede ser mencionada con distintos nombres: lo uno y lo otro; lo idéntico y lo diverso; lo singular y lo diferente; lo propio y lo ajeno, conceptos todos que pretenderán expresar en este trabajo una misma experiencia, ya descrita anteriormente.<sup>1</sup>

Los esfuerzos de objetivación del hombre van encaminados generalmente hacia este fin: desentrañarse a sí mismo percibiendo con claridad lo que es lo otro.

Aunque convendría revisar si el descubrimiento del "yo" se da por una intensión a priori o una situación azarosa, es decir, si el ser humano busca concientemente lo otro para descubrirse a sí mismo, como una suerte de ideal, o simplemente si el encuentro entre lo uno y lo otro se da en un acto espontáneo y no calculado; es evidente que esta discusión se sale de los alcances de esta investigación; su germen, no obstante, pensamos que podría ser conveniente que se abordara en lo que será la continuación de este trabajo.

Como quiera que sea, podemos decir que el fenómeno, permítaseme juzgarlo así, del descubrimiento de la mismidad, será tomado dentro de los límites a los que se circunscribe esta investigación, es decir,

<sup>1</sup> En el estudio introductorio al capítulo "Same and other" del libro A syntopicon of Great Books of the Western World encontramos la siguiente cita: "The relation itself seems to be as fundamental as that of sameness, since in comparisons one thing is said to be the same or different only in relation to something else; yet it also seems to be true that relations can be the same or similar, for the essence of proportion or analogy lies in one thing's being related to a second as a third is to a fourth. The sameness of two relationships is the object of the comparison." p. 665

como una situación simultánea, que se da por hecho, como resultado de un encuentro fecundo entre las dos posibilidades: ya sea, el uno que busca al otro para develarse o, ya sea, el uno que encuentra al otro fortuitamente y, de manera simultánea, se descubre a sí mismo. Cualquiera de ambas posibilidades constituyen el supuesto básico de la tesina, tomadas como ya apuntamos: el encuentro fecundo, simbólico, de dos seres que se requieren para ser.<sup>2</sup>

Este fenómeno complejísimo, cuyo campo es la ontología, se ha manifestado en diversas experiencias humanas y, de entre todas éstas, especialmente en el arte. Ha sido en el arte, es decir, en las distintas manifestaciones que constituyen "el mundo del arte", donde se ha plasmado notoriamente el fenómeno al que aludimos, siendo, al mismo tiempo, motor y materia de ellas: motor, en cuanto razón de ser de la obra de arte, y materia en cuanto motivo último de la misma.

Esta tesina pretende confrontar la relación que se establece entre el fenómeno del descubrimiento de la mismidad y el origen de la tragedia griega, e intenta, simultáneamente, plantear el origen de la representación dramática como la encarnación escénica, concreta, del fenómeno abstracto que constituye el descubrimiento de la mismidad del hombre. Para ello, es necesario analizar también el fenómeno en las dos manifestaciones tradicionalmente complementarias del arte poética, a saber, la épica y la lírica.

---  
<sup>2</sup> Las distintas versiones teatrales que manifiestan este encuentro: en Esquilo, Cólofos, lo que se refiere a la anagnórisis de Orestes e Ifigenia; en Sófocles, Electra; en Eurípides, Electra.

El arte poética como manifestación de un estado religioso está su-  
jeto a la evolución de éste, es decir, las formas en que el hombre se  
relaciona con lo divino (que aquí llamamos estados religiosos) varían  
históricamente porque están sometidas a un proceso evolutivo. De este  
modo, hay un estado religioso anterior y uno posterior a los dioses o-  
límpicos, cada uno de los cuales corresponde a una etapa determinada  
del desarrollo cultural. El arte poética está asociado al desenvolvi-  
miento de la religiosidad o a los distintos estados religiosos en los  
que se encuentra inscrito.

Así, la épica homérica, por ejemplo,<sup>3</sup> está influenciada por la  
mentalidad de la religión olímpica, y su narrativa sigue los linea-  
mientos del racional panteón.<sup>4</sup>

Las condiciones de este estado religioso, como veremos, no fue-  
ron las más propicias o adecuadas para estimular el enfrentamiento del  
"uno" con lo "otro", puesto que en la religiosidad olímpica, la rela-  
ción entre ambos se hace distante. El uno -que es el creyente- y lo o-  
tro -que es lo divino-, están separados por una jerarquía que ya, de  
hecho, coloca a los dioses por encima y muy lejos de los hombres.

---

<sup>3</sup> Hay algunos estudios que asocian las manifestaciones poéti-  
cas lírica y épica con la religiosidad olímpica; asimismo,  
los cultos dionisiacos con la poesía dramática. De entre to-  
dos esos postulados conviene revisar, especialmente, a E.  
Rohde, Psique, passim.

<sup>4</sup> Al respecto, cf. W. F. Otto, Los dioses de Grecia, passim;  
y E. Rohde, op. cit., p. 28, capítulo dedicado a la épica  
homérica; asimismo, el lector encontrará el tema amplia-  
mente tratado en el ensayo dedicado al drama griego del filósofo  
alemán F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, passim.

Bastaría para ello recordar los epítetos dados a los dioses olímpicos en Homero y en Hesíodo: "Apolo, el que hiere de lejos." (Iliada, I); "Zeus, que amontona las nubes." (Teogonía, 736); "Zeus sapiente, bajo el trueno del cual tiembla la tierra espaciosa." (Teogonía, 458).

El espíritu helénico inclinado a la racionalidad, buscó en todo, un orden, una jerarquía, que de hecho marcaba esa distancia, ese alejamiento al que nos hemos referido. Así, por ejemplo, Solón, al dar las leyes a la Polis, y Tales de Mileto al buscar la causa (physis) de todas las cosas manifestaron ese espíritu ordenador. Sin embargo, la evolución religiosa y poética en su proceso tiende al acercamiento de lo uno y lo otro; no obstante, el contacto definitivo se dio con el advenimiento de los rituales extáticos y entusiásticos que fundieron en una misma realidad mítica,<sup>5</sup> es decir, en una esfera más allá de la realidad cotidiana del hombre, donde éste es capaz de relacionarse con la divinidad en igualdad de circunstancias, el hombre (uno) con la divinidad (otro). En este sentido, como veremos más adelante, la dramática -resultado de los rituales extáticos- proporcionó las condiciones espirituales, sociales y culturales necesarias para el acercamiento del ser humano a lo divino, la naturaleza y la sociedad, situación no conseguida hasta entonces; es decir, estos nuevos rituales fueron el campo fértil en el cual el uno pudo distinguirse de lo otro, luego de haberse fundido ambos en un grito entusiástico y extático definitivo.

Ahora bien, en función de lo anteriormente dicho, hemos encamina

---

<sup>5</sup> cf. M. Eliade, El mito del eterno retorno, caps. 1 y 2

do nuestro estudio en dos vertientes: la primera va encausada a dilucidar o apuntar el descubrimiento de la mismidad en la épica y en la lírica intentando, al mismo tiempo, demostrar que el proceso no fue completo ya que requirió de un paso trascendental para alcanzar esa mismidad. La segunda vertiente se dirige hacia la dramática como punto fundamental y culminante de aquel proceso que permitió el descubrimiento consciente de la mismidad.

C A P I T U L O   I

LOS ANHELOS INCUMPLIDOS EN LA ESFERA OLIMPICA

## C A P I T U L O   I

### LOS ANHELOS INCUMPLIDOS EN LA ESFERA OLIMPICA

"El hombre es el símbolo  
del hombre."

Banquete

Platón.

El orden épico, que es una narrativa en pasado,<sup>1</sup> fruto de la firme tradición homérica -donde los rapsodas hablan de los dioses en tercera persona, evocando el espíritu olímpico lejano- había olvidado una parte esencial de la espiritualidad del pueblo griego: lo telúrico, la pulsión, lo subterráneo. El orden épico, cuyas características narrativas están bien diferenciadas de los otros dos tipos de manifestaciones poéticas,<sup>2</sup> narra el "misterio" y, sobre todo, la participación de héroes y dioses, en tercera persona, evocando el espíritu religioso olímpico que se manifiesta lejano al creyente. La comunicación del "misterio" se concretiza en una narrativa

---  
<sup>1</sup> Se hace caso omiso de la observación de Auerbach, en su libro Mimesis, en el sentido de un tiempo presente continuo en la narrativa épica, puesto que su planteamiento -aunque no se opone al de este trabajo- usa los términos en un sentido diverso. Cf. E. Auerbach, op. cit., cap. I

<sup>2</sup> Se sigue el criterio de la tradición aristotélica que diferencia el arte poética en tres manifestaciones: épica, lírica y dramática.

determinada por una voz omnipresente que describe los episodios tanto de los dioses como de los héroes. La religión olímpica, y con ella la épica, fueron resultado de un afán ordenador y racional del pueblo griego. <sup>3</sup>

No obstante, la esfera racional por sí sola no representó todos los intereses espirituales de ningún grupo social. Era pues necesario que el vacío que dejara aquella esfera fuera adecuadamente "llenado" por otra manifestación. Sin embargo, ¿cuál fue ese "hueco" espiritual? Sin duda que la irracionalidad, lo pulsional o el mundo subterráneo, en suma, todo aquello que se oponía al espíritu ordenador y racionante. Y ¿cuál fue esta manifestación que colmó ese vacío? Aquella que apeló a los principios religiosos, diferentes de los racionantes. En el caso de los griegos, la esfera racional olímpica dejaba un hueco, un vacío en la espiritualidad griega, por lo tanto, tuvo que ser completada por otra manifestación religiosa ajena al Olimpo. <sup>4</sup> Esta nueva manifestación surgió de un fenómeno particular de la mentalidad griega, por medio del cual se concedía un nuevo interés a la noción de alma <sup>5</sup> y sus manifestaciones, en contraposición a la poca importancia que le concedieron los olímpicos. <sup>6</sup>

La religión olímpica relegaba la irracional capacidad extática

---  
<sup>3</sup> Cf. W. F. Otto, Los dioses de Grecia, pp. 31-106

<sup>4</sup> idem.

