

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA EVOLUCIÓN DEL ANTIHÉROE:
DE LA TRAGEDIA GRIEGA AL EXPRESIONISMO Y
EXISTENCIALISMO DRAMÁTICOS.

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

DOCTOR EN LETRAS

FELIPE DE JESÚS DÍAZ Y ALMANZA

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

INTRODUCCIÓN	p. 4
I.- EL HÉROE GRIEGO	p. 8
1.- El héroe épico y su relación con el hombre común.	p. 8
1.2.- El héroe trágico.	p. 12
2.- La evolución del sacrificio.	p. 24
2.1.- Instinto <i>versus</i> intelecto.	p. 29
3.- El enfrentamiento del héroe trágico.	p. 41
3.1- Edipo, el héroe de la identificación.	p. 43
3.2.- La locura de Ajax, una primer imagen del antihéroe.	p. 51
4.- La mujer, el héroe y el sacrificio.	p. 60
4.1- El sacrificio de la heroína.	p. 61
4.2.- La mujer sacerdotisa.	p. 66
II.- LA EVOLUCIÓN DEL ANTIHÉROE EN EL RENACIMIENTO ISABELINO	p. 71
1.- El antihéroe en Shakespeare.	p. 72
1.1.- King Lear y su relación con el pueblo.	p. 76
2.- La prodigalidad de Timon.	p. 86
III.- WOYZECK.	p. 101
1.- La categoría romántica del héroe trágico.	p. 101
2.- Los motivos del drama romántico alemán.	p. 104
3.- Danton, una lucha inútil.	p. 110
4.- Woyzeck.	p. 118
IV.- EL ANTIHÉROE EXPRESIONISTA	p. 133
1.- La guerra, la juventud y el expresionismo.	p. 133
2.- El expresionismo y su impacto en el drama.	p. 138
3.- Componentes dramáticos.	p. 143
3.1.- En busca de una psicología antiheroica.	p. 143
3.2.- El alma expone al antihéroe.	p. 146

3.3.- El antihéroe carece de nombre; es una etiqueta.	p. 150
3.4.- El mundo onírico del expresionismo.	p. 151
3.5.- La culpa y el mundo grotesco del antihéroe.	p. 154
3.6.- Andamiaje escénico.	p. 156
4.- El autor y el antihéroe.	p. 159
4.1.- August Strindberg.	p. 159
4.1.1.- Camino de Damasco.	p. 160
4.2.- Georg Kaiser.	p. 173
4.2.1.- De la mañana a la media noche.	p. 174
4.3.- Stanislaw Ignacy Witkiewicz.	p. 185
4.3.1.- La locomotora loca.	p. 189
4.3.2.- El loco y la monja.	p. 192
4.4.- La influencia expresionista en <i>Death of a Salesman</i> .	p. 195
V.- EL ANTIHÉROE EXISTENCIALISTA DE SARTRE.	p. 209
1.- El antihéroe existencialista es resultado de una postura contracultural.	p. 213
1.2.- No al conformismo y la resignación.	p. 218
2.- Los motivos centrales del drama existencialista.	p. 224
2.1.- La nada.	p. 224
2.2.- El obrar.	p. 231
2.3.- La libertad.	p. 232
2.4.- La soledad.	p. 237
2.5.- La angustia.	p. 243
2.6.- La facticidad y la contingencia.	p. 247
CONCLUSIONES.	p. 254
BIBLIOGRAFÍA.	p. 260

INTRODUCCIÓN

Hace ya muchos años, cuando era un joven aprendiz de actor, oí por primera vez el término *antihéroe*; el mundo se me derrumbó. Yo estaba acostumbrado a escuchar o leer sobre las grandes aventuras de personajes casi indisolubles frente al tiempo y al espacio, cubiertos con un aura de fama y gloria que acompañaban todas sus acciones, por muy estúpidas que éstas fueran. Mi primera ocurrencia fue dirigirme al diccionario... no encontré nada; ninguna definición o algún esclarecimiento, en fin, nada. Más adelante le pregunté sobre el tema a varios “intelectuales”, tanto de mi edad como un poco mayores que deambulaban entonces por los escenarios. Obviamente las respuestas siempre fueron de lo más diversas, confusas y nada aclaratorias. Así que no me compliqué la vida y lo olvidé por un buen tiempo.

Años después, otra vez surgió el problema. El concepto brotó en algún texto dramático relacionado con el expresionismo y el existencialismo. Las auscultaciones se iniciaron de nuevo, pero sin obtener alguna aclaración. No surgió una definición que englobara las posibles características que lo conforman; ¿cuándo comienza su gestación?, ¿en qué momento de la historia se presenta?, ¿cuáles son las corrientes dramáticas que lo proponen?, y, finalmente, ¿cuál es su función dramática propiamente dicha? Una explicación que discretamente se acercó para resolverme un poco el problema, fue la expuesta por Marcela Ruiz Lugo: “El personaje que carece de las cualidades necesarias para el heroísmo, esto es, que no posee nobleza ni física ni espiritual y que no demuestra una actitud caracterizada por buenos propósitos”¹. Bueno, la definición... me ayudaba.

Más adelante, después de afrontar distintos autores, fui percibiendo que el antihéroe dramático no era necesariamente un villano contra quien deba de enfrentarse un protagonista con características heroicas. Por otra parte, en esta búsqueda, el antihéroe surgió como un epíteto relativamente moderno en la historia del teatro. Pavis intenta definirlo como un personaje irónico y grotesco que desde finales del siglo XIX ha ocupado el puesto del héroe, por el descrédito en que éste ha caído, y afirma: “todos los valores enfatizados por el héroe clásico caen en descrédito e incluso se hacen sospechosos, y entonces el antihéroe aparece como la única alternativa para

¹ Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras, *Glosario de términos del arte teatral*, México, Trillas, 1979, p. 29.

describir las acciones humanas”². El antihéroe en el teatro, tal y como se me fue revelando gradualmente su imagen, era un personaje que quizás podía tener dos vertientes básicas: por una parte, era un individuo que carecía de virtudes, habilidades o atributos heroicos propiamente dichos, como la fuerza, el poder, la inteligencia, la nobleza o el valor; por otra, podía poseer ciertas cualidades heroicas, pero su postura frente a la sociedad o a su entorno lo conducía a cometer transgresiones, colocándose como un adversario de las tradiciones o la ideología en el poder. En ambos casos era aplastado irremediabilmente; era un perdedor.

Asimismo, y visto desde la doctrina ideológica en turno, tampoco debía ser el gran ejemplo de conducta moral a imitar o aspirar ser, pues constantemente cometía errores y faltas que lo enfrentan a culpas que la mayoría de las veces no entendía, desde las perspectiva ideológica que lo rodeaba. En el segundo caso existía una variante expuesta por el existencialismo de Sartre, el cual podría tener como antecedente a Woyzeck, cuando este antihéroe cobra fuerza para mostrar la decadencia o los errores de la sociedad a la que pertenece. Pero de nuevo surgen las preguntas: ¿cuándo comenzó a gestarse la imagen del antihéroe?, ¿cómo evolucionó?, y ¿cuáles son las características que lo conforman?

Posiblemente, me dije, reflexionando en Ajax, el antihéroe puede derivar del héroe trágico griego o tiene su gestación en la tragedia griega cuando ignora, se opone o es indiferente a una ideología; o, lo que sería peor aún, él resulta indiferente para quienes establecen la ideología en el poder, quienes lo utilizan, desechándolo cuando ya cumplió su función. El antihéroe tendría entonces la cualidad de representar la conciencia del hombre común, de un espectador que no tiene la oportunidad de trascender o de escapar del mundo que lo utiliza y después lo desecha, como si fuera basura humana. Mientras, por su parte, el héroe ideal, la mayoría de las veces, en cualquiera de sus formas no trágicas, está rodeado por un aura de fama, de honor y de gloria, el antihéroe permanece en el incógnito, tanto para los demás como para sí mismo; sin saber la causa, es derrotado por fuerzas incomprensibles para él, ya sean ideológicas, raciales, militares, económicas o cósmicas.

² Patrice Pavis, *Diccionario del teatro* (Trad. Fernando del Toro), Barcelona, Paidós, 1966, p. 255.

En el expresionismo, como se verá en su momento, el antihéroe será objeto de sacrificio, con el fin de exponer culpas o males que emergen de su sociedad. Un rasgo dramático del expresionismo es que la mayoría de las veces el protagonista se encuentra acompañado de una mujer que conduce a su sacrificio. Al reflexionar de nuevo en la tragedia griega, donde la mujer, en cuanto al ritual del sacrificio del héroe, cumple dos funciones dramáticas: ser objeto de sacrificio, para criticar y delatar las carencias o vicios del personaje heroico, o bien, como ser sacrificador, que conducirá al protagonista a su destrucción por las culpas cometidas. Pero entonces surge otro problema: si el personaje será sacrificado en la obra, esto forzosamente implica el conocimiento de las formas en que se ejerce el ritual del sacrificio en el teatro.

El objetivo del presente estudio es delimitar la función y las características del antihéroe dramático en obras representativas del expresionismo y del existencialismo. Obviamente, el intentar realizar una investigación de su evolución en la historia del teatro sería una labor que abarcaría mucho tiempo y cientos de páginas. Por lo tanto, la línea de investigación busca encadenar ejemplos de personajes y autores, cuya influencia sea determinante para la construcción paulatina del personaje antiheroico en estilos posteriores. En este sentido, recordando a Ajax, el punto de partida de este estudio se inicia con algunos de los grandes protagonistas de la tragedia griega, al tener como motivos centrales del estudio la culpa, la *anagnórisis*, el carácter y la responsabilidad; esta última vista como la respuesta inmediata del carácter del personaje frente a las dos primeras. Los cuatro componentes se suman de manera imprescindible para establecer las posibles diferencias entre héroe y antihéroe. Para establecer su interrelación, será necesario revisar las características del héroe ideal expuesto por la tradición mítica; del héroe trágico (Edipo) y del esbozo de un antihéroe en el contexto del teatro griego.

Debido a la cadena de influencias, el análisis continuará explorando la evolución del antihéroe en dos obras de Shakespeare, por dos razones: es la primera vez en la historia del teatro que emergen personajes con un perfil antiheroico perfecto (con respecto a la ideología del momento) y por su importante influencia en el romanticismo. En seguida se examinará la primer fase del movimiento romántico, para conocer sus propuestas con respecto a las cualidades que según los autores debía tener el personaje

protagónico, para compararlas, principalmente, con el protagonista de la obra *Woyzek*, de Büchner. Finalmente, se estudiarán las características dramáticas de los movimientos expresionista y existencialista, para comprobar cómo influyen éstas en la construcción de la personalidad antiheroica de sus protagonistas.

La importancia de esta investigación puede radicar en dos objetivos básicos: el primero, conocer las cualidades antiheroicas de los protagonistas en diferentes momentos de la historia del teatro y, el segundo, comprobar que el espectador, consciente o inconscientemente, se identifica más con un antihéroe que con un héroe, por la cercana posibilidad de que casi todos nosotros, como espectadores, como seres aparentemente normales e intrascendentes, monótonos, rutinarios y temerosos, tenemos no algo, sino mucho de antihéroes, la mayoría de las veces representado por nuestro “yo ciego”³.

³ “El yo ciego representa toda aquella información acerca de la persona que los demás conocen, pero que la misma persona desconoce”. Eileen McEntee, *Comunicación oral*, México, McGraw-Hill, 1996, p. 149.

I.- EL HÉROE GRIEGO

Siempre que escucho la palabra héroe, o cualquier concepto relacionado al término, inmediatamente vienen a mi memoria, aunque parezca grotesco, aquellas viejas grabaciones de los cómicos carperos Chaf y Queli. Hacia 1960, en sus discos sobre *Albures mexicanos*, para definir implícitamente las características heroicas tanto del “galán-caifán de colonia proletaria”, como del “agente secreto”, afirmaban que este tipo de personaje era “capaz de matar elefantes a nalgadas y echarle la culpa a otros”¹. Evidentemente, en un principio, la chusca y muy mexicana definición pudiera parecer exagerada y fuera de contexto, sin embargo, si la analizamos un poco, encontraremos que ésta no se halla nada alejada de la realidad. Los héroes tienden a ser amplificadas y engrandecidos por la cultura en sus acciones y sus formas, amén de poseer, la mayoría de las veces, la capacidad física o intelectual para salir airoso de sus retos, con base a una fuerza y un valor superiores e incluso desmedidos, características que por lo general no son atributo del hombre común. En la medida que su fama y su leyenda crecen, gracias a una frondosa fantasía, la cual nace por lo general a partir de cantos o narraciones populares, crece también su perennidad ante el tiempo, convirtiéndose paulatinamente en un tipo psicológico o en un arquetipo, con ideales inspirados en los instintos: galán, para enamorar a todas las mujeres; caifán, para despedir con gran fuerza al objeto de su ira, y proletario, para ampliar su identificación con la cultura popular, por ejemplo.

1.- EL HÉROE ÉPICO Y SU RELACIÓN CON EL HOMBRE COMÚN.

En Grecia, la situación no difirió de la rudimentaria descripción de Chaf y Queli. En un principio, la percepción del hombre común de la Grecia clásica sobre cómo debían ser su actitud y su conducta frente a sí mismo y ante su comunidad, se encontraba tipificada por las imágenes de dichas disposiciones en los héroes épicos. Éstos por lo general tenían características semidivinas y

¹ Cualquier definición de héroe nace del impacto que la ideología en turno suscita en la mentalidad de la población. En este sentido, Chaf y Queli jugaban con la visión heroica que el pueblo tenía de sus representantes políticos, quienes, dueños del poder, intentaban ocultar la verdad de sus acciones en una época caracterizada, primero, por su dictadura disfrazada y, segundo, por su alto grado de represión en todas las actividades de la vida cotidiana. Aún así, los políticos mexicanos pretendían deificar su imagen a toda costa.

míticas, como antecesor de una raza, fundador de un pueblo o destructor de un monstruo, como lo constituyen Odiseo, Heracles o Teseo. Estos prototipos se creaban a partir de los ideales sociales señalados por la doctrina o ideología en turno, pero siempre arraigados en las tradiciones, lo cual repercutía en las actitudes y modelos de conducta a perseguir por parte del hombre común. El héroe, tal y como lo sentenciaba Georg P. Harsdörffer: “debe ser un modelo de todas las perfecciones y afligirse con la deslealtad de sus amigos y enemigos; pero de tal manera, sin embargo, que en cualquier circunstancia se muestre magnánimo y supere con coraje los sufrimientos”². Lo que faltó añadir a la cita anterior es que, en las antiguas culturas, todo ello se debía realizar siempre y cuando amigo o enemigo fuera de su misma casta.

Como sucede en todas las civilizaciones, para el hombre común resultaba imposible igualar dichos patrones, pues para empezar carecía de la nobleza o casta, cualidad indispensable para ser héroe, como sucedía con los guerreros espartanos. Además, se encontraba privado del misterio y la emoción proporcionados por la aventura que, de una u otra manera, casi siempre circundaba la excitante vida del héroe o de cualquiera que tuviera la independencia para actuar con libertad. Socialmente se hallaba mutilado para vivir un mundo de andanzas, ya que no podía romper con la monotonía de su “vida sedentaria que lo encadenaba a la prístina ley por la cual este hombre debe vivir y morir en su comunidad”³. Por lo general se hallaba encadenado a un gran señor; como le sucedía a los ilotas, sometidos por los espartanos. En este sentido, cabría recordar al rey Leónidas y a los trescientos espartanos que junto con él murieron en paso de las Termópilas enfrentando a los persas. Ellos estaban preparados para morir sin temor desde su infancia y, además cuando lo hicieron, fue muy teatralmente. Pero el hombre común no está capacitado para sucumbir así, no sólo le teme a la muerte, sino también a morir en el olvido. De los ilotas que murieron combatiendo contra los persas nadie se acuerda, pues su muerte no fue ni espectacular ni gloriosa. De ellos, de cualquier combatiente, tan sólo resta el recuerdo como “acopio de guerreros”, de simples participantes que, si no sobrevivieron y tienen la fortuna de que su cadáver sea reconocido, vuelven a casa convertidos en cenizas:

² Apud, W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán* (Trad. José Muñoz), Madrid, Taurus Humanidades, p. 58.

³ M.I. Finley, *El mundo de Odiseo*, México, F.C.E. (Breviarios N° 158), 1978, p. 41.

Est. 2º.- [...] cada uno recuerda el semblante amado del que partió..., en su lugar regresarán urnas funerales y las cenizas yertas dentro de ellas...

(Esquilo, *Agamemnon*, p. 100) ⁴

El hombre común religiosamente oía y atendía los relatos trashumantes para, al conocer las grandes hazañas y aventuras de los héroes épicos, imposibles de igualar para él, imaginarse ubicado en ese mundo, pues en ellas siempre se obtenía un honor o una fama para él inalcanzables. Años después, este hombre acudiría al teatro para verse a sí mismo en el héroe trágico, donde este “héroe combatiente” le mostraría “el avasallamiento del áspero deseo de vivir esta vida, con la idea de otra existencia y de una alegría más elevada”⁵, aparentemente dadas por una acción y un honor factibles y no desmedidos. Sin embargo, la tragedia cuestionará los mitos que fundamentan estos preceptos heroicos para obtener el vasallaje del hombre común, al confrontar a la religión con la nueva idea del derecho⁶, pues antes de su aparición él solamente tenía a la adversidad como única compañera y a la miseria como forma de vida y única posesión.

Coro.- ¡Sufrir, sufrir y tanto y no sacar lecciones del dolor, es un delito que nadie perdonar pudiera!

(Sófocles, *Filoctetes*, p. 53)

Mientras los héroes y sus “personalidades superaban los patrones de cualidades específicos y severamente limitados” ⁷ del hombre común, aquella “existencia sedentaria” le impedía el acceso a los grandes atributos heroicos primarios, como lo son el honor, la fuerza, el valor y la fama. Para él sólo quedaban los vicios mismos, como pudiera ser la estupidez; aunque quizás lo más aterrador era la ignorancia. Un incidente más terrible aún lo constituye

⁴ Para evitar el exceso de notas a pié de página, se situará al final de los parlamentos dramáticos citados el autor, el título y la página. En el caso de las tragedias griegas referidas, se han escogido las ediciones de la editorial Porrúa, por ser ampliamente conocidas y utilizadas en nuestro país, las cuales pueden ser consultadas en la bibliografía.

⁵ Federico Nietzsche, *El origen de la tragedia*, México, ESPASA - CALPE (Austral N° 356), 1992, p. 123.

⁶ cf., Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-N., *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (Trad. Mauro Armíño), Vol. 1, Barcelona, Paidós, p. 20.

⁷ M. I. Finley, *op. cit.*, p. 30.

su relación con los grandes héroes. En las tradiciones épicas podemos leer cómo un gran rey, protagonista de algún afamado suceso, comandaba cien trirremes, dejando percibir su gallarda silueta en la proa del barco que navegaba a la vanguardia. Sí, pero de los pobres infelices que remaban en los pesados barcos, ni quien se acuerde. Igual que la interrelación entre ilotas y espartanos. Quizás una de los relatos más famosos en este sentido, lo encontramos en *La Odisea*. Odiseo, el gran héroe, afamado por su astucia y sagacidad, deberá franquear en su camino el sitio donde cantan las sirenas. Aconsejado por la encantadora y divina Circe, Odiseo se hace atar al mástil mientras los demás acompañantes se dedican a remar, con los oídos perfectamente bien tapados con cera. Inmediatamente surge una pregunta a nuestra imaginación: ¿cómo serían los deleitosos y sensuales cantos de las sirenas, para que un hombre enloqueciera por ellas? En ese momento, también imaginamos a Odiseo intentando librarse de sus ataduras para ir en su conquista, mientras los demás, inocentes, continuaban remando. Bien podría haberse mostrado magnificente y haberlo hecho al revés, aunque, claro, él no era Heracles para, por sí solo, poder remolcar un barco. Cada héroe puede poseer uno o más atributos y los debe explotar en su beneficio propio, esto es un requerimiento indispensable para librar cualquier enfrentamiento que le aporte honor y fama, así, “también pasa por las pruebas de resistencia al mal, cometiendo actos contrarios a la norma”⁸. Odiseo, con este suceso, logra vencer la seducción de las sirenas, y más aún, al vicio de la lascivia; pero en su recuerdo siempre gozará plenamente aquel momento, porque fue el único en lograrlo.

Por otra parte, el héroe podía disponer casi a voluntad de vidas y pertenencias, para solamente ser visto de lejos por el hombre común. Al igual que hoy en día, el poder lo dice todo. El poder puede ir y venir en la vida del héroe, pero ese poder engloba el acatamiento irrestricto de su voluntad, por terrible o estúpido que pueda ser su mandato o decisión. El poder está íntimamente ligado a las riquezas y con ellas al paso a la nobleza, lujos, propiedades y acceso a formas cotidianas de vida, inimaginables para el hombre común. La gran Helena únicamente fue poseída por los más grandes nobles. Electra, cuando fue otorgada como esposa a un campesino, éste tan sólo se limitó a contemplarla y cuidarla, pero jamás la tocó, pasando a la

⁸ Blas Matamoro, *Una teoría del héroe*, en “*El lenguaje y el inconsciente freudiano*”, México, Siglo Veintiuno Editores, 1995, p. 306.

historia por su gran “respeto”; su nombre era, era... caramba, no lo sé. En fin, el gran héroe, el héroe ideal de la epopeya lo tenía todo: nobleza, fuerza, fama, honor, poder, riquezas, aventuras, mujeres, armas extraordinarias, una muerte gloriosa, etc. Su personalidad y sus atributos respondían a las aspiraciones de la ideología en el poder, que siempre lo recordaría más por sus hazañas que por sus errores. Su temperamento y sus proezas resultaban tan grandes que, aún violando normas establecidas por su sociedad, era perdonado y alabado.

Un aspecto importante de la personalidad heroica lo constituye su relación con la vida: viva o muera, las hazañas del héroe representan una forma de protección de la vida hacia quienes le rodean, como los espartanos que murieron luchando contra los persas. Por otra parte, también es un ser que goza sus atributos intensamente, como Odiseo, quien los goza en la vida, no en la muerte. Por su parte, el hombre común, al igual que hoy, sólo podía soñar en todo lo que haría, si fuera él...

Finalmente, en este apartado, cabría señalar una forma heroica que tan sólo será reconocida siglos más tarde: la del hombre que muere defendiendo sus ideas. El prototipo de este héroe lo constituye Sócrates, quien antes de huir o someterse prefiere morir bajo su propia mano, al ingerir una copa de cicuta. Su suicidio (pues no podría llamársele de otra manera) era considerado entre los griegos una forma no heroica de muerte (como se verá en Ajax). Él, para sus conciudadanos, era culpable de corromper la moral de la juventud y por introducir nuevos cultos, es decir, invadir el terreno de ideas arcaicas plenamente instituidas por la ideología en el poder. Su vida y su muerte bien pudieran servir de motivos para futuras obras escritas en siglos posteriores, como la *Muerte de Marat*, de Büchner, o *Las manos sucias*, de J. P. Sartre.

1.2.- EL HÉROE TRÁGICO

Al aparecer el héroe trágico, también aparece una nueva forma heroica. Si lo ideal era cultivar las virtudes y controlar los vicios, ese ejemplo lo constituía precisamente él, quien estaba más próximo al hombre común. El héroe trágico posee la grandiosidad del héroe ideal⁹, del héroe mostrado por la épica (como

⁹ Para Aristóteles, el carácter debe presentar cuatro cualidades: que sea bueno, apropiado, semejante y constante. cf., Aristóteles, , *La Poética*, (Trad. J. D. García Bacca), México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 152. Para García Yebra, cuando Aristóteles afirma que el carácter debe ser “bueno”, se refiere a una bondad moral (la cual sería concorde a la

en *La Iliada*) y las narraciones míticas, pero ha dejado de ser un modelo de conducta para convertirse en un problema al ser cuestionada su vida por el debate interno del espectador¹⁰. Su gran cualidad dramática es la de exponer una falla en su carácter, una imperfección (*dianoia* y *ethos*, motivo¹¹ y acción), para manifestarse bajo la imagen teórica de cómo “se debe ser” en la realidad, no como una ilusión para el hombre común y así lo afirma Diego Lanza: “Un personaggio come noi, dunque, come noi eticamente educato, ma esposto a possibili sbandamenti, un personaggio la cui somiglianza favorisce il processo di identificazione dello spettatore”¹². Sin embargo, en la cita anterior observamos que Lanza dicta una condición para el espectador al decir “como nosotros éticamente educado”, lo cual implica que el espectador debe estar hasta cierto punto al tanto de los mitos y de las tradiciones griegas, de lo contrario la acción psicológica de la tragedia pudiera no surtir su efecto. Por ello, en el prólogo de algunas tragedias, se relatan algunos antecedentes del mito, lo cual resulta vital para establecer el debate interno en el espectador.

Ahora bien, aquí aparece una importante diferencia entre la épica y la tragedia, sobre todo si esta última la contemplamos, por una parte, como un ritual religioso y, por otra, como un juicio por las culpas cometidas. Esta diferencia surge al evaluar la percepción y la recepción entre el relato y el teatro. Cuando de niños nos narraban historias o leyendas, casi nunca se nos contaban en su totalidad, tan sólo se nos narraban pasajes o sucesos determinados y al día siguiente el narrador generalmente nos preguntaba: ¿en qué nos quedamos? Yo todavía no conozco a nadie a quien le hayan contado *la Iliada* o *la Odisea* en una sola sesión. En cambio, en el teatro, la anécdota es completa y nunca vemos una obra por partes: saldría muy caro. También, por lo general, la épica hace más remembranza de las grandes hazañas, mientras que la tragedia relata las grandes catástrofes. Por todo ello,

imagen dada por virtudes y vicios). cf., Valentín García Yebra, “Notas a la traducción española”, en Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1974, p. 293.

¹⁰ cf., Jean-Pierre Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, págs.19 y 20.

¹¹ "Por motivo de una acción se entiende como el impulso para realizar esta acción", y "está concebido como concretización de un significado conceptual, como portador de un mensaje espiritual". Wolfgang Kaiser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 75 y 82.

¹² “Un personaje como nosotros pues, como nosotros éticamente educado, pero expuesto a la posibilidad de disipamientos, un personaje cuya semejanza favorece en el espectador el proceso de identificación”. Diego Lanza, “*Introduzione*” a Aristotele, *Poetica*, Milano, RCS Libri S. p. A., 2002, p. 70.

Aristóteles afirmaba: “[...] la tragedia tiene todo cuanto la epopeya [...] y además, lo que no es poco, la música y el espectáculo [...] añádase el que tan clara resulta leída como representada. Además, consigue el fin de la imitación con menor extensión”¹³ y lo más importante, se ve la acción (espectáculo), posibilitándonos a creer firmemente en ella o conducirnos a la confrontación.

Los espectadores, “éticamente educados”, debían intentar ser como el héroe trágico, creyendo firmemente en la representación simbólica de éste. Sin embargo, al ser cuestionados los mitos por la tragedia, el espectador examina al héroe ubicado entre dos mundos, uno representado por las leyes de los hombres y, el otro, el de la naturaleza, personificado por los dioses olímpicos, con el mito del destino a la cabeza: “fate was always the word for whatever was outside men but which bore down of them”¹⁴. En la tragedia griega éste es uno de los motivos más discutidos, pues al destino siempre se le muestra más fuerte que el héroe trágico, porque:

Est. 4^a.- El destino proviene de los dioses
(Esquilo, *Los Persas*, p. 30)

Así las cosas empezaban a equilibrarse un poco entre el héroe y el hombre común, pues ambos eran humanos e inferiores frente a los dioses. La tragedia griega muestra escénicamente sus conflictos; es, por una parte, la referencia mítica del por qué de la presencia del hombre sobre la tierra, pues los griegos habían sido “involuntariamente llevados a referir a sus mitos todos los acontecimientos de su existencia y a no concebir la vida sino con la ayuda de estas relaciones”¹⁵. Aunque Savater afirme que, “la visión trágica enfrenta al hombre (incluso diríamos que le subordina) a fuerzas pertenecientes al orden impreciso e irracional de la superstición religiosa”¹⁶, también lo coloca en posición para discutir y elegir internamente las acciones que están sujetas a su responsabilidad¹⁷, esta última vista como cualidad del derecho democrático.

¹³ Aristóteles, *op. cit.*, 176 – 177.

¹⁴ “destino era siempre la palabra para designar todo aquello exterior a los hombres, que no obstante, los derrotaba”. Eric Bentley, *The Life of the Drama*, New York, Applause, 1991, p. 57.

¹⁵ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 136.

¹⁶ Fernando Savater, *La tarea del héroe*, Madrid, Tauros, 1983, p.55.

¹⁷ cf., Jean-Pierre Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, págs. 41 y 42.

El héroe trágico es realmente un modelo de conducta para el hombre común, pues por medio de él se ejemplifica el actuar en la vida cotidiana, obviamente llevada a punto climático. No es un ideal lejano de alcanzar porque sus grandes acciones o sus terribles culpas son ante todo humanas y por lo mismo plenamente cuestionables, por ello Vernant asevera que “la tragedia nace, cuando el mito se empieza a ver con la mirada del ciudadano”¹⁸.

También, a través de él, de su sacrificio, serán expulsados simbólicamente los males o vicios que afectan al hombre común. Estos símbolos inmersos en el héroe trágico nacen de acciones que provocan co-actividad entre los hombres, como el lenguaje (con el que es posible encarnar escénicamente los mitos), que resulta fundamental para crear un fenómeno de comunicación social. En este sentido, Finley establece que: “El tema esencial del mito era la acción; no las ideas, los credos o representaciones simbólicas”¹⁹. Sin embargo, al ser absorbido el mito por la tragedia, las acciones se establecerán a partir de motivos que involucran ideas, implantando sus propios símbolos, en imágenes corpóreas para, a diferencia de la épica, mostrar modelos de conducta socialmente aceptables y creíbles pero cuestionables en cuanto al derecho. En este sentido, Aristóteles afirmaba que no es oficio del poeta “el contar las cosas como sucedieron sino cual deseáramos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad”²⁰. Lo anterior significa claramente que la “idea” a la cual nos referimos está íntimamente ligada a una doctrina política o religiosa, por lo que las cosas se deben contar con base a esa doctrina.

En el sentido religioso, la tragedia griega intenta mostrar al espectador sus preceptos a través del héroe trágico; y la tragedia, como expresión más evolucionada de un ritual en aquella civilización, no podría serlo sin exponer al héroe a un sacrificio, para que el hombre común, éticamente “instruido”, al identificarse con el héroe, se viera a sí mismo como una víctima susceptible al sacrificio. Consideremos que, según Prometeo, como se verá más adelante, las mejores partes de un animal, en un sacrificio, nunca se le otorgaban a los dioses. Por lo tanto, en la inmolación del héroe trágico, en su derrota y su muerte, el cadáver y su espíritu serán el premio para los dioses, pero su

¹⁸ *Ibid.*, Vol. II, p. 146.

¹⁹ M.I. Finley, *op. cit.*, p. 22.

²⁰ Aristóteles, *op. cit.*, p. 144.

enseñanza y su experiencia lo serán para los hombres, así como la renovación de la vida. Pero también, por otra parte, al final de la tragedia, los hombres podían regresar a sus casas convencidos de que el sacrificado fue un noble y no se derramó la sangre del pueblo, aunque esto fuera meramente hipotético.

El héroe trágico ya se encuentra más cercano a los hombres, pero aun así todavía no ejemplifica la verdadera realidad del hombre común, pues continúa sin alcanzar la identificación total con el espectador. Los grandes personajes seguían siendo nobles o semidioses. Nunca emergió un gran personaje trágico realmente emanado del pueblo, como el caso de los ilotas o del campesino casado con Electra, cuyo nombre jamás es mencionado en la tragedia de Eurípides, ni tampoco en las referencias míticas. Este campesino, en su monólogo al inicio de la tragedia, refiere claramente la condición requerida para ser noble y para realizar actos heroicos, como lo constituiría el apoyar a Electra en su venganza:

Campesino.- [...] Claro que mis antepasados son gente de Micenas, y en este punto no hay quien pueda ponerme tacha alguna, pero, aunque ilustres por la raza, carecían de bienes de fortuna: con lo cual la nobleza se acaba. Cuanto menos poder tuviera el marido de esta joven, tanto menor sería el temor de Egisto. Porque si hubiera sido un hombre de posibles, de buena posición, una vez casado, traería a la memoria el viejo crimen y se propondría vengarlo: haría que la justicia cayera sobre Egisto asesino.

(Eurípides, *Electra*, p. 319)

El pueblo, o los personajes emanados de él, no tienen ninguna posibilidad de ser objeto de algún relato atractivo o seductor para el auditorio. La mayoría de las veces su función dramática es la de ser personaje de “relleno”, la de relatar algún hecho de los grandes señores o estar representado por el coro. Su vida y objetivos eran referidos tan sólo para mostrar una vida desprovista de grandeza; su tragedia, la de permanecer donde el amo le había indicado:

Atalaya.- Pido a los dioses el fin de estos trabajos. Ha tantos años que en este lecho velo. Sobre el techo de los atridas, largamente solitario, a guisa de perro [...] Estoy en guardia esperando la señal de la antorcha, [...] Y entre tanto,

noctívago y bañado por el rocío, yazgo en este lecho que el sueño jamás visita.[...] Alguna vez intento cantar o tararear un canto para disipar el sueño, pero entonces estallo en gemidos por el infortunio de esta casa.

(Esquilo, *Agamemnon*, p. 95)

Al estar desprovistos de fortuna y de nobleza, tanto el campesino como el soldado común, teóricamente son incapaces de realizar actos heroicos y, por ende, la tragedia no se debe ocupar de ellos. De Eurípides se ha dicho que fue un gran innovador del teatro, tanto en sus personajes como en la manera de presentar sus conflictos. Por ello afirmaba Aristóteles, al hablar de los problemas de la crítica: “Además, si se reprocha la falta de verdad, tal vez pudiera responder como lo hizo Sófocles al decir que él representaba los hombres cual debían ser y Eurípides cuales son”²¹. Lo que nos dice este comentario es que la tragedia de Sófocles no se fundamentaba en una fría realidad, sino que estaba limitada por una ideología en el poder o, mejor sería decir, por un sistema cosmogónico que condiciona “el tema de la acción y destino humanos en conexión con el orden inmutable del mundo”²², encarnado por los tiranos. Por otra parte, a Eurípides le faltó analizar un poco más el alma del campesino, la mente del hombre subyugado, para tal vez alcanzar la total definición de un antihéroe griego, basado en las propuestas del derecho. Sin embargo, no todo está perdido. En las obras de los tres grandes trágicos griegos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, surge la posibilidad de observar personajes que, ya sea por romper con las tradiciones establecidas o por no evaluar el grado de su responsabilidad, se convierten en los bocetos para antihéroes de siglos y culturas posteriores. Son aquellos que voluntaria o involuntariamente infringen la ideología en el poder, ya sea por rebeldía, o porque no son socorridos por ella; o bien, porque ésta solamente los utiliza y después los desecha: son prescindibles. En este sentido, podemos ejemplificar con dos casos las posibilidades anteriores, para que el héroe trágico dé un paso hacia su transformación en antihéroe: Prometeo y Ajax. Pero, para poder comprender su situación en su contexto histórico, es necesario analizar cómo llegan al sacrificio escénico.

²¹ Aristóteles, *op. cit.*, p.173.

²² Francisco R. Adrados, “Sófocles y el panorama ideológico de su época”, en *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid, Taurus (Cuadernos de la fundación Pastor, N° 13), 1966, p. 82.