<sup>5</sup> Se habla aquí del alma individual. Cf. E. Rohde, Psique, pp. 28-35.

<sup>6</sup> Para ampliar la información, cf. O. Copleston, Historia de la filosofía, tomo I, en lo que se refiere a las comunidades pitagóricas y órficas.

del hombre religioso. Fueron los dioses subterráneos (ctónicos), especialmente Dionisos, los que completaron la esfera religiosa del pueblo heleno. Dionisos con su éxtasis distintivo vino a llenar el espacio que desdeñaban los olímpicos. La capacidad humana de entusiasmo dejó de estar sólo latente y se manifestó como un ejercicio necesario. Este éxtasis místico es la forma de manifestación de una creencia, un acto de expresión y desdoblamiento. Los críticos distinguen dos niveles básicos en el estado religioso: <sup>7</sup> cuando el ser humano se encuentra bajo el poder religioso irracional que lo somete, y cuando puede verbalizar su experiencia con respecto a este poder superior. El primer nivel -como nos dice Nicol- <sup>8</sup> es un simple estado religioso dependiente. El segundo, en cambio, es más avanzado y entraña ya la posibilidad de la creencia.

La creencia es una alternativa y, como tal, ofrece al creyente la opción de aceptarla o rechazarla. Esta opción se abre gracias a que la fe se ha convertido en palabras, por medio de las cuales, el hombre manifiesta su relación con la divinidad. De alguna manera, como nos dice Nicol, a través de la palabra "se salva la brecha entre

7 Frazer, por ejemplo, nos dice en La rama dorada: "La religión consta de dos elementos, uno teórico y otro práctico, a saber, una creencia en poderes más altos que el hombre y un intento de éste para propiciarlos o complacerlos". J.G. Frazer, op. cit., p. 76

8 Nicol nos dice al respecto: "El primitivo no tenía creencias. Tener creencias es manifestarlas. El acto de fe es un acto más avanzado que el simple encontrarse en estado religioso sin aparente posibilidad de alternativa." E. Nicol, La idea del hombre, p. 115

lo humano y lo divino." <sup>9</sup> En el acto de expresión de la fe se inicia la auto-conciencia. Dionisos trae a la narrativa la forma dramática y, con ella, el tiempo presente, lo cual se manifiesta en cercanía con el creyente -que negaban los olímpicos-, la conciencia de lo ajeno a sí mismo del hombre, la propia mismidad que se conforma a la vista de la otredad, que es un reflejo.

La siguiente cita de la poética de Aristóteles <sup>10</sup> puede sintetizar la idea central hacia la que nos encaminamos, a saber, la revisión crítica de la mismidad como uno de los elementos determinantes en el surgimiento del fenómeno conocido como tragedia griega: "...y por esto precisamente se complace en la contemplación de semejanzas, porque, mediante tal contemplación, les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa, por ejemplo: "éste es aquél." <sup>11</sup>

El punto, pues, que se revisa, es la circunstancia particular en la que el pueblo griego propició la constitución de un arte que ayudara a "aprender y razonar sobre qué es cada cosa", distinguiendo lo propio de lo ajeno, es decir, todo lo que no es el hombre de lo que sí es. <sup>12</sup> De tal reflexión, parte una pregunta: ¿una de las moti-

9 E. Nicol, op. cit., p. 121

10 Aristóteles, Poética, versión de García Bacca, p. 135

11 Aristóteles se refiere a que, "no solamente a los filósofos les resulta superlativamente agradable aprender, sino igualmente a todos los hombres, aunque participen estos de tal placer por breve tiempo". idem.

12 Es más explícito este punto si se toma en cuenta que el ser humano se integra a su realidad por medio de relaciones que establece con lo externo a sí mismo, a saber, la sociedad, la naturaleza y lo divino. Al respecto, cf. E. Nicol, op. cit., passim.

vaciones del arte dramático es la distinción que el hombre realiza de su mismidad en relación con todo lo que no es ésta?

Por lo pronto, podemos adelantar que el misterio de lo otro se hace presente y habla a través de la boca del personaje -la máscara-. La máscara entre los griegos ocultaba, a la vez que revelaba, toda la concepción adquirida históricamente de la individualidad. La frase de Platón <sup>13</sup> apuntada en el epígrafe, de hecho retomaba ya aquello que la dramática ofrecía: la individualidad conciente de sí misma requería de lo otro para ser por entero, por completo, aunque su cualidad trágica estaba marcada por esta unidad restablecida sólo por un delirio -lo pulsional-: el amor. El uno busca pues a lo otro por necesidad, por semejanza, porque el tú se había revelado y se revelaba como una dimensión del yo. Así pues, Aristóteles señalaba <sup>14</sup> que los griegos se complacían en la contemplación de semejanzas, porque mediante ellas aprendían y razonaban sobre qué es cada cosa. Aunque él no menciona explícitamente el concepto mismidad, se infiere por la cita misma que, implícitamente, la noción puede estar contenida. Así, se aprende y razona sobre qué es cada cosa <sup>15</sup> distinguiéndola de lo que es el individuo que aprende y razona. El ser humano distingue por imitación que "éste" es "aquél", es decir, "éste no soy yo, porque yo

13 Cf. Platón, Banquete y Fedro, passim.

14 Aristóteles, op. cit., p. 135

15 Cuando el individuo que investiga distingue de sí mismo el objeto de su observación por medio de un complejo fenómeno en el que éste se aprehende al descubrir el objeto externo.

soy yo".

En esta actitud del conocedor hay mucho del espíritu racional del período clásico, aunque, paradójicamente, para descubrir su mismidad el hombre de esta época tuvo que apelar a elementos irracionales de su religiosidad, como lo veremos más adelante.

La complacencia en la contemplación es el placer de mirar el objeto desde fuera, cuando es presentado ante nuestros ojos de espectadores pasivos. Pero no sólo el gozo de la mirada, sino la percepción de semejanzas, es decir, la identificación de acontecimientos, objetos o personas reconocidos que están pasando frente a nuestros ojos. En el caso de los griegos, la representación plástica de las fuerzas naturales (divinidades, conceptos o personas) forman esas semejanzas de las que habla Aristóteles, las cuales son contempladas con complacencia.

El descubrimiento que realizó el hombre griego en cuanto a qué es lo "otro" y qué es lo "uno", se plasmó definitivamente como una manifestación artística en el fenómeno de la dramática. Esto no quiere decir que en la épica y la lírica no se hubiese dado el fenómeno, sino que en ellas aún no se ha definido como manifestación plástica, externa y objetiva. <sup>16</sup>

De esta manera, el ditirambo dionisíaco engendró al héroe dramático al propiciar en la poética una narrativa en tiempo presente y en primera persona. Si la evolución religiosa del pueblo griego promovió

---  
<sup>16</sup> Aún más objetiva, en todo caso, que el recitado o la entonación de la épica y la lírica.

la primera modalidad histórica de la auto-conciencia, y la filosofía es una de las modalidades de ésta, ¿el teatro es la expresión plástica y concreta de esta auto-conciencia, es decir, la mismidad que se revela ante los ojos del hombre religioso griego?

Vamos a recorrer una vez más las tres manifestaciones poéticas en el orden cronológico que tradicionalmente se les asigna con el fin de probar que el fenómeno referido se dio con mayor intensidad y de una vez por todas en la dramática.

C A P I T U L O   I I

LA EPICA Y SU TRANSITO A LA LIRICA

C A P I T U L O   I I

LA EPICA Y SU TRANSITO A LA LIRICA

"Que de ti mismo olvidado  
no te acuerdas de ti mismo."

El pintor de su deshonra  
Calderón de la Barca.

"Yo no, que si intento acercarme,  
huyo, de mí misma asustada,  
como si otro por mí voz hablara."

Ifigenia cruel  
Alfonso Reyes.