Ahora bien, un recurso dramático que resulta básico para otorgar al personaje la categoría de héroe trágico es la *anagnórisis* o el reconocimiento. Aristóteles la define como “una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o a enemistad de los predestinados a mala o buena ventura”²³. Esto significa que en la tragedia debe existir un momento en la trama en que el héroe, de desconocer su culpa o trasgresión, pasa a conocerla ampliamente, por lo general de manera abrupta y violenta y con consecuencias catastróficas. Obviamente, esto dependerá de las posibles alternativas que tenga para enfrentar su culpa, la cual es generalmente la esencia del reconocimiento. La elección de la alternativa estará determinada por su carácter. Si el héroe ignora u omite el reconocimiento, perdería su condición de “chivo expiatorio” y, por ende, su efecto. Tanto la doctrina espiritual, como el debate político que actúan en la tragedia se perderían también. El personaje se transformaría en un antihéroe, poseedor de un carácter no adoctrinante. Por ello, el hombre común no era objeto de atención por parte de la tragedia, pues un ser “grosero” era considerado incapaz de realizar acciones heroicas, entre ellas el reconocimiento de su falta, como la definición que Ruiz Lugo nos mostrara.

A pesar de que todos los grandes héroes trágicos nacieron a partir de las tradiciones míticas o de los relatos homéricos, no todos alcanzaron el clímax trágico, por lo menos en las escasas tragedias que han llegado hasta nosotros. Odiseo (Ulises en las traducciones de Ángel M. Garibay), devastado por las calamidades a su regreso de Troya, gracias a su astucia se sobrepuso a ellas y podría ser un ejemplo de lo anterior. Sin embargo, existen datos señalando que fue objeto de una tragedia atribuida a Sófocles, *Ulises herido*, drama mencionado por Aristóteles en su poética y de la cual por desgracia se ha perdido el texto²⁴. En este sentido y a pesar de que Odiseo resulta demasiado perfecto como héroe para ser un héroe trágico, lo que podríamos interpretar a partir de la mención de Aristóteles, es que cualquiera está sujeto al error, lo cual es el primer paso no sólo para convertirse en héroe trágico, sino también en antihéroe.

El héroe ideal nace de los deseos instintivos del hombre común, que por una u otra causa no ha logrado realizar los anhelos de su vida y ve en él, por una parte, un ejemplo para intentar transformar su vida y, por otra, un escape

²³ Aristóteles, *op. cit.*, p. 146.

²⁴ cf., Aristóteles, *op. cit.*, p. 151.

para su imaginación. Por lo tanto, para el espectador o lector de aquellas historias y mitos, el héroe ideal no podría significar otra cosa que evasión de su realidad, a diferencia del héroe trágico que implicaba enfrentamiento consigo mismo.

Dentro de los esquemas de héroes trágicos se encuentran básicamente tipificaciones ancladas a partir de una descripción primaria de virtud²⁵, es decir, cualidades como la fuerza o el valor, e incluso la sabiduría, pero siempre acompañadas de una culpa, vista esta última como la derivación de un acto involuntario. Sin embargo, uno es el héroe trágico y otro muy diferente el héroe ideal o convencional. En el primer caso podemos encontrar a personajes como Edipo, Penteo o Agamenón. En el segundo aparece la figura de Odiseo, quien se presenta como personaje secundario en diferentes dramas, e incluso como protagonista como sucede en *El Cíclope*, pero nunca tiene la oportunidad de tornarse, para nosotros, en trágico²⁶. La gran diferencia que existe entre el héroe trágico y el héroe ideal es que el primero se enfrenta a la culpa teniendo como única salida la catástrofe, la destrucción, ya sea física o existencial, mientras el segundo, cuando se enfrenta a una culpa puede emerger victorioso. Odiseo es un héroe enmarcado dentro del segundo caso. Sus cualidades: la astucia, la sagacidad, la osadía y la inteligencia, están acompañadas siempre por el apoyo de una deidad (Atenea) y lo llevan a resolver o salir victorioso en cualquier evento. Sin embargo, su mención o su presencia escénica resulta fundamental para comprender otra visión de la conducta humana, cuyo objetivo es el éxito en cualquier empresa, sin importar el quebrantamiento de la ley o el sometimiento a estructuras cosmogónicas, representadas en la tierra (en la nueva democracia) por los tiranos²⁷, para quienes la ley estaba constituida por su propia voluntad.

²⁵ “Virtud proviene de *vir*, fuerza o valor”. Fernando Savater, *La tarea del héroe*, p. 112.

²⁶ Aristóteles sólo reconocía en su poética dos géneros dramáticos: tragedia y comedia.

²⁷ La palabra tirano deriva de *Tirannus*. La era de los tiranos griegos abarcó del 650 al 500 a. C. Las tiranías aparecieron por factores económicos, donde las oligarquías fueron sustituidas por plebeyos enriquecidos o por aristócratas desafectos, a quienes se les llamó tiranos. Dentro de ellos existieron grandes legisladores como Periandro de Corinto, Gelón de Siracusa y el gran Pisístrato. El título tirano, que en un principio implicaba legislar, llegó a indicar al ser cuyo acceso al poder era ilegal, por ello Platón escribió: “En cuanto al protector del pueblo, no creas que se duerme en medio de su poderío; sube descaradamente al carro del Estado, destruye a derecha e izquierda todos aquellos de quienes desconfía, y se declara abiertamente tirano”. Platón, *La república o el estado*, (Trad. Patricio de Azcárate), México, Espasa-Calpe (Col.Austral 220), 1958, p. 271.

Ulises, en todas las tragedias en las que se presenta, está recubierto por una aureola de sagacidad que provoca temor en sus amigos y enemigos.

Héctor.- [...] Pero Ulises es una zorra. Diestro en la lucha y bravo. Lleno de ardidés y mañas para toda treta. Nadie ha dado tanto que hacer a nuestra hueste. Una noche entró furtivamente a nuestra ciudad y robó la santa imagen de Atena y la llevó a los navíos de los agrivos. [...] Sí, pero al irse mató a los centinelas de las puertas. ¡Mal hombre, pero listo! Es una serpiente este adversario.

(Eurípides, *Reso*, p. 509)

También es considerado un maestro del engaño, poseedor de un arma más terrible que una espada: su boca, con la cual esgrime lo que su cerebro dicta.

Neoptolomeo.- ¿No es una vergüenza servirse de mentiras?

Ulises.- No, si con mentir se saca el provecho personal.

(Sófocles, *Filoctetes*, p. 38)

Aparentemente, Ulises no encuadra por completo dentro del esquema o tipificación del héroe arcaico, basado en los estándares establecidos por la aristocracia; él es el prototipo de un nuevo héroe de la democracia ateniense, quizás del propio sofismo donde el éxito era el fin más importante, y la retórica su arma favorita: “los sofistas se han identificado como pertenecientes a un movimiento que, de modo genérico, puede definirse en sus contenidos como democrático”²⁸. En un interesante parlamento de *El Cíclope*, hablando políticamente, Ulises le pregunta a Sileno con respecto a la forma de gobierno de la isla:

Ulises.- ¿A quién acatan? ¿Son una democracia?

(Eurípides, *El Cíclope*, p. 8)

Con la evolución y el desarrollo del comercio se requería de los dos tipos de héroes, uno que diera ejemplo de conducta frente a sí mismo o su comunidad y otro que ejecutara acciones las cuales pudieran ser realizadas por un hombre común, aquel que recorre tierras y mares desconocidos para abrir nuevas rutas de comercio, a pesar de que Blas Matamoro afirme que: “el

²⁸ Domingo Plácido, “La ciudad se define: Sócrates y los sofistas”, en *Héroes y Antihéroes en la antigüedad clásica*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 72.

héroe debe ser admirado, pero nunca imitado”²⁹. Estas imágenes se fusionan en el mito de Ulises “un hombre que se comporta de ciertas maneras, que persigue objetivos específicos con su valor y audacia personales”³⁰, para dar un ejemplo de conducta al hombre de la democracia ateniense.

Ulises se desarrolla como el prototipo del héroe aventurero que surca los mares y enfrenta todo tipo de eventos y calamidades; peripecias “en las que un mortal desafía la rutina de la mortalidad”³¹, donde nada resulta fallido al final, incluso el destino parece encontrarse como aliado del coraje o minimizado frente a esta nueva voluntad. En este sentido, como ejemplo para los griegos que surcarán los mares en busca de realizar negocios o conseguir mercaderías, Ulises es la perfecta muestra de que la aventura es siempre personal; que es fraguarse una personalidad, lo cual implica salir del ahorrativo rebaño³², es decir del anonimato.

Ulises es evaluado constantemente en cuanto a su carácter y sus acciones a lo largo de distintas obras, sean tragedias o no. En *El Cíclope* observamos a un hombre, un marino con suministros agotados, dispuesto a realizar una compra o intercambio de productos, como lo debe hacer cualquier hombre normal, cualquier mercader honesto.

Ulises.- (a Sileno) ¿Podéis decirme, extranjeros, donde hay agua de

algún río para restañar nuestra sed? ¿Habrá quien quiera vender víveres a los marinos que ya están desprovistos?

(Eurípides, *El Cíclope*, p. 8)

La anécdota es muy simple y conocida: Ulises es traicionado por Sileno, quien funciona como villano “asociado” y donde Polifemo, el verdadero “villano”, lo quiere devorar. Para librarse, Ulises arguye un ardid donde destruirá al cíclope cegándolo después de emborracharlo, no sin antes haber mentido acerca de su nombre:

Cíclope.- [...] ¿qué nombre tengo que darte?

Ulises.- Don Nadie [...]

²⁹ Blas Matamoro, *op. cit.*, p. 312.

³⁰ M. I. Finley, *op. cit.*, p. 88.

³¹ Fernando Savater, *Cómo narrar la aventura*, México, La Jornada Semanal, N° 105, 9 de marzo de 1997, p. 4.

³² cf., *Ibid.*, p. 4.

(Eurípides, *El Cíclope*, p. 15)

Después de haber sido cegado, le preguntan al cíclope quién lo había hecho, él contesta: “Nadie, Nadie me arruinó” (Eurípides, *El Cíclope*, p.17).

Son precisamente la astucia y la inteligencia para enfrentar una culpa y resolverla en beneficio propio, y de acuerdo a las normas establecidas en la evolución moral, lo que distingue al héroe ideal del héroe trágico. En este sentido, Orestes, en su papel de verdugo, tendrá la inteligencia y la fortuna de expiar su matricidio mediante un sacrificio a los dioses y con ello salvaguardar su vida perseguida por las Erinias, obviamente auxiliado por los dioses mismos que les corromperán la voluntad mediante un grato convenio: erigirles un templo en Atenas. Orestes, con ello, elimina la posibilidad de convertirse realmente en héroe trágico.

En *El Cíclope*, Ulises es un héroe, pero no trágico. Polifemo, el cíclope, en su carácter de villano, pareciera ser el personaje trágico. Mas, a pesar de revelar faltas a las leyes no escritas del hospedaje y de enfrentarse a las peripecias supuestas por su destino, es demasiado estúpido para entenderlo y alcanzar así la anagnórisis, impidiendo completar la estructura trágica de su carácter. De no ser por su condición sobrenatural y semidivina, que impiden la total identificación con el espectador, Polifemo podría haber emergido como un gran antihéroe de la dramaturgia griega.

El gran problema en la tragedia griega, en relación con la realidad, es que continúa siendo hasta cierto punto ficticia, en cuanto a que no rebasa el juicio aristotélico que indica que la tragedia muestra la realidad como “debe ser”, no como es. El héroe trágico griego, frente al héroe ideal, inicia la conformación de un antihéroe al mostrar carencias y culpas sumamente difíciles de rebasar del plano dramático, pero cuestionables por la realidad del derecho. La identificación del espectador con el héroe trágico, independientemente de la conmiseración y el terror escénicos, nace por la debilidad del protagonista; debilidad igual a la del hombre común, que equipara el plano dramático con el plano real y, por lo tanto, le es imposible superar su culpa, siendo abatido finalmente por su destino.

Por ello, siempre se debe recordar que existen más hombres simples y plebeyos que héroes y nobles. Llegaría un momento en que hablar de tantos héroes nobles, en ocasiones carentes de juicio, resultaría absurdo para el espectador y también para el dramaturgo, pues un rey sin pueblo no sería rey; habrá que hablar del pueblo, de todos aquellos seres que no representan

personajes heroicos: “A través del espectáculo trágico la ciudad se cuestiona a sí misma. Y los héroes y el coro encarnan sucesivamente los valores cívicos y valores anticívicos”³³. Vista bajo esta perspectiva, la tragedia griega es un inmenso campo de batalla, donde las fuerzas beligerantes son, el panteón olímpico, personificado por la opresiva aristocracia, contra la nueva democracia, representada por el naciente derecho y algunos de sus tiranos. Las armas son las ideas, cuyo objetivo es el dominar la mente del espectador. Por ello, Vernant afirma que la conciencia trágica nace cuando el hombre busca una comprensión nueva del mundo, al reconocer al universo como conflictivo³⁴. El héroe trágico, siempre inculpa por ser trasgresor de sí mismo, no tiene otro remedio que ser un conejillo de indias sujeto a experimentación escénica, para comprobar el efecto benéfico de la catarsis.

2.- LA EVOLUCIÓN DEL SACRIFICIO

Si se contempla la tragedia como un evolucionado ritual, el elemento central de éste lo constituye el héroe trágico, quien está destinado a ser sacrificado sobre el escenario, para que el espectador, al contemplar la ceremonia, se libere de los vicios, la violencia o las culpas que integran la pesada carga de su existencia. Pero el proceso evolutivo no fue sencillo ni simple, pues pasaron siglos y muchos intentos, para alcanzar tal perfección dramática.

Un aspecto muy importante en la evolución del sacrificio lo constituye el paso del matriarcado al patriarcado. Las referencias sobre este proceso, estarán abordadas básicamente a partir de las investigaciones de Robert Graves ³⁵.

La imagen del héroe comienza su gestación en tiempos arcaicos, cuando la sociedad dependía en su totalidad del matriarcado, con el predominio de la gran diosa Hestia, a quien se le ofrecían siempre los primeros sacrificios, por ser el misterio del nacimiento el más importante para conceptualizar la vida: “El sacrificio es una celebración de la creación que, por un lado, recuerda la dependencia de la criatura respecto del acto creador, dispensador de vida; y por otro, debe obtener el efecto de que la divinidad prosiga en futuro su

³³ Jean-Pierre Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, Vol. II, p. 159.

³⁴ cf., *Ibid.*, p. 39.

³⁵ Particularmente, lo relevante de las investigaciones de Graves lo representa su concordancia con la etología. cf., Robert Graves, *Los mitos griegos* Vol. 1 (Trad. Luis Echávarri), México, Alianza Ed., 1986, págs. 13 - 22.

actividad creadora”³⁶. Así, en esta Grecia arcaica, los hombres, considerados como el sexo débil, por no sufrir los rigores del parto, temían, adoraban y obedecían a la matriarca. En esta época prehelénica, uno de ellos era escogido para ser su amante: un rey, quien debía ser sacrificado al final del año, para rociar su sangre sobre los pastos y así dar fertilidad a la tierra. Los hombres podían dedicarse a labores “propias de su sexo”, como el cuidado de los rebaños, la caza, la pesca y, obviamente, al igual que en el mundo animal, el cuidado del territorio en la guerra. En un principio, los consortes de la reina eran elegidos entre los más jóvenes, pero sólo “adquirían poder ejecutivo cuando se les permitía representar a la reina llevando sus vestiduras mágicas” muy probablemente representando al sol, símbolo de la fertilidad masculina, pues la mujer era representada por la luna. Más adelante, como nos cuenta Graves, los reyes se elegirían entre los vencedores de una carrera, un torneo de arqueros o una lucha, es decir, los más “galanes y caifanes”, pero siempre terminaban siendo sacrificados, al igual que acontecía en otras culturas, como la hitita, la sumeria o la irlandesa.

Después de las invasiones aquea, dórica, eólica y jónica las costumbres comenzaron a modificarse, la “aristocracia militar masculina se reconcilia con la teocracia femenina” y la brevedad del reinado del rey, que empezaba a “resultar fastidiosa”, se modifica. Graves relata, como muy probable que, después de todos los goces obtenidos, el Rey obviamente se rebeló, siendo entonces sustituido por un niño en el momento de su inmólación, para realizar un “falso sacrificio”, y con su sangre cumplir con la aspersion sobre la tierra. La muerte ritual, tanto del rey como del niño, debía ser terrible: despedazado por mujeres feroces, pinchado en el talón con una flecha envenenada, traspasado por una lanza, derribado con un hacha, arrojado por un acantilado, quemado en una pira o ahogado en un estanque. Más adelante, ya con la sociedad un poco más civilizada, los niños fueron sustituidos, a su vez, por animales y el rey comenzó a no querer dejar su posición, aunque el trono siguiera siendo matrilineal. Sin embargo, con la invasión dórica, el matriarcado dejó paso total al patriarcado, el cual se convirtió en una regla. Pero lo que resulta más trascendental aún, es el hecho de la modificación en las costumbres y creencias religiosas. Afirma Graves que se convino en un sistema familiar olímpico compuesto por seis dioses y seis diosas, con supremacía masculina, pues Dionisos desplazó y desalojó totalmente a Hestia

³⁶ Luis Maldonado, *La violencia de lo sagrado*, Salamanca, Ed. Sígueme, 1974, p. 44.

de su trono. Este hecho resulta relevante en el progreso de la cultura griega, no sólo en la transformación del panteón, sino que el advenimiento del patriarcado da como resultado el nacimiento de la creencia del hombre como ser superior. Sus actitudes heroicas, junto a las proezas que éste pueda lograr, empiezan a ser narrados por la épica. Posteriormente, sus grandes yerros y culpas serán expuestos por la tragedia, arte dedicado al dios usurpador: Dionisos, quien simbolizado por sus instintos y oculto tras la máscara trágica, siempre se encontrará inmerso implícita o explícitamente en cualquiera de los textos trágicos, ya sea *Edipo*, *Ajax* o *Las Bacantes*, etc. De esta forma, el ritual del sacrificio se fue transformando paulatinamente; desde los sacrificios humanos hasta el sacrificio simbólico dentro del teatro, donde la víctima es generalmente el personaje central. Si el matriarcado hubiera continuado y Dionisos no hubiera aparecido, la tragedia y el ritual dramático del sacrificio, como formas civilizadas de inmólación, posiblemente tampoco hubieran aparecido.

Dionisos, como muchos otros dioses, provenía de oriente con el nombre de Baco, y consigo acarrió su culto: el culto a la embriaguez del vino. Esa embriaguez era considerada proveedora de una fuerza interna superior, la cual aparentemente producía el olvido de las desdichas humanas, desvanecía el miedo y otorgaba una profunda confianza en el propio poder, impulsando al hombre hacia las grandes acciones³⁷.

Tiresias.- ...es un divino néctar que libera del dolor y de la amarga pena. Bebido, entrega al sueño y hace olvidar los infortunios de cada día.

(Eurípides, *Las Báquides*, p. 481)

Además representaba fluidos vitales, como el esperma³⁸. Existían también otros atributos que lo acompañaban indirectamente, gracias a la presencia de su siempre protector y educador Sileno, a quien lo suponían poseedor de gran sabiduría, conocedor del pasado y capaz de prever el futuro, "cualidades que, según los griegos, provenían de la euforia y la liberación del instinto intuitivo causados por el vino" ³⁹.

³⁷ MITOLOGÍA, Vol. 1, Editor Víctor Civita, Sao Paulo, Abril, 1973, p. 226.

³⁸ cf., Jan Kott, *El manjar de los dioses*, (trad. Juan Tovar), México, Era, 1977, p. 198.

³⁹ *Ibid.*, p. 226.

Paulatinamente, el culto a Dionisos fue creciendo pues en su simbología se encontraban los deseos biológicos elementales, como el sexual, simbolizado por el macho cabrío principalmente. Esto no es gratuito, desde la antigüedad se conocía su potencial sexual. En las prácticas zootécnicas de cruzamiento, un semental caprino es capaz de cubrir y fecundar hasta siete hembras en una sola sesión, la cual se puede repetir durante varios días seguidos. Al llegar la época de la vendimia, se sacrificaba al cabrón, pues el respeto hacia el dios del vino obligaba a los campesinos a mostrar y agradecer los favores obtenidos, por medio de la inmólación de este animal: el "*tragos*".

La selección de este semoviente pudo deberse al considerarlo enemigo y destructor de la viña⁴⁰ (a lo cual se opone Graves, pero no dice por qué) o, también, porque se le consideraba un animal lascivo. Así, con su muerte, por una parte se protegía la cosecha y, por otra, era posible expiar un posible deseo sexual constante, "pues la sexualidad pervertida se simboliza mediante animales considerados impuros: el primero es el macho cabrío"⁴¹. Pero su muerte estaba escoltada por un canto muy especial, ya que los animales también conocen su destino cuando van a morir, pues su homeostasis se altera, su rostro se transforma, y emite sonidos guturales particulares del momento y a este canto en Grecia se le denominaba "tragodía" (tragedia). Al morir, su alma serviría de alimento al dios Dionisos, pues en todas las culturas, al igual que la griega, el alma se afirma "arquetípicamente" como una clase de energía vital que se da a los dioses para que ellos vivan, localizándose en la sangre y el corazón⁴².

No sólo sería la embriaguez del vino la recompensa, su función se complementaba al abrir un nuevo plano mental en la búsqueda de otras rutas para el saber del hombre griego mismo. Este hombre también requeriría, en su evolución histórica y cultural, alimentar su anhelo de purificación con almas destinadas al sacrificio que lo sustituyeran, como el animal al niño y el niño al rey. Se debía cumplir con un ritual de sacrificio para efectuar así una profunda catarsis: "También en Grecia se denominaba *katharma* al objeto maléfico expulsado gracias a operaciones rituales muy similares a las del

⁴⁰ cf., Silvio D' Amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo 1, México, U.T.E.H.A. (Manuales N° 107 -107a), 1961, p. 16.

⁴¹ Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1976, p. 36.

⁴² Esta misma función "arquetípica" es analizada entre los náhuas y mayas. cf. Garza, Mercedes de la, *El hombre en el pensamiento náhuatl y maya*, México, U.N.A.M., 1978, p. 62 .

chamanismo”⁴³. Esto implicaba librarse, mediante el entrenamiento de la conmiseración y el terror, de pasiones peligrosas como la lujuria, la cólera, el orgullo⁴⁴ o la misma violencia, para demostrarse a sí mismo su capacidad de inmolación y purificación bajo la piel de otro: el héroe trágico será el sustituto del macho cabrío. Sin embargo, las muertes únicamente eran relatadas y, quizás con excepción del suicidio de Ajax, el momento de la muerte nunca se veían en escena, porque “se la morte non era oggetto di spettacolo, lo era il morto. La tragedia riproduce assai spesso con scrupolosa precisione la cerimonia dell’ esposizione del cadavere, del compianto e dell’ elogio propri del rito funerario”⁴⁵. En el rostro del cadáver el espectador verá reflejados su realidad y su destino; el canto de muerte del macho cabrío será reemplazado por la palabra, estructurada en forma de poesía, para que el impacto no se disipe. La poesía también será el arma del sacrificio, ya que como afirmara Shelley, “Poetry is a sword of lightning, ever unsheathed”⁴⁶.

La poesía involucraba una violencia psíquica, pero, por una parte, el ritual se embellecía al hacer uso de la narración poética y, por otra, el poeta, “con la sua parola, efficace sapeva incantare e sedurre, ammaestrare e persuadere”⁴⁷, sujetando o tranquilizando las pasiones o, bien, excitando para establecer una polémica alrededor de la acción, pero finalmente siempre alcanzando el ritual dramático. Y todo gracias a Dionisos y, por supuesto, al vino.

2.1.- INSTINTO *VERSUS* INTELECTO

Si el desarrollo o evolución del sacrificio dentro de la tragedia griega tiene el fin de exponer sus ideas acerca de la vida, del instinto y de la razón, esto nos conduce a analizar, por una parte, la acción “heroica” de Prometeo hacia los

⁴³ Luis Maldonado, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁴ cf., Juan David García Bacca, “Introducción a la Poética”, en *La poética* de Aristóteles, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 117.

⁴⁵ “si la muerte no era objeto de espectáculo, lo era el muerto. La tragedia reproduce en abundancia con escrupulosa precisión la ceremonia de la exhibición del cadáver, del lloriqueo y del elogio propio del rito funerario”, Diego Lanza, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁶ “La poesía es una espada flamígera, siempre desenvainada”, Percy B. Shelley, *A Defense of Poetry*, in *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol 2, ed. by Frank Kermode and John Hollander, New York, Oxford University Press, 1969, p. 752.

⁴⁷ “con su palabra, eficaz sabía encantar y seducir, amaestrar y persuadir”. Diego Lanza, *op. cit.*, p. 39.

hombres, y, por otra, el valor de Dionisos como representante de los instintos en el hombre.

Después de consultar en la mitología y en la tragedia referente, surge una pregunta: ¿por qué se relega a Prometeo y nunca se le erige como una máxima deidad, siendo que pudiera estarle consagrado un ritual tan grande como la tragedia, si él fue quien concedió la sabiduría al hombre?

En la tragedia *Prometeo Encadenado* se relata cómo el Titán-Intelecto robó el fuego y se los entregó a los hombres. Con esta acción, al entregar el fuego robado al hombre, le está concediendo también la inteligencia y el lenguaje⁴⁸, cualidades que los dioses, principalmente Zeus, le habían negado.

Prometeo.- Pero de los mortales desdichados ni cuenta mínima hizo [...] antes bien tenía el intento de aniquilar su raza y hacer brotar una nueva [...] yo fui el que me opuse a que los mortales bajaran al Hades hechos trizas.

(Esquilo, *Prometeo*, p. 76)

Para Diel, con esta acción, Prometeo crea al hombre “en tanto ser material, capaz de elegir falsamente”, porque el fuego robado pervertirá a los hombres y los hará olvidar el sentido de la vida; guiados por la vanidad del intelecto se creerán parecidos a los dioses, se olvidarán del espíritu y se trivializarán⁴⁹. Prometeo, cuyo nombre significa “pensamiento previsor”, es un titán que auxilió a Júpiter en sus designios para vencer a Cronos y colocarse en la cúspide del poder divino, determinando así la figura de la estructura vertical del topocosmos y cuya imagen imitarán las agrupaciones humanas: “arriba es el orden del poder y abajo es el orden de la civilización”⁵⁰.

Egisto.- ¡Quien manda es el de arriba! ¡El que viaja en el puente!

(Esquilo, *Agamemnon*, p. 116)

Aunque Prometeo haya entregado el conocimiento a la especie humana, su poder y su fuerza no solamente serán siempre limitados frente al panteón olímpico, sino que el don del entendimiento otorgado al hombre no abarca la totalidad del conocimiento para hacerlo comprender los grandes misterios de

⁴⁸ cf., Paul Diel, *op. cit.*, p. 229.

⁴⁹ cf., *Ibid.*, págs. 228 y 230.

⁵⁰ Jan Kott, *op. cit.*, p. 30.

la naturaleza, del cosmos y de sus propias actitudes frente a la vida; si Zeus derrotó a Prometeo, ¿qué pueden esperar los simples humanos?

Corifeo.-[...] ¡Visteis tremendas inauditas muertes! ¡Visteis tormentos raros sin igual! Pero nada de esto ha sucedido sin intervenir Zeus.

(Sófocles, *Traquínias*, p. 115)

Cierto es también, como lo afirma Nietzsche, que el hombre, igualándose al titán, “obliga a los dioses a aliarse con él, porque gracias a su propia sabiduría tiene en su mano la vida de los dioses y el límite de su poder”⁵¹, es decir, el hombre tiene el poder para cambiar a sus dioses a su antojo, pero sin que por ello se pierda su experiencia o visión numinosa del mundo⁵². Sí, él los puede cambiar, pero es tan pequeño frente a lo que no entiende que no puede vivir sin ellos, porque a través de éstos le da respuesta a todas las preguntas que no puede contestar. De esta manera, el hombre, para comprender el origen de las fuerzas naturales y telúricas, las representa por los dioses mismos, pero es incapaz de definir y determinar de forma medianamente científica los misterios de la muerte y, más aún, el de la vida, pues “el misterio de la vida incluye el misterio de la muerte”⁵³. Si en Prometeo se relata el despertar de la conciencia y el impulso evolutivo que anima toda la vida, a partir del refinamiento de la espiritualización⁵⁴, el mito de Dionisos representa el desencadenamiento frenético de los deseos múltiples⁵⁵, que el hombre debe satisfacer, incluso en exceso, como lo son el comer, el beber y el reproducirse, antes de entregarse a un proceso reflexivo de análisis y conocimiento. El héroe trágico, en su proceso evolutivo, deberá reflejarlo así.

⁵¹ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 64.

⁵² El culto y el mito nacen de la visión numinosa del mundo, a partir de la contemplación de los fenómenos de la naturaleza. Un río es conceptualizado como un ser poseedor de voluntad, pues se elimina cualquier frontera entre el mundo espiritual y el natural, pudiendo entonces adquirir cualquier forma animal o vegetal, sin por ello perder sus atributos originales. cf. Luis Díez del Corral, *Estudio preliminar* a F. Hölderlin, *El archipiélago*, Madrid, Alianza, 1979, p. 38.

⁵³ Paul Diel, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁴ cf., *Ibid.*, p. 226

⁵⁵ cf., *Ibid.*, p. 130.

Est. 2.- [...] Jamás podrá la voluntad del hombre enfrentarse contra el orden que Zeus ha impuesto.

(Esquilo, *Prometeo*, p. 79)

El orden ejercido por Zeus siempre ha de ser manifestado en forma vertical y, al encontrarse él en la cúspide del poder, donde la facultad de su dictadura se ejerce sin escrúpulos al exterior⁵⁶, sus mandatos se transforman en ley: Zeus es, ante todo, fuerza, poder y libido (recordemos que si había un dios amante de mujeres bellas era precisamente él), características primarias (arcaicas) en la conformación de la personalidad de cualquier héroe, tanto épico como trágico. Pero Zeus, como máxima deidad del panteón griego, también es un juez que debe dictar sobre acciones correctas o incorrectas de acuerdo con sus mandatos, siempre convertidos en ley. Evidentemente sus resoluciones siempre serán acordes con su ley y su ley es la de someter a todo ser pensante a la divinidad, al espíritu que él representa: el origen de la vida. Por ello, un rey como Agamenón, al tomar la imagen de Zeus como modelo de conducta, se rige más por sus instintos los cuales le impiden respetar cualquier tipo de prohibición ⁵⁷.

Independientemente de pertenecer a una estirpe de titanes derrotados, por medio del texto dramático es posible detectar otras causas por las cuales el hombre griego no podría haber situado a Prometeo al nivel de las divinidades primordiales de aquel panteón, tal como se muestra en la tragedia de Esquilo: la traición y la falta de “previsión”. Para Finley, “[...] los héroes siempre buscaban honor y gloria [...] todo giraba alrededor de un simple elemento de honor y virtud: fuerza, bravura, valor físico, proezas [...] no había ninguna debilidad, ningún rasgo no heroico aparte de uno solo: la cobardía y la consiguiente incapacidad para perseguir metas heroicas”⁵⁸. Si la cobardía era vista como un sentimiento despreciable, más aún si se trataba de un héroe poseedor de características paradigmáticas, la traición, en cualquier forma que se presentara constituía un sentimiento deleznable, y así lo afirma el coro de las Oceánidas cuando refieren a Hermes su adhesión por Prometeo.

Coro.- He aprendido a odiar a los traidores: no hay vicio peor y horror siento hacia ellos en grado máximo.

⁵⁶ cf., Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁷ cf., Jean-Pierre Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, Vol. II, p. 68.

⁵⁸ M.I. Finley, *op. cit.*, p. 29.

(Esquilo, *Prometeo*, p. 87)

La traición, como motivo de acción dramática, se presenta de manera recurrente en la temática de distintas tragedias, siempre acompañada de algún vicio, como la petulancia que se le imputará más adelante a Prometeo. Prometeo ha cometido dos traiciones: la primera, para con sus hermanos, los titanes, a quienes les debía fidelidad por existir entre ellos un vínculo de sangre, independientemente que el texto dramático no establece algún motivo por parte de los titanes hacia Prometeo, para ser retribuidos con tal acción. Él intenta actuar con astucia, pues su madre anticipadamente le había confiado quién llegaría al poder.

Prometeo.- Fue cuando yo pensé que era lo discreto, unido a mi madre, oponerme al partido de Zeus.

(Esquilo, *Prometeo*, p. 76)

La segunda traición la ejecuta contra el propio Zeus, cuando desafía sus dictámenes, siendo furiosamente castigado a pesar de que el mismo Prometeo afirmara en otros parlamentos que Zeus vendrá a buscarlo, solicitando su auxilio, pues:

Prometeo.- [...] habrá de necesitar de mí un día ese tiranuelo de los inmortales! Ha de saber qué planes lleva un nuevo intento de destronarlo y abatirlo en deshonor.

(Esquilo, *Prometeo*, p.75)

El nombre de Prometeo puede significar “pensamiento previsor” y puede con ello implicar también inteligencia y astucia. Sin embargo, su castigo inmediato resulta terrible y, en ningún momento del texto, él menciona haberlo previsto. Tampoco alcanza a comprender la magnitud de su desafío, en cuanto a que esta acción frente a Zeus puede representar un ejemplo a no seguir para la mayoría de los hombres. Él se obstina en verse como un gran “héroe”, por haber salvado al hombre y otorgado el conocimiento al hombre, y de manera un tanto soberbia así lo afirma:

Prometeo.- Todo arte para los mortales, proviene de Prometeo.

(Esquilo, *Prometeo*, p. 79).

La culpa de Prometeo no sólo es el haber entregado a los hombres un conocimiento orientado hacia la materialidad, es también la de desafiar y traicionar con una gran soberbia a Zeus, quien creó al hombre “en tanto ser espiritual”⁵⁹, capaz de elegir justamente entre el espíritu y la materia. Por tal razón, Océano le incrimina y le aconseja:

Océano.- Y aunque eres tan sagaz y ardidoso, aún quiero amonestarte con un útil consejo. Conócete a ti mismo y transforma en nuevos tus procedimientos [...]
(Esquilo, *Prometeo*, p. 77).

Si Prometeo, tal como se relata en la tragedia, por optar hacia una posición ventajosa traicionó a sus hermanos y, posteriormente, por su carácter petulante, traicionó a Zeus, ¿qué podrían esperar los hombres?, ¿qué podría esperar el espectador? Sobre todo si él, al representar el pensamiento previsor, no previó los tormentos que sufriría al cometer su falta. Por supuesto Prometeo se reconciliaría con Zeus (cuenta el mito) y tampoco fue olvidado por los hombres; él estableció el ritual del sacrificio animal y las fracciones que de éste debían consagrarse a los dioses, obviamente dejándoles la peor parte mediante un engaño (huesos cubiertos con grasa): engaño que Zeus jamás perdonaría, pues un ritual está consagrado a la espiritualidad con el alma contenida en la sangre como recompensa. La espiritualidad, a su vez, tiene la función de ubicar al hombre frente al cosmos; frente a fuerzas que son más grandes que él y a las que debe respetar, si quiere respetarse a sí mismo. Por lo tanto, el Prometeo en la tragedia de Esquilo, se descubre no sólo como un traidor, sino también como un ser falaz, a quien el espectador, en su debate interior, debe mirar con recelo, ya que perdió el honor frente a los dioses, su fama es lastimera y su conducta orgullosa: “Buscar el honor quiere decir hacerse superior y que esta superioridad se haga pública (fama). Si lo primero falta y se ambiciona lo segundo, háblase de vanidad. Falta lo segundo y se nombra orgullo”⁶⁰. La gran lección que el hombre debe recordar siempre, para no imitar al orgulloso Prometeo:

Tiresias.- Común es a los hombres cometer errores [...] la obstinación es

⁵⁹ cf., Paul Diel, *op. cit.*, p. 228.

⁶¹ Federico Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, (trad. Jaime González), México, Editores Mexicanos Unidos, 1977, p. 147.

otro nombre de la estupidez.
(Sófocles, *Antígona*, p. 203)

Si se ubica el mito trágico de Prometeo dentro del contexto cultural aristocrático griego, donde más que la astucia, la sagacidad y el éxito, el poder, la fuerza y la gloria eran los ideales primarios de cualquier héroe⁶¹, Prometeo, a pesar de representar la inteligencia, no podrá nunca personificar las segundas cualidades. Mientras que Zeus, amén de la espiritualidad, sí representa las primeras⁶². Prometeo pierde control sobre sus acciones y las consecuencias de éstas, lo que implica una deficiente “responsabilidad” hacia sí mismo y lo que podría representar: “l’errore (*hamartēma*) la responsabilità del quale ricade sul soggetto che non ha saputo calcolare correttamente le conseguenze del suo atto sia perché temporaneamente vinto dall’ emotività sia per difetto di impegno nel momento della decisione”⁶³. En cuanto al impacto dramático de la responsabilidad, y en lo que a la tragedia se refiere, Vernant afirma que “la responsabilidad surge cuando la acción humana deja paso al debate interior del sujeto, a la intención, a la premeditación, aunque ésta no haya adquirido suficiente consistencia y autonomía como para bastarse completamente a sí misma”⁶⁴. En este sentido, para ampliar un poco más la importancia del concepto de responsabilidad, Hans Jonas la define abarcando tres condiciones: “la primera, y más general es el poder causal, es decir que el actuar genera un impacto en el mundo; la segunda, que la acción está bajo control del agente, y la tercera, que éste puede prever, hasta cierto punto, sus consecuencias”⁶⁵. Evidentemente, la acción de Prometeo generó un impacto entre los hombres. Sin embargo, no se observa un debate interno que analice el posible alcance de sus acciones. Al no tener control sobre sus actos y al

⁶¹ Kott realiza un análisis de las actitudes y estructuras de carácter entre la antigua aristocracia y la nueva democracia en la Atenas del siglo V, comparando a Aquiles con Odiseo, donde el primero busca la gloria y el segundo el éxito. cf. Jan Kott, *op. cit.*, p. 172.

⁶² Para realizar esta afirmación, Kott se fundamenta en la obra de W. C. Greene, *Fate, Good and Evil, in Greek Thought*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1944, p. 123. cf., *Ibid.*, p. 21.

⁶³ “El error, la responsabilidad que recae sobre el sujeto que no ha sabido calcular correctamente la consecuencia de su acción, ya sea porque fue vencido temporalmente por la emotividad, ya sea por una falla de su objetivo en el momento de la decisión”. Diego Lanza, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁴ Jean-Pierre Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, Vol. I, p. 42.

⁶⁵ *Apud*, Fátima Fernández Christlieb, *La responsabilidad de los medios de comunicación*, México, Paidós, 2002, p. 157.

aplicar erróneamente los atributos que le identifican, basados primordialmente en un conocimiento desprovisto de espiritualidad, con Prometeo se esboza un antihéroe griego, ladrón, traidor, soberbio y medio estúpido, que nunca mide su responsabilidad, que no entiende su trasgresión y que se debía tomar como ejemplo para no cometer las mismas acciones en contra de la espiritualidad. Por ello, afirmaban los “cínicos”, con Antístenes a la cabeza: “Dios no necesita nada. Las necesidades son productos artificiales del llamado progreso; el gran error de los hombres ha sido el de haber creído en el mito de Prometeo y haber querido acomodar su conducta a la de aquél”⁶⁶. ¿Será cierto? De ser así, bien pudo haber muchos antihéroes en Atenas. Subtextualmente, el texto dramático pareciera mostrarnos más las razones de un ser indigno que las de un benefactor. Por lo tanto, en el momento que un espectador se identifica con Prometeo, en ese momento al poseer la inteligencia y el lenguaje, se convierte también en un cómplice contra una espiritualidad a la que debe respeto y sumisión: es culpable también.

En Atenas no se olvidó rendir un homenaje a Prometeo. Sin embargo, su culto, que se celebraba durante las Lampadoforias, era compartido siempre al lado de Hefesto y Atenea, nunca solo⁶⁷. El hombre griego se mantenía receloso del titán, rehusándose a concederle amplias oblaciones, como no sucedía con Dionisos. Prometeo es la imagen de una divinidad relativamente marginada, quien a pesar de haber favorecido a los hombres con sus acciones, éstas provocan desconfianza, pues el espectador sabe que si de Prometeo recibió el conocimiento, no fue él quien le dio la vida. Por ello, el hombre griego, al asociar sus actos rituales a los contextos arcaicos asentados en la divinidad, otorga, como objetivo primario del héroe trágico, el encuentro con la espiritualidad; no la inteligencia y la astucia, pues con éstas quizás sí podrían vencer al divino destino, ya que, recordemos, su meta es el éxito humano, no la divina gloria. Prometeo dio el conocimiento y el lenguaje al hombre, pero la tragedia, como manifestación ritual, nunca sería para él porque un héroe, para serlo, debe ser reconocido como tal por su sociedad⁶⁸. Sin embargo, su postura frente al oligarca olímpico bien podría ser tema del

⁶⁶ *Diccionario enciclopédico Quillet*, Tomo 2º, Buenos Aires, Ed. Argentina Arístides Quillet S.A., 1973, p. 547.

⁶⁷ cf., *Diccionario de Mitología Grecorromana*, Editor: Víctor Civita, Sao Paulo, Abril, 1974, p. 159.

⁶⁸ cf., Jean-Pierre Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, Vol. II, p. 69.

debate interno del espectador que, sin manifestarlo, también desea rebelarse y cambiar a sus dioses, como lo propusiera Nietzsche.

Por su parte, Dionisos era responsable indirecto del nacimiento de los hombres. Durante su niñez, al ser secuestrado por los titanes, Dionisos intentó escapar bajo la forma de distintos animales. Cuando lucía la forma de un toro: “los titanes lo destrozaron y consumieron su carne cruda. Zeus mató a los titanes con un rayo, y del hollín dejado por el fuego que los calcinó, nacieron los hombres, [...] el alma aprisionada en el cuerpo era una sustancia dionisiaca que sobrevivió en las cenizas de los titanes”⁶⁹. Aunado a este mito, el hecho de ser el dios del vino y, por consiguiente, de la euforia producida⁷⁰, llevó al hombre griego a refinar paulatinamente los rituales y los sacrificios a él dedicados. Pero por otra parte, al Dionisos, nacido de las cenizas de los titanes, se le consideraba el futuro sucesor de Zeus en el Olimpo⁷¹. Es bien sabido que el teatro, y consecuentemente la tragedia, es una derivación directa de los primitivos ditirambos ejecutados en su honor. Al igual que en otros rituales ya citados, su culto estaba relacionado en su origen con el sacrificio humano y animal “[...] en algunos lugares, en vez de un animal, despedazaban a una persona en los ritos de Dionisos [...] en Ponta de Beocia la tradición contaba que había sido hábito el sacrificar a un niño, al Dionisos Matababros, sustituyendo después al niño por un macho cabrío”⁷². Independientemente de la causa o la deidad por la cual se realiza la inmolación, en diversas tragedias es posible observar al sacrificio humano como tal: Ifigenia y Polixena.

Agamemnon.- (a Ifigenia)[...] Si quiero, o si no quiero, tengo que sacrificarte ante las aras. Debes tú consentirlo y tenemos que obrar como fallan los dioses.

(Eurípides, *Ifigenia en Aulis*, p. 465)

.....

⁶⁹ Jan Kott, *op. cit.*, p. 190-191.

⁷⁰ Primitivamente, el vino también era utilizado como droga competitiva para aminorar la ingestión anterior de otras, como la *amanita muscaria*, cuyos efectos son alucinógenos. cf., R. Graves, *op. cit.*, p. 7.

⁷¹ cf., Silvio D' Amico, *op. cit.*, p. 16.

⁷² Sir James George Frazer, *La rama dorada*, México, F.C.E., 1974, p. 450.

Ulises.- (A Hécuba) [...] A tu hija Polixena han de inmolar sobre el túmulo erigido en la sepultura de Aquiles [...] el sacrificio lo hará un sacerdote designado para ello: el mismo hijo de Aquiles.

(Eurípides, *Hécuba*, p. 155)

Evidentemente, con el mito de Dionisos nace el sacrificio en la tragedia. Con su sacrificio, muerte y renacimiento, los hombres nacieron, pues no había a quien más sacrificar. Ahora es el turno de los hombres, para agradecer y no olvidar el inicio de la vida: “De la misma manera que en su origen la divinidad sólo podía sacrificarse a sí misma, porque no había nada más, también ahora el mundo se sacrifica a sí mismo bajo otros nombres”⁷³, y también en otros templos llamados teatros. El sacrificio implica un proceso de “dar y de tomar”⁷⁴, se da una vida para obtener otra, es un proceso de intercambio. Pero en el transcurso evolutivo de la sociedad, como ya se ha observado, el sacrificar seres humanos se debía frenar; el humano descubre la sustitución y, en primera instancia, ésta la constituye el chivo expiatorio: “un sustituto que ha de asemejarse a Aquel a quien sustituye”⁷⁵. Los animales suplantán al hombre, dando su sangre y su alma como alimento para los dioses. Pero entonces, en ese mismo proceso evolutivo, se debe relevar al animal, en este caso al cabrón, por otra forma más refinada de sacrificio, pero sin perder la violencia que tolera el acto, a través de la palabra. “Las palabras [...] sustituyen el sacrificio, y como el sacrificio, tienen el poder de hacerse obedecer”⁷⁶, porque son, finalmente, fruto del fuego, del recuerdo de la culpa; y un sacrificio tiene por objetivo expiar una culpa, de lo contrario, no es sacrificio, es asesinato. La voluntad de la naturaleza se emitirá por medio de la palabra, para incrementar la violenta aparición del destino: “La antigua maldición, transmitida hereditariamente a través de las generaciones, en la poesía trágica se convierte en patrimonio íntimo hallazgo propio del personaje heroico”⁷⁷; es decir, ya apaleado, lo apalean de nuevo, si no, no sería tragedia.

⁷³ Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, (trad. Joaquín Jordá), Anagrama, Barcelona, 1989, p. 142.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁷⁵ Jan Kott, *op. cit.*, p. 186.

⁷⁶ Roberto Calasso, *op. cit.*, p. 136.

⁷⁷ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 123.

Coro.- Tremenda vista que se ofrece a los hombres [...] ¡Infortunado! ¿Qué locura se apoderó de tí? ¿Qué maléfico numen se echó en furioso ímpetu salvaje en tu contra, ya cuando estás caído bajo el azote implacable de la Moira?
(Sófocles, *Edipo Rey*, p. 146.)

No es necesario ver brotar la sangre del sacrificado, en un sentido real, para que el espectador sienta la fuerza en el fluir del alma inmolada, al escuchar el “tragós” del héroe trágico, por medio de las palabras. Por lo general, él vislumbra, al igual que los animales, la proximidad de su muerte o su destrucción, la cual será relatada en la tragedia, y la tragedia sólo se logra transmitir por medio de una conformación estructurada de manera poética, que obliga al espectador a pensar mediante la traducción mental de formas no convencionales de lenguaje común. La tragedia, como el sacrificio, debe ser altamente violenta con el ser sacrificado, para colocar al espectador entre la conmiseración y el terror, de tal manera que el sacrificio simbólico del héroe nunca pierda la realidad escénica, a partir de “la reproducción imitativa de las acciones”⁷⁸. Ahora bien, al hablar de acción imitativa de la estructura trágica, no sólo se deben citar aquellas acciones “esforzadas y perfectas” por parte del héroe, sino también el motivo del sacrificio que es para purgar o purificar al cuerpo de los “humores pesados”⁷⁹ o vicios, que lo condujeron al error.

A través del sacrificio escénico en la tragedia se nos permite *disfrutar* de la violencia pero dispensándonos de sus efectos ⁸⁰. Sin embargo, jamás debe perderse en la mente del espectador que todo puede haber partido de un hecho real (considerando al mito como tal), para que no sólo se identifique con el héroe, sino también para recordarle que bien pudo ser él quien portó el arma con la que se efectuó el sacrificio. En este sentido, todos, en algún momento de nuestras vidas, hemos sacrificado algo o a alguien: “el *pathos* de este gesto está en el reconocimiento de que en el centro de todo dar y tomar hay una muerte”⁸¹; como ya se ha visto, toda acción siempre será acompañada de una pasión o de una emoción, por terrible que sea.

⁷⁸ Aristóteles, *La Poética*, p. 138.

⁷⁹ cf., García Bacca, *op. cit.*, p. 52.

⁸⁰ cf., Eric Bentley, *op. cit.*, p. 222.

⁸¹ Roberto Calasso, *op. cit.*, p. 167.

Electra.- ¡Cuanto antes mávalo y arroja su cuerpo a los sepultureros dignos de su mérito! ¡Lejos, muy lejos de nosotros!
Sófocles, *Electra*, p. 85)

El héroe, en la tragedia griega, es el gran "chivo expiatorio" que purgara los pecados de un espectador que, más civilizado en sus rituales de sacrificio, intenta eliminar de sus costumbres el actuar violenta y directamente sobre otro ser, independientemente de las connotaciones míticas de éste: "high tragedy which from its beginnings has presented crime and its punishment, the punished protagonist being a scapegoat for the audience" ⁸². La inmolación escénica permite el intercambio intelectual y religioso del "dar y tomar" (como sucedió con Dionisos), para lograr, con ello, obtener algo de satisfacción en una vida, de la que el hombre común griego no podía escapar. La gran astucia sacrificatoria, en la tragedia griega, como afirma Calasso, se encuentra en la sustitución: "sacrificando algo que está en lugar de otra cosa se pone en marcha la máquina misma del lenguaje y del álgebra, la digitalidad conquistadora"⁸³. De esta manera, ninguno de los espectadores tendrá que ser físicamente sacrificado, pues conoce sus imperfecciones, teme a Zeus y le rinde culto para no desaparecer o ser castigado como Prometeo, reconociendo y pagando su culpa, porque de lo contrario:

Ant. 1º.- ¿Qué dios habrá que pueda dar oídos a un hombre que en esos crímenes se aniega y como criminal va a la total aniquilación?

(Esquilo, *Agamemnon*, p. 99)

Mas, en esa misma evolución espiritual e intelectual griega, "la muerte trágica tiene un doble significado: debilitar la ley antigua de los dioses olímpicos y ofrendar al dios desconocido el héroe en cuanto primicia de una nueva cosecha human"⁸⁴. El héroe trágico siempre deberá morir, física o existencialmente, porque "la muerte pasa así a ser salvación"⁸⁵, para que el hombre común conozca sus límites; para que el espectador continúe viviendo,

⁸² "...la gran tragedia, la cual desde sus comienzos, ha presentado el crimen y su castigo, donde el protagonista castigado es el chivo expiatorio de los espectadores". E. Bentley, *op. cit.*, p. 157.

⁸³ Roberto Calasso, *op. cit.*, p. 167.

⁸⁴ Walter Benjamin, *op. cit.* p. 95.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 96.

aunque el límite final de todos lo constituya una muerte determinada por los dioses. Por ello, el hombre griego siempre se encontraba a la espera de que surgiera “un hombre excepcional para que logre modificar un estado de cosas que no le es favorable o con el que no está conforme”⁸⁶. Pero siempre dentro del plano de la vida, donde pudiera intentar ejercer algún dominio a partir del ejemplo heroico, en cuanto a actitud y carácter. Sin embargo, el héroe trágico no es perfecto y, como ya se ha visto, gracias a esa imperfección en su *ethos* se constituye el primer paso hacia la conformación del antihéroe: la imagen del hombre, del espectador común, gran poseedor de imperfecciones.

Es entonces cuando ese enorme campo de batalla que es la tragedia griega, de manera disimulada y elegante, pareciera cuestionar al espectador: ¿en qué forma quieres morir?, ¿como hombre común o como héroe?

Agamemnon.- ¡Dichoso eres, anciano! ¡Qué feliz es el hombre que pasa su vida sin honores ni gloria! ¡Qué desdichado aquél que logra sólo nutrir envidias!

(Eurípides, *Ifigenia en Aulis*, p. 449)

Si la respuesta fuera negativa al héroe, entonces el hombre común daría un primer paso para identificarse más con un antihéroe: alguien cuyo sacrificio es infructuoso.

3.- EL ENFRENTAMIENTO DEL HÉROE TRÁGICO.

El héroe trágico, como modelo de proceder, se presenta ante el espectador simbolizando el ideal de conducta al enfrentar sus culpas y purgarlas. Por medio de él, el poeta trágico expone sus ideas y creencias políticas, sociales y religiosas; “enseña los afectos a través de las acciones para que abracemos a los buenos y los imitemos en nuestra conducta [...] la acción es un modo de enseñar [...] con vistas a nuestro modo de actuar”⁸⁷. Como ya se ha visto, el héroe trágico emerge de un mundo no necesariamente inaccesible para el espectador, para el hombre común, pues a pesar de poseer alguna cualidad o característica que lo distingue, su condición es plenamente humana⁸⁸. Sin

⁸⁶ Hernández de Alva, Gonzalo, *Personalidad e Historia*, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1964, p. 24.

⁸⁷ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁸ “El tipo de hombre más apto para protagonista de una tragedia es aquel que se halla entre los dos extremos de la virtud y del vicio. Éste reúne las dos condiciones para excitar

embargo, emerge de un mundo adocrinante en dos sentidos y donde la culpa resulta el objeto del debate. En general, la gran enseñanza de la tragedia es que tanto los héroes trágicos como los hombres comunes, inconsciente o conscientemente, deben pagar una culpa, una trasgresión. Esto conlleva, desde un enfoque religioso, al inevitable enfrentamiento con el destino. Este destino y esta culpa únicamente se cumplen o se pagan con la muerte, el alimento de los dioses. Pero si el culpable es el destino y no el hombre mismo, e independientemente que sea o no un chivo expiatorio ¿por qué debe pagar con su vida? La tragedia, principalmente en Sófocles y Esquilo, es altamente religiosa y sus enseñanzas se deben acatar, porque nos habla:

“de un mundo divino que condiciona la acción humana. Ante todo, se trata de un orden y de un orden que debe aceptarse sin rebeliones contra lo que es más conveniente para el hombre. [...] Hay sencillamente una serie de principios que el hombre debe respetar y que son de origen divino, defendidos por los dioses, son las “leyes no escritas”⁸⁹

... y quien las viole será irremediabilmente castigado. Estas leyes, a las cuales hoy denominaríamos éticas, se refieren a principios generales de conducta como: respetar a los miembros de la familia y a los extranjeros y huéspedes; enterrar a los muertos de la familia; no abusar del débil y tener respeto y veneración por las cosas sagradas⁹⁰. Parecieran leyes muy simples, sin embargo de su violación, voluntaria o involuntaria, emergen muchas tragedias y también las nuevas nociones de la vida democrática; de una justicia a partir de la cual nace la ley.

Dentro de las tragedias se encuentran héroes provenientes del pasado remoto de la Grecia heroica, sean ya como protagonistas, o bien como personajes secundarios. Algunos de ellos, cuando son portadores de una culpa ejemplar, incapaces de expiarla por recursos socialmente admisibles al estilo de Orestes, adquieren la categoría de trágicos, como Edipo, Filoctetes,

nuestra compasión y nuestro temor: nuestra compasión, por no ser tan malo que merezca su desdicha; y nuestro temor, por ser semejante a nosotros”. Valentín García Yebra, *op. cit.*, p. 283.

⁸⁹ Francisco R. Adrados, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁰ cf., *Ibid.*, p. 83.

Heracles, Ajax o Agamenón. Todos ellos, a partir de “estilo de decisión”, casi siempre hacen lo contrario de lo que creen realizar ⁹¹.

La fractura dentro de la estructura del carácter que presenta el héroe trágico cuando elige erróneamente, infaliblemente lo conduce por un camino hacia su autodestrucción. También inicia el proceso de evolución hacia una expresión o connotación contraria a los prototipos sociales que lo identifica aún más con el mundo no heroico del espectador: el antihéroe.

3.1.- EDIPO, EL HÉROE DE LA IDENTIFICACIÓN

Las tragedias sobre Edipo, de Sófocles, aunadas a su mito, son de las obras que más se han estudiado con variados enfoques. Cada investigador encuentra múltiples posibilidades de justificar el objeto de su intención, a través de las nutridas imágenes proporcionadas por el mito. ¿Qué hubiera pasado si Edipo, el prototipo del héroe trágico, hubiera actuado de manera opuesta en su circunstancia determinada por el destino y hubiese continuado gobernando?, tal y como lo refiere parcialmente otra variante del mito, donde, “aunque atormentado por las Erinias, que le acusaban de haber causado la muerte de su madre, Edipo siguió reinando en Tebas durante un tiempo, hasta que murió en una batalla”⁹².

Podrían existir tres alternativas para la respuesta. La primera, el haber realizado un sacrificio sustitutivo en un altar consagrado a alguna divinidad, expiando así su culpa tal y como lo hiciera Orestes, lo cual demeritaría profundamente a la tragedia; una segunda, se podría haber convertido en un personaje de comedia de humor muy negro al evadir su responsabilidad por su trasgresión y, tercero, transformarse en un antihéroe al romper, sin saberlo, con todos los preceptos de cultura y moral y sin comprender jamás el nivel de su culpa.

Para Aristóteles, la tragedia *Edipo Rey* era uno de los prototipos más perfectos de la tragedia griega, por lo que constantemente la menciona a lo largo de *La Poética*. Una cualidad inherente de la tragedia, en cuanto al carácter de su héroe, es el hecho de presentar como protagonista a un hombre desprovisto de cualidades extrahumanas para afrontar la adversidad. Él no es hijo de dioses; es hijo de reyes, sí, pero carente de los atributos obtenidos por

⁹¹ cf., Jean-Pierre Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, Vol. I, p. 76.

⁹² Robert Graves, *Los mitos griegos*, Vol. 2, p. 11.

descendencia divina, como lo son Heracles o Aquiles, lo cual lo transformaría automáticamente en un héroe alejado de las posibilidades humanas naturales. Edipo sólo contaba con un valor supeditado a su inteligencia, su educación, cualidades que cualquier ser humano común puede poseer, y con ellas se transformó para la colectividad en héroe salvador y, para su beneficio, en rey.

Sacerdote.- [...] ¡Oh, el mejor de los hombres: esta ciudad restaura!
¡Tú mismo te aprovechas de tu obra, si nos defiendes, serás,
como fuiste, un salvador, un defensor! [...]
(Sófocles, *Edipo Rey*, p. 128)

Un enfoque *sui generis* del mito lo ofrece Paul Diel, quien, en su búsqueda para justificar su tesis y sin indicar sus fuentes, afirma que Edipo fue educado por un pastor⁹³, pero en ningún momento menciona a Pólipo, rey de Corinto, quien junto con su esposa Peribea en otros relatos fungen como sus padres adoptivos. Diel afirma que Edipo “pie hinchado” era cojo, porque “Layo, antes de abandonar al niño, le corta los tendones de los pies”, lo que representaría una disminución en las posibilidades de su alma, definiendo así su carácter como nervioso y vanidoso⁹⁴. Diel, evidentemente, exhibe un desconocimiento profundo de anatomía y de traumatología, pues al cercenar este tendón no dejaría “cojo” a Edipo, sino verdaderamente incapacitado para caminar y, más aún, para combatir, contrario al relato de la tragedia, cuando se narra cómo vence con su lanza a Layo, al heraldo y a sus acompañantes. En las distintas obras consultadas, consagradas al estudio de la mitología griega, en ninguna se hace referencia a que los tendones hubiesen sido cortados o cercenados. Graves relata que Layo traspasó los pies de Edipo con un clavo y lo colgó de un árbol⁹⁵ (como tradicionalmente son colgados los animales abiertos en canal); en *Mitología*, que Layo le amarró los pies y se menciona también que Pólipo limpió a Edipo la sangre que emanaba de ellos⁹⁶. Sin embargo, de todo lo afirmado por Diel, lo único rescatable, planteado escénicamente, es el hecho de que hubiese sido caracterizado con cierto grado de cojera, evidenciando así su nombre, pero podría provocar un alejamiento con la posible identificación del espectador, pues este

⁹³ cf., Paul Diel, *op. cit.*, p. 145.

⁹⁴ cf., *Ibid.*, p. 144.

⁹⁵ cf. Robert Graves, *op. cit.*, Vol. 2, p. 7.

⁹⁶ cf. *Mitología*, Vol. 3, p. 552.

disfuncionamiento no puede ser justificado dentro de los patrones posibles que caracterizan corporalmente al héroe de la tradición arcaica: un héroe de la categoría de Edipo no puede ser físicamente defectuoso, porque sus hazañas no serían creíbles, a diferencia de Filoctetes. Por otra parte, al mostrarse escénicamente cojo, este defecto conseguiría provocar risa en el espectador, pues se ridiculizaría al personaje, es decir, no sería creíble: “Cómico, es todo incidente que llama nuestra atención sobre la parte física de una persona en el momento en que nos ocupamos de su aspecto moral”⁹⁷. De haber sido representado con cierto grado de cojera, más lo aproximaría, físicamente hablando, a la lastimera caracterización física de un simple lisiado caído en la adversidad; por desgracia no encontramos más datos al respecto.

Por otra parte, en la prótasis de la tragedia, cuando Edipo se dirige al coro muestra su verdadero carácter, presentándose ante toda la concurrencia (y en este sentido tiene razón Diel) como un ser vanidoso y hasta soberbio, a quien todo el mundo debe rendir respeto y obediencia.

Edipo.- ¡Hijos, progenie renovada del remoto Cadmo! ¿Qué mueve esta reunión? [...] Aquí estoy. Soy Edipo. Todo el mundo celebra su gloria.
(Sófocles, *Edipo Rey*, p. 127)

Más adelante, en su enfrentamiento con Tiresias, en unos parlamentos inundados de un muy humano coraje, la ironía de Edipo se manifiesta ante el adivino para mostrar que la inteligencia es su gran atributo.

Edipo.- [...] Vamos hablando claro. ¿Con qué demuestras tú que eres vidente? Estaba aquí la Esfinge, que con mil cantos enigmáticos a los ciudadanos perdía, ¿diste norma de salvación a los ciudadanos? ¡Verdad es: no para todos era resolver esos enigmas! Era necesaria ciencia. Ciencia profunda... ¿cantos de aves? ¿un dios asistente? ¡No hombre! Y vino Edipo, vine yo... el ignorante, el inculto y eché abajo los artificios de la Esfinge.
(Sófocles, *Edipo Rey*, p. 132)

Edipo es referido teatralmente como uno de los personajes más grandes de la tragedia por los contrastes de su carácter, cuyo resultado en el público es

⁹⁷ Henry Bergson, *La Risa*, México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 491), 1999, p. 64.

verdaderamente dramático, debido al efecto producido por la conmiseración y el terror. Edipo camina por todos los perfiles de ánimo que un hombre pudiera transitar, y así se los muestra al espectador. María R. Lida, al analizar el carácter de Edipo, afirma: “Edipo es, míticamente hablando, pues, una de esas criaturas de naturaleza contradictoria, impura y purificadora, cuyo esplendor y caída celebra la tragedia ática”⁹⁸. Una característica de su carácter lo constituye su respeto hacia la mujer y familia, tal como se muestra en los diálogos finales con su cuñado Creón, donde pide sepultura para Yocasta y respeto para sus hijos. En ningún momento, a pesar de su poder como rey, se hace referencia en la tragedia en relación a algún posible adulterio, a diferencia de Agamenón, por ejemplo.

Edipo, en su condición siempre humana, se enfrenta a lo desconocido de fuerzas localizadas más allá de la comprensión, donde sólo los dioses tienen cabida para una posible explicación no científica, como lo constituye la peste que asola Tebas, y ante ella se enfrenta con la única herramienta religiosa que el hombre común ostenta: el oráculo, siempre enigmático, pero jamás mentiroso⁹⁹. Con ello, Edipo le está reclamando respeto para sí al pueblo, ya que como rey, él está respetando el orden natural conocido, constituido por la respuesta del oráculo y conformada por el destino. Edipo, como cualquier héroe, como debe serlo cualquier humano, es fiel y respetuoso de los designios divinos, por ello, cuando la peste se abate sobre Tebas, su responsabilidad como rey es la de encontrar la solución al problema.

Edipo.- [...] Los males se acumulan sobre vuestras cabezas. Y nadie habrá que sufra más de lo que sufro yo.[...] tras mucho meditar, hallé un remedio. Al hijo de Meneceo, que es mi cuñado Creón, lo envié a la Pitia mansión de Febo para que consultara al oráculo acerca de lo que hay que hacer, que determinación tomar para alcanzar que la ciudad sea salva. [...] cuando regrese un perdido sería yo, si no pusiera en obra lo que el dios ha dicho.

(Sófocles, *Edipo Rey*, p. 128)

Edipo, como soberano, tiene el deber de eliminar la peste y restaurar el orden social, para mostrarse como un ser responsable ante sí mismo y ante su

⁹⁸ María Rosa Lida, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós, 1971, p.14.

⁹⁹ cf., Jean-Pierre Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, Vol. I, p. 95.

colectividad, independientemente de la confrontación con Tiresias. Ante esto, el carácter de Edipo da entera cabida para analizar la definición de héroe ya citada de Georg P. Harsdörffer en cuanto a que el héroe debe ser un modelo de perfección, mostrando aflicción por la deslealtad de amigos y enemigos, pero siempre magnánimo, para superar con coraje sus sufrimientos; objetivo final que no podrá cumplir, pues se dejará llevar hacia la autodestrucción al actuar de una manera impulsiva, sin lograr superar la adversidad con el coraje que debe identificarlo.

Frente a lo anterior, al hablar de las condiciones que caracterizan a la responsabilidad, Jonas realiza una distinción en la forma de su presentación, a saber: la legal (él es culpable por lo que hizo) y la moral (no se juzgan las consecuencias de la acción sino la acción misma). La primera juzga los resultados de las acciones del hombre a partir de normas coercitivas. La responsabilidad moral no juzga las consecuencias de los actos sino el acto mismo o su calidad moral y termina afirmando que el punto decisivo es la cualidad, aun más que la causalidad, es decir, el ámbito de lo ético y lo moral¹⁰⁰. Al confrontar las acciones de Edipo a las condiciones de la responsabilidad expuestas por Jonas, anteriormente citadas, y con base en el parlamento anterior, cuando afirma haber encontrado “un remedio”, se podría concluir que: primero, “cualitativamente” con su acción él espera verse magnánimo ante su pueblo, con plena conciencia de que sus acciones tendrán un impacto en la sociedad, sobre todo después de haber exclamado en los versos finales de su primer parlamento al *inicio* de la tragedia, “¡Ah, si de mi depende remediarlo: tened por dada la ayuda! ¡Qué duro fuera yo si ante este cuadro no me llenara de conmiseración!”; segundo, a partir de la “causa”, él espera también poder controlar los resultados emanados del oráculo, “un perdido sería yo, si no pusiera en obra lo que el dios ha dicho”; y tercero, cumplir con la resolución del oráculo y castigar al asesino de Layo, pues prevé poder controlar las consecuencias de su decisión. Todo está en sus manos. Edipo no puede suponer por un momento que la última condición se volvería en su contra: es el tantas veces mencionado Destino.

Yocasta.- [...] El oráculo dijo que Layo moriría a manos de un hijo
suyo.

(Sófocles, *Edipo Rey*, p. 139)

¹⁰⁰ cf., *Apud.*, Fátima Fernández Chistlieb, *op. cit.*, p. 159.

Es aquí donde aparece la culpa. El destino es su enemigo; “la trampa estaba tendida antes de que Edipo naciera”¹⁰¹, y el efecto fue que Edipo matara sin saberlo a su padre. Pero la verdadera culpa de Edipo no es el haber matado a Layo, ni haberse desposado con su madre, tal y como lo afirmará en su vejez.

Edipo.- [...] Pero, ¿fui yo el culpable? ¿no era el fallo de los dioses? [...] Juguete fui del destino: de nada soy en persona culpable. Vino divino oráculo a mis padres de que un hijo suyo debía ser patricida y mezclarse en horrible connubio con su propia madre...¿fui yo el culpable? ¡Aún no existía, aún mis padres no me habían engendrado, nada era yo entonces! Y nací, nací en esa forma, sin saberlo. [...] Nosotros nos unimos en aquel connubio, sin saber yo quiénes éramos. ¿En dónde está la culpa? Ni al matar al padre, ni al desposarme con la madre hay culpa mía.

(Sófocles, *Edipo en Colono*, p. 172)

Sin embargo, la verdadera culpa de Edipo es que “no debería haber nacido y nació”¹⁰²; nació, como hemos nacido todos nosotros, “sin saberlo” y sin consultar nuestra nonata voluntad. Por lo tanto, el verdadero héroe trágico debe estar perfectamente consciente de su trasgresión. Sin embargo, al nacer, nadie está consciente de su nacimiento¹⁰³. Aquí deriva una gran enseñanza de la tragedia, dirigida al espectador cuando nos dice que todos somos culpables por haber nacido, y la expiación únicamente se da con la muerte: “El destino conduce a la muerte, que no es castigo, sino expiación, ya que expresa la sujeción de la vida marcada por la culpa a la ley natural de la vida”¹⁰⁴. El destino, la fatalidad, la culpa y la muerte se reúnen en la tragedia de Edipo, tragedia que es la tragedia del hombre común, del espectador, porque todos los seres que nacen deben morir y en calidad de

¹⁰¹ Jan Kott, *op. cit.*, p. 154.

¹⁰² María R. Lida, *op. cit.*, p. 147.

¹⁰³ En este sentido, en todas las referencias consultadas, sólo dos personajes son catalogados como antihéroes, Edipo y Woyzeck: “Edipo es un anti-héroe en el que el elemento épico tradicional se ha perdido, a favor de una heroicidad menos aparente. Es el hombre cotidiano, fragmentario, impotente ante el sino (destino) de la especie. Pero al mismo tiempo posee la lucidez, determinación y heroicidad frente a su sino adverso”. *MITOLOGÍA*, Vol. 3, *op. cit.*, p. 546.

¹⁰⁴ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 122.

culpables; únicamente los dioses, quienes aparecieron en algún momento, supuestamente no mueren, se les olvida o se les cambia por otros: es su muerte existencial. Pero para Edipo no hay olvido. Él ha sido el constructor de su oscura fama, desprovista del honor convencional que con el apoyo divino circunda a héroes como Aquiles, quedando para sí únicamente un orgullo desgarrado y una vanidad destrozada.

Edipo se identifica plenamente con el espectador, pues en algún momento de nuestras vidas nos hemos preguntado, después de habernos acontecido alguna desgracia, ¿por qué yo?, ¿por qué a mí? Y no encontramos solución para contestar a cualquiera de esas preguntas. La única respuesta posible para el espectador común recae en la voluntad de los dioses, y en el arma más terrible que esgrimen contra el ser humano: el destino; y el destino de Edipo es también cargar con la maldición que Pélops lanzó contra Layo por haber seducido y, más tarde, provocado el suicidio de su hijo Crisipo. Es ese preciso momento cuando nos identificamos con cualquiera de los héroes trágicos: con la soberbia estulticia de Agamenón o la impotente sabiduría de Edipo. Edipo carga con una culpa, como la carga Orestes y Electra; como la cargamos todos nosotros sin saber en ocasiones porqué. Edipo es inocente y culpable, como lo podemos ser los contemplativos espectadores de la tragedia. Con la tragedia de Edipo se empieza a forjar una imagen particular del antihéroe, del antihéroe existencial, quien con su prometéica sabiduría “al triunfar, pierde”¹⁰⁵, y pierde frente a la fuerza y poder de los dioses, pues la razón que es el gran poder del hombre, constituye también su punto débil. Y así se lo describe Creón al final de *Edipo Rey*.

Creón.- ¡ No quisiera ya hacer en todo tu voluntad: cuando tuviste poder tu vida fue una serie de fracasos!

(Sófocles, *Edipo Rey*, p. 149)

Y más terribles son los versos finales del coro, que parecieran dirigirse a los espectadores con sus concluyentes comentarios, para afirmar implícitamente que la fama puede ser gloriosa como la de Aquiles o infeliz, como la de Edipo.