"Pero soy como me hiciste, Diosa,  
entre las líneas iguales de tus  
flancos:  
como plomada de albañil segura,  
y como tú: como una llama fría."

Ifigenia cruel  
Alfonso Reyes.

Es ya un lugar común la postura crítica que plantea la intromisión de los dioses olímpicos en una esfera anterior de deidades antiguas. <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. entre otros libros que hablan profusamente del tema a W. F. Otto, Los dioses de Grecia, passim; E. Rohde, Psique, igualmente, passim y, F. de Coulanges, La ciudad antigua, passim. Así como algunos otros que aparecen en nuestra bibliografía general.

Esta esfera anterior correspondía a un estado primitivo de la religio-  
sidad griega, donde las creencias apelaban básicamente a las caracte-  
rísticas subterráneas (ctónicas) de las deidades, y cuyos ritos se  
sustentaban en una suerte de culto familiar doméstico, <sup>2</sup> es decir,  
donde cada familia tenía entre sus antepasados muertos deidades pro-  
tectoras que permanecían vigilantes de la casa y sus moradores. <sup>3</sup> La  
consanguineidad entre el muerto y el vivo se mantenía por la idea de  
pervivencia.

La religiosidad ctónica brotó en casi todos los grupos humanos  
como dice Frazer, <sup>4</sup> de modo que es posible encontrar en el mundo ente-  
ro imágenes y funciones homogéneas de las deidades entre sí: todas  
son allegadas a la tierra, todas tienen parte en la vida y en la muer-  
te; "aun teniendo cada una su carácter particular, podemos calificar-  
las como deidades telúricas o mortales." <sup>5</sup>

En la Orestíada, por ejemplo, tenemos el caso concreto del cam-  
bio en las divinidades, de como los dioses olímpicos relevaron a las  
deidades telúricas. Así, en la última parte de la tragedia encontra-

---

<sup>2</sup> Al respecto nos dice Otto: "La fe antigua se arraiga en la  
tierra y en los elementos, como la existencia misma. Tie-  
rra, procreación, sangre y muerte son las grandes realida-  
des que la dominan." W. F. Otto, op. cit., p. 10

<sup>3</sup> Cf. F. de Coulanges, op. cit., libro I, cap. IV

<sup>4</sup> Cf. J. G. Frazer, La rama dorada, especialmente los caps.  
XLIV y XLVI.

<sup>5</sup> W. F. Otto, op. cit., p. 11

mos el siguiente diálogo:

APOLO: No eres tú. Defraudadora del anhelo de  
antaño que quería vencer, no tienes ya  
sino veneno que emitir dolorida contra  
tus adversarios.

CORO: Nuevo dios eres; la vejez nuestra afren  
tas...

Y más adelante se agrega:

CORO: ¡Dioses nuevos, oh dioses... habéis ho  
llado las leyes...! Yo lo tenía en mis  
manos: me lo habéis arrebatado. ¡Está  
hecho! No dejaré de vengarme. Yo la des  
preciada, yo la vencida, dejaré caer  
sobre este país un cúmulo de males. Ve  
neno hay en mi alma, y ese veneno ha  
brá de desbordarse. Caerá gota a gota...  
y cada gota será para esta ciudad un  
infortunio... Ha de nacer la lepra, ha  
de brotar la muerte para los niños dé  
biles... es la Justicia augusta que po  
ne en esta tierra la marca de su vengan  
za... Pero sollozando estoy... ¿Y qué  
hacer pudiera? Odiosa habré de ser para  
esta ciudad. ¿Las hijas de la Noche a  
frentadas, las hijas de la Noche villi  
pendiadas...?

ATENEA: A mí oídme: ¿a qué tantos lamentos?  
vencidas no sois vosotras. Iguales vo  
tos hubo en la urna. Y no fue humilla  
ción vuestra sino dar razón a la verdad. 6

El diálogo entre las Euménides, Apolo y Atenea ante Orestes y los  
jueces no es más que la representación teatral dentro de la obra dramá  
tica de una racionalización que había germinado anteriormente, y que  
representó, en realidad, el triunfo de la razón frente a los instintos,  
en otras palabras, el triunfo del orden frente al caos primigenio. Los

6 Esquilo, Las siete tragedias, pp. 150-151.

dioses antiguos quedaron como deidades tutelares, todos ellos pertenecientes al caos:

ATENEA: ...Tú serás llena de honores, tú vivirás conmigo en la misma venación... y algo más: todas las primicias de este país inmenso, todos los frutos que en el lecho nupcial rinde la vida, son para tí. <sup>7</sup>

mientras que los olímpicos representaron desde entonces, la nueva legalidad, la imposición de una ley que no se rige más por principios antiguos, sino por el raciocinio.

El reinado de Zeus y el culto olímpico, pues, constituyeron simbólicamente un paso adelante en el desarrollo espiritual y cultural de los griegos. Esta esfera representó sin más el triunfo de la razón sobre la naturaleza animal y primitiva. <sup>8</sup> Esta concepción olímpica de los dioses surgió del afán racional del ciudadano y fue propiciada por un momento preciso de la historia cultural griega en el cual los principios fundamentales de la ideología sufrieron una severa reforma. <sup>9</sup> Reforma y afán racional fueron los aspectos determinantes de tales cultos.

La racionalización, gracias a sus características, hace que toda experiencia que se produce en su seno se distancie del sujeto concreto e individual. Esto se debe a que la razón, en la esfera olímpica,

---

<sup>7</sup> idem.

<sup>8</sup> Cf. F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, passim.

<sup>9</sup> Cf. para este punto E. Rohde, op. cit., pp. 7-45; de igual manera cf., a W. Jaeger, Paideia, sobre todo la parte que habla de Homero el educador, pp. 48-66.

actuaba con nociones inalterables, con formas eternas,<sup>10</sup> abstracciones que dejaban fuera de su órbita a la "dignidad individual".<sup>11</sup>

No es extraño entonces que la épica homérica tomara la manifestación religiosa olímpica como sustento de su narrativa, ya que el afán racionalizante de Homero era suficientemente expresado sólo bajo esta forma de expresión distante.<sup>12</sup> Así pues, el héroe en la epopeya juega un papel "ideal", representa a los mortales, dando sentido y expresión a la experiencia individual en un canto colectivo: la rapsodia.<sup>13</sup> En la épica, el rapsoda evoca en su canto a las formas eternas,<sup>14</sup> ya que "únicamente la forma pertenece al reino de la inmortalidad."<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> La representación apolínea de alguna manera prefigura los eidos (ideas) platónicos.

<sup>11</sup> La opinión de Otto al respecto es que, "Apolo es el más griego de los dioses. Si el espíritu griego encontró su primer cuño en la religión olímpica, es Apolo quien lo manifiesta en forma más clara." Y agrega: "...el sentido de su revelación es este: indica a los seres humanos no la dignidad de su individualidad y la profunda intimidad de su alma personal, sino lo que está encima de la persona, lo inalterable, las formas eternas." E. Rohde op. cit., p. 64

<sup>12</sup> Cf. W. Jaeger, op. cit., cap. III

<sup>13</sup> En lo que respecta al ideal épico como elemento ejemplar en la formación espiritual griega, cf. ibid., pp. 48-66

<sup>14</sup> Pero, al mismo tiempo, esta representación propicia que en ella se manifieste sólo "la belleza", es decir, la imagen idealizada y racional del concepto que se representa. En este caso Nietzsche habla de un arte apariential que busca la belleza olvidando todo principio de irracionalidad. Cf. F. Nietzsche, op. cit., caps. I, III y IV.

<sup>15</sup> W. F. Otto, op. cit., p. 64

No obstante, prevalecieron formas de experiencias mánticas, ya que junto a la manifestación olímpica, el hombre no se deshizo de su necesaria relación con la tierra. Las raíces de su ser humano estaban en ella, de modo que no podía configurar su espiritualidad solamente con el sustento de los serenos olímpicos sino que requería de un suplemento, quizá del rescate de sus antiguas raíces. Frente al agobio racional de la épica homérica, manifestación del orden olímpico, se replanteó la relación religiosa con las deidades telúricas.

Si bien el griego llenaba así una parte de su necesidad espiritual con la aportación de la épica, ésta no acababa de satisfacer las exigencias de, llamémosle así, "identificación" del espectador con las imágenes representadas. La épica homérica, como ya hemos dicho, definía y describía racionalmente a las divinidades, en cuanto a sus funciones, atributos y características; no es extraño pues, que se distanciara la relación del rapsoda con el espectador a través de un discurso lejano de deidades igualmente lejanas. Esta forma poética se narraba en tercera persona.<sup>16</sup> En ella, el rapsoda hablaba de los dioses y de los héroes refiriéndose a éstos como "él" o "ellos". La voz, en primera persona, es sólo la del narrador que es tan lejano a los personajes como los espectadores mismos. El tiempo verbal lleva también implícita la distancia: se habla de "él" o de "ellos" en tiempo pasado. El narrador nunca asume la imagen o la máscara del o de los personajes que se narran. Así, el hombre en

---  
<sup>16</sup> Es decir, toda referencia a personajes, héroes o dioses era distante. La tercera persona significaba lo impersonal, la no asunción de lo narrado en un yo.

la manifestación olímpica no tenía acceso a los dioses ni aun a los héroes, puesto que su relación con ellos impedía todo contacto espiritual extático. El ser humano en su individualidad y pequeñez no tenía derecho aún a la cercanía de estas entidades ideales. Los dioses eran literalmente ajenos, estaban cercados de una ajenidad al yo de la mis-  
midad del individuo. El yo del espectador -en tiempo presente- no tenía lugar en la religión olímpica. <sup>17</sup> El "yo-presente" sigue permaneciendo en el fondo del espíritu griego, en espera de ser desvelado, padeciendo la indiferencia del espíritu olímpico lejano.