Coro.- Habitantes de mi patria Tebas; mirad a Edipo hoy. Fue el más perito en resolver enigmas, pudo llegar a ser el más alto

¹⁰⁵ *Mitología*, Vol. 3, *op. cit.*, p. 547.

de los hombres. El que lo miraba sentía envidia por su dicha y su altura. Y ved a qué abismos lo precipitó el ruedo del Destino. A quien no ha visto aún la luz del final día, jamás le llaméis dichoso. Dejad que vaya al seno de la muerte, sin haber gustado la amargura del dolor de la vida.

(Sófocles, *Edipo Rey*, p. 149)

Todos los seres humanos, los espectadores, pueden tener un atributo y vivir a expensas de él, para bien o para mal, pero siempre como seres inferiores, sin fama y envueltos por el olvido, incapaces de ejercer su voluntad hacia el futuro, por muchos oráculos consultados o dioses a los cuales se encomienden; el camino del hombre siempre estará enmarcado dentro del parlamento citado al inicio de este capítulo: “¡Sufrir, sufrir y tanto y no sacar lecciones del dolor, es un delito que nadie perdonar pudiera!”

Edipo, como rey, lo ha perdido todo. ¿Ha sido su destino, o su incapacidad para enfrentarlo? La gran lección de Edipo, en cuanto a su actitud antiheroica, nace con el dolor. Al inicio de este inciso, se planteaba la posibilidad de que Edipo hubiese elegido otras alternativas al enterarse de su “delito”, pero actuará instintivamente, impidiendo que su acción sea objeto de su propia reflexión. Para Aristóteles, en relación a la acción y conforme a la justicia: “sólo se comete un delito cuando se obra voluntariamente, [...] Cuando digo voluntario entiendo, [...] una cosa que hace uno con conocimiento de causa, en circunstancias que sólo dependen de él, y sin ignorar ni la persona a la que esta cosa se refiere, ni el medio que se emplea, ni el fin que se propone”¹⁰⁶. Visto desde el enfoque del “derecho”, Edipo es inocente de sus acciones físicas, pero culpable, como tanto se ha discutido, de intentar evadir su destino. Edipo pierde la templanza al actuar instintivamente en la elección primaria de su castigo: el cegarse. Esta acción, que provoca dolor físico, la cual, sumada al dolor producido por el remordimiento, pareciera que le causa placer al alcanzar una aparente tranquilidad por una culpa pagada. No intenta congraciarse con los dioses y, aparentemente, en sus últimos parlamentos lo único que desea es continuar castigándose: “destiérrame de esta ciudad”; “para los dioses soy odioso ha tiempo” (Sófocles, *Edipo Rey*, p. 149). Ante esto, Edipo resulta un verdadero cobarde, pues al enfrentar de esa manera un acto involuntario, evita los elogios que se pueden adquirir cuando “se tiene el valor para soportar la infamia y el

¹⁰⁶ Aristóteles, *Moral, a Nicómaco*, op. cit., págs. 145-146.

dolor”¹⁰⁷; es decir, actuar heroicamente cediendo el juicio de su acción a terceros, quienes deberán sopesarla para ejercer la justicia que corresponda.

3.2- LA LOCURA DE AYAX, UNA PRIMER IMAGEN DEL ANTIHÉROE.

Transportado desde las evocaciones más notorias de la *Iliada*, hasta el crudo análisis escénico griego, la tragedia del gran héroe Ajax¹⁰⁸ es catalogada por Aristóteles como patética¹⁰⁹, por el gran dolor físico y la angustia del héroe. Ajax es un personaje cuyo mundo se derrumba irremediablemente e, incapaz de sobreponerse con la inteligencia que debe caracterizar al hombre, cae en la degradación conferida en su época al suicidio. Independientemente de los motivos clásicos de violencia escénica, como la venganza o la enemistad, la pérdida de todos los valores sociales representa el gran motivo en la primera parte de esta tragedia. La excesiva ira que lo arrastra a la locura está determinada por un orgullo carente de sentido común y, cegado totalmente por una fantasía producto del castigo divino, es la gran muestra de que el héroe trágico hace lo contrario de lo que cree realizar¹¹⁰. La fantasía lo conduce a caer en el ridículo que ningún héroe se debe permitir, pues al matar animales al confundirlos con guerreros, su fama se pierde, transformando su honor en un orgullo que lo lleva a finalizar su sufrimiento con el suicidio. La tragedia de Ajax es también el perfecto campo de batalla donde se enfrentan los antiguos valores aristocráticos representados por el despótico Agamenón, contra la idea del derecho expuesta por una creciente democracia, expuesta por Ulises. Ajax, como personaje, simboliza la derrota de las aspiraciones heroicas del hombre común, pues después de contemplar su muerte, nadie quisiera morir como él, como el héroe arcaico.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁸ Según la mitología, existieron dos Ayaxes en la guerra de Troya: uno, hijo de Oileo, rey de los locrios, quien se caracterizó por su crueldad y desprecio a los dioses; otro, hijo de Telamón, quien fue el que cayó en la locura después de disputar las armas de Aquiles con Ulises. Aparentemente, esta tragedia se basa en una combinación de las dos leyendas. cf., *Diccionario de mitología grecolatina, op. cit.*, p. 18. Robert Graves afirma que Sófocles ha confundido a Ajax el grande con Ajax el pequeño. cf., R. Graves, *op. cit.*, p. 413.

¹⁰⁹ Aristóteles, *la Poética, op. cit.*, p. 158.

¹¹⁰ cf., Jean-Pierre Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, Vol. I, p. 76.

Ajax.- ¡Ay, ay ... Ajax, mi nombre présago de desventuras hubo de ser!

(Sófocles, *Ajax*, p. 15)

La leyenda afirma que Ajax fue un gran guerrero, únicamente superado por Aquiles. Mas su honor y su fama fueron terriblemente agraviados cuando a la muerte de Aquiles las armas de éste le fueron concedidas a Ulises. El honor agraviado lleva al protagonista a orientar el objetivo de su venganza por encima de la responsabilidad hacia su familia o, más aún, su propio hijo.

Tecmesa.- [...] Ah, si tú mueres, si me dejas desamparada, piensa que el mismo día, también a mí me arrancarán por fuerza los agrivos y he de comer el pan de las esclavas juntamente con este tu hijo.

(Sófocles, *Ajax*, p. 16)

.....

Tecmesa.- ¡Ay de mí... enajenada tengo el alma! Yo te ruego por tu hijo y por los dioses que no nos lances al infortunio.

(Sófocles, *Ajax*, p. 20)

No obstante, Ajax se muestra como un verdadero necio. Para él no existen palabras convincentes sustentadas en el amor familiar, o que lo sucedido con sus compañeros de armas carezca de importancia, pues en el diálogo con su mujer Tecmesa, de pronto pareciera apartado del mundo, más respondiéndose a sí mismo que a ella, como ejecutando un soliloquio, una introspección. Más aún, es incapaz de intentar pactar con hombres o dioses, únicamente se queja sin buscar alguna solución otorgada por la razón:

Ajax.- Y ahora ¿qué debo hacer? Odioso soy a los dioses, abiertamente. Me aborrece el ejército de los helenos. Me abomina Troya entera y estas mismas llanuras. ¿Regresaré a mi casa, cruzando el piélago? [...] ¿Surcaré el mar Egeo? Sí, y ¿qué espectáculo ofreceré a mi padre Telamón cuando allá me presente?

(Sófocles, *Ajax*, p. 15)

En la tragedia *Ajax* irrumpen de nuevo y con gran ímpetu las virtudes básicas heroicas de la vieja aristocracia griega, principalmente el honor y la fama, las cuales van en busca o reclamo de un solo objetivo: la gloria. Sin

embargo, también aparecen vicios como la temeridad y la intemperancia. Todo ello para confrontar a las cualidades de otro tipo de héroe: Odiseo, quien posee la sagacidad y la inteligencia como atributos y al éxito como meta. Este reclamo es ampliamente criticado en la obra de Sófocles, pues pareciera decirle al espectador: ¡cuidado!, si Ajax, el gran héroe cegado por la soberbia, llega a la degradación total por ir en busca de aquellos atributos, perdiendo toda noción de responsabilidad, ¿qué te puede pasar a ti, simple mortal? ¹¹¹

Aunado a lo anterior, la presencia de la diosa Atenea es determinante para acentuar en la tragedia la importancia de la fuerza implacable de los designios divinos frente a los débiles humanos, por lo que Kott afirma: “Los dioses, en Homero, no dan lecciones de moral a los hombres. Pero la Atenea de Sófocles forma parte de otro tipo de cultura, una cultura en que la grandeza del hombre, y hasta el éxito, resultan sospechosos a los ojos de los dioses”¹¹². Atenea pareciera ignorar sus propios atributos (inteligencia y sabiduría), al mostrarse como deidad caprichosa para jugar con la fantasía de Ajax, al igual que Dionisos, como se verá más adelante, lo hará con la madre de Penteo:

Atenea.- Yo, fui yo misma. Le aluciné los ojos de regocijada
lucha y lo empujé a los rebaños [...] Él se abalanzó
enloquecido dando a diestra y siniestra y haciendo trizas a
los cornudos carneros [...] La ilusión lo hacía creer que
estaba acribillando a los Atridas con su mano sanguinaria.

(Sófocles, *Ajax*, p. 10)

Si se toma como verdad la tesis de Vernant, en cuanto a que la tragedia presupone un debate escénico entre las antiguas concepciones naturales (dioses) y la nueva democracia, este parlamento es sin duda un ataque hacia las formas arcaicas de reinado encabezadas por Zeus, pues se confirma cómo su espíritu ha caído en el delirio por poder divino, para establecer la forma en la cual su culpabilidad trágica deambula entre la antigua concepción religiosa de la falta y la de un espíritu enfermo por causa de una voluntad divina, lo

¹¹¹ “El héroe trágico debe ser semejante a nosotros por su condición moral, para que podamos sentir compasión y temor; por otra parte, debe ser de linaje ilustre, pues el “paradigma debe ser superior”, y gozar, antes de la catástrofe, de gran prestigio y felicidad, ya que así la caída será más dolorosa [...], y más ejemplar, al hacernos ver que, si los muy poderosos caen en la desgracia, más fácil será que caigamos nosotros (mayor temor)”. Valentín García Yebra, *op. cit.*, p. 285.

¹¹² Jan Kott, *op. cit.*, p. 57.

cual lo conduce irremediabilmente al crimen¹¹³. Ajax ha sido uno de los grandes guerreros griegos, sus hazañas son reconocidas en las batallas, pero ha cometido una terrible culpa, una temible trasgresión y, sin meditar en la responsabilidad hacia sí mismo y su familia, su soberbia ha desafiado la ira de los dioses y con soberbia los ha despreciado en su búsqueda por la tan codiciada gloria, la cual siempre será propiedad divina: “El peor enemigo del héroe es su alejamiento de los valores imperantes, que pueden convertirlo en un fantasma grotesco, una alegoría bufa”¹¹⁴, porque se aleja tanto de los dioses, como de sus deberes mismos.

Mensajero.- No tuvo atención dócil a la palabra de su anciano padre: “Hijo, a fuerza de lanza busca el triunfo con ayuda de los dioses.” Y él petulante y vano le responde: “Padre, con la ayuda de los dioses vencen aún los cobardes: yo tal soy que de dioses no necesito para vencer; con ellos, o sin ellos, lograré la victoria”. Esa fue la inicial altanería. Y otra vez le dice a Atena que le incitaba a descargar el brazo sobre sus enemigos: “Reina, ve a asistir a otros de los agrivos: yo estoy firme aquí: no cejaré en la batalla.” Con tales palabras se echó encima la indignación de la diosa.

(Sófocles, *Ajax*, p. 20)

Para su momento histórico, Ajax va perdiendo gradualmente su condición heroica. Un héroe, cualquiera que sea el origen de su condición, debe serlo ante el mundo que lo rodea, pues con sus acciones se ratifica la idea del orden social al que pertenece. Entonces, es reconocido por su honor y su fama, de lo contrario caerá en un orgullo insatisfecho o una fama sustentada en la vanidad. En ambos casos el único logro sería el ridículo, coronado por la soberbia. Esto es precisamente lo que le sucede a Ajax, “dondequiera que vaya, será Ajax, el que masacró a los animales”, porque “el mundo heroico es como una trampa: no tiene escapatoria”¹¹⁵, o se es grande, o no se es nada. Ajax, en su ira, es dominado por la intemperancia “que no puede dominarse y la grosería que nos rebaja a nivel de las bestias”¹¹⁶; puesto que la grosería

¹¹³ cf., Jean-Pierre Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, Vol. I, p. 41.

¹¹⁴ Jaime Alvar y J. M. Blázquez, en “presentación” a *Héroes y antihéroes en la antigüedad clásica*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 12.

¹¹⁵ Jan Kott, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁶ Aristóteles, *Moral, a Nicómaco* (Trad. Patricio de Azcárate), México, Espasa-Calpe (Col. Austral N° 318), 1980, p. 177.

conduce irremediablemente a la brutalidad, este vicio resulta completamente contrario a la virtud heroica y casi divina, donde se asienta la templanza, para dominar el propio carácter a partir de la razón¹¹⁷. Ajax ya no es más un héroe, es el ejemplo trágico de la carencia de virtud (templanza) y del dominio total de los instintos, pues en su momento de locura, más que en cualquier otro héroe trágico, Dionisos se encuentra bajo su máscara para descubrirlo como “un individuo expuesto al error, presa del deseo y del sufrimiento”¹¹⁸.

Si la tragedia es el gran campo de batalla para demostrar que las arcaicas y tiránicas costumbres son obsoletas para la nueva idea del derecho, Ajax sirve de perfecto ejemplo con su estupidez; es la sombra del héroe. Aún el propio Ulises, su gran enemigo, se compadece al ver su desgracia, pero en realidad no se compadece de él, sino de sí mismo y de todo ser que aspire al heroísmo:

Ulises.- [...] ¡en que infortunio está sumergido! Y no menos pienso en mí que en él. Y veo que somos todos los vivientes no otra cosa que fantástica ilusión y sombra pasajera que se esfuma.

(Sófocles, *Ajax*, p. 11)

Y Ajax ya no es otra cosa que ilusión de sí mismo; las batallas que ganó o el ganado que sacrificó, en su alma son ilusión, porque no le dan motivo real para vivir. Él ya no es más un héroe y no tiene un lugar en el mundo, ni para sus amigos o enemigos o, lo que es peor, para sí mismo. Solamente tiene una única salida, la autodestrucción, el suicidio; “pero el suicidio heroico no forma parte del código heroico, [...] el suicidio heroico se descubrió en periodos no heroicos”¹¹⁹. Ajax no ve la infamia de su futura acción, tan sólo ve su condición de hombre deshonorado en un mundo rodeado por la soledad y la enemistad.

Ajax.- (a su hijo) Un don te envidio ahora: eres inconsciente a tus infortunios. La vida más feliz es la de ser inconsciente a sus infortunios.

(Sófocles, *Ajax*, p. 17)

¹¹⁷ cf., *Ibid*, p. 179.

¹¹⁸ F. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, p. 67.

¹¹⁹ Jan Kott, *op. cit.*, p. 62.

En el parlamento anterior observamos la palabra “inconsciente”, la cuál es determinante para entender a un antihéroe, pues esta íntimamente ligada al reconocimiento o anagnórisis. Si el personaje no reconoce en su desgracia la trasgresión, la tragedia pierde entonces gran parte de su efecto adoctrinante, desde el punto de vista del ritual, y el personaje cobra una imagen antiheroica en el sentido trágico, puesto que con el suicidio se pierde la imagen religiosa de la fertilidad en el sacrificio. Ahora bien, si a partir del reconocimiento se determinan las futuras acciones del personaje, en este sentido, la salida de Ajax es una salida antiheroica: el suicidio. El suicidio, como afirma Maldonado, está presente en todo sacrificio, pues todo sacrificio tiene algo de suicidio porque el sujeto que se inmola lo representa a uno mismo. Sin embargo, con su suicidio Ajax niega a los dioses, negando también el significado de su expiación, es decir, establecer un intercambio por un bien recibido¹²⁰. Pero también es cierto que Ajax nunca recibió ningún bien, él únicamente fue utilizado como gran guerrero.

Para el espectador tampoco hay salida. Si el héroe, el gran guerrero, padece un final tan sombrío como el de Ajax; si la felicidad no existe para el héroe trágico, ¿qué le puede esperar a él? Sobre todo si constantemente se le decía: “si de todas maneras hemos de morir, es mejor ser un héroe”¹²¹. Sin embargo, para esta tragedia griega, la muerte del héroe no necesariamente implica el final de una historia. La gran enseñanza para el espectador no es en cuanto a Ajax como héroe, sino en relación con el respeto del mundo que le rodea, pues a pesar de que “el hombre deshonrado es un proscrito”¹²², a la hora de su muerte el derecho le devuelve su respeto, tal como lo hace Ulises.

La muerte de Ajax es un desperdicio; un desperdicio para sí mismo, por no poder enfrentar la derrota: la derrota intelectual y la derrota espiritual. Toda su antigua esencia se ha transformado, porque tal y como afirmara Aristóteles, “suicidarse por evitar la pobreza o los tormentos del amor, o cualquier otro suceso doloroso, no es propio del hombre valiente, y sí más bien del cobarde”¹²³. Pero su suicidio resulta perfecto para demostrar la verdad del derecho democrático, pues Ajax es lo que menos importa; lo

¹²⁰ cf., Luis Maldonado, *op. cit.*, p. 63.

¹²¹ *Ibid.*, p. 54.

¹²² W. Benjamin, *op. cit.*, p. 73.

¹²³ Aristóteles, *Moral, a Nicómaco*, p. 94.

importante es demostrar que las leyes aplicadas pertenecen a una época obsoleta y que los dioses, finalmente, también.

Con su muerte Ajax recuperará su honor: ¿ya para qué?, no lo puede ver, no lo puede gozar; pero sí el espectador, quien está siendo adoctrinado por la idea del derecho. Ajax será honrado y defendido en la muerte por su enemigo Ulises, quien oponiéndose al terco Agamenón, habla sobre las exequias y las leyes no escritas de respeto para los ritos funerarios, lo cual es muy importante para confrontar la postura arcaica del soberano (y del Olimpo), con el naciente derecho democrático, obviamente en beneficio de éste último:

Ulises.- Óyeme ahora. Por los dioses te lo ruego: no dejes que ese hombre quede sin sepultura, ni que sea arrojado a la ventura. No te venza la ira en su violencia, al grado que llegues por odio a tu enemigo a pisotear la justicia misma. [...] Injusto es a un héroe deshonorar, si yace muerto por muy grande odio que se le haya tenido.

.....

Agamemnon.- ¿Vas a forzarme a que deje sepultar a ese difunto?

Ulises.- Sí, que yo en breve también seré cadáver.

(Sófocles, *Ajax*, p. 11)

Así, pareciera que esta tragedia se diseñó más para mostrar la importancia del respeto a los muertos, en cuanto a las “leyes no escritas” del rito funerario, que para mostrar la total desolación y aislamiento del héroe.

La tragedia de *Ajax* no solamente es la muestra de un ser derrotado, que de la mayor fama heroica descendió al ridículo más infame, al boceto de un antihéroe que niega todos los preceptos básicos de su cultura, como el respeto a los dioses; exhibe además que la grandeza, obtenida por hechos heroicos, no se pierde después de la muerte, pero también que para ser héroe hay que tener de todas las virtudes un poco. Ajax, como afirma Kott, “parece ser el primer héroe moderno de la tragedia griega”¹²⁴, porque Ajax, al igual que cualquiera, padece los infortunios del hombre común, maldecido por los dioses (a quien él había despreciado) y, peor aún, por su propia comunidad, al igual que lo será Woyzeck siglos más tarde. Ajax es el perfecto ejemplo de un hombre que no supo resolver o enfrentar una situación con las armas del hombre común: la inteligencia y la conciencia para reconocer su error.

¹²⁴ Jan Kott, *op. cit.*, p. 58.

Pero la tragedia de Ajax no termina ahí. Para su desgracia ha de pasar a la historia como un verdadero imbécil. En esta vida y en toda época, todos podemos identificarnos con cualquier héroe por sus atributos o desgracias, pero a nadie, absolutamente a nadie, le gusta tener como atributo la estupidez. Siglos más tarde su cualidad no se ha perdido y Shakespeare lo mostrará en *Troilus and Cressida* como portento de ignorancia, orgullo, soberbia y obstinación; un ser fácilmente manipulable y carente de cualquier virtud que no sea la temeridad y la habilidad para combatir.

Nestor.- [...] Ajax is grown self-will'd, and bears his head 188
 In such a rein, in full as proud a place
 As broad Achilles; keeps his tent like him;
 [...] rails on our state of war,
 Bold as an oracle, [...] 125 192

(Néstor.- [...] Ajax ha llegado a mostrarse independiente; lleva su cabeza tan erguida, tan libre de riendas como el poderoso Aquiles; como él, se queda bajo su tienda [...] se burla de nuestro estado de guerra con la audacia de un oráculo.)
 p. 1414. 126

.....
 Ulises.- And, by device, let blockish Ajax draw 375
 The sort to fight with Hector [...] 381
 If the dull brainless Ajax come safe off,
 We'll dress him up in voices; [...]

(I, iii)

(Ulises.- No, hagamos una lotería y arreglemos las cosas de manera que la suerte designe al estúpido Ajax para combatir con Héctor. [...] Si ese estúpido Ajax sin cerebro sale bien, le cubriremos de elogios; [...]) p. 1417.

.....
 Thersites.- The plague of Greece upon thee, thou 13
 mongrel beef-witted lord!

125 Para evitar incrementar el número de notas a pie de página, los parlamentos citados de las distintas obras de William Shakespeare llevarán al final del primer renglón el número de verso y al concluir, el acto y la escena correspondientes entre paréntesis, pudiendo consultarse los datos bibliográficos, en la bibliografía general.

126 Las traducciones de los parlamentos son tomados de la versión de: Luis Astrana Marín, a William Shakespeare, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1951.

(II,i)

(Tersites.- ¡La peste de Grecia caiga sobre tí, señor, mestizo,
de inteligencia de buey!) p. 1417.

Y como postre, Shakespeare, en *King Lear*, en un breve parlamento de Kent, lo califica de bufón de cobardes:

Kent.- None of these rogues and cowards
But Ajax is their fool. 131
(II, ii)

(Kent.- No hay uno de estos malandrines y cobardes que no
tenga a Ajax sino por su juguete.) p. 1652.

En fin, para su total desgracia, tampoco pudo obtener el título del primer gran antihéroe, pues a pesar de todos sus esfuerzos para lograrlo, era noble, famoso, sumamente valeroso y, para colmo, la historia nunca olvidó su nombre como un gran guerrero, porque “la vinculación del héroe con la excelencia le opone por definición a la mediocridad común”¹²⁷. Ajax, el gran ejemplo de la temeridad, será el símbolo del valor, pues guerrero y héroe siempre serán sinónimos¹²⁸. Sin embargo, si lo vemos bajo la imagen expuesta por Kott, en cuanto a que parece ser el primer héroe moderno de la tragedia griega y contemplado como un gran perdedor, éste sería un perfecto antihéroe identificado totalmente con el hombre común, y cuadrando su perfil con la bella frase ya mencionada y exclamada por Ulises:

Y no menos pienso en mí que en él. Y veo que
somos todos los vivientes no otra cosa que fantástica
ilusión y sombra pasajera que se esfuma.

4.- LA MUJER, EL HÉROE Y EL SACRIFICIO

Tanto en la historia, en la literatura y la psicología, lo escrito sobre el héroe abarca múltiples definiciones, distintos análisis de su personalidad y su radical influencia en las distintas sociedades, todo ello gracias a la evolución del monopolio patriarcal. Sin embargo, resulta notable observar las actitudes de

¹²⁷ Fernando Savater, *La tarea del héroe*, p. 125.

¹²⁸ cf., M.I. Finley, *op. cit.*, p. 137.

los personajes femeninos en la escena de la tragedia griega. A pesar de que ellas no tenían participación en la vida política y de que el término "héroe" carecía de género femenino en la edad heroica¹²⁹, esto no significa que no existiera una conceptualización implícita de su heroísmo en la Grecia clásica. Cuando se pronuncian los nombres de Antígona, Electra, Ifigenia, Medea, Hécuba e, incluso, el de la misma Helena, se les presenta heroicamente, pero no como guerreras combatientes, sino como portadoras de un símbolo, de una idea:

Mientras que el concepto surge de la espontaneidad del entendimiento, las ideas se ofrecen a la contemplación. Las ideas consisten en algo previamente dado. Así, al distinguir la verdad de la correlación característica del conocimiento, la idea queda definida en cuanto ser. Tal es el alcance de la doctrina de las ideas para el concepto de verdad”¹³⁰.

Una verdad, puede ser establecida a partir de aquellas costumbres y leyes no escritas y ya referidas, como el respeto a los muertos y las atenciones en el hospedaje. Sus conflictos, sus caracteres y su presencia escénica, resultan tan grandes y gloriosos como pudiera serlo el del más afamado de los héroes trágicos.

La imagen de la mujer en la tragedia, siempre estará ligada al sacrificio bajo dos formas básicas: como ser sacrificado o como ser sacrificador. De estas dos formas, la importante para el presente estudio es la que se constituye como ser sacrificador, pues, como se verá en el expresionismo, ella puede resultar determinante para conducir al antihéroe a su destrucción.

4.1- EL SACRIFICIO DE LA HEROÍNA

Quizás la guerra de Troya sea el hecho más grande en la historia para la mente del hombre griego, pues si los griegos no hubieran vencido en Troya, su cultura no sería la misma y nosotros, probablemente, tampoco.

La guerra de Troya ofreció la gloria a Grecia, pero también propició infortunios a los grandes caudillos y reyes, tanto vencedores como vencidos. En las tragedias donde se recurre a la vida de las mujeres con relación a Troya, a los grandes héroes se les muestra como transgresores de leyes

¹²⁹ cf., *Ibid.*, p. 36.

¹³⁰ W. Benjamin, *op. cit.* p.12.

sociales, seres primordialmente deficientes en sentido común; más aún cuando ejercen una acción que conlleva un alto grado de responsabilidad. Una muestra la representa el gran caudillo de la expedición, el rey de Micenas en Argólida, Agamenón (Agamemnon en las traducciones de Garibay) de cuyas acciones temibles se desprenden diversas tragedias, y en donde su carácter es plenamente expuesto. En *Ifigenia en Aulis*, Clitemnestra le reclama su actuar perverso. Al evocar el momento en que la hizo su esposa, ésta le recuerda su proceder, describiéndolo como un ser impulsivo, autoritario y carente de piedad: él representa la fuerza bruta, que jamás prevé el futuro, ni la consecuencia de sus actos. Es la imagen del clásico opresor, cuya voluntad está por encima de las leyes establecidas por el derecho. Su actuar recuerda más la fiereza del león, al satisfacer sus instintos¹³¹, que al de un hombre ejerciendo la razón.

Clitemnestra.- [...] ¡Revelas una mente de insensato [...] Primeramente te casaste conmigo a la fuerza. Yo no quería.
Mataste a mi marido Tántalo. Azotaste contra el pavimento a mi primer hijo, arrebátándolo de mis brazos.
(Eurípides, *Ifigenia en Aulis*, p. 464)

Él, quien ha sido nombrado comandante de todo el ejército, para obtener vientos favorables y lograr zarpar debe sacrificar a su hija Ifigenia, es incapaz de persuadir a los dioses mediante la inteligencia o la sagacidad, realizando un sacrificio “sustitutivo”, para evitar así el sacrificio de Ifigenia.

Agamemnon debe hacer traer a su hija para efectuar el sacrificio, pero para lograrlo profiere una mentira, en lugar de hacer valer toda su autoridad, sobre todo si ya ha tomado la decisión. Esta actitud, contraria a la esencia de un rey, lo conduce a la ridiculización, pues desmantela su carácter en cuanto al ejercicio del poder. Se observa carente de la capacidad sociocultural por la cual un hombre es capaz de decidir a favor de una acción y, que esa decisión, por terrible que parezca, sea respetada y acatada por todo su entorno social.

Agamemnon.- Escribí a Clitemnestra, mi esposa [...] Dije que iba a casarse con Aquiles [...] Le dije que él no quiere seguir el

¹³¹ El león, para apropiarse de una manada de hembras, debe eliminar al león amo de la manada y a las crías de éste para, así, lograr que las hembras entren en celo en provecho de su instinto. “El león era uno de los tres emblemas de Dionisos”, Jan Kott, *op. cit.*, p. 184.

viaje si no lleva consigo una esposa de raza de Ftía [...] Nadie sabe el verdadero fin de esta venida. Sólo tres lo sabemos: Calcas, Ulises y Menelao.

(Eurípides, *Ifigenia en Aulis*, p. 450)

Su engaño conlleva una traición, repudiada por la cultura y mostrada como un gran motivo en distintas tragedias; ésta, aunada a sus anteriores y posteriores culpas, perseguirá a Agamemnon hasta su muerte.

Aquiles.- (a Clitemnestra) Señora, te comprendo. Los tuyos te han traicionado.

(Eurípides, *Ifigenia en Aulis*, p.461)

La traición no engendrará justicia por el motivo que condujo a la inmolación, sino creará una cadena de venganzas en el seno de la familia y funcionará como un yerro dramático por parte de los personajes que la ejecutan. En este sentido, la venganza, el desquite y la represalia, son nocivos errores de quien los efectúa: “If revenge is so prominent in dramatic literature, life itself will show why”¹³². Sin embargo, ¿qué sería de la tragedia sin estos motivos?

Ifigenia con un gran coraje acepta su sacrificio, el cual le proporcionará la fama, el honor y la gloria de los grandes héroes míticos. No morirá como un ser común, en el olvido y sin una causa noble que justifique su fin.

Ifigenia.- ¡Ya llegue mi padre al ara con diestra gozosa para tocarla en presagio de mi don de victoria!

.....

¡Este sitio será por mi nombre eternamente famoso!

(Eurípides, *Ifigenia en Aulis*, p. 468-9)

En la tragedia de Ifigenia, en su sacrificio, el proceso de intercambio establecido por el mito¹³³ se encuentra ampliamente resuelto: a través de una sangre vertida hacia los dioses, Grecia inicia el camino por la victoria; Ifigenia obtiene la verdad de otra existencia y de una alegría más elevada, gracias a la fama y la gloria. Para el espectador común, el parlamento de Ifigenia, momentos antes del final, es la gran lección transmitida por la

¹³² “Si la venganza es tan predominante en la literatura, la vida misma mostrará el porqué”. E. Bentley, *op. cit.*, p. 324.

¹³³ cf., Roberto Calasso, *op. cit.*, p. 144.

escena, pues si la ambición de la fama está fuertemente arraigada en el individuo, enardecerá su ánimo y movilizará sus energías, pero a sabiendas del costo que debe pagar: la muerte.

La importancia de Agamenón, en relación a las tragedias en donde se le hace referencia, radica en la forma cómo se muestra al rey, en cuanto a su posición social. Un rey debe ejercer acciones que únicamente él puede realizar. Por lo tanto, sobre él siempre recaerá el peso de tales acciones y estará rodeado, generalmente, de una terrible soledad. El rey, afirma Duvignaud, “se encuentra frecuentemente en la situación de un hombre que no respeta las leyes de la sociedad, que contesta sus valores o que ha transgredido sus prohibiciones”¹³⁴. Sin embargo, su actuar no se realiza con la seguridad que debe asumir frente a la responsabilidad que el poder le otorga, lo cual dilata su aislamiento. A causa de su carácter de extraño (por ser rey) en la sociedad que habita, como individuo es un ser separado, porque el centro de gravedad de su ser está en él solo y no en los valores colectivos. De esta manera, en cuanto a su proceder, en su calidad de rey, es un inadaptado¹³⁵. En fin, a Agamenón no le va muy bien cuando la perspectiva trágica refiere su vida. Él es un héroe, además mentiroso, inseguro, traidor y, para colmo, aislado. Su imagen heroica corresponde más a la de un villano de melodrama, porque nunca hay transformación en su carácter. Este tipo de héroes continúa siendo el prototipo de la aristocracia arcaica; el ejemplo del héroe cuyo estándar está sustentado por la fuerza y poder otorgados gracias a su condición nobiliaria, no por la inteligencia o, en su posición de gobernante, por su responsabilidad. En este sentido, una lección del teatro griego hacia el espectador sería que el no enmendar los errores por medio del perfeccionamiento en actitud y carácter, encarna el más grande de los yerros; recordemos al sabio Tiresias cuando afirmaba que es común a los hombres cometer errores, y que la obstinación es otro nombre de la estupidez.

Estos guerreros, así mostrados, no resultan en su carácter sino “imagen luminosa proyectada sobre una pared oscura, es decir, no más que una apariencia”¹³⁶ de lo que realmente debía ser el héroe: el gran ejemplo del rey que rige sobre una nación. El hombre común, el espectador, al contemplarlos ve en ellos un ejemplo para analizar y no actuar en el mismo sentido, pues la

¹³⁴ Jean Duvignaud, *Sociología del teatro*, (trad. Luis Arana), México, FCE, 1966, p. 163.

¹³⁵ cf., *Ibid.*, p. 163.

¹³⁶ F. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, *op. cit.*, p. 61.

desconfianza respecto al héroe se basa en su propia naturaleza ligeramente monstruosa y, en ocasiones, hasta criminal¹³⁷. Aunque, por otra parte, el rey debe hacer lo que le conviene al reino, no lo que el reino quiere. Por ello, como afirma Vernant, en el conflicto trágico, el rey y el tirano siempre estarán inmersos en la tradición heroica, pero la solución del drama no debe ser el resultado de la acción, sino del debate que surgirá en el espectador a partir de los recientes valores colectivos impuestos por la nueva democracia¹³⁸.

Por su parte, las heroínas trágicas generalmente adoptan el carácter magnífico de la grandeza buscada por los griegos. En sus palabras existe la idea de la verdad, de la verdad afanosamente buscada también por aquellos griegos. En las dramáticas palabras de Ifigenia sobre su inmolación su verdad es tenida por bella, y bella es su muerte por medio de la “flamígera espada” que es la poesía, la poesía trágica, el oráculo del pueblo. La heroína inmolada muestra al espectador los grandes yerros de aquellos tenidos como héroes por la tradición histórica, por la leyenda o por el mito. Así también, en *Antígona*, se expondrá la irreverente obstinación de Creón. La mujer sacrificada en la escena ateniense,

[...] or wheresoever else it may have approached to its perfection, coexisted with the moral and intellectual greatness of the age. The tragedies of the Athenian poets are as mirrors in which the spectator beholds himself, under a thin disguise of circumstance, stripped of all but that ideal perfection and energy which every one feels to be the internal type of all that he loves, admires, and would become¹³⁹.

4.2.- LA MUJER SACERDOTISA

La heroína de la tragedia, como ser sacrificador, deambula, por una parte, entre la venganza y la justicia ejercidas de forma directa o indirecta y, por la otra, bajo la encubierta forma de una sacerdotisa que conduce al holocausto.

¹³⁷ Cf., Fernando Savater, *La tarea del héroe*, p. 128.

¹³⁸ cf., Jean-Pierre Vernant y P. Vidal-N., *op. cit.*, Vol. I, p. 12.

¹³⁹ “o dondequiera pudiera alcanzar su perfección, coexistió con la grandeza intelectual y moral de la época. Las tragedias de los poetas atenienses son como espejos donde el espectador se observa a sí mismo bajo un delgado disfraz de circunstancia, despojado de todo salvo la perfección ideal y la energía que todos sentimos es el tipo interno de todo lo que se ama, se admira y de lo que se volverá realidad”, Percy B. Shelley, *op. cit.*, p. 751.