Sabemos que en la épica homérica el estado del hombre es de una religiosidad fría. <sup>18</sup> La frialdad está marcada por la ajenidad de los olímpicos; ellos son los lejanos, los otros, distantes y, paradójicamente, humanos, demasiado humanos. No obstante, hay que reconocer que, independientemente de la adjetivación, en la religiosidad olímpica se dan una serie de manifestaciones religiosas aunque, como hemos dicho, carentes de aquel entusiasmo; existe una relación con lo divino, más aún, se habla de lo divino pero no se lo penetra; la religiosidad está sólo latente como forma pero nunca presente como sentido. La distan

----  
<sup>17</sup> Otto nos dice que en esta forma de religiosidad, "el Yo con su sensación propia, sea alegría y dolor, orgullo o humildad, se hunde como una ola, pero eterna permanece la forma entre los dioses." W. F. Otto, op. cit., p. 64

<sup>18</sup> Se hace una ya la noción de épica homérica con la de religiosidad olímpica. Esto puede explicarse por la íntima relación que se establece entre ambas como fruto de una misma relación con la divinidad, con lo otro, como ya se ha planteado anteriormente.

cia es la característica esencial de la religiosidad olímpica. <sup>19</sup>

La religiosidad, siendo uno de los términos de las relaciones vitales del hombre, cumple una de sus funciones primordiales al hacer posible que el ser humano se diferencie a sí mismo respecto de lo divino. Una vez conseguido esto, el hombre encuentra, por contraste, lo que es él mismo con respecto a lo otro, es decir, lo que es él mismo a la luz del reflejo de lo otro que no es él: <sup>20</sup> esto es, cuando el hombre "no puede confundir lo propio de su ser con el ser de lo ajeno." <sup>21</sup>

Para cumplir con esta dialéctica humana: uno-otro = reconocimiento, el hombre debe establecer entre otras relaciones, la relación con la divinidad de una manera íntegra y profunda, participando de su naturaleza y de sus acciones a través de una vía religiosa efectiva. <sup>22</sup> El estado religioso olímpico, al dejar fuera de su órbita las opciones extáticas y entusiásticas, impidió la cercanía del creyente con la divinidad, evitando así la distinción del ser humano con respecto

---

<sup>19</sup> Con respecto a esta distancia nos dice Otto: "...esta palabra contiene un elemento negativo, detrás del cual está lo positivo: la actividad del conocedor. Apolo rechaza lo demasiado cercano. El apocamiento de los objetos, la mirada desfalleciente, y también la unión anímica, la embriaguez mística y el sueño extático." W. F. Otto, op. cit., p. 63

<sup>20</sup> Cf. E. Nicol, La idea del hombre, p. 117

<sup>21</sup> ibid., p. 118

<sup>22</sup> Esto no quiere decir que hablemos de la institución religiosa sino de una relación, negativa o positiva, con la divinidad. En suma, hablamos aquí de una suerte de sentimiento religioso.

a una de sus relaciones vitales, en este caso, lo divino. <sup>23</sup>

El hombre conoció parcialmente su realidad <sup>24</sup> al mirarla a través de la experiencia religiosa olímpica, puesto que ésta estaba determinada por el avance civilizado que el propio orden olímpico representaba. <sup>25</sup> La civilización alejaba así al ser humano del curso normal de la naturaleza; ésta, en su violencia original, en su extrañeza, encierra el misterio del origen del mundo y, al mismo tiempo, del hombre mismo.

La relación del ser humano con la naturaleza intentó ser sustituida por la esfera racional de los olímpicos, los dioses eran una forma de tornar amable a la naturaleza, es decir, cercana, no obstante, esto no fue posible; detrás de los olímpicos se conservó una forma de religiosidad cercana a todo lo que representaba la naturaleza, esto es, lo subterráneo, lo pulsional, en suma, todo aquello que para el griego rebasaba el orden, su orden irracional. Nietzsche afirma que la representación de la necesidad griega de reintegración a la naturaleza está contemplada o contenida en la figura del sátiro, <sup>26</sup> de lo cual hablaremos más adelante.

---

<sup>23</sup> Nicol nos dice: "la objetivación culminante de la naturaleza, que demarca su exterioridad respecto del yo, repercute en la interioridad." E. Nicol, op. cit., p.

<sup>24</sup> Nos referimos a la realidad que se descubre con el reconocimiento pleno de la distinción entre los elementos de la relación vital y el yo.

<sup>25</sup> Cf. F. Nietzsche, op. cit., pp. 51-55 y 80-84

<sup>26</sup> Y agrega: "...aquí la ilusión de la cultura había sido borrada de la imagen primordial del ser humano, aquí se desvelaba el hombre verdadero, el sátiro barbudo que dirige gritos de júbilo a su Dios. Ante él, el hombre civilizado se reducía a una criatura mentirosa." F. Nietzsche, op. cit., p. 81

El orden olímpico surgió así como producto de un grado de civilización del hombre, en el cual éste es incapaz de reconocerse completamente, ya que no distingue su interioridad respecto a lo ajeno a ella misma. No hay objetivación de la religiosidad puesto que no hay contacto cercano con ella. La necesidad de una corriente mística ajena al Olimpo, que contuviera la posibilidad de una relación más cercana entre el hombre y la divinidad -a través del éxtasis y del entusiasmo- no había sido aún satisfecha. La épica homérica, fruto de la firme y luminosa tradición olímpica, manifestó una narrativa donde siempre hubo de por medio un narrador omnipresente que hablaba de los personajes aparecidos en la historia en tercera persona; es, en fin, como hemos venido apuntando, la narrativa del tiempo pasado.<sup>27</sup> Como ya hemos dicho, al relegar la capacidad extática del hombre, los dioses olímpicos despreciaron una parte esencial de la espiritualidad humana.

La épica de Homero es expresión de un estado político y social de la Polis griega;<sup>28</sup> es, de alguna manera, la voz de la aristocracia que exalta el culto y la figura de los héroes ideales, como una suerte de imposición ideológica. No obstante, junto a Homero hay otro poeta no menos importante que visualizó los mismos objetivos que éste pero con una mirada y un espíritu diferentes: Hesíodo.

Aunque Hesíodo participó de la épica, lo hizo con marcadas y de

---  
<sup>27</sup> Entiéndase por pasado todo aquello que no es presente.

<sup>28</sup> Cf. W. Jaeger, op. cit., p. 48

terminantes particularidades. Ya los eruditos se han encargado de estudiar las diferencias formales e ideológicas que existen entre ambos poetas. <sup>29</sup> De tales distinciones, nos conviene prestar atención a una en particular: la que se refiere a la diferencia entre el carácter de la narrativa homérica y la de Hesfodo, y sus posturas respectivas frente al espectador.

La racionalidad, tendencia determinante en la épica, <sup>30</sup> se ve so cavada en Hesfodo. Aunque éste no olvidó la exigencia racional que la narrativa épica le reclamaba, abordó sus temas de manera notoriamente diferente a la de Homero, como nos dice Alfonso Reyes: "abandonando la objetividad épica de su precursor, suele hablar en primera persona y referir sucesos de la existencia, que la leyenda se encargará luego de sazonar." <sup>31</sup> La personalidad del escritor está más concientemente presente en la obra de Hesfodo, pero no sólo la personalidad sino tam bién ciertos episodios de la vida agrícola de su época y su opinión con respecto a todo ello. <sup>32</sup>

De este modo, el poeta consigue hacer más accesible su narrativa a la vida y experiencia concreta de sus espectadores. Estos nuevos elementos de la épica revelaban una tendencia personalizante en el poeta.

---  
<sup>29</sup> Cf. A. Reyes, Estudios Helénicos, pp. 49-54

<sup>30</sup> Acerca de la tendencia racional y ordenadora en la épica cf. E. Rohde, op. cit., p. 29

<sup>31</sup> A. Reyes, op. cit., p. 51

<sup>32</sup> Cf. ibid., p. 52

Con la personalización, individualización y participación subjetiva del autor en la narrativa de Hesfodo, las bases para la lírica quedan sentadas y el proceso de formación de ella no se hizo esperar.