Este aspecto, como ya se mencionó, resultará muy importante en el estilo expresionista, pues el protagonista en muchas ocasiones, será acompañado hasta su sacrificio por una mujer, o bien, será ella quien desate su autodestrucción.

Independientemente de Antígona, Electra o la más terrible, Medea, una manifestación de la mujer como sacerdotisa se presenta en *Las Báquides*¹⁴⁰. El drama es, sin duda alguna, la representación escénica más diáfana de una inmolación, donde la sacerdotisa ejecutora de la expiación es la madre misma del sacrificado. Independientemente de la anécdota, lo sobresaliente de esta tragedia, desde la perspectiva del ritual, lo constituye el rey Penteo, quien no sólo encarna al chivo expiatorio, “él se vuelve el chivo expiatorio” mismo 141.

Por otra parte, la evolución y transformación del carácter, tanto de Dionisos, como el de Agave, madre de Penteo, resulta impactante. El dios, afanado en esparcir su culto y difundir el conocimiento y consumo del vino entre los hombres, ha llegado a Tebas, donde el rey Penteo se niega a reconocer su culto.

Dionisos.- [...] Cadmo dejó por heredero de su reino a Penteo, que era hijo de su hija. Éste rehúsa mi culto, me niega las sacras libaciones y ya ni en sus plegarias me menciona. Voy a probarle a él y a todos los habitantes de Tebas que soy un dios.

(Eurípides, *Las Báquides*, p. 477)

Al enterarse de la llegada de Dionisos, Penteo envía soldados a aprehenderlo con el fin de matarlo.

Penteo.- [...] Es un degenerado que viene a pervertir a nuestras mujeres y a deshacer nuestros matrimonios. Atrapadlo [...] Ya lo lapidaremos. ¡Venir a Tebas a fundar danzas de locura! ¡No lo hará mientras yo reine!

¹⁴⁰ En su “presentación y comentarios” del drama, Garibay se opone a la usual manera de llamar a esta obra *las Bacantes*, argumentando preferencias de tipo estético en nuestro lenguaje: “Estas mujeres están invadidas del poder de Dioniso son como transmutaciones suyas. Llamarlas Bacas, fuera de ser equívoco en nuestra lengua, fuera mal sonante [...] Tomo el nombre de origen de raza. Báquides son las que nacen de Baco. Ángel Ma. Garibay, “Presentación y comentarios” a *Las Báquides*, de Eurípides, *op. cit.*, p. 473.

¹⁴¹ Jan Kott, *op. cit.*, p. 186.

(Eurípides, *Las Báquides*, p. 481)

Penteo se ha negado a escuchar los consejos de Tiresias, quien le ha aconsejado recibirlo como corresponde a un dios. En sus parlamentos, Tiresias ya le ha manifestado que con respecto a la conducta humana:

Tiresias.- ¿Crees que puede a las mujeres tornar impúdicas?
¡No lo hace el dios! ¡Cada uno por sí mismo va a lo vedado!
(Eurípides, *Las Báquides*, p. 480)

La última sentencia de Tiresias resulta de gran impacto en el desarrollo de la trama, y en la enseñanza que el espectador pueda conjeturar de su lección. Si uno de los propósitos del mito es mostrar “hábitos ilógicos e ideas obsesivas” efecto de los deseos biológicos elementales del subconsciente¹⁴², el espectador de esta tragedia, como simbólico ser sacrificante, contemplará, en la medida que el drama evoluciona y las mujeres se tornan en báquides, a seres habitualmente desconocidos cuya finalidad es la de “suplir los símbolos que hacen avanzar el espíritu humano, a fin de contrarrestar aquellas otras fantasías humanas constantes que tienden a atarlo al pasado”¹⁴³, como el sacrificio humano mismo. En ninguna otra obra dramática el espíritu de Dionisos, como representante de los instintos primarios del hombre y de las fuerzas cósmicas desconocidas que lo rigen, es tan impactante. En esta obra, el enfrentamiento implícito entre el instinto y el entendimiento (Dionisos vs. Prometeo) es tan evidente que Kott afirma: “En ninguna otra tragedia, exceptuando quizás el *Prometeo* de Esquilo, las imágenes evocadas se acercan tanto a los arquetipos religiosos básicos”¹⁴⁴.

Todo aquello que conocemos y comprendemos en su esencia, puede producir respeto hacia sus efectos, como el fuego, pero nunca nos produce miedo excesivo o terror si lo podemos controlar, tal y como sucede cuando no estamos habituados a enfrentar estados alterados de conciencia, como sucede al ingerir las drogas¹⁴⁵. En el caso de *Las Báquides*, el espectador contempla

¹⁴² cf., Paul Diel, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴³ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁴ Jan Kott, *op. cit.*, p. 199.

¹⁴⁵ Hace algunos años, en la sierra del estado de Puebla, en un hato de vacas se presentó un cuadro clínico donde únicamente se exhibía anemia, sin que se pudiera verificar existencia de algún agente patógeno infeccioso o infestante. Todo el hato se mantenía inapetente y permanecía postrado la mayor parte del día. Después de realizar

un alto grado de la alteración de la conducta, el cual únicamente puede explicarlo por medio de creencia en los efectos del ritual, y en la verdadera existencia de un ser superior que los controlaba. Evidentemente, si se acepta el hecho de que el vino funcionaba como droga competitiva para aminorar el efecto de hongos alucinógenos (ambrosía), tal y como lo afirmara Graves al relatar su consumo por parte de las sacerdotisas de Dionisos, el espectador aceptará al vino como un posible remedio para exteriorizar y satisfacer sus angustias internas, dejando para los iniciados de cultos privativos el consumo de aquellas otras cuya manipulación y consumo requiere de conocimientos delimitados. En el vino o en la ambrosía está inmerso el espíritu de los dioses, y bien podría ser su consumo una manera por medio de la cual el hombre obliga a los dioses a aliarse con él, como afirmara Nietzsche, pero sin tener en su mano la vida de ellos o el “límite de su poder”, porque, finalmente, el origen real de la causa de los efectos se desconoce. Para el hombre común muchos rituales podían estar vedados, pero no el del teatro, donde se liberaba de sus tormentos internos a través de la inmolación del héroe y, quizás, acompañado de un vaso de vino para incrementar los efectos de la catarsis.

La tragedia del rey Penteo es el resultado de intentar dominar el origen de fuerzas desconocidas, atribuidas a los dioses, por ello la venganza de Dionisos resulta terrible: el héroe morirá despedazado por su propia madre, porque la madre “es el verdadero peligro para el héroe, porque las armas de éste no están hechas para luchar con ella”¹⁴⁶. La madre, por su parte, no resultaría un personaje trascendental de no ser por su acción expiatoria.

Mensajero.- [...] Ella estaba poseída por el espíritu de Bromio. Revolvía los ojos en frenética mirada y por su boca salía la espuma del delirio. No siente compasión alguna. Toma en sus manos rígidas el brazo izquierdo de Penteo y, haciendo apoyo con su pie en cuerpo del desdichado, desgajó el brazo. No era sola fuerza suya: la estaba ayudando un dios.

(Eurípides, *Las Báquides*, p. 491)

El castigo, la muerte de Penteo, ha resultado terrible. Pero para el espectador, acostumbrado a las adversidades de los héroes trágicos, más

seguimientos, se observó, durante las madrugadas, que los semovientes ingerían hongos alucinógenos, con lo cual se bloqueaba el apetito y se alteraba el comportamiento.

¹⁴⁶ Fernando Savater, *La tarea del héroe*, p. 117.

trágica puede resultar la transformación sufrida por este personaje, impulsada por Dionisos, pues de personaje heroico por su condición nobiliaria adquirirá aspecto ridículo, cómico, al descender de condición cuando se disfraza de mujer para contemplar el ritual, tornándose en una caricatura de sí mismo: “este efecto es aún más intenso si podemos atribuir a estos caracteres una causa profunda, a una *distracción fundamental* del individuo, como si el alma hipnotizada por la materialidad de una acción sencilla, hubiese quedado fascinada”¹⁴⁷. Pero el efecto del *alma hipnotizada* es de mayor impacto hacia el espectador, cuando el mundo presentado por la transformación, tanto de Penteo como de su madre, resulta grotesco, en cuanto que se pierden las leyes de la identidad y de la estática (equilibrio)¹⁴⁸, al romper con el mundo de la razón para volcarse por entero hacia el universo de los instintos: “en ninguna tragedia aparece la fuerza ciega del instinto en forma tan violenta y brutal”¹⁴⁹.

La tragedia de Penteo es la gran lección para quien contempla el drama. Una vez más, los dioses se muestran por encima de los hombres; nadie puede competir contra ellos, quien lo intente recibirá una ejemplar condena: ser inmolado; peor aún, confundido con una bestia.

Mensajero.- [...] ¡De cuantos males hay, el peor es la estulticia!
(Sófocles, *Antígona*, p. 206)

Penteo, al igual que los héroes inmolados en aquellos dramas donde una mujer aparece representando a una sacerdotisa ejecutando la acción expiatoria, representa los viejos valores de la aristocracia griega fundamentados en códigos ancestrales (virtud, honor, etc.) aprendidos y en teoría transmitidos hereditariamente por su condición nobiliaria. Sin embargo, como ya se ha observado, los héroes inmolados en los distintos dramas demuestran claros problemas de imaginación y entendimiento, pues son incapaces de resolver satisfactoriamente su error o trasgresión. Sus problemas los resuelven con una incorrecta autoridad, lo cual está plenamente demostrado con sus acciones, terribles la mayoría de las veces, y que forzosamente los conducen a su autodestrucción. Ciertamente era que, dentro de

¹⁴⁷ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 56.

¹⁴⁸ cf., Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1972, p. 512.

¹⁴⁹ Jan Kott, *op. cit.*, p. 36.

aquellos modelos tradicionales, la cuna del héroe podría determinar su condición social futura, pero no su destino.

Coro.- Muchas formas lo númenes tienen; muchos son los hechos que los dioses fraguan. Lo que esperamos nunca a cumplirse llega, y un dios hace venir lo no esperado. Esto resulta del drama aquí ejecutado.

(Eurípides, *Andrómaca*, p. 145)

Para cerrar este capítulo es posible afirmar que, a partir de los errores que cometen los distintos héroes trágicos al proyectar su responsabilidad, frente a sí mismo y a su entorno, se conforman los primeros bocetos de lo que serán, muchos siglos después, las confundidas conciencias de los antihéroes.

II.- LA EVOLUCIÓN DEL ANTIHÉROE EN EL RENACIMIENTO.

Durante la Edad Media la producción teatral se dedicó básicamente a la representación de temas siempre relacionados con la religión. Evidentemente, si en el teatro medieval existió alguna imagen heroica básica, ésta no pudo ser otra que la de Cristo, con cuya muerte se realiza un proceso de expiación y de verdadera trascendencia. Cualquier manifestación teatral que requiriera emplear algún tipo de figura heroica, como la vida de los santos o las enseñanzas bíblicas, debían emerger de su tradición. A partir de su imagen y de sus enseñanzas aparecerán tres modalidades elementales de dramas sacros: los misterios, los milagros y las moralidades. Sin embargo, siempre existió reticencia de la Iglesia hacia las manifestaciones teatrales, principalmente en los misterios, pues se presentaban jocosas escenas con demonios y el infierno, las cuales eran sumamente populares por la algarabía que suscitaban.

Ahora bien, con el arribo del Renacimiento y el retorno a los clásicos, en ese proceso de búsqueda, la situación se modificaría paulatinamente con respecto a las perspectivas protagónicas. No obstante, a partir de particulares interpretaciones de los preceptos aristotélicos, la figura simbólica de la expiación prosiguió con la misma tendencia de culpa y reconocimiento como un elemento primordial para la configuración del carácter heroico-protagónico, la mayoría de las veces para exaltar al hombre como una criatura de razón y libre albedrío ¹. Cada pueblo encontró la forma de adaptar los conceptos aristotélicos enunciados en la *Poética* a su propia idiosincrasia, a lo cual Gilbert Highet afirmaba:

Pero no pretendemos decir con esto que el teatro haya llegado a su perfección en el Renacimiento cuando copió la comedia y la tragedia griegas. No: el teatro culminó cuando en cada uno de los países occidentales la influencia clásica llegó al espíritu de la nación mezclándose con él y ayudándole a expresarse con mayor elocuencia. [...] Tanto los dramaturgos ingleses como los españoles asimilaron muchas cosas del teatro clásico, sumaron a esto su propia imaginación, remodelaron sus personajes, su humor y sus

¹ Kenneth MacGowan y W. Melnitz, *La escena viviente, historia del teatro universal* (Trad. Horacio Martínez), Buenos Aires, EUDEBA, 1966, p. 70.

convenciones adaptando todo ello al gusto del pueblo, y desecharon el resto.²

A pesar de las modificaciones que en cada pueblo se realizara en la estructura dramática y carácter de los personajes, el protagonista continuaba siendo un personaje cuya fama se asentaba primordialmente en la nobleza adquirida por una ancestral herencia³, porque, aunque dirigido la mayoría de las veces al pueblo, el cual también pagaba por verlo, por lo general “el teatro renacentista fue un arte aristocrático”⁴. En las obras se refleja plenamente la ideología de la época porque esa aristocracia era, en principio, la que sufragaba los gastos de los montajes. Por lo tanto, al espectador extraído del pueblo únicamente le quedaba el consuelo de imaginarse en la posición del personaje pues, al igual que en Grecia, un héroe no podía ser de un estrato común. Sin embargo, gracias a la psicopatología de la época es posible detectar en un protagonista un ser humano totalmente indiferente para la sociedad, con las frustraciones que puede tener un hombre común, un antihéroe.

1.- EL ANTIHÉROE EN SHAKESPEARE.

En el teatro de Shakespeare algunos personajes son la muestra de un vicio o de una pasión o, bien, crecen fatalmente hasta convertirse en ejemplos apoteóticos de éstos. Mientras más intensa sea la pasión o el vicio, por lo general más terrible resulta su catástrofe. También es cierto que por un momento, en la historia del teatro, los “villanos”⁵ podrían considerarse hasta cierto punto un modelo de antihéroes que representan la tipificación contraria del ideal heroico isabelino, como son los personajes con cualidades demoniacas.

² Gilbert Highet, *La tradición clásica*, Vol. I (Trad. A. Alatorre), México, F.C.E., 1196, p. 205.

³ cf., C. S. Lewis, *La imagen del mundo* (Trad. Carlos Manzano), Barcelona, Península, 1997, p. 70.

⁴ Gilbert Highet, *op. cit.*, p. 203.

⁵ “Villain. (Fr. ‘feudal serf’) A character in the story on whom evil is focused: often the instigator of an evil plot”. Martín Gray, *A Dictionary of Literary Terms*, Beirut, Longman /York Press, 1984, p. 217.

bondad, la perseverancia, la merced, la clemencia, la piedad, la paciencia, el valor, la fortaleza [...] (p. 1618) ⁸

Pero resulta que, por lo general en la obra de Shakespeare, los grandes protagonistas, sean reyes o no, no ofrecen modelos de conducta basados en las mencionadas virtudes. Tampoco representan a héroes trágicos propiamente dichos, que podrían encarnar un modelo de conducta frente a la catástrofe como sucedía en la tragedia griega. Ellos son personajes más cercanos a nosotros, cuyos vicios y defectos nos producen una mayor identificación.

Para la conformación de los protagonistas, Shakespeare captura personajes obtenidos de distintas fuentes, tanto de la historia como de las tradiciones populares, designándoles cualidades heroicas similares a los héroes trágicos griegos, ya que sus protagonistas trágicos por lo general son reyes, nobles o grandes guerreros. Una razón para esta predilección la argumentaba Schopenhauer de la siguiente manera:

La razón de esa preferencia no estriba, desde luego, en que el rango confiera más dignidad al personaje que actúa o que sufre: como lo único que cuenta es desencadenar pasiones humanas, resulta indiferente el valor relativo de los individuos que las suscitan, y a este efecto tanto valen granjeros como reyes... Sin embargo, si las personas de mayor poder y prestigio son las más apropiadas para la tragedia es porque el infortunio, en que debemos reconocer el destino de la vida humana, tiene que presentar una magnitud suficiente como para parecer temeroso a cualquier tipo de espectador [...] Las desgracias de los grandes y poderosos [...] inspiran un temor absoluto: no pueden ser aliviadas por ninguna ayuda externa, pues los reyes tienen que ayudarse mediante sus propias fuerzas o sucumbir. A esto hay que añadir que la caída es tanto más aparatosa cuanto mayor es la altura. Esa altura no existe en el caso de los plebeyos ⁹.

Sin embargo, a lo largo de la historia del teatro observamos que no necesariamente se requiere ese tipo de rangos para que el protagonista posea

⁸ Como ya se mencionó en el apartado dedicado a Ajax, las traducciones han sido tomadas de la versión realizada por Luis Astrana Marín.

⁹ *Apud*, Walter Benjamin, *op. cit.* Págs. 99-100.

un alto grado de conciencia, tanto sobre sí mismo como del mundo que le rodea para reconocer una trasgresión. En el teatro de Shakespeare, aunque encontramos gran cantidad de héroes, cuyos estatus son similares a los expuestos por Shopenhauer, también se exponen personajes inspirados en una futura burguesía ya en ascenso, como podría constituirlo Timón de Atenas. Estos personajes son seres con terribles fallas no sólo en su carácter, sino también en el grado de conciencia. Algunas veces sus fallas de carácter están relacionadas íntimamente con su aspecto físico y, por lo tanto, adversos a las ideas expresadas por las imágenes de orden y jerarquía. Unos de ellos evolucionan dramáticamente hasta convertirse en la idealizada personificación de demonios, con ideas y acciones contrarias al prototipo de nobleza y conducta expuestas tanto por la religión como por la ideología isabelina. Por ello, Bentley, al hablar sobre las pasiones en el melodrama, afirma que el: “Talent in melodramatic writing is most readily seen in the writer’s power to make his human villain seen super-human, diabolical. Historically the villains in our tradition stem from the archvillain Lucifer [...]”¹⁰. Lo anterior es plenamente comprobable al analizar personajes como Ricardo III, Yago o el mismo Macbeth.

Sin embargo, tampoco son los personajes demoníacos con silueta de villanos los que evolucionarán hasta convertirse en antihéroes, puesto que los villanos representan el lado opuesto de una voluntad, de un pensamiento, de una realidad o de una idea que algunos espectadores pudieran compartir. Estos protagonistas representan el retrato de una fuerza contraria, el caos, cuya función es la de hacer resaltar la imagen del orden; ambas son figuras sumamente importantes dentro del esquema cósmico isabelino. Las acciones de los hombres se basan en esquemas microcósmicos, para establecer patrones de conducta, como lo constituye la aplicación dramática de la facultad denominada libre albedrío, cuyo objetivo es el de obrar por medio de la reflexión y la elección. La imagen antiheroica mostrada por los personajes de Shakespeare es aquella que, sin que exista el reconocimiento de su trasgresión

¹⁰ “El talento en la composición melodramática se advierte con más facilidad en el poder del escritor para lograr que sus villanos parezcan sobrehumanos, diabólicos. Los villanos en nuestra tradición derivan, históricamente, del archivillano Lucifer [...]” E. Bentley, *op. cit.*, p. 201.

por parte del protagonista, rompe en inicio con la virtud, vista en cuanto a imagen fundamental de fuerza o valor y dirigida para combatir cualquier vicio. Por ello, al igual que en los grandes protagonistas de la tragedia griega, uno de los mecanismos dramáticos para establecer una imagen antiheroica es la anagnórisis o reconocimiento. A partir de ésta es posible determinar la capacidad del protagonista para reconocer sus fallas o culpas y modificar su carácter de acuerdo con dos instancias de responsabilidad: la primera, para consigo mismo y, en segunda, hacia el mundo que le rodea. Para establecer la imagen antiheroica que Shakespeare nos muestra en su tragedias serán abordados los personajes de Rey Lear y Timón de Atenas. El primero, visto bajo la trayectoria de un héroe caído en desgracia por una incorrecta decisión, que además nunca reconoció; el segundo, como una muestra perfecta de la patología de un antihéroe renacentista, cuya culpa no es otra que la estupidez.

1.1.- KING LEAR Y SU RELACIÓN CON EL PUEBLO.

Una perfecta imagen de la nobleza antiheroica en la obra de Shakespeare la constituye el personaje de King Lear. A través de sus acciones se contempla la decadencia de un rey y su falta de conciencia en su vejez para vivir con dignidad. De *King Lear*, W. Knight comenta que es una obra filosófica donde no “contemplamos a los antiguos británicos, sino a la especie humana; no a Inglaterra, sino al mundo”¹¹ y, en verdad, es cierto.

En relación al presente análisis, éste únicamente se ha de centrar en las decisiones de Lear en cuanto, primero, abjurar a su mandato, segundo, subdividir el reino y, tercero, no proponer una cabeza de gobierno, patriarcal o matriarcal, para cumplir con las funciones que el estado requiere. Todo ello conduce al estado o cuerpo político a un irremediable caos, el cual arrastra al pueblo a una guerra y, consecuentemente, a la muerte.

En *King Lear* observamos la perturbación de una estructura de gobierno que conduce al desmembramiento del reino, produciendo un caos, lo cual evidentemente incluye la guerra. Esta aseveración es substancial, porque la

¹¹ Wilson Knight, *Shakespeare y sus tragedias, La rueda de fuego* (Trad. Juan José Utrilla), México, FCE, 1949, p. 262.

imagen del caos resultaba fundamental para los isabelinos y su aparición estaba condicionada por una interrelación entre lo humano y lo divino:

“They were obsessed by the fear of chaos and the fact of mutability; [...] To us chaos means hardly more than confusion on a large scale; to an Elizabethan it meant the cosmic anarchy before creation and the wholesale dissolution that would result if the pressure of Providence relaxed and allowed the law of nature to cease functioning”¹².

La presencia del caos en la obra será provocada por los efectos de la decisión inmadura de un hombre senil que carece de un heredero al trono. Ahora bien, en el comentario anterior de Tillyard se observa la preocupación por la relajación de la Providencia, porque: “[...] for the Elizabethans the moving forces of history were Providence, fortune, and human character”¹³. La Providencia era vista como la “justicia” divina y que tenía al destino como su imagen móvil; la Providencia la ejecutaba Dios para con los buenos y malos, quedando en las acciones del hombre los sufrimientos producidos por el destino¹⁴: al que obra mal, le va mal y viceversa. En esta obra, se revela también la inversión del carácter externo en seres capaces de llegar a producir una catástrofe total, tanto de ellos como del reino mismo. Sin embargo, por una parte, pareciera que esta obra está destinada a mostrar en exceso, al espectador, los sucesos que pueden presentarse por la carencia de un heredero al trono, quien pudiera evitar la destrucción del orden en el reino. Por otra, también es la perfecta muestra dramática que nos dice: para restaurar el orden perdido, se debe matar o sacrificar lo execrable para la sociedad y, en este sentido, el orden únicamente se puede reestablecer con la muerte de *Lear* y de toda su descendencia.

¹² “Ellos estaban obsesionados por el temor al caos y el hecho de la mutabilidad; [...] Para nosotros el caos difícilmente significa más que una confusión en gran escala; para los isabelinos significaba la anarquía cósmica anterior a la creación y la completa disolución que resultaría si se relajara la presión de la providencia, permitiendo que las leyes de la naturaleza dejaran de funcionar”. E. M. W. Tillyard, *op. cit.*, p. 13.

¹³ “[...] para los isabelinos las fuerzas motrices de la historia eran la Providencia, la fortuna y el carácter humano”. *Ibid.*, p. 48.

¹⁴ cf., C. S. Lewis, *op. cit.*, págs. 71-72.

En la referencia de Tillyard, la fortuna aparece como la segunda fuerza motora de la historia. Observamos en la tragedia la existencia de constantes referencias a la importancia de la fortuna sobre la vida de los personajes, porque, acorde con la filosofía de la época, Shakespeare culpa a la fortuna por los bruscos cambios en la historia. En esta forma, observamos que “la mayoría de los acontecimientos suceden porque la fortuna hace girar su rueda”¹⁵. De tal manera es así que, al final de la escena segunda, del segundo acto, Kent le suplica a la fortuna:

Kent.- [...] Fortune, good night: smile once more;
Turn thy wheel!

(II, ii)

Kent.- [...] ¡Buenas noches, Fortuna! ¡Sonríe una vez más! ¡Haz que gire tu rueda! (p. 1653)

Sin embargo, y a pesar de las múltiples referencias a la fortuna dentro de la obra, ella no es la culpable de los acontecimientos venideros de Lear, muy a pesar de que él mismo afirma: “[...] I am even / The natural fool of fortune” (IV, vi, 193-4). La fortuna únicamente cumple con su cometido de dar a la historia el tinte mítico y hasta mágico, para que cósmicamente la secuencia de acontecimientos sea más creíble para el público isabelino. El problema de *Lear* radica en una falla en su carácter provocada por un disminuido entendimiento y una voluntad en declive y, así lo afirma Kent, cuando, al inicio del parlamento antes citado, se refiere al rey haciendo uso de un refrán:

Kent.- Good king, that must approve the common saw,
That out of heaven’s benediction comest
To the warm sun!

(II, ii)

Kent.- ¡Oh buen rey, que confirmas el dicho vulgar: “¡Sales de la sombra bendita del cielo, para venir a colocarte bajo el ardor del sol!” (p. 1653)

¹⁵ *Ibid.*, p. 138.

En líneas anteriores se ha indicado la gran trasgresión de Lear cuando, al inicio de la obra, divide su reino en tres territorios equitativos para repartirlos a cada una de sus hijas. Él, por su parte, desea librarse de sus obligaciones con respecto al trono, para vivir a expensas del trabajo y las rentas de sus hijas o de sus cónyuges.

Lear.- [...] Know that we have divided 38
 In three our kingdom; and 'tis our fast intent
 To shake all cares and business from our age;
 Conferring them on younger strengths, while we
 Unburthen'd crawl toward death.
 (I, i)

Lear.- [...] Sabed que hemos dividido nuestro reino en tres partes; y que es nuestra firme resolución desembarazar a nuestra vejez de todos los cuidados y negocios, confiándolos a fuerzas más jóvenes, mientras nosotros, descargados, nos encaminaremos paulatinamente hacia la muerte. (p. 1634)

Con la acción de subdivisión no sólo ha devastado al reino y rehuido a sus obligaciones como rey, también está disipando un poder que le fue conferido bajo instancias sociales y divinas, es decir, está eludiendo su responsabilidad: “Y así es como mientras todos quieren reinar, nadie quiere ser responsable”¹⁶.

El título rey, según diversas enciclopedias, deriva del latín *rex* y del sánscrito *rajah*, e indica en ambos términos la idea de un poder rector, es decir, el monarca o príncipe soberano de un reino es, además, un hombre que por su excelencia sobresale de entre los demás. En inglés, el concepto no difiere de su significado en español, pues *King* se define como: “A chief ruler; a sovereign; one invested with supreme authority over a nation, tribe, or country; - usually by hereditary succession; a monarch; a prince; a ruler”¹⁷. Si a la definición aunamos las características antes mencionadas, aportadas por Tillyard, en cuanto a salud, fuerza, belleza, amigos, riquezas y virtud, se podría creer que el rey lo posee todo, sin prácticamente aportar nada. Sin

¹⁶ Sören Kierkegaard, *Antígona*, (trad. J. Gil Albert), México, Séneca, 1942, p. 17.

¹⁷ “Un guía legislador; un soberano; alguien investido con la autoridad suprema sobre una nación, tribu, o país; - usualmente por sucesión hereditaria; un monarca; un príncipe; un legislador”. Noah Webster, *American Dictionary of English Language*, Philadelphia, J. B. Lippincott & co., Market Street, 1871, p.739.

embargo, no era así. El rey estaba comprometido con su comunidad, pues “como representante de su grupo, el rey poseía la fuerza de éste y estaba obligado a canalizar tal poder en beneficio de la colectividad que se lo había otorgado”¹⁸. En el caso concreto de *Lear*, este aspecto es de gran importancia pues, independientemente del origen de su título (heredado o adquirido), Lear debe mantener la unidad del reino, porque ésta es su “responsabilidad” para con sus súbditos. Como se ha visto, basada en la historia y las costumbres, la sociedad es la responsable de elegir y nombrar los atributos para configurar una imagen real, por ello, en el momento en que ejerce su fuerza y su poder, “el rey es el que, haciendo respetar las leyes y las reglas, está por encima de las reglas”¹⁹ y, si es necesario, puede obrar por propia voluntad en contra de las leyes mismas, pero siempre buscando el beneficio común. Tillyard lo resume de esta manera: “the king had obligations to his subjects, [...] He had of course to be just, [...] traditionally so valued in England, of being accessible and ready to listen to advice”²⁰.

En su ensayo titulado *Teatro y anomía*, Jean Duvignaud explica la aplicación del enunciado anomía en la individualidad del rey. Este término implica una ausencia de normas en el individuo, que dramáticamente resulta perfecto para configurar caracteres atípicos y, por ello, afirma Duvignaud, todos los personajes “del teatro isabelino o jacobino están condenados al sufrimiento y a la desgracia a causa de su propia individuación”²¹. Esta individuación o determinación está condicionada por el grado de soledad del rey en cuanto al nivel de “responsabilidad” que tiene en sus decisiones, las cuales afectan a la vida colectiva y, finalmente, a la suya misma, pues en la fragilidad de su decisión está de por medio su vida o su muerte, porque “el error puede significar un destino que se abre”²². Su decisión, su senilidad, su

¹⁸ Gabriel A. Ortega R., *Tontos y bufones, guardianes del rey*, Tesis para obtener el título de Licenciado en L. D. y T., México, U.N.A.M. (F.F.L), 1996, p. 7.

¹⁹ Jean Duvignaud, *Sociología del teatro* (Trad. Luis Arana), México., F.C.E., 1966, p. 158.

²⁰ “el rey tenía obligaciones para con sus súbditos, [...] Él tenía por supuesto que ser justo, [...] tradicionalmente muy valorado en Inglaterra, el ser accesible y encontrarse preparado para escuchar y para aconsejar”. E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966, p. 95.

²¹ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 131.

²² Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 54.

falta de juicio, así como los posibles actos futuros producidos por su actual condición, son criticados objetivamente por sus hijas.

Goneril.- You see how full of changes his age is; 291
 the observation we have made of his hath
 not be little: he always loved our sister
 most; and with what poor judgement he hath
 now cast her off appears too grossly.
 Regan.- 'Tis the infirmity of his age: yet he
 Hath ever but slenderly known himself.
 Goneril.- The best and soundest of his time
 hath been but rash; then must we look to
 receive from his age, not alone the imperfections
 of long-engrafted condition, but therewithal the
 unruly waywardness that infirm and choleric
 years bring with them.

(I, i)

Gonerila.- Ya veís a que mudanzas está sujeta la ancianidad. No ha sido grano de anís la observación que hemos podido hacer: siempre amó extremadamente a nuestra hermana, y la forma con que acaba de desheredarla no indica sino con harta evidencia el enflaquecimiento de su razón.
 Regaña.- Chocheces de viejo; bien que nunca tuvo gran dominio sobre sí.
 Gonerila.- En lo mejor y más fuerte de su vida no fue sino un temerario; así que debemos esperar de su edad no solamente las imperfecciones de antiguo inherentes a su condición, pero también la desarreglada aspereza de genio que los años de enfermedades y la irritación traen consigo. (p. 1638)

La tradición mítica del rey en Inglaterra está íntimamente ligada con los favores dados a la sociedad por los poderes asentados en el rey, ya sean mágicos o sobrenaturales, “en virtud de los cuales pueden fertilizar la tierra y traer otros beneficios a la sociedad”²³, lo cual no significa otra cosa que la preservación de la vida. La importancia de esta creencia radica en la imagen transmitida por la obra, pues el hecho de que un rey se separe del trono sin dejar un sucesor, implica el temor del pueblo por quedar desprotegido. En el caso concreto de Lear, al eludir su responsabilidad con su decisión, ésta provocará un desequilibrio social y familiar por la ruptura de todos los

²³ Sir James George Frazer, *op. cit.*, p. 120.

vínculos, tanto sociales como familiares. Esto reeditaré en la indiferencia hacia su calidad de rey (sin corona): “El reconocimiento social implica la condición de que la separación del grupo supone un castigo, incluso para aquel que ha recibido el poder de su pueblo”²⁴. Para Frazer también existe un castigo cuando el rey omite sus obligaciones:

[...] su vida es valiosa en tanto que cumpla los deberes de su posición ordenando los eventos naturales en beneficio del pueblo. Tan pronto como deja de hacerlo así, el esmero en servirle, la devoción, el homenaje religioso que el pueblo entonces le prodigó, se torna en odio y desprecio ²⁵.

Entonces, a partir de estas afirmaciones, es lógico que algunos de sus súbditos, empezando por sus dos hijas, le repriman en sus actos y conductas. Estas actitudes se muestran en la escena cuarta del acto segundo, donde sus hijas, con la afabilidad digna de una fiera, lo condicionan, terminando por despojarle de su séquito.

Regan.- I pray you, father, being weak, seem so. 204
 If, till the expiration of your month,
 You will return and sojourn with my sister,
 Dismissing half your train, come then to me:
 I am now from home, and out of that provision
 Which shall be needful to your entertainment.
(II, iv)

Regania.- Os ruego, padre mío, que, puesto que sois débil, lo parezcáis. Si despidiendo la mitad de vuestra escolta queréis volver y residir en casa de mi hermana hasta la expiración de vuestro mes, venid entonces a mí. Ahora estoy fuera de casa y sin aquellas provisiones necesarias para vuestro mantenimiento. (p. 1657)

Este hecho subraya los acontecimientos venideros: Lear ha perdido todo. La jerarquía se ha disipado y él es incapaz de tener control sobre sucesos futuros porque carece de poder. La jerarquía otorga el poder de mando, de cohesión y de obediencia. Sin ella se establece un estado de anomía donde las

²⁴ J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 165.

²⁵ Sir James George Frazer, *op. cit.*, p. 210.

normas que sustentan las instituciones, prácticamente desaparecen. Por ello para los isabelinos este concepto era de primordial importancia, tal como lo refiere Tillyard a partir de un pasaje de Hooker: “Take but degree away, untune that string, and hark what discord follows”²⁶.

Para el esquema microcósmico isabelino, el error de Lear aparece por la declinación del alma racional: *intellectus* y *ratio*. La primera, identificada con el entendimiento, es la comprensión simple de una verdad; mientras que la segunda deduce una proposición de otra o avanza desde las premisas hasta la conclusión²⁷. Esta alma racional, al estar afectada en sus facultades básicas como lo es el entendimiento, evidentemente causa un efecto directo sobre el sentido común, en cuanto que éste gobierna y modera los demás sentidos internos, a saber: memoria, apreciación, imaginación y fantasía²⁸. De los dos últimos, Lewis afirma que en inglés significan prácticamente lo mismo, pues no sólo indicaba la retención de las cosas percibidas, sino también “tener presente” o “pensar en” o “tener en cuenta” en el sentido más amplio²⁹. Si los interpretamos bajo el contexto del reconocimiento, observamos que Lear pierde cualquier noción de responsabilidad, pues no está tomando en cuenta su trasgresión hacia el reino. Al perder sus facultades *Lear* ya es incapaz de “pensar” que finalmente él ya no es el rey, aunque afirme lo contrario en diversos parlamentos y que tampoco puede restaurar el orden perdido, porque “la falla de *Lear* es una falla del cerebro”³⁰ que le impide tener contacto verdadero con la realidad. Esta falla se va incrementando paulatinamente, lo cual no pasa inadvertido por sus súbditos.

Lear.- Make no noise, make no noise; draw
the curtains: so, so, so. We'll go to super i'
the morning. So, so, so.
Fool.- And I'll go to the bed at noon.
Re-enter Gloucester.

²⁶ “Quiten la jerarquía, desafinen esa cuerda y escuchen la disonancia que le sigue”. E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, *op. cit.*, p. 11.

²⁷ cf., C. S. Lewis, *op. cit.*, p. 124.