Podemos separar las manifestaciones religiosas del hombre en un momento determinado de la historia con fines de estudio; así, por ejemplo, en el caso de los griegos, la narrativa épica perteneció a un estadio religioso particular, no obstante, no fue una manifestación independiente y única sino que compartió su momento histórico con planteamientos diversos y aun opuestos a ella. A esto se debe que junto a la épica pudieran consolidarse otras formas poéticas que diversificaron y enriquecieron el panorama artístico. La lírica, entonces, fue una de estas manifestaciones cuya estructura ya no compartió la de la épica, porque pretendió hacer surgir la interioridad del ser humano para darle el rango artístico y expresivo que hasta entonces se le negaba, esto se advierte ya en aquellos versos de Safo:

Al Olimpo volara  
si alitas yo tuviera,  
cual cándida paloma,  
y a Pafia la risueña  
mis cuitas cantara,  
mis amorosas quejas,  
y de allí a las alturas  
de los montes viniera,  
y enlazaran mis brazos   33  
la causa de mi pena.

Así puede verse que el entusiasmo cercano empieza a aparecer cuando Safo exclama:

---

Alzad, alzad la casa,  
artífices, que viene  
el esposo gallardo,  
que a Marte se parece. 34

De igual manera, véanse estos versos de Píndaro:

A ti me vuelvo ¡oh Júpiter!  
que al caudaloso Alfeo  
y al antro sacro Ideo  
concedes tu santísimo favor;  
que entre las nubes cárdenas  
tu habitación divina  
tienes, y en la colina  
del alto cronio, ¡numen salvador! 35

Así como la épica manifestó la lejanía del hombre con lo divino -como ya hemos visto-, del mismo modo la lírica dio a conocer el afán humano de expresión de sus experiencias directas y cercanas en una forma poética determinada. El hombre quiso, no sólo hablar de los héroes ideales, sino de la relación que éstos podían establecer con los individuos concretos y específicos, es decir, el ser humano quiso conectar la realidad ideal de los dioses y los héroes con la realidad cotidiana de los poetas y sus oyentes.

Sin embargo, la limitación que tuvo esta narrativa, desde nuestro punto de vista, fue pretender sólo hablar de ellos -dioses y héroes- sin asumirlos, distanciando nuevamente la narrativa a través de una tercera persona omnipresente, cuya función era equivalente a la que desempeñaba en la épica.

No se puede negar que la lírica inició la búsqueda del mundo in

---

34 ibid., p.47

35 Píndaro, Odas, p. 36

terno del hombre:

...mis cuitas contara,  
mis amorosas quejas...

y la relación de este mundo interno con los elementos externos a él,  
en este caso, con lo divino:

Al Olimpo volara  
si alitas yo tuviera,  
cual cándida paloma  
y a Pafia la risueña...

La integración del mundo interno y el mundo externo (lo divino) del hombre buscaba presumiblemente la conformación de la integridad del ser humano, que no había sido alcanzada en la épica. Nos explicamos así porqué la lírica descubrió las posibilidades de la subjetividad, los sentimientos y la individualización del hombre como dispositivos de creación poética.

La épica no concedía el primer rango al ser humano individual porque buscaba narrar las peripecias acaecidas a entidades ideales y heroicas; la lírica, en cambio, volvió sus ojos al ser humano y exploró sus posibilidades. No obstante, aunque no se puede negar el avance que la lírica consiguió, sus armas y estrategias no le permitieron concluir el descubrimiento de la mismidad del hombre. ¿A qué se debió que la lírica fuera incapaz de utilizar las posibilidades extáticas y entusiásticas del hombre? ¿Fue justo por no haber echado mano de ellas que no pudo profundizar en el proceso del descubrimiento de la mismidad?

No está al alcance de nuestras posibilidades responder ahora estas preguntas con certeza absoluta, sin embargo, sí podemos deducir que, si a la par de las manifestaciones líricas surgió el arte dramá

tico, y éste fue más allá en el proceso de descubrimiento de la mis-  
tidad, esto pudo deberse a que el arte dramático usó ya, en su mani-  
festación, elementos extáticos y entusiásticos para relacionarse con  
las figuras de héroes y dioses.

Si bien la lírica y la épica compartieron la noción olímpica de  
los dioses no debemos olvidar que la religiosidad olímpica dependía  
de una visión idílica y civilizada de la naturaleza. <sup>36</sup> Si la épica,  
pues, recurrió a la noción olímpica para sustentar su poesía, esta-  
bleció también la misma relación lejana con el héroe y los dioses.  
No es gratuito que una de las expresiones de la lírica sea el idilio,  
que manifiesta la ideología que arroja lejos de sí el horror de la  
naturaleza descarnada disfrazándola de tintes irreales. La lírica -al  
menos la parte más representativa de ella que llegó hasta nosotros-,  
no podía penetrar en la verdad última de la naturaleza, de lo divino  
-lo otro-, porque su sustento religioso (olímpico) no permitía la in-  
teriorización del hombre en su esfera.

Por otro lado, no se puede negar el evidente acercamiento entre  
la persona del narrador y la del espectador en la lírica; no obstante,  
la estructura del discurso sigue siendo distante porque funciona a  
través de la intervención de un narrador omnipresente que enlaza el  
suceso narrado con el espectador que escucha, es decir, el poeta ha-  
bla de Marte pero no lo representa, como en el caso de los versos ci-

---  
<sup>36</sup> En cuanto a la visión idílica como ilusión cultural que  
aparta al hombre de su relación elemental con la natura  
leza, cf. F. Nietzsche, op. cit., cap. 8

tados de Safo:

el esposo gallardo  
que a Marte se parece...

o habla de Júpiter, como Píndaro:

A ti me vuelvo ¡oh Júpiter!

pero no representaba a Júpiter en persona. No existe pues, aún en la lírica el personaje que asuma, dé forma y concretice como presencias reales y efectivas a los héroes y los dioses. Esto sólo pudo ser o darse en la dramática.

C A P I T U L O   I I I

LA MASCARA DE LA MISMIIDAD O LA GRACIA DEL TEATRO

## C A P I T U L O   I I I

### LA MASCARA DE LA MISMIIDAD O LA GRACIA DEL TEATRO

"...encantar vuestros ojos fijándolos sobre otros más hermosos que, con su brillo, os sirvan de guía y os devuelvan la luz tras haberos deslumbra do."

Penas por amor perdidas

W. Shakespeare.

"Y paréceste a ti mismo porque no tienes igual."

Peribáñez y el comendador de Ocaña

Lope de Vega.

"Ahora soy quien soy."

El pintor de su deshonra

Calderón de la Barca.

Hemos dicho que el estado espiritual en el que reinaban los olímpicos debió ser completado por otro que cumpliera los requerimientos espirituales insatisfechos del pueblo griego. En este sentido habría que recordar que el desplazamiento que los olímpicos hicieron de los dioses antiguos no fue de modo alguno total. <sup>1</sup> Aquel sentido que representa-

---

<sup>1</sup> Cf. E. Rohde, Psique, p. 142. Asimismo cf. M. Martín, La religión griega, pp. 12-20

ban los dioses antiguos: lo caótico, lo ctónico, la tendencia hacia lo telúrico siempre permaneció si no vigente, sí latente en el mundo griego; es decir, una parte imprescindible de la religiosidad había sido relegada y no debidamente sustituida.

Los dioses telúricos (ctónicos) tuvieron que ser nuevamente considerados, a pesar de la nueva religiosidad olímpica. <sup>2</sup>

En esta esfera de los dioses subterráneos, una de las figuras de mayor importancia y trascendencia fue la de Dionisos. No obstante, no fue éste el único de los dioses cuya presencia pugnaba por imponerse en función de una necesidad que era obligada para el griego: la necesidad de ciertas deidades que expresaran aquella parte negada por el empuje racionalizante tanto de la política como de la filosofía. Así, junto a Dionisos, estuvieron presentes algunas deidades no menos importantes de aquel basto mundo subterráneo: Deméter y Proserpina, por ejemplo.

¿Cuáles eran las características esenciales de los dioses ctónicos que los diferenciaban definitivamente de los olímpicos?

Los dioses ctónicos provienen de la tierra -al contrario de los serenos y racionalizantes olímpicos-, ellos están arraigados en los principios elementales de la existencia. Esto es evidente cuando mira mos sus representaciones plásticas que siempre apelan a un estado original de la naturaleza; en ellas el misterio de la vida y de la muerte se unifican en una misma representación. Gordon Wasson, en su exce

---

<sup>2</sup> Respecto a la evolución de la religiosidad, cf. W. F. Otto, Los dioses de Grecia, caps. I y II.

lente libro,<sup>3</sup> señala lo anterior cuando nos narra el caso de Deméter: Deméter, una de las representaciones de la diosa madre, perdió a su hija y, al no encontrarla, lloró por su ausencia porque sabía que había ido a morar a la región de los muertos y que tal vez no volvería a ver la jamás. En la desesperación de saber a su hija habitante perpetua del inframundo, decidió propagar la muerte en el mundo de los vivos para poder gozar la compañía de su hija otra vez. Sin embargo, esta medida no dio resultado. Decidió luego conceder la inmortalidad a los hombres para anular el poder del dios de la muerte, no obstante, esta medida tampoco pudo devolverle a su hija. Quiso entonces unificar los dos reinos, el de la vida y el de la muerte, en un solo momento que simbolizaría el único reencuentro posible de ambos, la resurrección. Así nacieron, pues, los ritos eleusinos implantados por la misma diosa.

Proserpina, la hija desaparecida, fue raptada por Hades, dios del inframundo, y, al habitar en la región de los muertos, concibió un hijo. Las súplicas constantes de Deméter consiguieron que Proserpina volviera a la superficie de la tierra en una determinada época del año. Volvía, pues, con su hijo recién nacido entre sus brazos, y así culminaban los misterios eleusinos con la celebración de la resurrección de Proserpina. La civilización y con ella el avance cultural, ha**u**bian conseguido que los dioses olímpicos retiraran la atención de los

---

<sup>3</sup> R. E. Gordon Wasson, El camino a Eleusis, cap. III

creyentes de ciertos aspectos irracionales de su ser. <sup>4</sup>

El avance cultural arrojó un velo -aun sin proponérselo tal vez- sobre los fundamentos naturales de la existencia humana, volviéndose una suerte de negación de la espiritualidad integral del hombre. Al respecto nos dice Rohde: "todo contribuye a debilitar la creencia en la vigorosa y pletórica vida de las almas de los muertos, en su vinculación con los sucesos del mundo de los vivos, a poner cortapisas al culto del alma." <sup>5</sup> Sin embargo, la pervivencia de aquellas deidades, otrora desplazadas por los dioses olímpicos, ayudó al hombre a sentir la cercanía de lo divino por medio de una vía mística, sustentada en el éxtasis y el entusiasmo, inusual en las deidades y manifestaciones olímpicas. <sup>6</sup>

El anhelo que el hombre sentía de entrar en contacto con la divinidad de un modo efectivo se vio satisfecho con los cultos dedicados a las deidades subterráneas en su nueva modalidad, aunque habría que apuntar que si bien eran otras, seguían siendo las mismas. La posibilidad de acceder al dios propiciaba que el hombre pudiera determinar los límites de su interioridad con respecto a lo otro, puesto que le permitía salir de sí mismo y enfrentarse a otra realidad.

Uno de los rituales más importantes de la esfera subterránea

---

<sup>4</sup> Cf. W. F. Otto, op. cit.; cap. III; asimismo cf. M. Eliade, Tratado de las religiones, caps. II y III.

<sup>5</sup> E. Rohde, op. cit., p. 34

<sup>6</sup> cf. F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, p. 73

fue el que tuvo lugar en Eleusis. No es gratuito que le demos una importancia especial a estos rituales ya que ellos fueron una de las posibles fuentes definitivas en la fijación del fenómeno teatral así como de su estructura.

En el estudio ya citado de G. Wasson, se nos refiere que la experiencia básica de los eleusinos fue la visión de la resurrección: "renacer de la muerte era el secreto de Eleusis."<sup>7</sup> Se nos dice también, que en el clímax de los misterios mayores los creyentes eran llevados a una sala de iniciación llamada Telesterión, es decir, "donde se mira algo". Ahí, el iniciado tenía la experiencia visual del renacimiento de Proserpina acompañada de su hijo.<sup>8</sup> Los participantes veían con sus propios ojos a la divinidad que surgía de la tierra en una suerte de resurrección, experiencia que -por supuesto-, transformaba sus vidas. No es difícil deducir que estos rituales les traían la esperanza de integrarse a un ciclo eterno, es decir, de pervivir. Los creyentes no sólo veían el acontecimiento, sino que también lo escuchaban. Esta doble percepción sensorial de la experiencia religiosa les concedía un carácter representacional que estaba más allá del fenómeno religioso abstracto.

Aunque esta representación no era teatral por supuesto, sino una forma de ritual mágico que buscaba revelar a los iniciados el misterio de la resurrección a través de los sentidos, no es ilógico pensar

---

<sup>7</sup> R. Gordon Wasson, op. cit., p. 69

<sup>8</sup> ibid., p. 111

que en este ritual tuvo su fermento el arte dramático. Es importante resaltar que en la práctica de estos ritos, el afán del creyente era visualizar o percibir a través de los sentidos a la divinidad para aprehenderla, para abarcarla, para estar en literal estado de "entusiasmo"; en-theos, poseso de dios. El espíritu religioso pulsional y ctónico del griego quedaba así plasmado, revelado y expresado a través de esta serie de ritos que entusiasmaban a los iniciados. El hombre penetraba de esta manera en la divinidad y la divinidad penetraba al individuo; la fusión de ambos develaba una dimensión diferente del hombre en la divinidad y viceversa. De esta forma, la visión de Eleusis revelaba así, en imágenes y sonidos, el misterio de la vida y de la muerte; recordemos, por otro lado, que la imagen y el sonido fueron y siguen siendo dos elementos determinantes para el arte dramático.

Ahora bien, no sólo los ritos eleusinos formaron parte de las manifestaciones religiosas subterráneas, hubo otras formas: las danzas, los cantos, las celebraciones, cuyo sustento fueron, no los dioses olímpicos sino los dioses ctónicos. Este es el caso específico del ditirambo.<sup>9</sup> En él, en su danza, los coristas invocaban a las fuerzas elementales de la naturaleza, asumiendo -por el poder extático y entusiástico que su dios les concedía- al espíritu de Dionis-

9 Ya sabemos que el ditirambo constituyó una danza coral que se hacía en ciclos; en ella, los participantes eran poseídos por el espíritu dionisiaco mediante el éxtasis y el entusiasmo.

sos y su fuerza original desprovista de las apariencias civilizadas. La danza ditiirámica representaba, en última instancia, el "conocimiento" dionisiáco; <sup>11</sup> éste era depositario de la sabiduría que habla "desde el fondo del pecho de la naturaleza." <sup>12</sup> El hombre, al acceder a esta intuición a través de los ritos extáticos, tenía contacto directo con la naturaleza y sus misterios. No es extraño que la figura que representaba al ser poseído por la fuerza dionisiáca fuera el sátiro, que en su monstruosidad se representaba despojado de la "belleza" de la razón civilizada, y expresaba así la violencia de la naturaleza viva en sus formas. <sup>13</sup>

En la figura del sátiro, el griego tenía la imagen más intensa y original de la naturaleza, más aún, del hombre invadido por ella; tenía la imagen primordial de su ser humano despojada de las apariencias civilizadas, pletórica de naturaleza y de irracionalidad.

El ditiirambo, de esta manera, fue la danza de los sátiros barbudos, así como la invocación ritual de la fuerza de la naturaleza. La cercanía del dios se ve reflejada en estos ritos a través de la actitud de los participantes: entonces fue cuando -a diferencia de los rituales olímpicos- se hizo posible asumir la presencia del

---

<sup>10</sup> Cf. F. Nietzsche, op cit., cap. 8

<sup>11</sup> Cf. ibid., cap. 7

<sup>12</sup> Cf. ibid., p. 80

<sup>13</sup> En cuanto a la representación de la naturaleza descarnada en varias culturas del mundo, incluyendo las prehispánicas, cf. P. Westheim, Arte, religión y sociedad, cap. I

dios y tomar su lugar.

El coro de sátiros (el coro ditirámico) contuvo en sí el germen de la representación teatral, es decir, en él se perfilaba ya la imagen de un "otro" que tomaba forma y vida frente al espectador y lo desvelaba. Las características extáticas de estas danzas, que provenían de los rituales dionisíacos, permitieron apelar a las fuerzas prístinas de la naturaleza -como en los rituales-, al estado original del hombre, esa fusión y confusión de la vida y de la muerte.