²⁸ cf., *Ibid.*, págs. 127 y 129.

²⁹ cf., *Ibid.*, p. 128.

³⁰ W. Knighth, *op. cit.*, p. 240.

Gloucester.- Come hither, friend: where is the
King my master?

Kent.- Here, sir; but trouble him not, his
wits are gone.

(III, vi)

Lear.- ¡No hagáis ruido! ¡No hagáis ruido! Corred las cortinas. ¡Así, así, así!
¡Iremos a cenar mañana por la mañana! ¡Así, así, así!

Bufón.- ¡Y yo marcharé al lecho al mediodía!

Vuelve a entrar Gloster

Gloster.- Acércate, amigo. ¿Dónde está el rey, mi señor?

Kent.- Ahí, señor. Pero no le molestéis; ha perdido la razón. (p. 1667)

Bajo la perspectiva de la época, la tragedia de *King Lear* es una muestra perfecta de que no puede haber una culpa sin castigo, pues se alteró un orden divino por el cual el rey es el representante de Dios entre los hombres, aunque el trasgresor haya obrado de buena fé. En toda la tragedia no hay un solo reconocimiento, por parte de Lear, sobre el daño que produjo al estado, unicamente se queja de la respuesta de sus hijas al amor que les concedió y que tomará venganza terrible. Cuando Benjamin nos habla del sacrificio del héroe, nos dice que es al mismo tiempo un principio y un final: “Un final porque es el sacrificio expiatorio debido a los dioses, [...]; un principio porque se trata de una acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos para la vida de un pueblo”³¹.

Con la muerte de Lear el orden se reestablece, aunque al final se dude quién gobernará el reino, no porque existan disputas, sino porque no existe un claro heredero al trono.

Albany.- [...] (To Kent and Edgar) Friends 318
Of my soul, you twain
Rule in this realm, and the gored state sustain.

(V, iii)

Albania.- [...] (A Kent y a Edgardo) Amigos de mi alma, gobernad los dos en
estos reinos, y sed el sostén de este herido Estado. (p. 1689)

Antes de morir acepta haberse equivocado con su hija Cordelia, mas nunca hace mención sobre la sentencia de subdividir al reino. El Rey Lear, como

³¹ *Ibid.*, p. 95.

personaje heroico, resulta similar a Agamemnon o Ajax, quienes cayeron en desgracia por tomar decisiones y acciones incorrectas, impulsados más por el instinto que por la razón. Si a Lear se le contempla bajo una perspectiva antiheroica, su trasgresión no reconocida hacia el estado y su pueblo, lo colocan bajo la representación contraria del ideal heroico. Sin embargo, Lear es seguido siempre por fieles súbditos que invariablemente mantienen el respeto hacia su investidura, con lo cual mantiene su calidad heroica.

Sus hijas, Regan y Goneril, con el paulatino emanar de su verdadero carácter hacia él, fungen como las sacerdotisas que lo conducen hacia su muerte y, con ella, la expiación de su culpa. Ellas lo han atormentado para mostrar las imperfecciones del carácter de un rey en decadencia. Lear ya no sirve para nada, resulta un completo estorbo para el reino y para la familia que controla el poder de un estado dividido. Lear es la imagen de tantos ancianos que resultan inservibles para quienes le rodean y cuya muerte, en lugar de producir dolor, es la terapia perfecta para una vida material. Para colmo de su fama, fue incapaz de procrear un heredero varón, con el cual mantener un perfil patriarcal, el cual hubiese evitado los trastornos producidos por la subdivisión del poder en dos erradas líneas matriarcales.

Si el concepto de trascendencia denota en principio vencer, superar o salvar un obstáculo³² por medio del conocimiento, a través de la comprensión de un acto volitivo, con una repercusión que denotará una grandeza espiritual reconocida por el entorno social, como sucede con los grandes protagonistas de la tragedia griega, en el caso de Lear la situación resulta contraria. Al no existir un acto de reflexión dictado por la conciencia para determinar la manera de obrar, se pierde la propiedad de poseerse a sí mismo para controlar los propios actos; en este momento, cuando se pierde la conciencia en el obrar, se instaura una forma de personalidad antiheroica, porque su principal enemigo siempre estuvo dentro de sí mismo.

Para ser reverenciado e imitado, se requiere tener sangre heroica; un carácter en cuya esencia pueda descansar la tranquilidad de quienes le rodean, al regular la vida de sus vasallos a partir de decisiones y acciones que les mantengan unidos y con vida, incluso en medio de una guerra.

³² cf., Walter Brugger, *op. cit.*, p. 517.

Un rey debe ser un héroe; King Lear dismanteló su reino y su pueblo se quedó sin rey: ya no tiene nada que dar y tampoco nada que recibir y, si muere, a nadie, en el pueblo, le importa.

Después de leer o ver representada esta obra, invariablemente viene a mi mente la imagen de la reina Isabel I de Inglaterra, quien murió sin descendencia, sin un heredero al trono. La obra fue escrita hacia 1606 y publicada en 1608³³, lo cual implica que fue compuesta tres años después de la muerte de la reina Isabel I, ya bajo el reinado de Jacobo I de Inglaterra. Como heredero al trono de la reina de Inglaterra, el rey Jacobo ocupa el lugar del heredero que Lear nunca tuvo, del hijo que no nació; el gran héroe unificador del reino. Los espectadores de la tragedia bien podrían haberlo deducido, como una forma de alegoría poética.

1. 2.- LA PRODIGALIDAD DE TIMÓN.

Escrita hacia 1608, en orden de composición inmediatamente después de *King Lear*, *Timon of Athens* reproduce la vida de un hombre incapaz de superar un vicio; vicio que lo conduce a su autodestrucción, no sin antes caer en la misantropía. Visto bajo un enfoque isabelino, este vicio no es otro que la prodigalidad, de la cual afirmaba Aristóteles: “Con respecto a dar o recibir cosas o riquezas, el medio es la liberalidad; el exceso y el defecto son la prodigalidad y la avaricia [...] exceso o defecto, son contrarias completamente la una a la otra”³⁴. La anécdota de la obra es muy simple. Timón es un acaudalado ciudadano que dilapida su fortuna realizando regalos y préstamos a diestra y siniestra. Cuando se ve en bancarrota e intenta recuperar lo prestado, todos se rehúsan a ayudarlo. Timón entonces se convierte en un misántropo y se destierra para vivir en una cueva donde encuentra oro. Pero su odio es tan grande que, en lugar de utilizar el oro para recuperar su posición social, lo dilapida de nuevo y, poco tiempo después, muere abandonado por completo.

Aristóteles afirmaba que cuando un hombre posee riquezas, éste se acerca más a la magnificencia que a la liberalidad, pero el exceso del hombre

³³ cf., E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, op. cit., p. 104.

³⁴ Aristóteles, *Moral, a Nicómaco*, p. 70.

magnífico está en la profusión con mal gusto y en el fausto grosero³⁵. Partiendo de estas descripciones, el personaje de Timón empieza a cobrar forma para nuestro objetivo, pues es precisamente esa descripción de Aristóteles la que define al magnánimo personaje desde el inicio de la obra; se nos muestra bajo la apariencia de poseedor de gran cantidad de riquezas, de las cuales se desconoce su origen. Dilapidada su tesoro con frescura infantil, haciéndonos creer que es dueño y señor del mundo. Como poseedor de inmensa fortuna, una descomunal marea de convidados lo tratan de gran señor, adulándolo con lisonjas de todo tipo, llegando incluso al ridículo cuando hacen traer a un cupido para ofrecer sus cumplidos.

Cupid.- Hail to thee, worthy Timon, and to all 126
 That of his bounties taste! The fiv' best senses
 Acknowledge thee their patron; and come freely
 To gratulate thy plenteous bosom: th' ear,
 Taste, touch and smell, pleased from thy table rise;
 They only now come but to feast thine eyes.

(I,ii)

Cupido.- ¡Salve a ti, noble Timón, y salud a todos los que disfrutaban de sus liberalidades! Los cinco mejores sentidos te reconocen por su patrón y vienen espontáneamente a felicitar a tu corazón generoso: la vista, el oído, el gusto, el tacto y el olfato se levantan encantados de su mesa y no vienen a esta hora más que para dar una fiesta a tus ojos.
 (p. 1700)

Sin embargo, Timón no se encuentra solo para jugar con su vicio, pues por lo general hay en la obra de Shakespeare personajes que ejercen un contraste para acentuar las carencias o excesos de un personaje. Dentro de todos los asistentes presentes surgen las figuras de Apemantus y de Flavius. El primero, un auténtico cínico y misántropo, cuyos parlamentos intentan hacer entrar en cordura a Timón; el segundo, un sirviente leal, pero incapaz de enfrentar las torpezas de su señor. Ambos describen la situación de Timón, cada cual con un enfoque similar, pero ambos manifestando el “yo ciego” de Timón.

Apemantus.- I scorn thy meat; 'twould choke me, for I 37
 should ne'er flatter thee. O you gods! What a number

³⁵ cf., *Ibid*, p. 71.

Poeta.- De pronto la Fortuna, obediente a la volubilidad de sus caprichos, precipita al suelo a su reciente preferido; entonces todos sus secuaces, que se esforzaban en alcanzarle en la cima de la colina, incluso trepando con las manos y las rodillas, le dejan despeñarse abajo, sin que uno solo le acompañe en su caída. (p. 1695)

Del parlamento anterior se desprende una imagen muy importante, presente dentro de la trama de la obra a manera de motivo secundario: la fortuna. La imagen de la fortuna presentada en la obra deriva directamente de la conceptualización medieval, donde se consideraba que existían dos tipos de fortuna, con dos derivaciones cada una. La Fortuna, propiamente dicha, se dividía en: *major* o máxima, la cual era atribuida a Júpiter, quien proporcionaba un carácter jovial, festivo, sobrio, tranquilo y magnánimo, esperándose días tranquilos y de prosperidad; la *minor* se identificaba con el planeta Venus y producía en los mortales belleza e inclinación amorosa y, en la historia, acontecimientos venturosos. La otra derivación era la *Infortuna*, que a su vez se dividía en dos: la *major*, cuyo influjo producía la desgracia máxima al estar influida por Saturno, produciendo en el hombre el carácter melancólico y, en la historia, acontecimientos desastrosos; la *minor*, era caracterizada por el planeta “malo” Marte, quien producía las guerras³⁶.

Al comparar esta descripción de la fortuna con la vida jovial y despreocupada de Timón al inicio de la obra, observamos claramente que sin duda su vida está influida por la fortuna *major*. Su carácter, más liberal que magnánimo, está en perfecta concordancia con la descripción del vicio expuesta por Aristóteles. En esta forma fortuna y vicio se asocian, en primera instancia, para estructurar un antihéroe cuyo destino está determinado por una fuerza externa y otra interna. Por su parte, el concepto destino (que era considerado la imagen móvil de la “divina” Providencia³⁷, y a la cual se le creía eternamente buena) tenía también otra cara permitida por Dios, a saber: “el caer bajo las leyes de la materia, de la vida o de la historia con los males físicos y morales que se manifiestan en estos dominios, es conocida y querida

³⁶ cf., C. S. Lewis, *op. cit.*, págs. 87-88.

³⁷ cf., E. M. W. Tillyard, *op. cit.*, p. 24.

o permitida por Dios”³⁸. El destino se suma a la fortuna y al carácter de Timón para determinar su historia, su futuro, porque visto bajo el esquema isabelino y, al igual que en Grecia, el destino depende de Dios y los males que a un hombre le ocurren son por voluntad divina. La materia que circunscribe la vida de Timón esta representada por el dinero que posee, dinero que todos desean y él entrega con aparente gran cariño hacia todos aquellos que le rodean.

En su ensayo sobre la obra, Wilson Knight afirma que Timón “es la flor de las aspiraciones humanas”, porque Timón “es un amante universal, no por principio, sino por naturaleza”, que “no va dirigido a una criatura y a un propósito, sino que difunde su emoción entre todos los hombres” ³⁹. Sin embargo, ese amor del que habla Knight es un amor enfermo, no es un amor racional equilibrado por los sentidos, principalmente por el sentido común encargado de alcanzar la verdad ⁴⁰, la cual estaría dirigida a rescatar o ayudar a quienes en realidad lo necesitaran. Por otra parte, la verdad en este caso es una herramienta para el conocimiento de la realidad dentro de sí mismo:

[...] el amor personal al prójimo, [...] equidista tanto de la filantropía meramente sentimental, encubridora muchas veces de un refinado egoísmo, como del altruismo exagerado que sólo admite como moralmente defendible el obrar en atención al bien ajeno. La compasión al compenetrarse con el sufrimiento del prójimo debe fomentar el amor recíproco y la enérgica prestación de ayuda⁴¹.

Timón desconoce su realidad dentro del ambiente que le rodea e incluso el verdadero lugar que ocupa dentro de su sociedad. Para él, su lugar es tan distante de la sociedad que la misión de sus riquezas es la de acercarlo, supuestamente, a los desposeídos.

Timon.- [...] Why, I have often wished myself poorer, that I 101

³⁸ Walter Brugger, *Diccionario de filosofía* (Trad. José Ma. Vélez), Barcelona, Editorial Herder, 1978, p. 424.

³⁹ Wilson Knight, *op. cit.*, p. 306.

⁴⁰ cf., Aristóteles, *Moral, a Nicómaco*, *op. cit.*, p. 170.

⁴¹ Walter Brugger, *op. cit.*, p. 52.

might come nearer to you. We are born to do
benefits; and what better or properer can we call
our own than the riches of our friends? O, what a
precious comfort 'tis, to have so many, like brothers
commanding one another's fortunes!

(I,ii)

Timón.- [...] Verdaderamente, me he deseado a menudo ser más pobre, con la idea de sentirme más cerca de vosotros. Hemos nacido para ejercer la beneficencia, y ¿qué podemos llamar más exacta y justamente nuestras que las riquezas de nuestros amigos? ¡Oh! ¡Qué preciosa felicidad es la de tener un tan grande número, unidos como hermanos y mandando en las fortunas los unos de los otros! (p. 1700)

El parlamento anterior de Timón, lo ubica como desconocedor de la naturaleza humana y, lo que es más importante, de la naturaleza de sí mismo. Él pretende situarse en un mundo utópico donde todo funciona en beneficio mutuo. Timón carece de la puntillosa visión de Apemantus para analizar el alma humana, con lo cual recapacitaría al observar cómo, en palabras de Apemantus, “lo devoran y empapan la comida en su sangre” (I, ii, 40). Timón se nos presenta más como un ser ingenuo que como un portento de amor hacia los demás e, incluso, también un tanto soberbio por el lugar y la relación que las riquezas le aportan dentro de la sociedad. Esta ingenuidad, la cual rasga en estupidez, lo llevan a descuidar sus bienes, contrayendo deudas para llevarlo a la quiebra.

Senator.- And late, five thousand. To Varro and to Isidore 1
He owes nine thousand, besides my former sum,
Which makes it and twenty.

(II, i)

Senador.- Y muy recientemente, cinco mil; debe nueve mil a Varrón y a Isidoro; además, mi suma precedente, lo que hace veinticinco. (p. 1703)

Cuando la fortuna gira ‘aparentemente’ en contra de Timón, pareciera que el destino o la providencia están poniendo a prueba su carácter y no necesariamente que estén en su contra. Cuando la fortuna gira, invariablemente se detiene en el polo material, en las riquezas, dónde Júpiter como responsable de los bienes materiales ejerce su fuerza sobre Timón. El gran problema de Timón radica en el vicio de la prodigalidad, el cual enajena su carácter. Ya se

ha mencionado el desconocimiento del origen de las riquezas de Timón, lo cual representa un espacio en blanco para completar la comprensión de su vida, pues pareciera que no le costó ningún esfuerzo adquirirlas y, por lo mismo, no le representa ningún trabajo gastarlas.

Así como misterioso es el origen de sus riquezas, así lo es la desgracia económica la cual surge abruptamente, para indicar la despreocupación de Timón por su administración. En cuanto se conoce esta desgracia económica, pareciera que a Timón lo ha contagiado la peste, pues automáticamente todos sus conocidos lo abandonan. Aquellos a quienes les ha prestado dinero, aducen no tener con qué auxiliarle y otros, a quienes ha favorecido con sus dádivas y despilfarros, tampoco. El grado máximo de la indiferencia hacia su desgracia lo ofrece Lucullus, quien con un humor muy negro le ofrece al sirviente de Timón unas monedas para que le diga a su señor que no le ha visto.

Lucullus.- [...] Here's three solidares for thee: good boy, wink 46
At me, and say thou saw'st me not. Fare thee well.
(III,i)

Lúculo.- [...] Aquí tienes tres sueldos para tí; buen muchacho, suponte que no me has visto y dí que no me has encontrado. Que vaya bien. (p. 1709)

En esta obra Shakespeare nos presenta la corrupción total del alma de la sociedad a causa de la avaricia y de la usura. Ese aparente amor del que habla Knight gira ciento ochenta grados y se transforma en odio hacia su sociedad, en una misantropía que no perdona a nadie. En un último festín, Timón convida a diversos señores para insultarlos y agredirlos.

Timon.- May you a better feast never behold, 89
You knot of mouth-friends! Smoke and lukewarm water
Is your perfection. This is Timon's last;
Who, stuck and spangled with your flatteries,
Washes it off, and sprinkles in your faces
Your reeking villany.
(Throws the water in their faces)
(III, vi)

Timón.- ¡Que nunca podáis ver mejor festín, banda de amigos de labios afuera! Humo y agua tibia: he ahí vuestra perfecta imagen. Este es el último banquete de Timón, que, cubierto y dorado por vuestras adulaciones, se

lava así de ellas y os rocía la cara con vuestras infamias humeantes. (*Les echa agua al rostro*) (p. 1717)

La pérdida de su fortuna constituye la gran peripecia que Timón debe afrontar para enfrentarse consigo mismo, al reconocer la condición de la gente que lo rodea. Con la acción de insultar y echar de su casa a todos los convidados a su festín, pareciera que Timón da un primer paso para enfrentar el “reconocimiento” de su estado y de su carácter. Sin embargo, no es así y, de manera muy similar a lo que le sucediera a Lear cuando no contempló el futuro desmembramiento del estado, es precisamente la falta de reconocimiento la condición que determina la calidad de Timón como un personaje antiheroico del periodo isabelino: es incapaz de reconocer su vicio, la prodigalidad y, más terrible aún, corregirlo.

Timón se expatría a una desolada cueva para concluir su transformación, de aquella gentileza o afabilidad, en misantropía. Las acciones subsecuentes hacen notar otro problema para el carácter de Timón: la carencia de templanza, que aunada a la misantropía, determina el inicio de un proceso autodestructivo cuyo final será la muerte en la más absoluta soledad.

La virtud de la templanza debe auxiliar al sentido común, en cuanto a que éste es responsable de racionalidad elemental y juzga las acciones para saber lo que estamos viendo y así realizar actos coherentes, pues “es el que convierte meras sensaciones en conciencia coherente de mí mismo como sujeto en un mundo de objetos”⁴². La carencia de templanza es notoria cuando al rascar la tierra de la cueva encuentra oro. El sentido común dictaría pagar las deudas y utilizar las riquezas para reestablecer su calidad moral. Pero en la obra no existe una justificación aportada por la trama para hacerlo. A diferencia de la tragedia griega, donde el personaje trágico carga con una pesada culpa que debe expiar, Timón aparentemente cree no tener ninguna. En cuanto a su interrelación con la anécdota, Timón es un personaje que deja muchas interrogantes a la imaginación: ¿cuál es el origen de sus riquezas?, ¿qué edad tiene?, ¿dónde está su familia?, ¿por qué no tiene hijos y esposa? Pareciera que con este personaje Shakespeare quisiera mostrar exclusivamente a un ser etéreo afectado por el apetito de la voluptuosidad; sin inicio, sin historia, tan

⁴² C. S. Lewis, *op. cit.*, p. 129.

sólo con un catastrófico final. Ahora bien, esto resulta muy interesante, pues, en cuanto al depravado apetito de la voluptuosidad, Agripa mencionaba que las cuatro pasiones que engendra son la delectación, la efusión, la jactancia y la malevolencia⁴³. La primera, la delectación, produce blandura de espíritu o voluntad, dejándose llevar por los sentidos, consintiendo y obedeciendo. La segunda, la efusión, se trata de una relajación de la virtud y la fuerza, que se produce por la disipación de la fuerza del espíritu, arrebatándose para el goce. La tercera, la jactancia, induce a un comportamiento insolente, ufano y vanaglorioso; y la cuarta, la malevolencia, ocasiona cierto placer que se experimenta al ver y desear el mal en otro. El vicio de la prodigalidad en Timón fue adquirido, porque su alma está contaminada por el apetito de la voluptuosidad, por ello en el inicio de la obra lo contemplamos incapaz de impedir la dilapidación de sus riquezas, sin voluntad y entendimiento para comprenderlo. Al final, lo observamos misántropo, insolente y malévol, muy similar a la conducta de Apemantus, donde, la tercera potencia de su alma, la memoria, únicamente le provoca remembranzas de odio.

Sin embargo, Apemantus es muy diferente a Timón. Él se rige por el código del cinismo, en cuanto a corriente filosófica, para analizar la realidad; Timón no tiene ningún conocimiento que le auxilie en el análisis de su entorno, por ello tampoco puede soportar la presencia de Apemantus, quien sí conoce su condición.

Apemantus.- The middle of humanity thou never	301
knewest, but the extremity of both ends.	
[...] in thy rags thou know'st	304
none, but art despised for the contrary. [...]	

(IV, iii)

Apemanto.- No has conocido jamás los términos medios de la vida humana, sino solamente sus extremos. [...] en tus harapos ahora, ya no conoces ningún refinamiento, y te ves despreciado por lo contrario de lo que eres. (p. 1725)

⁴³ cf., Enrique Cornelio Agripa, *La filosofía oculta* (Trad. Héctor V. Morel), Buenos Aires, Kier, 1982, págs. 101-102.

Según Aristóteles, tanto los vicios como las virtudes son adquiridos y es menester cultivar y corregir desde precoz edad⁴⁴. Esto estaría determinado, primero, por una educación que le permita adquirir un conocimiento sobre las diferencias entre estos y, segundo, que su alma se encuentre sana. Si sus potencias (memoria, entendimiento y voluntad) son incapaces de interactuar con los sentidos internos, principalmente con el sentido común, no podrán normar la conducta en las acciones que se deban realizar. Esta interacción es plenamente comprobable con el motivo de la eterna fortuna cuando, al rascar el suelo de su cueva en busca de raíces, encuentra oro.

Timon.- [...] Destruction fang mankind! Earth, yield me roots! 23
 Who seeks for better of thee, sauce his palate
 Whith thy most operant poison! What is here?
 Gold? Yellow, glittering, precious gold?
 [...] Come, damned earth, 42
 Thou common whore of mankind, that puts odds
 Among the rout of nations, I will make thee
 Do thy right nature.

(IV, iii)

Timón.- [...] ¡Que la destrucción se trague al género humano!... ¡Tierra, dame raíces! (*Cava la tierra*) ¡A quien te pida algo mejor, sazona su paladar con tu más activo veneno!... ¿Qué hay aquí? ¡Oro! ¡Oro amarillo, brillante, precioso! [...] Vamos fango condenado, puta común de todo género humano, que siembras la disensión entre la multitud de naciones, voy a hacerte ultrajar según tu naturaleza. (p. 1720)

El motivo del oro resulta determinante para terminar de comprender su carácter. La fortuna *major*, determinada por Júpiter, lo socorre haciéndole encontrar oro. Pero él, al odiar todo lo que le rodea, como advertimos en el parlamento anterior, lo maldice también tachándolo de puta. En pocas palabras, se reafirma que Timón no sabe para qué sirve el dinero. El oro, tal y como lo observábamos en la tragedia griega, siempre acompaña a la nobleza y al poder. Cualquier ser humano, sin afección en el sentido común, hubiera aprovechado la oportunidad para ejercer una racional justicia para sí mismo (al pagar sus deudas) e incluso, también, una pasional venganza contra quienes tal

⁴⁴ cf., Aristóteles, *Moral, a Nicómaco*, p. 60.

mal se comportaron cuando cayó en desgracia. Pero Timón, en cuanto tiene el oro, de nuevo lo despilfarra regalándolo a todo aquel que se le acerca, sea un sirviente, una prostituta o el capitán Alcibíades.

Como contraste del carácter y actitud de Timón hacia el ambiente expuesto en la obra, aparece en una fábula alterna el personaje de Alcibíades, quien es un capitán que ha servido en la guerra defendiendo los intereses atenienses. Alcibíades se presenta ante el senado para solicitar piedad hacia un amigo, quien mató a un enemigo en defensa propia. Sin embargo, por más que Alcibíades se esfuerza en argumentar los méritos de su compañero de armas ante los senadores, éstos no prestan oídos a su petición de clemencia. La serena manera en que Alcibíades solicitaba su petición se va perdiendo gradualmente, hasta terminar en una exaltada discusión, donde los senadores reafirman la pena de muerte para el amigo y confirman el destierro para Alcibíades de por vida. Esta discusión tiene como punto culminante el diálogo de Alcibíades donde tacha de usureros a los senadores.

Alcibiades.- Banish me?

97

Banish your dotage, banish usury,
That makes the senate ugly.

First Senator.- If after two days' shine Athens contain thee,
Attend our weightier judgment. And not to swell our spirit,
He shall be executed presently.

(III, v)

Alcibíades.- ¡Me desterráis! ¡Desterrad vuestra chochez! ¡Desterrad la usura que cubre al senado de ignominia!

Senador 1º.- Si después que alumbren dos días, Atenas te tiene aún en su recinto, espera nuestra más severa sentencia; y en cuanto a él, para no prolongar nuestra cólera, será ejecutado sin tardanza. (p. 1715)

Este enfrentamiento de Alcibíades con el senado tiene como propósito mostrar el ambiente de injusticia, amén de usura o avaricia, que mana en todos los sectores del pueblo griego. Se capturan beneficios a “costillas” de otro, pero sin sacrificar nada a cambio. Alcibíades enfurecido tomará venganza y atacará Atenas, aprovechando que las tropas bajo su mando se hallan inconformes por la penuria a que el senado las ha llevado, pues, tal y como nos expone el texto, no se les ha pagado sus servicios.

Alcibiades.- [...] I'll cheer up 113
 My discontented troops and lay for hearts.
 'Tis honor with most lands to be at odds;
 Soldiers should brook as little wrongs as gods.

(III, v)

Alcibíades.- [...] Voy a elevar el entusiasmo de mis tropas descontentas y ganar sus corazones. Es un honor tener que medirse con numerosos enemigos; los soldados aguantan los ultrajes tan poco como los dioses. (p. 1716)

Dentro de los motivos que impulsan la trama se encuentra la aplicación de la ley, confrontando la justicia y la venganza para demostrar que éstas no siempre tienen el mismo peso. La justicia en esta obra se halla en manos del senado, el cual es un aparato corrupto cuyas resoluciones están encaminadas a satisfacer o retroalimentar negativamente los requerimientos de poder que el estado le ha otorgado en su propio beneficio, no ejerciendo la ejecución de la ley en base a la interpretación del hecho y particular condición del infractor cuando se ejerce. En el caso de Alcibíades es por la exageración absurda en la aplicación de las leyes “escritas”, tal y como se lo ha referido uno de los senadores cuando solicitó clemencia para su amigo:

First Senator.- We are for law. He dies. Urge it no more, 86
 On height of our displeasure. Friend or brother,
 He forfeits his own blood that spills another.

(III, v)

Senador 1º.- Estamos por la ley, ¡morirá! No insistáis más, so pena de disgustarnos. Hermano o amigo, condena su propia sangre a ser vertida el que vierte la sangre de otro. (p. 1715)

Si Alcibíades no hubiera buscado la venganza, la justicia nunca hubiese aparecido.

Alcibiades.- [...] Till now you have gone on, and filled the time 3
 With all licentious measure, making your wills
 The scope of justice. Till now, myself and such
 As slept within the shadow of your power,
 Have wandered with our traversed arms and breathed
 Our sufferance vainly. Now the time is flush,
 When crouching marrow in the bearer strong

Cries, of itself, “No more.”

(V, iv)

Alcibíades.- [...] Habéis vivido hasta este día llenando las horas de toda clase de actos arbitrarios, haciendo de vuestra voluntad la medida de la justicia; hasta este día, yo y los que duermen bajo la sombra de vuestro poder hemos tenido que cruzarnos de brazos con resignación y prodigar en vano los suspiros de nuestro dolor. Ahora ha llegado la hora en que nuestros tuétanos doblados gritan: “¡No más!” (p. 1733)

Obviamente, el que Shakespeare exponga estas fábulas basadas en un motivo similar dentro de la obra tiene por objetivo mostrar dos formas de conducta distintas frente a una circunstancia similar: la injusticia. En el caso de Timón, la injusticia se presenta por la no ejecución de leyes “no escritas” (como el caso de los griegos en cuanto el respeto a los muertos), donde cualquier hombre “justo” hubiese ayudado a Timón cuando cayó en desgracia.

A pesar de que la situación de ambos personajes difiere en cuanto a los hechos, la idea básica es la de confrontar dos personajes ante los mismos seres causantes de sus desgracias (uno heroico y el otro antiheroico). La diferencia estriba en que las reacciones de ambos están determinadas por su “estado de salud”: Alcibíades es un hombre sano; Timón es un hombre enfermo. Timón está afectado por el apetito de la voluptuosidad, la cual ha determinado la aparición del vicio de la prodigalidad o, mejor dicho, la liberalidad. Pero ahí no terminan los problemas de este infortunado personaje, pues a partir de su “quiebra” es afectado por otra enfermedad, con sintomatología muy clara para la patología clínica isabelina: la melancolía. En efecto, así se lo refiere Apemantus en el enfrentamiento que sostiene con él, en la cueva que le sirve de refugio.

Apemantus.- This is in thee a nature but infected,
A poor unmanly melancholy sprung
From change of fortune.

203

(IV, iii)

Apemantus.- Esta disposición no es en ti más que el resultado de una naturaleza afectada; una pobre melancolía sin virilidad, que ha surgido del cambio de fortuna. (p. 1723)

En efecto, Timón está afectado por la melancolía, la cual inicialmente afecta al cerebro, centro de la razón, alterando el discernimiento, la voluntad y

el entendimiento⁴⁵. Para incrementar más el cuadro clínico de sus males, Timón está afectado por diferentes tipos de la melancolía: la inmaterial, que es precisamente la que altera al cerebro y sus funciones ⁴⁶; y la maligna, caracterizada por accesos de ira ⁴⁷, lo cual, evidentemente, incrementa su misantropía.

Quizás en la obra de Shakespeare podamos encontrar algún otro personaje que, médicamente hablando, presente un cuadro clínico con patología más clara, pero difícilmente encontraremos otro con afecciones tan terribles. Timón es un perfecto ejemplo dramático de todos los males que pueden afectar a un hombre de la época; es un enfermo incapaz de reconocer que su problema radica en la prodigalidad; es un misántropo cuyo odio es superior al entendimiento, al grado de no saber reconocer entre amigos y enemigos. Finalmente, representa a un personaje antiheroico para su época, porque el hombre común también puede padecer vicios muchas veces indetectables, ya sea por causa de costumbres o hábitos adquiridos, aparentando ser conductas normales o, bien, porque la sociedad que le rodea se muestra indiferente hacia el padecimiento de la persona, pues le representa algún tipo de beneficio. En el caso de Timón es la dilapidación de su riqueza.

El punto climático de su desgracia lo constituye su muerte. Así como gran parte de su vida constituye un misterio, así lo son también las circunstancias de su muerte. De él únicamente queda un epitafio:

Alcibiades.- “Here lies a wretched corse, of wretched soul bereft. 70
 Seek not my name. A plague consume you, wicked caitiffs left.
 Here lie I, Timon, who alive all living men did hate.
 Pass by and curse thy fill, but pass, and stay not here thy gait”
 (V, iv)

Alcibíades.- “Aquí yace un cadáver miserable privado de un alma miserable. No busquéis mi nombre. ¡La peste os consuma a todos, infames esclavos! Aquí duermo yo, Timón, que, viviendo, detestaba a todos los hombres. Pasa y maldice con tu alma; pero pasa y no detengas aquí el paso.” (p. 1735)

⁴⁵ cf., Robert Burton, *Anatomía de la Melancolía* (Trad. Antonio Portnoy), Buenos Aires, Espasa-Calpe (col. Austral N° 669), 1947, págs. 26 y 29.

⁴⁶ cf., *Ibid*, p. 31.

⁴⁷ cf., *Ibid*, p. 66.

Al igual que en la tragedia griega, para Timón la muerte no sólo le representa la expiación de su culpa ante sí mismo, sino que es la única salida; para él ya no existe la vida. Sin embargo, a diferencia de la tragedia griega, esto resulta terrible para él, pues nunca transgredió el orden social, ética o moralmente y su sacrificio (tanto su expatriación, como su muerte) ante el cosmos es irrelevante, pues el orden que se debe restaurar queda en manos de Alcibíades, un personaje (aunque heroico) secundario, sin que su muerte perturbe o no al hecho, porque a diferencia de Lear, a nadie le afecta si Timón vive o muere. Lear tiene a sus amigos en la muerte, Timón muere completamente solo y si no hubiera sido por la obra de Shakespeare, nadie lo recordaría, porque como hombre resulta totalmente irrelevante: jamás logró ningún tipo de trascendencia por lo cual fuera recordado.

Una enseñanza importante derivada de la conducta de Timón es que el antihéroe, para evitar el rechazo de la sociedad, debe mostrar diferentes formas de transformación, tanto en lo social como en lo humano, a partir de esquemas que permitan cierto grado de empatía con el espectador, por la capacidad que tiene éste último para identificarse y compartir las emociones o sentimientos ajenos. La gran lección de Timón es que no se requiere ser rey o héroe, cualquiera puede padecer lo mismo. Como diría Sófocles: “de cuantos males hay, el peor es la estulticia”. El mejor ejemplo lo constituye Timón. En el sentido trágico, absolutamente nadie se identificaría con un loco o, peor aun, con un estúpido. Sin embargo, este es el gran golpe, con este tipo de tragedias, para el espectador; a pesar de que no desea identificarse con un hombre tan defectuoso como Timón, el espectador se encuentra reflejado a través de este personaje, el cual le muestra la realidad y el resultado de uno de los vicios que cualquiera puede padecer.

Este esquema de acción dramática que Shakespeare imprimió en Timón, donde el efecto final de la fábula predomina sobre la estructura de la anécdota, será en siglos posteriores un modelo que, consciente o inconscientemente, se implementará en distintos estilos dramáticos para hacer emerger una actitud antiheroica en sus personajes: el expresionismo será uno de ellos.

III.- WOYZECK.

Después de la era Isabelina debieron pasar muchos años para que surgiera un personaje, un protagonista verdaderamente extraído del pueblo, con cualidades y defectos propios del ser común. Este nuevo prototipo fue arrancado de los estratos despreciados de la sociedad, completamente carente de los atributos básicos que conforman a un personaje heroico clásico. Su conformación se apegó a una realidad social, donde aquellos atributos resultan una ilusión para las exigencias dramáticas; este personaje es Woyzek, un antihéroe, un derrotado.

1.- LA CATEGORÍA ROMÁNTICA DEL HÉROE TRÁGICO

En el camino de su evolución, el antihéroe ya ha dado un importante paso para su conformación moderna, principalmente con el personaje encarnado por Timón de Atenas. Como se ha expuesto, el problema de Timón radica en el reconocimiento de su culpa y la ineptitud para comprenderla; por ello, como ya se ha mencionado, la frase de Sófocles pareciera perfectamente hecha para él: “de cuantos males hay, el peor es la estulticia”. Con todo el ambiente de misterio que rodeó su vida y siendo colocado sobre el escenario como un personaje imperfecto, Timón resultó más cercano al hombre común que cualquier protagonista con atributos nobiliarios, cuya heroicidad se sustenta en poderes o destrezas inaccesibles para un espectador de extracción vulgar. Tal parece que la obra de Timón de Atenas, al no ofrecer un panorama completo de su vida, nos está señalando que lo importante para la tragedia no es la existencia del protagonista, sino su reacción ante la desgracia o la adversidad. Timón surge como un personaje antiheroico, no tanto porque siempre sea despreciado y usado por quienes le rodean, sino porque nunca comprendió que la causa se hallaba dentro de sí mismo.