Nietzsche comentó que el estado civilizado alejaba al hombre de sus raíces naturales y que lo cubría con un velo de idealidad.<sup>14</sup> Sin embargo, oponiéndose a esta "ceguera civilizada" estaba la búsqueda de los sátiros, cuyo objetivo era descubrir el ligamen del hombre con los elementos naturales e irracionales que lo conforman. Apelaban, pues, a la imagen primordial del hombre y se rebelaban contra la falsedad del ensimismamiento de la civilización y, en particular, del hombre civilizado que "comúnmente se considera a sí mismo como única realidad."<sup>15</sup>

La idea del sátiro pretendía trascender los límites de la racionalidad porque buscaba penetrar los misterios de la naturaleza. No podemos demostrar en rigor qué fue lo que ocurrió antes de la aparición de Esquilo, en el arte dramático, en la escena griega; no obstante, es posible especular al respecto sin correr un gran riesgo: así, sabemos que la dramática tuvo su origen en las danzas consagradas al cul-

<sup>14</sup> Cf. F. Nietzsche, op. cit., pp. 80-81

<sup>15</sup> ibid., p. 81

to dionisiaco, especialmente en el ditirambo. De este ciclo ditirám-bico coral, uno de los coristas se desprendió del resto del grupo y ocupó el lugar central de la tímele -espacio que correspondía al dios Dionisos-; cuando ese corista pudo dialogar con el resto de los danzantes como un personaje desprendido y engendrado en el seno del coro, entonces fue cuando debió nacer el arte dramático. Una vez dado el primer paso (la separación de uno de los coristas que ocupó el lugar del dios) sólo bastaba que el espectador griego desarrollara una suerte de conciencia de ficción, por medio de la cual podría conceder un valor de presencia efectiva a la imitación que se le presentaba, al personaje que desfilaba ante sus ojos. Por ello, nos dice Vernant, la tragedia jugó un papel determinante en la toma de conciencia de lo ficticio. <sup>16</sup>

El miembro del coro ditirámico que representaba a Dionisos, al tomar su lugar en la tímele, asumió su representación y compartió extática y entusiásticamente el sufrimiento del dios (agón), asimismo hizo presente la potencia de su fuerza natural. Del coro surgió este sacerdote, doble del corista, puesto que formaba parte del grupo, esto es, uno de ellos pero, al mismo tiempo, se ha separado del coro para siempre al tomar el lugar de la divinidad. En cierta medida, po demos decir que el corista diferenciado, individualizado y personifi-cando la agonía de Dionisos, fue el primer actor, él encarnó la "más

---

<sup>16</sup> J. P Vernant, "El sujeto trágico: historicidad y trans-historicidad", en Thesis, p. 10

cara", la "persona", la voz de lo otro que, al convertirse en personaje, se diferencia del "yo" y, por contraste, simultáneamente, lo hace conciente de sí mismo.<sup>17</sup>

La experiencia dionisiaca es, como sabemos, una experiencia de carácter irracional que buscaba el reencuentro con el origen natural del ser humano, y este reencuentro, a su vez, es un complemento necesario de su luminosa racionalidad. La relación entre racionalidad e irracionalidad, que es contradictoria en sí misma, es la tensión que produce en el hombre la conciencia de su ser agónico, es decir, de un ser desgarrado, siempre menguado, siempre inacabado, capaz de poseer y perder su ser.

El teatro, pues, presentó al griego un personaje que aglutinaba por un lado, el sereno mundo de la racionalidad olímpica y, por el otro, las fuerzas de la irracionalidad, todo ello sintetizado en el símbolo de la máscara, de la representación, un otro, la yuxtaposición de una imagen que agrandaba los rasgos de una realidad invisible representándola, pero que, a fin de cuentas, no era y no fue sino "la máscara de la mismidad".

En la representación de ese otro, el griego pudo encontrar sus propios rasgos y descubrir objetivados los términos de sus relaciones vitales, a saber, la sociedad, la naturaleza y lo divino. El enfrentamiento del yo del espectador con lo otro del personaje fue una suerte de anagnórisis, el descubrimiento de la mismidad revela-

---

<sup>17</sup> Cf. F. Nietzsche, op. cit., cap. 14

da por medio de la fuerza del reflejo, por la proyección escénica de la imagen primordial del hombre. En este sentido, podemos atrevernos a proponer el fenómeno del arte dramático griego como la anagnórisis por excelencia.

La máscara de la mismidad es pues esta persona que se hace presente en el escenario y cumple una función similar a la de un espejo, es decir, hace mirar al espectador una realidad que por sí mismo es incapaz de aprehender, la paradójica realidad del misterioso origen del ser humano, despojado de los ropajes de la civilización, que lo desfiguran al presentarle sólo una parte de su espiritualidad, esto es, su esfera puramente racional.

La narrativa dramática puso a hablar a sus personajes en tiempo presente. Fue éste, el signo que representó la cercanía de los personajes con el espectador, ese elemento que puede atribuírsele como herencia de Dionisos al arte dramático. Al mismo tiempo, surgió la primera persona, es decir, el surgimiento de la primera persona hizo que los personajes ya no hablaran de un "él" o un "ellos" -como en las dos manifestaciones poéticas anteriores-, sino que expresaran un "yo": "yo soy Edipo, todo el mundo aclama su nombre". La primera persona sustituyó al narrador omnipresente creando una persona "real" en la ilusión de la escena.

Así como la épica engendró al héroe de la epopeya, el ditirambo lo hizo con el héroe dramático, y consiguió crear una narrativa original, que presentó, por primera vez, el tiempo presente y la primera persona.

Si la evolución religiosa promovió la primera modalidad histórica de la auto-conciencia, <sup>18</sup> y la filosofía fue la principal modalidad de ésta, podríamos afirmar, no sin atrevimiento, que la concretización plástica de esta auto-conciencia fue el teatro.

<sup>18</sup> Cf. E. Nicol, La idea del hombre, p.121

2

## C O N C L U S I O N

## C O N C L U S I O N

A manera de conclusión, se puede decir que la culminación del anhelo que el pueblo griego tenía orientado hacia el descubrimiento de su identidad fue plasmada en la suprema auto-conciencia verbal, que es la filosofía. No obstante, la concretización poética, plástica y escénica de esta auto-conciencia se realizó a través del arte dramático, en una suerte de descubrimiento de la mismidad del hombre.

El descubrimiento de la mismidad siguió un proceso paralelo e íntimamente ligado al desarrollo de las diversas manifestaciones religiosas del pueblo ático: la esfera olímpica y las deidades ctónicas básicamente.

Asimismo, dicho descubrimiento fue madurándose en las dos manifestaciones poéticas que preceden a la dramática, a saber, la épica y la lírica. El encuentro de la identidad del hombre griego pudo llevarse a cabo en el momento justo en que éste fue capaz de objetivar en su conciencia los términos de sus relaciones vitales, es decir, cuando reconoció la dimensión de lo otro, y la comparó con su propia medida, hasta encontrar, por contraste, su dimensión propia, su ser mismo y el ser de lo ajeno. La presencia real de lo otro se encarnó en la representación teatral y lo hizo con el fin de mostrar al espectador, de una vez y para siempre, la imagen de su ser mismo a través de un personaje, una máscara que, al representar la otredad, revela su mismidad a quien la mira.

**G L O S A R I O**

## G L O S A R I O

**AJENO.** (Del lat. alienus; v.: alienar; enajenar.)

Por oposición a propio, de otro: de alguien que no es el que se considera.

**DIFERENCIA.** La circunstancia de ser una cosa diferente de otra. Diferente. Distinto. No igual a otra cosa. Otro. No el mismo.

Carácter seleccionado con base de clasificación y cuya presencia en ciertos ejemplares los diferencia de otros que carecen de él.

**DIVERSO.** (Del lat. diversum)

Distinto. No igual. Diferente. Otro. No el mismo. Vario. Desigualdad o semejanza entre dos o más datos.

**DISTINTO.** Diferente. Diverso. No igual. Otro. No el mismo.

**ENCARNADO.** Participio adjetivo. Aplicado a un nombre usado como calificativo equivalente a el mismo.

**ENCARNAR.** Asumir el carácter o papel de otra persona, es decir, asumir la identidad de otro.

**ESENCIA.** (Del lat. essentia, derivado de esse.)

Cada ser considerado en aquello por lo cual es lo que es, o sea, en lo que es permanente y necesario en él para que corresponda a la idea que comporta su nombre, prescindiendo de los accidentes o notas que pueden existir, cambiar o dejar de existir en él sin que esa correspondencia se destruya. Sinónimo: Misividad, Identidad, Inherente, Propio.

**IDENTICO.** Igual en todos los aspectos. Se aplica a aquel de quien se

afirma que es él mismo. Completamente igual.

**IDENTIDAD.** Cualidad de lo idéntico. Igualdad que se verifica siempre cualquiera que sea el valor de las variables que contiene. Circunstancia de ser efectivamente una persona la que dice ser. Característica de un organismo, dato sensible, etc., de tal índole que persiste sin cambio esencial. Sinónimo de mismidad; contrario a diferencia; distinto de semejanza. En inglés: sameness.

**IGUAL:** (Antes, igual, del lat. aequus, liso o uniforme.)

Se aplica con respecto a una forma que tiene la misma forma o el mismo aspecto, o que tiene comunes con aquella ciertos caracteres que son los que se consideran. Idéntico. Mismo. Identificar. Identidad. Igualdad. Semejante. Ausencia de diferencia de magnitud perceptible u observable entre dos o más datos.

**INDIVIDUO.** (Del lat. individuus., negativo del dividuus. derivado de dividere.)

Cada ser, completo y separado, de una misma especie o género. Un solo organismo. Distinto del grupo social.

**MISMIDAD.** Esencia de una cosa. Mesmedad. Identidad.

**MISMO.** (Del ant. mesimo - antes messmo-, derivado del lat. vg. medipsimus, síntesis de ipsimus, forma enfática de ipse, el mismo, con la partícula met que se añadía también enfáticamente, a los pronombres personales: egomet, tumet.)

No ser otro [otra cosa].

**OTRO.** (Del lat. alter, era erum, del gr. hēteros.)

A veces equivale a un segundo o un nuevo. Diferente. Distinto. Diverso. Ajeno. Extraño. Multiplicidad. Pluralidad. Variedad. Prójimo. Representar. Substituir. Distinto; no el mismo.

El otro. El medio social. Sinónimo de Alter. Contrario a yo o ego.

PARECERSE. Asemejarse. Semejarse. Propio. Próximo. Imitación.

PERSONA. (Del lat. persona, máscara del actor, comp. con el prefijo de intensificación per y la raíz de sonare.) Semejante.

PROPIO. (del lat. proprius, de propo, cerca: propincuo, próximo.) Poseído por una persona. Característico. Particular. Peculiar. Se dice de aquello que la cosa de que se trata tiene por naturaleza y la hace como es y distinta de otras. Se dice de lo que existe naturalmente en la cosa de que se trata y no es añadido o superpuesto a ella. Connatural. Inherente.

REPRESENTAR. Encarnar. Personificar.

SINGULAR. (Cultismo deriv. del lat. singulus.)

Solo, único; sin compañero. Individuo. Persona cualquiera. Aplíquese o refiérase a un solo individuo o caso.

UNICO. (Del lat. unicus, de unus.)

Solo.

YO. Individuo considerado como conciente de su propia y continua identidad y de su relación con el medio. Sinónimo de ego.

## BIBLIOGRAFIA

B I B L I O G R A F I A  
C I T A D A

- ARISTOTELES., La poética, tr., J. D. García bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, 215 p.
- AUERBACH, ERICH., Mimesis, tr., I. Villanueva y E. Imaz, México, F.C.E., 1982, 531 p.
- CALDERON DE LA BARCA, PEDRO., Autos sacramentales, México, Editorial Porrúa, 1978, 426 p. (Sepan cuantos, 331)
- CALDERON DE LA BARCA, PEDRO., El pintor de su deshonra, Madrid, Alianza Editorial, 1968, 407 p. (El libro de bolsillo, 252)
- COPLESTON, FREDERICK., Historia de la filosofía, tr., J. M. García de la Mora, México, Editorial Ariel, 6° ed., 1986, 508 p., Vol. I
- COULANGES, FUSTEL DE., La ciudad antigua, tr., J. M. Villalar, México, Editorial Porrúa, 1980, 298 p. (Sepan cuantos, 181)
- ELIADE, MIRCEA., El mito del eterno retorno, tr., R. Anaya, Madrid, Alianza Editorial, 6° ed., 1985, 174 P.
- ELIADE MIRCEA., Tratado de historia de las religiones, tr., T. Segovia, México, Ediciones Era, 5° ed., 1984, 462 p.
- ESQUILO., Las siete tragedias, tr., A. M. Garibay, México, Editorial Porrúa, 16° ed., 1981, 171 p. (Sepan cuantos, 11)
- FRAZER, JAMES GEORGE., La rama dorada, tr., E. y T. I. Campuzano, México, F.C.E., 1982, 860 p.
- GORMAN, WILLIAM, Mortimer J. Adler., A syntopicon of Great Book of the Western World., Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1952, 1346 p., vol II.
- GORDON WASSON, R., Albert Hofman y Carl A. P. Ruck., El camino a Eleusis, tr. F. Garrido, México, F.C.E., 1980, 235 p. (Breviarios, 305)
- HESIODO., Teogonía, tr., P. A. Vianello, México, U.N.A.M., 1978, 417 p. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)
- JAEGER, WERNER., Paideia, tr., W. Roces y J. Xirau, México, F.C.E., 1980, 1151 p.

- MAGAÑA ESQUIVEL, ANTONIO., Teatro mexicano del siglo XX, México, F.C.E., 1981, 701 p. (Letras mexicanas, 26)
- MARTIN, ROLAND, y Henri Metzger., La religión griega, tr., E. M. Ferreira, Madrid, EDAF, ediciones y distribuciones, 1977, 254 p. (EDAF universitaria, 7)
- MOLINA, TIRSO DE., El vergonzoso en palacio, México, Editorial Porrúa, 8° ed., 1981, 265 p. (Sepan cuantos, 32)
- NICOL, EDUARDO., La idea del hombre, México, F.C.E., nueva versión, 1977, 417 p.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH., El nacimiento de la tragedia, tr., A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1985, 278 p.
- OTTO, WALTER F., Los dioses de Grecia, tr., R. Borge y A. Murguía Z., Buenos Aires, EUDEBA, 1973, 244 p. (Biblioteca del universitario)
- PINDARO., ODAS, Tr., I. Acaico, México, S.E.P., 1984, 209 p. (Cien del mundo)
- PLATON., Diálogos, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, 232 p.
- REYES, ALFONSO., Estudios Helénicos, México, Edición de el Colegio de México, 1957, 222p.
- ROHDE, ERWIN., Psique, tr. W. Roces, México, F.C.E., 1983, 368 p.
- SAINZ DE ROBLES, FEDERICO C., Poetas líricos griegos, México, Espasa Calpe, 4° ed., 1984, 168 p. (Austral, 1332)
- SHAKESPEARE, WILLIAM., Hamlet, tr., J. Méndez Herrera, México, Aguilar editor, 1978, 376 p. (Crisol literario, 46)
- VEGA, LOPE DE., Peribáñez y el comendador de Ocaña, México, Aguilar editor, 7° ed., 1987, 473 p. (Crisol literario, 9)
- WESTHEIM, PAUL., Arte, religión y sociedad, México, F.C.E., 1987, 79 p. (Biblioteca joven, 54)
- VERNANT, J.P., "El sujeto trágico: historicidad y transhistoricidad", Thesis, Nueva Revista de Filosofía y Letras, # 12, enero, año III, 1982.

B I B L I O G R A F I A  
G E N E R A L

- CALIMACO., Himnos y epigramas, versión de P. C. Tapia, México, U.N.A.M., 1984, 425 p. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)
- DUVIGNAUD, JEAN., Sociología del teatro, tr., L. Arana y E. C. Zenzes Eisenbach, México, F.C.E., 1981, 519 p.
- EURIPIDES., Las siete tragedias, tr., A. M. Garibay, México, Editorial Porrúa, 15° ed., 1987, 533 p. (Sepan cuantos, 24)
- GARIBAY, ANGEL MA., Mitología griega, México, Editorial Porrúa, 9° ed., 1983, 260 p. (Sepan cuantos, 31)
- GUTHRIE, W. K. C., Orfeo y la religión griega, tr., J. Valmard, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, 285 p. (Temas de EUDEBA, religión)
- HEGEL, G. W. F., El concepto de religión, tr., A. Guinzo, México, F.C.E., 1981, 355 p.
- HOMERO, Iliada, México, Aguilar editor, 1987, 477 p. (Crisol literario, 81)
- HOSTIE, RAYMOND., Del mito a la religión, tr., M. A. Payró, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1971, 245 p.
- KAUFMANN, WALTER., Tragedia y filosofía, tr., S. Oliva, Barcelona, Seix Barral, 1978, 584 p. (Serie mayor, 36)
- KERENYI, KARL., La religión antigua, tr. M. P. Lorenzo y M. L. Rodríguez, Madrid, Revista de Occidente, 1972, 244 p.
- KOTT, JAN., El manjar de los dioses, tr., J. Tovar, México, Ediciones Era, 1977, 258 p. (Serie claves)
- LESKY, ALBIN., La tragedia griega, tr. J. Godó Costa, Barcelona, Editorial Labor, 5° ed., 1973, 265 p. (Nueva colección Labor, 17)
- MOLINER, MARIA., Diccionario del uso del español, Madrid, Editorial Gredos, 1977, 2 tomos. (Biblioteca Románica Hispánica, Diccionarios)

NICOL, EDUARDO., Crítica de la razón simbólica, México, F.C.E., 1982, 277 p.

NICOL, EDUARDO., La metafísica de la expresión, México, F.C.E., nueva versión, 1974, 285 p.

NICOL, EDUARDO., Psicología de las situaciones vitales, México, F.C.E., 1975, 166 p.

PAZ, OCTAVIO., Sombras de obras, México, Seix Barral, 1984, 325 p. (Biblioteca breve)

RUIZ DE ALARCON, JUAN., La verdad sospechosa, México, Editores Mexicanos Unidos, 5° ed., 1986, 147 p.

SOFOCLES., Las siete tragedias, tr., A. M. Garibay, México, Editorial Porrúa, 14° ed., 1978, 222 p. (Sepan cuantos, 14)

WARREN, C.H., Diccionario de psicología, tr. E. Imaz, A. Alatorre y L. Alaminos, México, F.C.E., 1984.

# I N D I C E

PROLOGO	1
INTRODUCCION	4
CAPITULO I Los anhelos incumplidos en la esfera olímpica	11
CAPITULO II La épica y su tránsito a la lífrica	19
CAPITULO III La máscara de la mismidad o la gracia del teatro	36
CONCLUSION	49
GLOSARIO	51
BIBLIOGRAFIA	55
INDICE	60