La tradición nos demuestra que, la mayoría de las veces, un héroe es admirado, querido, reverenciado e imitado y sus órdenes son acatadas ciegamente por su comunidad; pero, para un personaje antiheroico, la realidad se invierte por completo. Él es un ser insignificante, carente de fuerza o de vigor para realizar grandes empresas; puede resultar incapaz de solucionar

enigmas, porque su alma sufre la discapacidad de sus potencias; todos los grandes sentimientos del hombre se le presentan como sueños lejanos, que se transforman en una pesadilla, pues como en el caso del amor, él resulta indiferente para cualquier mujer. Simplemente él está ahí, quizás esperando únicamente sobrevivir. Él deberá morir, como cualquier ser humano común y corriente, sin alguien que lo llore y sin que nadie lo recuerde.

Desde la dramaturgia griega clásica hasta más allá del Renacimiento, las anécdotas y los protagonistas trágicos eran extraídos de planos sociales considerados como superiores, máxime si se referían a la aristocracia. Esto sucedía con base en la idea de una cosmovisión vertical e incluso piramidal, donde el pueblo nunca tenía acceso al devenir de la historia, porque se encuentra en la inamovible base de la pirámide. A los soldados y al pueblo que acompañan al héroe tan sólo les queda el consuelo de aparecer inidentificables y perdidos en la turba que conforma el coro. Sin embargo, tal como observamos en *King Lear*, un rey sin reino, sin pueblo, no es nadie. Esta fenomenología la advertimos en Agamenón, quien sin sus guerreros no sería históricamente nadie, lo cual se presenta como una constante en cualquier leyenda heroica: el equipo del héroe permanece en el anonimato.

En el exhaustivo análisis realizado por Walter Benjamin sobre las diferencias entre la tragedia antigua y la tragedia moderna, éste hace referencia al argumento de Schopenhauer, ya citado en el capítulo anterior, acerca de la elección del protagonista a partir de su estatus de nobleza, en cuanto a que las personas de mayor poder y prestigio son las más apropiadas para la tragedia. Afirmaba también Schopenhauer¹ que el infortunio es donde debemos reconocer el destino de la vida humana, al presentarse con una magnitud suficiente para intimidar a cualquier espectador; las desgracias de los grandes y poderosos inspiran un temor absoluto y no pueden ser aliviadas por ninguna ayuda externa, pues los reyes tienen que ayudarse mediante sus propias fuerzas o sucumbir. Añadía Schopenhauer que la caída es tanto más aparatosa cuanto mayor es la altura. Esa altura no existe en el caso de los plebeyos.

¹ *Apud*, Walter Benjamin, *op. cit.* p. 99-100.

A lo largo de esta cita de Schopenhauer, observamos que él intenta justificar su tesis explicando que la mayoría de las veces los problemas de una familia de plebeyos indigentes se pueden remediar mediante la ayuda humana, a veces con una nadería, lo cual significa que para él no poseen categoría humana. Por su parte, Benjamin, quien por supuesto está en desacuerdo con tal enunciación, al hablar sobre la condición del personaje trágico del *Trauerspiel*², comenta que Schopenhauer está intentando explicar la dignidad jerárquica del personaje de un modo totalmente barroco (en función de los incidentes desafortunados de la tragedia), lo que no tiene nada que ver con el rango de las figuras heroicas. Para rebatir a Schopenhauer, Benjamin hace referencia a las afirmaciones de Rosenzweig, donde este filósofo afirmaba que finalmente en la tragedia clásica su protagonista era siempre similar: un yo desafiante encerrado dentro de sí mismo (del que Prometeo o Edipo sean quizás sus mejores ejemplos), con la exigencia de que el héroe debía estar siempre consciente. En cambio, para la tragedia moderna el héroe presenta una conciencia limitada, por lo tanto imperfecta, pero dotado del mismo grado de unidad y de permanencia que el héroe antiguo³, como Timón y Rey Lear. Mientras en la tragedia antigua los caracteres estaban ahí para que se cumpliera la acción, para Kierkegaard la tragedia moderna se basa esencialmente en la situación y el carácter⁴. En cualquiera de los casos, el gran problema a resolver para la tragedia moderna lo constituye la particular posición del protagonista frente al error, la trasgresión o la culpa, como se verá más adelante.

Un elemento muy significativo para ubicar al protagonista de la ‘moderna’ tragedia romántica lo constituye su postura subversiva frente a los esquemas sociales de su época. Robert Brustein realiza un análisis sobre esta postura, a la cual denomina “teatro de rebelión”, y distingue tres direcciones básicas: la mesiánica, la social y la existencial. La mesiánica se presenta cuando el dramaturgo se rebela contra Dios y pretende ocupar su lugar; en la social, el dramaturgo se rebela contra todas las convenciones, la moral y los valores del organismo social y en la existencial cuando el dramaturgo se rebela contra las

² (*Trauer*: duelo, luto; *Spiel*: espectáculo), *Ibid.*, *op. cit.*, p. 20.

³ cf., *Ibid.*, p. 101.

⁴ cf., Kierkegaard, *op. cit.*, págs. 20-22.

condiciones de la existencia⁵. Evidentemente, dentro del drama, el autor deberá ser sustituido por el protagonista, a través del cual se mostrará la dirección a tratar en la temática, para exponer su rebelión hacia las normas sociales establecidas.

2.- LOS MOTIVOS DEL DRAMA ROMÁNTICO ALEMÁN

Con el advenimiento de lo que podríamos llamar la primera etapa del romanticismo es cuando las características del héroe, como personaje protagónico, empiezan a invertirse. Sin embargo, en la medida que este movimiento evoluciona, su teatro busca protagonistas con cualidades extraídas de aspiraciones heroicas medievales, cuyas vidas se dramatizan a través del melodrama; pero por debajo de esta imagen romántica, a la cual se podría llamar principal, siempre existirá otra que, si bien empequeñecida, pugnará por una realidad trágica más apegada a la realidad social. De hecho, Steiner afirma: “And at the origins of the romantic movement lies an explicit attempt to revitalize the major forms of tragedy. In fact, romanticism began as a critique of the failure of the eighteenth century to carry on the great traditions of the Elizabethan and baroque theatre”⁶. Y es precisamente esta búsqueda la que transformará la configuración dramática del protagonista.

Lo anterior reviste una gran importancia en el terreno teatral, porque se ha llegado a generalizar una imagen falsa de este movimiento. A lo largo de la historia de la literatura, algunos críticos han afirmado que el espíritu del movimiento romántico partía de un medievalismo que sustentaba sus temas dramáticos en caprichosos absurdos, oponiendo al instinto contra la razón y al sentimiento contra la ciencia. Para justificar tales motivos, se recurría al uso de espectros, videncias, horrores de cementerio y pervertidos puntos de honor,

⁵ cf., Robert Brustein, *op. cit.*, p. 28.

⁶ “Y en los orígenes del movimiento romántico se encuentra un intento explícito para revitalizar las principales formas de la tragedia. De hecho, el romanticismo comenzó como una crítica por la incapacidad del siglo dieciocho para continuar con las grandes tradiciones del teatro isabelino y barroco”. George Steiner, *The Death of Tragedy*, New York, Oxford University Press, 1961. p. 108.

todo lo cual repercutía en una visión superficial del protagonista, donde su análisis terminaba en un simple melodrama ⁷.

Efectivamente, esta situación se presentó en muchos países y Alemania, en este sentido, no se mantuvo al margen. Tales motivos los expuso precisamente a través del género melodramático, evadiéndose “hacia países lejanos, hacia el mundo anímico, hacia el folklore germánico con sus cuentos, mitos y leyendas en los cuales las historias subjetivas de amor y muerte exaltan al individuo y sus hazañas lo elevan a la categoría de héroe”⁸. Lucien Goldmann, al analizar estos motivos para establecer una diferencia entre la obra clásica y la romántica, afirma que la inmanencia resulta imprescindible para comprender la unidad del hombre en relación con el mundo; mientras lo romántico implica una inadecuación radical del hombre al mundo, donde la búsqueda de la trascendencia sitúa al hombre en una realidad extramundana⁹. Resumiendo: el romanticismo sí experimentó con este perfil un alejamiento de la verdadera situación del hombre y de la relación con su entorno, principalmente en las clases marginadas, cumpliendo únicamente con los deseos de evasión de la burguesía. Esta evasión la proveería el cristianismo, gracias al supuesto de la redención.

Pero, por otra parte, gracias a la primera etapa del romanticismo también se experimentó una ideología rebelde, la cual no necesariamente compartía aquellos motivos “medievales”, y la cual intentaba efectuar una búsqueda cuyo objetivo era el investigar la inmanencia del hombre común, para exponer su vida, sus pasiones y sus conflictos. Por primera vez en la historia del teatro, gracias a esta ideología rebelde, algunos dramaturgos comprenden la importancia del ser anónimo; del soldado por el cual un rey gana una batalla; del hombre desconocido, por cuya muerte la historia se transforma; quizás aquel triste tragón existencial del campesino, esposo de Electra, quien nunca podrá aspirar a su amor por no tener su condición. Duvignaud la denomina el “teatro invisible” y, basado posiblemente en la concepción melodramática del

⁷ cf., Kenneth Macgowan y W. Melnitz, *op. cit.*, p. 319.

⁸ M. Aimée Y. E. Wagner y Mesa, *Georg Büchner, innovador del teatro occidental*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Letras, México, U.N.A.M., 1994, p. 19.

⁹ cf., Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto* (Trad. Juan Ramón Capella), Barcelona, Península, 1968, p. 57.

romanticismo, considera que a sus autores, como Kleist, Lenz, Hölderlin y Büchner, no se les debe tratar de románticos sin cometer un abuso de lenguaje¹⁰. Estos autores requerían de una innovación en el espíritu del teatro, pero ésta únicamente podría darse dentro de una transformación tan radical que la sociedad podría estar reacia a enfrentarla, sobre todo cuando la historia nos señala que aquella Alemania era una “mezcla de absolutismo teocrático y de socialismo de estado patriarcal”¹¹. Esto no significa otra cosa que la restricción del sentido de la cultura al servicio de unos cuantos. Si la cultura, cuyo objetivo principal está dirigido hacia la satisfacción de las necesidades espirituales humanas, se subordina al monopolio de un grupo minoritario en el poder, el resto de la sociedad necesariamente deberá entrar en crisis, revelándose paulatinamente una contracultura. Esto fue lo que sucedió con los dramaturgos mencionados, donde la inmanencia responde a la necesidad de poseer una conciencia dirigida al conocimiento de la realidad por medio de la experiencia, por ello Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) declara que en su obra *Napoleón, o los cien días*, no es Napoleón el protagonista sino las masas¹². Para lograrlo se requería que esa experiencia naciera del interior del sujeto, a través de la propia experimentación, de la respuesta de sí mismo ante su entorno y frente a su situación. En este sentido, una idealización resulta subjetiva e inoperante, porque representa una evasión total de la realidad.

Esta conducta irá creciendo en la medida que los autores, principalmente jóvenes, se rebelan contra esa visión idealizada de la sociedad. Entre las ideas que influyeron en la formación de una nueva ideología dramática en Alemania, estaban las de Rousseau. Aimée Wagner describe aquella influencia de esta manera:

[...] Rousseau, quien pregonaba un retorno hacia la naturaleza – puesto que la ansiedad y la infelicidad del hombre surgen a partir de las necesidades que la sociedad le ha impuesto – nutrirían uno de los movimientos más importantes en la historia de la literatura alemana: el *Sturm und Drang*. Para Rousseau, la sociedad de su tiempo necesariamente oponía a los hombres uno contra el otro

¹⁰ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 333.

¹¹ *Ibid.*, p. 328.

¹² cf., Aimée Wagner, *op. cit.*, p. 22.

frustrándolos al evitarles la adquisición del conocimiento de sí mismos y por ende su autonomía como seres humanos; lo cual impedía la felicidad y armonía sociales. Creía que la discordia y la confusión moral eran la consecuencia inevitable de la excesiva desigualdad de la riqueza y del volumen y la complejidad de la sociedad moderna. La maldad no es inherente al hombre sino que se desarrolla a partir del ambiente social que no está de acuerdo con la naturaleza. El hombre no puede ser libre, feliz y vivir en paz con sus vecinos y consigo mismo, excepto en una comunidad lo bastante simple para serle inteligible y lo suficientemente pequeña para permitirle tomar parte en su gobierno¹³.

Sin embargo, las tesis de Rousseau podrían tener dos consecuencias. Por una parte, sí, incitaban al acercamiento con las clases sociales marginadas, otorgándoles un valor social negado hasta ese momento. Pero, por otra, podrían proporcionar la excusa para evadir al hombre de su responsabilidad, lo cual estaría íntimamente ligado con el precepto cristiano de la redención. Para Steiner la “mitología rousseauiana” implicaba una crítica radical de la noción de culpa. Un hombre podía cometer un crimen ya fuera porque su educación no le había enseñado a distinguir entre lo bueno y lo malo o, bien, porque la sociedad le había corrompido y su responsabilidad dependía de su educación o del medio ambiente donde había crecido¹⁴. Lo anterior estaría en total concordancia con la aristotélica práctica de vicios y virtudes, pero sólo se daría en una sociedad donde la educación fuera igualitaria para todas las clases sociales. Por lo tanto, la repercusión dramática del señalamiento de Steiner radica en que “In the hour of truth, the criminal will be possessed with remorse. The crime will be undone or the error made good. Crime leads not to punishment, but to redemption”¹⁵. Posiblemente las dos leyendas similares más cercanas para ejemplificarlo sean Agamenón, en la tragedia griega, y el David de la tradición bíblica. Del primero, el origen de su tragedia ya se ha tratado ampliamente: para poseer a Clitemnestra primero mata al esposo y a su

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ cf., George Steiner, *op. cit.*, p. 127.

¹⁵ “En la hora de la verdad, el criminal será poseído por el remordimiento. El crimen será reparado o el error se justificará. El crimen no lleva al castigo, sino a la redención”. *Ibid.*, p. 127.

hijo; más adelante sacrificará a Ifigenia, por todo lo cual pagará con su vida: no puede evadir su culpa. En cuanto a David, la Biblia refiere que se enamora profundamente de Betzabé y la seduce; por lo que esgrime un plan para que su marido Urías muera en la guerra. Yavé envía al profeta Natán para que David juzgue el caso de un hombre que siendo rico en ganado, le había arrebatado a otro la única oveja que poseía para preparar un festín. La respuesta de David es obvia: la condena de muerte por tal acto. Natán le dice que tal hombre es él y: “No morirás, mas por haber hecho con esto que menosprecien a Yavé sus enemigos, el hijo que te ha nacido morirá”¹⁶. Lo anterior ejemplifica perfectamente la diferencia propuesta por Steiner, en cuanto a que el héroe trágico griego debe pagar su culpa con su muerte, y el ejemplo judío-cristiano en el cual el héroe es redimido de su culpa, por medio del sacrificio de un chivo o “niño” expiatorio. Desde un punto de vista dramático, esto podría conducir necesariamente al melodrama, donde esta “mitología redentora”, como la llama Steiner, es optimista y contraria a la tragedia en la que el personaje trágico no puede eludir su responsabilidad. Los ejemplos de esta “mitología”, podrían servir, también, para evitar caer en ese tipo de anécdotas. Ello conduciría al autor a extraer personajes de una realidad social distinta, casi indiferente al dogma cristiano, donde un protagonista es llevado por las circunstancias que rodean su vida a responder irracional o instintivamente con un crimen, frente a una situación por la cual él se siente trasgredido, sin que por ello deba sentir culpa o remordimiento. El personaje cumplirá con el llamado de un yo interno, sin importar lo que socialmente pueda suceder después. Por lo tanto, los enunciados de Rousseau se podrían ver bajo otra perspectiva. Al reaccionar irracionalmente, el protagonista sería indiferente a la redención y tampoco respondería necesariamente al llamado de su responsabilidad para enfrentar una culpa o su trasgresión.

Uno de esos primeros autores a quien la ideología de Rousseau avivaría fuertemente es al joven “rebelde” Jacob M. R. Lenz (1751-1792), cuyos conceptos, a su vez, influirán más adelante en la dramaturgia de Büchner, el autor cuya obra es el objetivo del presente capítulo. Lenz rechazaba cualquier visión idealizada de la realidad, afirmando sobre sus trabajos dramáticos que:

¹⁶ II Samuel, 12, versículos 13-14. SAGRADA BIBLIA, Trad. Eloino Nacar y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980, p. 366.

“Todos mis esfuerzos van dirigidos a plasmar la realidad tal cual es, no con la visión de las personas de esferas superiores quienes, con el propósito de tranquilizar sus conciencias y ganar el cielo, la interpretan a través de una imagen de caridad y compasión”¹⁷, lo cual rebate también los conceptos de Schopenhauer.

La más enérgica reacción alemana vendría hacia la década de 1830. Impulsado por el descontento de la estudiantes e intelectuales, nace el movimiento de “La Joven Alemania”. De las repercusiones más importantes, como resultado de la inconformidad expresada por este movimiento, es la publicación en julio de 1834, por parte de Büchner, del *Mensajero agrícola de Hessen*, a través del cual el autor intenta establecer contacto con los grupos campesinos. Büchner respalda su insubordinado texto con referencias estadísticas sobre impuestos y finanzas. De la traducción realizada por Aimée Wagner se expone el siguiente extracto:

¡PAZ A LAS CABAÑAS! ¡GUERRA A LOS PALACIOS!

La vida del rico es un prolongado domingo, vive en bellas mansiones, usa vestidos elegantes, habla su propio idioma; el pueblo es para él estiércol en los sembradíos. El campesino va tras el arado; el rico va tras él, tras el arado, tras el buey; se lleva el grano y deja el desperdicio. El pueblo es el rebaño, ellos son los pastores, los ordeñadores, los destazadores; se visten con la piel del campesino, el despojo de los pobres está en su casa, las lágrimas de las viudas y de los niños son la grasa que cubre sus rostros; ellos gobiernan libres mientras sumen al pueblo en la esclavitud... [...] Ellos son los asesinos legales que protegen a los criminales legales... Las hijas del pueblo son sus criadas y prostitutas, los hijos del pueblo son lacayos y soldados...¹⁸

En el fragmento anterior es posible observar la manera en la cual se plasma claramente la forma de pensar de Büchner, quien una y otra vez hará públicas sus opiniones sobre la desigualdad social. Por lo tanto no sorprende a nadie que tiempo más tarde deba huir de Alemania. Un año antes, durante su estancia en Estrasburgo, había escrito en una de sus cartas: “lo único que

¹⁷ *Apud*, Aimée Wagner, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

puede ayudar en esta época es la violencia [...] ¿A qué le llaman ustedes orden legal? ¿A una ley que convierte a los ciudadanos en borregos para tranquilidad de una minoría? [...] ¡Yo lucharé contra ella con la boca, con las manos, donde quiera que me encuentre, donde pueda!”¹⁹. Y efectivamente, así lo hizo. Su vida es un verdadero retrato de la descripción de Brustein sobre el autor rebelde desapegado al orden político en el poder: “el autor moderno pasa buena parte de su vida creadora en el exilio: un fugitivo, un proscrito, un hombre al margen de la ley”²⁰. De sus escasas tres obras de teatro, dos de ellas muestran a un autor que no está exhibiendo el gusto de la época por motivos melodramáticos basados en crónicas caballerescas medievales; no, en ellos se expone verdaderamente el alma de un dramaturgo preocupado por mostrar la forma en la cual él ve la realidad social, su entorno inmediato: “[...] cuando me dicen que el poeta debe describir el mundo no como es sino como debiera ser, entonces yo contesto que no puede hacerlo mejor que Dios, quien creó al mundo como debe ser”²¹. Por ello, Büchner fundamenta dos de sus obras en hechos históricos reales, aunque dramatizados a su manera: *La muerte de Danton*, su primera obra y, más aún, la última: *Woyzeck*.

3.- DANTON, UNA LUCHA INÚTIL

La muerte de Danton ha sido considerada como una abierta crítica hacia la revolución francesa precisamente porque los ideales que ésta enarbolaba (igualdad, legalidad y fraternidad) nunca se habían alcanzado. Esta crítica puede resultar terrible, sobre todo cuando al espectador le alteran la imagen que le ha sido enseñada desde sus primeros años de estudio sobre la Revolución Francesa. La imagen que se nos presenta de ésta es la de un deseo de venganza casi inexplicable contra todo aquello que signifique civilización; hacia los que saben leer y escribir, los que viajan, los que usan pañuelo y, principalmente, hacia Dios. Más aun, cuando se transforma la idea de heroicidad con afirmaciones como: “[...] ¡Sólo un cobarde muere por la

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁰ Robert Brustein, *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro* (Trad. Jorge García V.), Buenos Aires, Troquel, 1970, p. 21.

²¹ *Apud*, Aimée Wagner, *op. cit.*, p. 27.

República; un jacobino mata por ella!”²², tiene como consecuencia el tornarse de defensor de una idea, en agresor carente de tolerancia. El realizar una crítica tan radical en la obra hacia los motivos de la revolución francesa, exponiendo su ideología y sus creencias en forma tan tajante, contribuye enérgicamente para convertir a Büchner en un proscrito. El ataque efectuado por Büchner hacia la Revolución Francesa es plenamente comprobable en diferentes parlamentos a lo largo de la obra, pues se hace referencia constante a la pérdida de visión de los gobernantes para establecer un estado de derecho, con muestras palpables de un exceso de intolerancia; parlamentos, algunos, que parecieran extraídos del famoso Príncipe de Maquiavelo:

Robespierre.- [...] El arma de la República es el terror, la fuerza de la Republica es la virtud; la virtud, porque sin ella el terror es pernicioso; sin el terror la virtud es impotente. El terror es una consecuencia de la virtud; no es otra cosa que la justicia rápida, severa e inflexible. Ellos dicen que el terror es el arma de un gobierno despótico y que el nuestro se parece por lo tanto al despotismo. ¡Es cierto! Pero del mismo modo en que la espada en manos de un héroe de la libertad se parece al sable de los tiranos [...].

(G. Büchner, *La muerte de Danton*, p. 18)

Robespierre es presentado como un psicópata con delirios de persecución; un demente cuyo objetivo es matar, para trascender como el “Mesías de la sangre”. El es un verdadero verdugo en cuyas manos reside la voluntad de la guillotina, para sacrificar a cualquiera que asuma la personalidad del “chivo” y expiar con su alma culpas ajenas y propias; pero principalmente busca el alma de Danton.

Robespierre.- [...] Sí, sí, el Mesías de la sangre, que sacrifica y no es sacrificado. Él redimirá con su sangre (Danton), y yo los redimiré con la sangre suya propia. Él los dejó caer en el pecado, y yo cargo con el pecado. ¿Quién sacrificó más, él o yo...? Y sin embargo, la idea contiene cierta locura. [...]

²² Georg Büchner, *La muerte de Danton* (Trad. Alfredo Cahn), Buenos Aires, Nueva Visión, 1960, p. 16.

Todos me dejan... todo está vacío y yermo... y yo estoy solo, solo.

(G. Büchner, *La muerte de Danton*, p. 31)

En esta obra, Büchner manifiesta toda su rebeldía hacia las formas en las que la sociedad controla al individuo y cómo un individuo puede controlar a la sociedad. Es lo que él denominaba “fatalismo de la historia”, cuya cualidad principal sería la inevitable violencia de la naturaleza humana que domina las relaciones entre los hombres²³. Frente a la violenta visión maquiavélica de Robespierre, Danton emerge como un hombre realista que no se deja llevar ni por el fervor ideológico, ni por la intolerancia:

Danton.- [...] Nosotros no hicimos la revolución, ella nos hizo a nosotros. Y, si fuera posible, prefiero ser guillotinado a mandar guillotinar. Estoy harto. ¿Por qué debemos luchar los unos contra los otros? Deberíamos sentarnos juntos y vivir en paz.

(G. Büchner, *La muerte de Danton*, p. 33)

Los personajes son profundamente reflexivos y, por momentos, la obra parece más un confesionario, donde por boca de su personaje central, el ateo Danton, Büchner realiza una abstraída introspección de todas aquellas ideas terriblemente irreverentes para una época donde la ascendente burguesía deseaba ser el paradigma social. En este sentido, la constante introspección del dramaturgo por boca de Danton, pareciera dar una muestra para el patrón que deberá seguir, un siglo después, el estilo expresionista.

Danton.- [...] ¿Quién pronunció ese “debe ser”...?, ¿quién? Es lo que dentro de nosotros fornicar, miente, roba y asesina. ¡Somos muñecos, movidos de un hilo por poderes desconocidos; nosotros mismos no somos nada, nada! Somos las espadas con que luchan los espíritus.

(G. Büchner, *La muerte de Danton*, p. 42)

²³ cf., Aimée Wagner, *op. cit.*, p. 37.

También esa introspección se contempla a través de otros personajes por medio de un extenso debate, donde éstos esgrimen sus razones para intentar definir conceptos como la razón, el poder, la osadía, la muerte y, uno de los más interesantes, la relación entre la nada y Dios.

Philippeau.- ¿Qué quieres entonces?

Danton.- Tranquilidad.

Philippeau.- Está en Dios.

Danton.- En la nada. Sumérgete en algo que sea más tranquilo que la nada, y si la máxima calma es Dios, ¿no es entonces Dios la nada? Pero yo soy ateo. La frase maldita... ¡algo que no puede convertirse en nada! Y yo soy algo, ¡eso es lo lamentable! La creación ha ocupado todo; nada ha quedado vacío; todo se agita y está lleno. La nada se suicidó, la creación es una herida, nosotros las gotas de sangre, y el mundo es la sepultura en que se pudre. Es un sueño, como un desvarío, pero hay algo de cierto en ello.

(G. Büchner, *La muerte de Dantón*, p. 62)

Toda la obra parece un mundo oscuro confinado en el interior de una cámara negra; y fue así como la montó Fernando Wagner en México hacia los años sesenta. Un mundo cerrado donde la experiencia del hombre pareciera incapaz de lograr su crecimiento interior a partir de la comprensión de una realidad que le resulta ajena, porque su naturaleza es ajena a ese mundo: él mismo es distinto a los demás.

Danton.- Algún día se conocerá la verdad. Veo una gran desgracia cernirse sobre Francia. [...] ¡Acuso a Robespierre, a Saint Just y a sus verdugos de alta traición!

.....

Segundo ciudadano.- Danton tiene trajes hermosos, Danton tiene una casa hermosa, Danton tiene una mujer hermosa, se baña con vino de Borgoña, se sirve venados en fuentes de plata y duerme con las mujeres e hijas de ustedes cuando está borracho. Danton era pobre como ustedes. ¿De dónde sacó

todo aquello? [...] ¿Qué tiene Robespierre? ¡El virtuoso Robespierre! Todos ustedes lo conocen.

(G. Büchner, *La muerte de Danton*, p. 64-65)

Al inicio de la obra, se presenta a Danton como un hombre que, a diferencia de Robespierre, le gusta vivir, vestir, comer y, por supuesto, las mujeres hermosas. Pero en la medida que la obra avanza, Danton se muestra aburrido de vivir una odiosa rutina y de una revolución en la que no encontró nada; nada que lo haga vivir intensamente. Pero más aun, él está derrotado; ya es incapaz de imponer sus ideas, de convencer, de dominar y alcanzar así la trascendencia social de sus ideas, donde la vida sea más importante que la muerte. Esto resulta vital para determinarlo como un héroe trágico, a la manera de Kierkegaard y en el sentido moderno del término, pues su tragedia parte del análisis de su carácter, para confrontarlo con una situación en la que su vida está en juego. Él está ahí para demostrar lo que debe ser la existencia, pero lo único que desea es la muerte; su culpa es el ser producto de una revolución intolerante. De aquí que el motivo de la intolerancia social expuesta en la obra haya sido mostrada dramáticamente bajo el esquema de un debate, ya que éste es la herramienta para alcanzar una resolución razonada a través de un proceso de interrogación y defensa²⁴. Sin embargo, al final sólo quedarán las voces de los personajes, reflexionando sobre una realidad que no agotará sus recursos hasta desaparecerlos por ser diferentes. Así como las costumbres de Danton resultan exóticas para los ciudadanos, también lo debe resultar su filosofía, incomprensible para la mayoría.

Philippeau.- [...] Existe un oído que percibe el caos y el griterío que nos atonta como un torrente de armonías.

Danton.- Pero nosotros somos los pobres músicos y nuestros cuerpos son los instrumentos. Los sonidos feos que les arrancamos torpemente, ¿sólo existen para desaparecer en oídos celestiales, elevándose cada vez más alto y perdiéndose al fin suavemente como un halo voluptuoso?

Hérault.- ¿Somos porcinos que, destinados a la mesa principesca, se matan a golpes para que su carne sea más sabrosa?

.....

²⁴ cf., Eileen McEntee, *op. cit.*, p. 601.

Danton.- El mundo es el caos. La nada es el Dios universal por engendrar.

(G. Büchner, *La muerte de Danton*, p. 73)

Si se intentara enmarcar el carácter de Danton en la imagen de algún héroe trágico, éste bien podría abarcar dos de los tres tipos de héroes en las categorías de dramas enunciados por Brustein: el mesiánico y el social. El héroe mesiánico representa a un “superhombre” que combina las cualidades de “un malhechor con las de un benefactor”. Según Brustein, el héroe mesiánico está íntimamente emparentado con Prometeo, y es malhechor en cuanto a que desea destruir el viejo orden; un benefactor, porque desea construir un nuevo orden, pero como todos los salvadores “sufre el destino de la víctima expiatoria a manos de la multitud”²⁵. Danton representaría una manifestación del héroe social porque, a partir de las afirmaciones de Brustein, su condición estaría construida sobre una base esencialmente romántica (el “teatro invisible”, de ideología rebelde), pero donde las posibilidades humanas se ven notablemente disminuidas, en el sentido de la trascendencia. Es una crítica a la vida con el propósito de fustigarla y sancionarla, pero sin proponer alternativas claras para lo que se desea destruir o transformar²⁶. En este sentido, Danton tampoco alcanza una trascendencia hacia la renovación de las ideas que deben regir la república.

En la medida que se enfrenta a su muerte, Danton se muestra confuso, nunca logra esgrimir sus razones, ni convencerse a sí mismo de lo que realmente desea y mucho menos convencer con su verdad al pueblo y a un tribunal al que ya tiene en contra. Por una parte se rehúsa a ser derrotado y, por otra, está convencido de serlo. Sus constantes reflexiones únicamente expresan el alto grado de angustia y miedo en el que está inmerso. Quiere huir, pero también desea permanecer, es un hombre cuya máxima preocupación es dejar todo en una “horrible confusión”, en la que, afirma “nadie sabe gobernar”²⁷, aunque la principal confusión nace de su interior mismo, de una angustia que por momentos gobierna sus ideas para confundir más su realidad.

²⁵ R. Brustein, *op. cit.*, págs. 30-31.

²⁶ cf., *Ibid.*, págs. 36-37.

²⁷ Georg Büchner, *op. cit.*, p. 71.

Danton.- [...] ¡Oh, Julie! ¡Si estuviera solo! ¡Si ella me dejara estar solo! Y si yo me deshiciera solo, me disolviera solo... sería un puñado de polvo martirizado; cada uno de mis átomos sólo hallarían la paz junto a ella. No puedo morir, no, no puedo perecer. Tenemos que gritar; deberán arrancar de mis miembros cada gota de vida, una a una...

(G. Büchner, *La muerte de Danton*, p. 63)

Danton es la imagen de aquel heroísmo estoico, enunciado por Benjamin, cuando señala: “La patria, la libertad y la fe son en el teatro barroco meros pretextos para poner a prueba la virtud privada”²⁸. Y es aquí, en el parlamento anterior, donde Danton se identifica plenamente con cualquier ser humano, para quien la vida no sólo lo es todo, es lo único que se posee y se debe cuidar. Anteriormente él siempre esperó morir, mientras algunos otros deseaban lo contrario. Después de tanto desdeñar a la vida, de mostrar apatía por cualquier motivo que le impulsara a sobrevivir, Danton se da cuenta que desea vivir, aunque el motivo de ello no sea muy claro, por más que intente esgrimir distintos motivos. Ya es muy tarde. Amén de la crítica social producto de una desilusión hacia la Revolución Francesa, la obra es un análisis sobre la condición del hombre ante la muerte. Todos sabemos que vamos a morir, pero no cuándo, ni cómo, ni por qué. ¿Qué haría cualquiera de nosotros en los instantes previos a la inmolación? Esa es la sensación que debe invadir al espectador; en ese lapso, anterior a la muerte de Danton, los diálogos se tornan absurdos, para mostrar un mundo anómico, ilógico pero real, al que podría acceder cualquiera en esa situación.

Un héroe clásico hubiese aceptado su culpa y, por lo tanto, su castigo. Pero aquí el sacrificio no conduce a nada, a diferencia de la tragedia clásica griega, donde el héroe enfrenta la muerte para cumplir con un ritual de expiación. Conceptos como libertad y misericordia son, una y otra vez, definidos como “putas” al servicio de cualquiera, pero nunca a quien verdaderamente los necesita. Por ello, en esta escena existe un parlamento que resulta básico para entender la postura antiheroica de los personajes frente a su muerte; con una muerte que, está por demás decirlo, no condujo a ningún fin.

²⁸ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 76.

Desmoulins.- Oye, Danton, entre nosotros... es tan miserable tener
que morir. Y no sirve para nada.
(G. Büchner, *La muerte de Dantón*, p. 67)

Si se observa su muerte, al igual que las de Timon y King Lear, ésta constituye un sacrificio infructuoso. Sus expectativas en la vida y en la muerte pueden bien ser similares a las del hombre común, en cuanto a que éstas son ignoradas por ser falsamente intrascendentes. Por ello, el drama de la rebelión social “posee un tono áspero y condenatorio, que traba y frustra la sentimentalidad hipócrita, y no arranca lágrimas en absoluto, excepto lágrimas de exasperación”²⁹. Las probabilidades de éxito con la que el protagonista cuenta, al igual que el hombre común, son resultado de su experiencia: “Este hombre no es ni superior a otros hombres ni a su medio, [...] por lo cual la palabra héroe pierde aquí su pleno significado”³⁰. Danton se coloca en el paso intermedio entre el héroe y el antihéroe, es el Ajax moderno cuyos esfuerzos por triunfar lo condenan a un suicidio, no ejercido por propia mano, sino por la pérdida de su voluntad.

Los protagonistas con cualidades antiheroicas hasta ahora analizados han sido extraídos de distintas fuentes que van desde los cuentos o leyendas, hasta la misma imaginación del autor. Evidentemente el ambiente que les rodea guarda cierta conexión con las preferencias socioculturales de la época en que se concibieron, pero ninguno es resultado de una verdadera investigación en la que el protagonista fuera o intentara ser verdadero, a partir de un contexto histórico ampliamente investigado. Ante la importancia de mostrar una historia concorde a la realidad, Büchner señala sobre Danton:

[...] he permanecido fiel a la historia y he dotado a los hombres de la revolución con sus atributos: son sangrientos, libertinos, corruptos, enérgicos y cínicos. Observo mi drama como un mural histórico que tiene que igualarse con el original.³¹

²⁹ Robert Brustein, *op. cit.*, p. 38.

³⁰ *Ibid.*, p. 38.

³¹ Apud, Aimée Wagner, *op. cit.*, p. 38.

Con Danton, basado en una realidad adyacente, Büchner ha iniciado un proceso para perfeccionar la conformación dramática de una forma de protagonista que acaparará los escenarios algunas décadas más tarde. Este trabajo lo conducirá, quizás sin saberlo, a estructurar la imagen catastrófica del verdadero primer gran antihéroe de la literatura dramática, tal y como lo cataloga Brustein: Woyzeck ³².

4.- WOYZECK.

Del mismo modo en que Büchner realizó un estudio de la Revolución Francesa para mantenerse lo más posible apegado a la realidad, de la misma forma probó exitosamente captar la verdad en el histórico caso del asesino Johann Christian Woyzeck.

Woyzeck nace en la ciudad de Leipzig, hacia el año de 1780. A los trece años, huérfano de ambos padres, intenta ganarse la vida ingresando como aprendiz en un taller donde se fabricaban pelucas y, más adelante, se integra a otro taller del mismo gremio propiedad del padrastro de Johanna Christiane Woost, quien, años más tarde, será su amante y víctima. A los dieciocho años abandona su ciudad natal para intentar buscar fortuna, pero al cabo de un tiempo termina por enrolarse de ejército en ejército como soldado raso: primero con el holandés, a continuación con el sueco y luego con otro más, del cual termina por desertar para regresar con el sueco. Es en ésta época cuando encuentra a una joven con quien procrea un hijo, pero su situación económica le impide casarse. Finalmente, Woyzeck se retira del ejército para retornar a Leipzig, sin dinero y muy probablemente caminando. Ya en su ciudad natal, sin trabajo fijo, mientras se entrega a la bebida, se dedica a cometer hurtos y a ejercer el oficio de peluquero. Aparentemente el alto grado de alcoholismo, sumado a una muy probable desnutrición, daña su salud mental y empieza a manifestar trastornos psíquicos, hoy en día denominados como esquizofrenia y paranoia: escucha voces, padece de delirio de persecución y asegura que tanto Dios como el demonio se le presentan. Se reencuentra con Johanna Christiane, quien ha enviudado; ella lo toma como

³² cf., Robert Brustein, *op. cit.*, p. 41.

amante, siempre y cuando no se muestre en público con ella. Pero la viuda continúa sus relaciones con otros hombres, principalmente soldados. Los celos se apoderan de Woyzeck, quien la golpea en varias ocasiones, hasta que, en un acceso de locura, compra un cuchillo roto y la apuñala. Intenta suicidarse, pero prefiere darse a la fuga, para finalmente ser apresado. Su juicio dura tres años y su sentencia de muerte es ejecutada el 27 de agosto de 1824.³³

Su historia, además de haberse conocido ampliamente, suscitó diversas publicaciones en el *Periódico médico estatal*, por la polémica científica que provocó: “El padre de Büchner no sólo poseía todos los números sino que era colaborador de la misma”³⁴. En dicha publicación, a la que evidentemente tuvo amplio acceso Büchner, se llegó a rebatir el diagnóstico emitido por el médico responsable de su evaluación propedéutica antes de la ejecución, del cual se cita a continuación un fragmento:

Los trastornos corporales y mentales del reo, antes citados, no pueden ser considerados como una verdadera enfermedad mental; sino como un impulso ciego, instintivo y extraordinario que se podría calificar como furia oculta. [...]

Por lo anteriormente expuesto y en base a los motivos ya discutidos expongo que: Las apariciones y demás sucesos extraños acaecidos a Woyzeck deben ser observados como alucinaciones provocadas por trastornos de la circulación, por sus supersticiones y prejuicios; no existiendo ningún motivo para considerarlo – en el transcurso de su vida, antes, en el crimen o después de éste – como un trastorno mental.³⁵

Quizás actualmente, con los avances médico-científicos, los diagnósticos realizados por aquellos médicos pudieran resultar ingenuos para quien desconozca la historia de la medicina; como lo sería también un diagnóstico cuya etiología radicara en la melancolía. Igualmente resulta un tanto absurda la refutación de tal dictamen, realizada por el doctor C. M. Marc en agosto de 1824.

³³ Fragmento basado en la traducción de A. Wagner. cf., *Ibid.*, págs. 82, 83 y 88.

³⁴ *Ibid.*, p. 91.

³⁵ *Ibid.*, p. 88.

El doctor Clarus habla de una PREDISPOSICIÓN al arrebató y a la congestión sanguínea, cuando en realidad persistía una fuerte congestión sanguínea; la continuidad convulsiva del corazón, la por momentos aparente inmovilidad del mismo, las palpitaciones, el miedo, la tensión de los vasos sanguíneos, el temblor corporal, el calor en la cabeza, los zumbidos y opresiones en la nuca, los zumbidos en los oídos, el abundante sangrado nasal que provoca alivio, etcétera. ¿No son síntomas propios del congestionamiento sanguíneo?³⁶

En aquel entonces no existía una “comisión de derechos” para impedir el experimentar sobre seres humanos; hoy en día resulta éticamente violatorio (pero se continúa haciendo). Obviamente, para la ideología que profesaba Büchner, debe haber sido verdaderamente insultante que a un ser humano se le tratara como animal de laboratorio. Estos dos ejemplos de la discusión suscitada por el caso Woyzeck, no muestran la preocupación por la ejecución de un hombre enfermo, sino la soberbia entre los médicos por demostrar una superioridad científica. Como es posible observar, en el texto traducido por Wagner sobre el dictamen del doctor Marc, éste intenta demostrar que Woyzeck estaba efectivamente enfermo, pero en toda la traducción no hay una sola referencia sobre si la pena de muerte debió conmutarse. El tratamiento que se le dio a Woyzek no fue el que debe darse a un humano, fue el análisis otorgado a una “cosa”. Sin embargo, es ahí donde gracias al particular carácter de Büchner, esa “cosa”, que no es otra que un ser humano con derechos, emerge como un motivo para demostrar lo irracional de las estructuras sociales; de la conducta que unos ejercen sobre otros a quienes, por una causa o por otra, consideran inferiores y disponen de vidas y conciencias según les dicte su voluntad.

Si el drama social tiene la finalidad de examinar y protestar contra la vida institucionalizada del hombre, en el drama existencial el hombre protesta contra su condición y contra la creación entera; si en el drama mesiánico la rebelión se presenta fuerte y positiva, en el drama existencial ésta resulta impotente y desesperada, por ello, por terrible que parezca, a sus personajes se

³⁶ *Ibid.*, p. 90.

les considera, poéticamente hablando, creaciones subhumanas³⁷. No es solamente el protagonista quien puede resultar lejano al ideal heroico. El mundo que le rodea emerge de manera decadente; los valores morales y éticos distintivos de su sociedad son cuestionados a través de la obra, mostrándolos obsoletos por lo absurdo de situaciones y procesos que, en lugar de ordenar, producen inconformidad e intranquilidad entre los individuos.

Brustein considera que la obra *Woyzeck* es el antecedente directo del drama existencial moderno. Más aun, la cataloga como el drama donde aparece por primera vez un antihéroe, pues afirma que su autor, Büchner, “se convence de que la acción humana es inútil y escribe sobre el hombre aplastado bajo el terrible fatalismo de la historia”³⁸; fatalismo, cuya cualidad principal es la inevitable violencia de la naturaleza humana, que domina las relaciones entre los hombres y cuyo resultado no podrá ser otro que la decadencia³⁹; decadencia mostrada por la crisis de una doctrina que hace hincapié en la dignidad y valor de la persona, denominada humanismo. En este sentido, el humanismo bien pudo enarbolar dichos valores, entre tantos otros, pero los hombres encargados de asumirlo y ejercerlo, pronto lo olvidaron. Esto es, precisamente, el gran eje sobre el que gira el argumento de *Woyzeck*.

Büchner toma la verdadera historia de *Woyzeck* y realiza una adaptación dramática, pero intentando en todo momento no apartarse de la realidad, entremezclando los pasajes de la vida del personaje. *Woyzeck* es un soldado raso, es un peluquero, es también un animal de laboratorio, es un loco, es el padre del hijo de una prostituta; puede ser muchas cosas, pero también no es nadie.

³⁷ c.f., Robert Brustein, *op. cit.*, p. 39.

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

³⁹ Norberto Bobbio, al hablar sobre los supuestos de la decadencia o el decadentismo afirma: “[...] es una actitud vital: implica, pues, una determinada concepción del mundo y repercute en todos los actos de la vida espiritual. [...] Se trata de una actitud de aquel que, alejándose de la trascendencia y del horizonte del mundo, se retrae dentro del horizonte de su propia existencia, no para volver a hallar en su propio interior el mundo en su ser fenoménico o a Dios en la iluminación de su conciencia, sino para buscarse únicamente a sí mismo: escudriña la existencia del hombre, no para descubrir toda su riqueza, sino para cargar con toda su pobreza.” Norberto Bobbio, *El existencialismo* (trad. Lore Terracini), Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica Chile, 1997, p. 44.

La anécdota es muy simple, Woyzek vive en amasiato con una bella prostituta, con quien ha procreado un hijo. Es un soldado que sobrevive ejerciendo el oficio de peluquero y que, para ganar un dinero extra, se presta a experimentos realizados por un doctor. El poco dinero que gana se lo entrega a su mujer, quien en la primer oportunidad comete adulterio, si es posible llamarle así, con un oficial. Woyzek, enloquecido, compra un puñal viejo y la asesina en un bosque. Sin embargo, lo vital de la obra es su tratamiento dramático. A partir de un nudo de relaciones humanas, Büchner expone a Woyzek en un entorno donde gradualmente las circunstancias lo van transformando, hasta convertirlo en criminal, en asesino, sin saber él cómo o por qué.

Los demás personajes viven cada uno su propio mundo, mostrando un desmesurado egoísmo hacia su entorno humano; se revelan imprescindibles, arrogantes, superficiales e indiferentes con Woyzek, a quien siempre tratan de mostrarle un inexistente sentimiento de superioridad.

La primer escena de la obra, determinante para la comprensión de la situación y del carácter de los personajes, se desarrolla en un ambiente donde los valores, afirma Wagner, se muestran en “un juego contradictorio”, en cuanto a que “existe un divorcio entre el texto y la realidad: el loco actúa como cuerdo, el supuestamente inteligente como estúpido, el aparentemente estúpido como un ser consciente, el virtuoso como hipócrita y el carente de virtud como un ser natural, ingenuo”⁴⁰. Sin embargo, de todo lo expuesto en esta cita, resultaría discutible lo determinado como “divorcio entre texto y realidad”, porque si algo tiene el texto es precisamente su apego a las formas de conducta que asumen distintos individuos dependiendo de su posición social. En nuestra realidad, en todo momento es posible observar seres que gracias al tráfico de influencias, al nepotismo o, bien, por pertenecer a una cierta secta se colocan en posiciones sociales que por su capacidad intelectual no les corresponderían; o, de igual forma, emiten razonamientos o juicios sin tener ningún tipo de conocimiento, pero que lo hacen para mostrar un sentimiento de superioridad; sentimiento por demás decadente.

⁴⁰ A. Wagner, *Ibid.*, p. 92.

Esto es precisamente lo que expone la primer escena. Woyzeck se encuentra ejerciendo su profesión de peluquero, afeitando al capitán. Este último, sentado en una silla, intenta dar una clase de principios a Woyzeck con frases como:

Capitán.- Piensa un poco Woyzeck, te quedan treinta años de vida [...] ¡Hay que organizarse, Woyzeck!; ¡Woyzeck, siempre tienes ese aspecto de hombre tenso, nervioso! Una persona buena no es así, una persona buena tiene la conciencia tranquila...; ¡Oh, eres tonto, terriblemente tonto! Woyzek, eres un buen hombre..., pero Woyzek, no tienes moral [...] La moral... una palabra muy buena. Pero tu tienes un hijo sin bendecir por la iglesia [...] ⁴¹.

Frente a todo el discurso emitido por el capitán, quien evidentemente no entiende ni sabe lo que dice, se oponen las sencillas respuestas de Woyzek:

Woyzek.- La gente pobre como nosotros... Vea, señor capitán: ¡dinero, todo es cuestión de dinero! Si no se tiene dinero... ¿cómo se las arregla uno para poner, de manera moral, una criatura? Uno también tiene su carne y su sangre. Lo que pasa es que nosotros somos miserables en este mundo y también lo seremos en el más allá. [...]

Capitán.- ¡Woyzek, no tienes una pizca de virtud! ¡No eres un hombre virtuoso! [...]

Woyzek.- Sí, señor capitán; la virtud no la comprendo todavía del todo. Vea usted... la gente común, como nosotros, no tiene virtud; sólo tiene naturaleza; pero si yo fuera un señor y tuviera un sombrero y un reloj y un coche y pudiese hablar con elegancia, entonces claro que querría ser virtuoso. Debe ser algo espléndido eso de la virtud, señor capitán; ¡pero yo soy un pobre diablo!

(G. Büchner, *Woyzeck*, p. 118)

⁴¹ Georg Büchner, *Woyzek* (Trad. Manfred Schönfeld), Buenos Aires, Nueva Visión, 1960, págs. 117 y 118.

¿Quién es quién? Woyzek, el “pobre diablo”, es el tonto, el miserable ⁴², el inmoral, pero ofrece una aristotélica cátedra de lo que significa la virtud y de la plena conciencia de su lugar en la realidad social: “no tiene virtud, sólo naturaleza”. La afirmación de Woyzeck parecería contradictoria en cuanto a que se supone que cualquier ser humano posee una esencia, un alma que le distingue entre las “cosas” del mundo. Esta distinción, si es posible llamarla así, la de catalogar a un ser humano como “cosa”, es una forma despectiva para describir a un individuo relegado de la sociedad. Sin embargo, resulta ofensivo para el mundo que Woyzeck se defina implícitamente a sí mismo como “pobre diablo”, lo cual equivaldría a ser nadie: un objeto sin valor, una “cosa”. Esto es precisamente una de las grandes distinciones para definir a un antihéroe: frente al mundo, él es una “cosa”. Ahora bien, si Büchner está hablando a través de Woyzeck, en el sentido que lo hace el drama de rebelión, no está haciendo otra tarea que la de mostrar la vida a la cual se tuvo que sujetar, al ser tratado como un proscrito; como una “cosa”.

En el ensayo donde define las diferencias entre la cosa, el útil y la obra, Heidegger hace alusión al uso connotativo del lenguaje filosófico, explicando que la palabra “cosa” se ha utilizado para indicar todo ente que simplemente no es nada ⁴³. Para Heidegger, cualquier cosa está determinada por la interacción de la forma y la materia; de su fusión surge el concepto “útil”, que es todo aquello para lo que sirve una cosa, lo cual estaría íntimamente ligado a su sustancia, la cual, a su vez, está determinada por sus propiedades. Mientras el “útil” permanezca sin ejecutar el servicio para el cual fue creado, permanecerá siendo una simple cosa ⁴⁴ y manteniendo sus propiedades inertes. Sin embargo, ambos conceptos siempre se mantendrán en el terreno de lo inanimado y, bajo esta perspectiva, el hombre no es una “cosa” ⁴⁵. En

⁴² Para Schopenhauer, “sólo un miserable está convencido y penetrado de su inferioridad profunda, íntegra, indiscutible, omnilateral, de su completa insignificancia y de su nulidad, en el grado exigido por las circunstancias. [...] sólo él reconoce los méritos que no tienen valor alguno[...]” Arturo Schopenhauer, *El arte de bien vivir (Eudomonologie)*, Trad. E. Gonzalez – Blanco, Buenos Aires, Editorial Central, 1973, p. 51.

⁴³ c.f. Martín Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía* (Prólogo y traducción: Samuel Ramos), México, FCE, 1992, p. 42.

⁴⁴ c.f., *Ibid.*, p. 55.

⁴⁵ c.f., *Ibid.*, p. 43.

este sentido, Woyzeck se nos presenta como una forma alegórica de la “cosa”; un símbolo poético del ente “utilizado”, que cuando ya ha cumplido su función utilitaria es despreciado por una sociedad, la cual intenta anular su calidad de “ser”, al considerarlo prácticamente una “creación subhumana”.

Bajo esta connotación existe una comparación terriblemente drástica en el primer acto, cuando el soldado Woyzeck, acompañado de María, acude a una carpa donde un charlatán presenta a un mono disfrazado:

El charlatán de feria.- ¡Señoras y señores! Vean la criatura como Dios la hizo: nada absolutamente nada. Vean ahora el arte: ¡camina sobre dos patas, tiene chaqueta y pantalón, tiene un sable! El mono es un soldado, lo que todavía no es mucho; sólo el más bajo escalón de género humano.

(G. Büchner, *Woyzeck*, págs. 121-122)

Büchner no ha desperdiciado tiempo para mostrar la metáfora escénica: Woyzek es un soldado raso que, como un ente para su sociedad, no vale nada y cuya utilidad se reduce a cumplir funciones intrascendentes, como la de peluquero.

Büchner también acomete rápidamente en las primeras escenas, para mostrar los problemas mentales de Woyzeck. Sus alucinaciones aparecen espontáneamente produciéndole delirios de persecución: piensa que es hostigado por una cabeza que rueda:

María.- ¿Qué te sucede, Francisco? Tienes la cara descompuesta.

Woyzek (*misterioso*).- María, pasó algo otra vez, mucho... ¡No está escrito: “Y mira, allí se alza una humareda de la tierra, como el humo de la fragua”

María.- ¡Hombre!

Woyzek.- Me siguió detrás hasta llegar a la ciudad. Es algo que nosotros no comprendemos, que no podemos abarcar, que nos vuelve locos. ¿Cómo terminará todo esto?

(G. Büchner, *Woyzeck*, p. 121)

La predisposición de Woyzeck hacia la agudización de un padecimiento mental se incrementa por la desnutrición, al ser sometido por el doctor a una dieta basada en garbanzos; dieta por la cual Woyzeck recibe tres monedas

diarias. La tesis del doctor, para quien Woyzeck tiene la “más bella *aberratio mentalis partialis*”, intenta señalar una alteración en la homeostasis en el sujeto de experimentación. Indudablemente la desnutrición está afectando a Woyzeck, demostrándose físicamente débil; ya le ha confesado al doctor que: “muchas veces me habló una voz horrible”. Sin embargo, el doctor se muestra prácticamente indiferente, más aun si lo está escuchando una concurrencia.

El doctor.- [...] ... En cambio, pueden ver otra cosa. Miren ustedes: este hombre hace un cuarto de hora que no come otra cosa que garbanzos: ¡Observen el efecto, sientan uno por vez qué pulso desigual! ¿Y los ojos?

Woyzek.- ¡Veo todo negro, señor doctor! (*se sienta*)
(G. Büchner, *Woyzeck*, p. 134)

Con este juego metafórico, Büchner está comparando al doctor con el charlatán de feria; doctor que, al igual que el capitán, también se ha mostrado altamente moralista con Woyzeck al regañarlo por haber orinado sobre una pared.

El doctor.- ¡Yo he visto, Woyzek; has meado en plena calle, meado contra la pared, como un perro!... Y a pesar de ello, ¡recibes tres monedas diarias! ¡Eso está muy mal hecho, [...]!

Woyzeck.- Pero uno tiene ganas por naturaleza, señor doctor.

El doctor.- [...] ¡La naturaleza! ¿Acaso no está demostrado que el *musculus constrictor vesicae* es gobernado por la voluntad?

(G. Büchner, *Woyzeck*, p. 125)

Al exhibir de esta manera al doctor, Büchner lo convierte en un ser vicioso plagado de vanidad, que no está haciendo otra cosa que el ridículo por no saberse ubicar en su realidad, al intentar discernir con Woyzek como si fuera un colega⁴⁶. Es precisamente la vanidad el sentimiento que más explota

⁴⁶ “Revelar talento y juicio, ¿no es una manera desfigurada de acusar a los otros de su incapacidad y su necesidad? Una naturaleza vulgar se revela a la vista de una naturaleza opuesta [...]”. A. Schopenhauer, *op. cit.*, p. 178.

Büchner en los personajes, para mostrarlos superficiales, envueltos en un mundo ficticio, donde esta vanidad se encuentra rodeada de vicios para satisfacerla ⁴⁷, como la soberbia. Así observamos al capitán, al doctor y, más adelante, al tambor mayor, quien comprará el amor de María a cambio de unos aretes; baratijas que despiertan la vanidad de María y que, gracias a este motivo secundario, modificarán la anécdota:

María.- [...] ¡Cómo brillan las piedras! [...] Es oro, con toda seguridad. [...] ¿Cómo me quedará en el baile?
(G. Büchner, *Woyzeck*, p. 124)

Sin embargo, es gracias también a estas baratijas que María se reintegra de nuevo a su realidad, para, después de contemplarlas y confrontarse por un momento con las “grandes señoras”, decirse: “¡Soy sólo una pobre mujer...!”⁴⁸. Es en ese instante cuando entra Woyzeck a la habitación y el motivo de los aretes inicia su acción. Woyzeck puede ser un hombre sin virtud; un soldado visto como “el más bajo escalón de género humano”; un hombre sin dinero y sin moral; un hombre sin educación, que se orina en la calle; un hombre desnutrido con principios de locura... Sí, Woyzeck puede ser todo eso, pero no es un idiota; es un hombre con las mismas pasiones que puede tener cualquier otro. Sus sospechas se confirman cuando ve a María bailar con el tambor mayor.

Woyzeck.- [...] ¡Giren, revuélquense! ¿Por qué Dios no apaga el sol, para que todo se revuelque en inmundicia, uno encima de otro, hombre y mujer, bestia y ser humano? ¡Háganlo en pleno día, háganlo en las manos de uno como los mosquitos! ¡Mujer! ¡La mujer es caliente, caliente!... ¡Dale, giremos; dale, giremos! (*Se levanta de un salto.*) ¡El canalla, cómo le tocaba el cuerpo por todos lados! Él, él la tiene ... como yo al principio. (*Cae sobre su asiento, aturdido.*)
(G. Büchner, *Woyzeck*, p. 132)

⁴⁷ cf., Henri Bergson, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁸ G. Büchner, *Woyzeck*, p. 124.

Woyzeck le pregunta a su compañero Andrés si, obviamente el tambor mayor, le ha dicho algo. Andrés, quien es un tipo despreocupado y hasta cierto punto bruto, le responde:

Andrés.- [...] Bueno, estuvo riéndose y luego dijo: “¡Una hembra deliciosa! ¡Tiene unos muslos y todo tan caliente!”
(G. Büchner, *Woyzeck*, p. 135)

La siguiente escena se desarrolla en la posada. ¿A qué ha ido Woyzeck a ese lugar, donde seguramente se encontrará con el tambor mayor? Acudir a la posada responde a una reacción impulsiva de Woyzeck, una reacción que cualquier humano tendría contra el hombre que le ha ofendido. Pero por desgracia para Woyzeck, él carece del valor y la fuerza para enfrentarlo y, en este sentido, él está consciente de ello, por lo que se muestra indiferente, como sin saber qué hacer, todo lo cual constituye un error. Pero el tambor mayor es todo lo contrario, fuerte, vanidoso y fanfarrón, no pierde tiempo en buscar la oportunidad para golpear a Woyzeck:

El tambor mayor.- ¡Yo soy un hombre! [...] Quien no sea un padre y señor borracho, no se me acerque. ¡Porque le voy a meter a golpes la nariz en el culo! Le voy a ... (A Woyzeck.) Tú, imbécil, ¡bébete algo! (*Woyzeck silva.*) Hombre, ¿quieres que te saque la lengua del garguero y te la enrolle alrededor del cuerpo?

(G. Büchner, *Woyzeck*, p. 135)

Al final de este parlamento la lucha es inevitable; evidentemente Woyzeck es derrotado y, exhausto, se sienta agotado en un banco diciendo: “Paciencia, paciencia”. Pero ¿paciencia, para qué? Porque para Woyzeck no puede haber justicia, el único camino es el de la venganza; y, en este sentido, la venganza implica liberación: las pasiones empiezan a emerger con toda su fuerza. Un judío, quien es mostrado como un verdadero usurero, le vende a Woyzeck un cuchillo viejo por dos monedas. En este punto de la obra se expone otra condición de Woyzeck: es un soldado carente de armas. ¿Cómo es posible que un soldado no tenga acceso a cualquier tipo de arma? ¿Qué clase de soldado es entonces Woyzeck? Indudablemente, un soldado peluquero, el

mozo del regimiento; alguien para quien no existe ningún tipo de confianza, ni comisión militar.

Woyzeck ha sido humillado constantemente y en todas la formas posibles. Sin embargo, así es ese mundo, el mundo de todos aquellos que se encuentran en el punto más bajo de la escala del valor humano que la sociedad impone: el que está arriba puede jugar o burlarse del que está abajo, pero el que está abajo nunca del que está arriba. Por lo tanto, todos pueden humillar a Woyzeck, pero él no puede hacerlo con nadie. ¿Contra quién debe ejercer su venganza Woyzeck? Evidentemente contra su mujer. Ella es la que lo ha humillado al traicionarlo. El momento de la venganza, es el momento en que Woyzeck se transforma en un personaje trágico. Es el foco climático del interés para el espectador. Después de llevar una existencia reprimida, para Woyzeck por primera vez “su vida se convierte en acción”⁴⁹; una acción instintiva, una acción antiheroica, el de asesinar para liberarse de un “yo” interior que lo está destruyendo por completo: “cumple su propia misión sin preocuparse por salvarse frente a la historia o frente a Dios, sin escuchar otro llamado que el de la sinceridad interior, que lo invita a considerar la salvación como una ilusión o como una celada”⁵⁰. Para Woyzeck, en este momento, no existe ninguna autoridad moral o divina por quien deba detenerse.

Sin embargo, Woyzeck no debería hacerlo, él sabe cual es la condición de ambos, pues no es un idiota; si él es un pobre diablo, ella también lo es, pero además es la madre de su hijo. Pero, dramáticamente hablando, si Woyzeck no consuma el asesinato, la tragedia transformaría en melodrama. Por otra parte, ella también debe expiar su culpa, debe ser sacrificada, aunque con su muerte no se remedie nada, porque ella tampoco significa nada para nadie. María ha cumplido con dos funciones, al igual que lo hacía la mujer en la tragedia griega: primero, mostrar a Woyzeck tal cual es, con todas sus posibles reacciones y, segundo, conducirlo hasta su autodestrucción. Y así sucede después de que Woyzeck la asesina.

Para la sociedad, Woyzeck es el único culpable; culpable de ser una “cosa” que reacciona instintivamente dejándose llevar por su pasión. El asesinato de María indudablemente es un acto de expiación de una culpa que debe ser

⁴⁹ Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁰ Norberto Bobbio, *op. cit.*, p. 48.

pagada. Pero para Woyzeck también constituye “una culpa que se elabora”, porque una “cosa” no puede tener derecho al amor recíproco; es una culpa que “transforma el asesinato en un suicidio”⁵¹. La muerte es el clímax de la pasión, de una pasión reprimida por las normas morales de una sociedad decadentista. Pero si Woyzeck es un antihéroe existencial, como lo afirmara Brustein, inmerso en un mundo de moralidad que intenta eliminar todo rastro de pasión, para él la maldad se representa por la esfera de costumbres que debe superar para alcanzar su individualidad⁵².

Él cometió el terrible ‘error’ de un criminal novato: no limpiar la sangre de sus ropas después del crimen. Ésta es la causa de que por ello sea interrogado inmediatamente en la taberna, y a lo que responde ingenuamente: “Acaso creen que maté a alguien?”⁵³. Este último parlamento es muy importante para comprender el estado actual de Woyzeck, mentalmente hablando, pues se muestra totalmente diferente al inicio de la obra cuando, en sus diálogos con el Capitán, se revelaba sensato y lo suficientemente capaz de sobrellevar una situación. Ese personaje ha desaparecido, ya no existe más. El Woyzeck que observamos ahora está más cercano a la definición de ‘cosa’, que a la de ser humano, pues la situación lo ha conducido a dejarse llevar por lo único que puede poseer un ‘pobre diablo’: sus instintos. Woyzeck huye; sale corriendo de la taberna y se dirige al estanque donde, después de matar a María, arrojó el cuchillo. Un estado de paranoia le acomete, pues piensa que descubrirán el cuchillo; lo busca y lo arroja más lejos; enloquecido lo busca de nuevo para arrojarlo al fondo del estanque, pero se comienza a ahogar; inconscientemente inicia su suicidio. La gente, que le ha seguido hasta ese lugar, escucha sus gritos al ahogarse; la neblina impide verlo, mas no importa, nadie hace el mínimo esfuerzo por auxiliarlo y únicamente se conforman con decir: “[...] hace tiempo que nadie se ahoga aquí. [...] No es bueno escucharlo. ¡Es espantoso! [...] ¡Vámonos!”⁵⁴.

Obviamente, ya han encontrado el cadáver de María y la muchedumbre, principalmente niños, se reúne morbosamente para ver el suceso. Es un

⁵¹ Roberto Calasso, *op cit.*, p. 137.

⁵² cf., Norberto Bobbio, *op. cit.*, p. 55.

⁵³ Georg Büchner, *Woyzeck*, p. 141.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 142.

asesinato, sí, pero no cualquier asesinato y esto queda muy claro con el parlamento final:

Agente.- Un asesinato magnífico, un asesino genuino, un asesinato hermoso. Más hermoso no pudimos haberlo deseado. Hace rato que no teníamos nada así.

(G. Büchner, *Woyzeck*, p. 142)

Con la vida dramatizada de *Woyzeck* se está mostrando la ineficacia de un sacrificio, en cuanto a que con éste no se presenta ningún intercambio en la realidad inmediata, no existe ese “dar y tomar” que menciona Calasso, pues no se corrigió absolutamente nada: sus muertes fueron totalmente inútiles.

Woyzeck en todos los sentidos resulta un completo antihéroe, pero lo más terrible que expone la obra, en el sentido existencial que citara Brustein, es la gestación de otro: el hijo, quien es la representación perfecta del “fatalismo de la historia” mencionado por Büchner.

Abuela.- ¡Vengan, pequeñas traviesas!... Había una vez un niño pobre que no tenía padre ni madre. Todo estaba muerto, y no había nadie más en el mundo. Todo estaba muerto, y entonces él fue y buscó día y noche. Y porque en la tierra no había nadie más, quiso ir al cielo, y la luna lo miraba con cariño; y cuando finalmente llegó a la luna, ésta no era más que un pedazo de madera podrida. Y entonces fue al sol, éste no era más que un girasol marchito. Y cuando llegó a las estrellas, éstas no eran más que pequeños mosquitos de oro que estaban prendidos como las urracas sobre las acacias. Y cuando quiso volver a la Tierra, la Tierra era un jarrón volcado. Y el niño estaba muy solo. Y entonces se sentó y se puso a llorar, y todavía sigue allí sentado y está muy solo.⁵⁵

Esta es la realidad del mundo; es la realidad vista sobre un escenario, donde se muestra el descrédito de aquellos ideales heroicos, mencionados por Pavis, cuyo único objetivo es la trascendencia hacia el mundo de la nada. Al

⁵⁵ *Ibid.*, p. 138.

espectador, del que se espera un angustioso debate interior, sólo le quedaría una pregunta por resolver en todo este drama: ¿Qué será de la probable vida trágica de ese niño? Él representa otra víctima, cuya oscura existencia quizá únicamente muestre angustias e insatisfacciones, donde lo mejor que le puede pasar es morir y mientras más pronto mejor. Puede ser una vida que, como tantas otras, tal y como afirma Joseph Campbell: “han sido expulsadas del vientre sólo para fracasar”⁵⁶.

Seguramente su vida, sus angustias y su muerte serán relatadas cruda y violentamente por otras corrientes y estilos dramáticos: el expresionismo y el existencialismo.

⁵⁶ Joseph Campbell, *op. cit.*, p.33.

IV.- EL ANTIHÉROE EXPRESIONISTA

1.- LA GUERRA, LA JUVENTUD Y EL EXPRESIONISMO.

Antes de la Primera Guerra Mundial, en Europa ya habían pasado varias décadas sin que se hubiese presentado una conflagración bélica de mediana o gran importancia¹, como para hacerles recordar a sus habitantes la realidad que ésta necesariamente conlleva; los libros la pueden describir a su manera.

Cuando estalló la Gran Guerra, Maximiliano Shmolka Flashner, como muchos otros jóvenes de su generación, se enroló en el ejército alemán sin saber cómo la guerra cambiaría su mente, sus ideas, sus creencias y, en general, su visión del mundo. Junto a la perspectiva heroica que lo impulsaba al defender el honor de su país, obviamente también estaba el resguardar o proteger la integridad de su familia y de su propio futuro. Sin embargo, con aquellas décadas de paz en Europa, la concepción de la guerra había evolucionado rápidamente; armas y técnicas eran muy diferentes a las hasta entonces relatadas por la historia. La situación de los soldados en el frente era insoportable, pasaban días y días en las trincheras infestados de piojos y sin poder bañarse, ingiriendo comida en ocasiones descompuesta, sufriendo el hedor de orines, excretas, sangre putrefacta y muertos insepultos; pero lo más terrible aún, era el no poder dormir, ya fuera porque lo impedía el ruido de las balas y las bombas o, más aterrador, por el temor a morir bajo una nube de gas mostaza. Cuando algún soldado era salpicado por el gas en algún miembro, en pocos minutos el brazo o la pierna se comenzaba a ennegrecer y había que amputarlo inmediatamente, pues la ropa desgarrada y desgastada no lo protegía en absoluto. La vida diaria se desarrollaba entre la soledad, el miedo, la angustia y un sentimiento de impotencia frente al destino que les aguardaba. El honor se convirtió en un sentimiento ajeno, lo importante era sobrevivir. La narración de las desgracias, las heridas, la sangre derramada y las muertes inútiles que acompañaron a Max durante los años que pasó en el frente bien podría cubrir muchas páginas, pero lo más trascendental fue que al término de la guerra se encontró con que su familia había muerto y que las pocas propiedades que poseía ya no existían: él ya no era nadie. Como muchos otros

¹ La guerra Franco Prusiana de 1870 quizás fue la última más importante en el siglo XIX.

soldados, solo, derrotado y sin que nada le retuviera en su país decidió emigrar, pues la Alemania que conoció, en la que él creció y en la que esperaba tener un futuro, había desaparecido. Maximiliano Shmolka murió en la ciudad de México el año de 1974... era mi amigo.

La guerra, de una o de otra forma, siempre ha acompañado a la concepción de la heroicidad en nuestra cultura (sobre todo cuando recordamos a los griegos), pues existe una clara idea de que con su valor o su sacrificio se perpetúa la vida en su entorno. No obstante, si bien ya existían antecedentes que cuestionaban la veracidad o legitimidad de esta corriente, porque como se ha visto, la heroicidad, por lo general, está al servicio de la ideología en el poder, la Primera Guerra Mundial terminaría por cambiar completamente esa visión para el hombre que sólo poseía la vida como su único valor terreno. En la derrotada Alemania, los jóvenes intelectuales vieron que aquel conflicto nunca tuvo como motivo la defensa del honor de una patria y que el resultado no fue otro que la destrucción de su identidad, porque sus mentes y sus cuerpos habían sido usados por las ambiciones de unos cuantos que se habían apropiado de la autoridad, la cual ejercían sin importar el lugar o el momento.

También es mal visto el hecho de que los oficiales en descanso se hacen edificar un casino, mientras que en nuestras trincheras corre el agua y nos falta lo más elemental para cubrirnos de las inclemencias del tiempo.²

Al jugar con los ideales de la guerra, aquellos que ostentaban el poder también jugaron con la conciencia del hombre, haciéndolo olvidar los valores que pueden caracterizar a la especie humana. Los jóvenes son quienes pueden apasionarse más por los conceptos de honor y deber, pero también son quienes viven más encarnizadamente los horrores de la guerra y quienes se percatan de ello con profunda claridad. Ernst Toller, el futuro escritor expresionista, al igual que Max Shmolka, era un joven que se enroló en el ejército para, como el Kaiser había dicho, defender a una madre: Alemania.

² Ernst Toller, *Una juventud en Alemania*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 49.

Un muerto.

De pronto, como si repentinamente se separara la luz de la oscuridad, la palabra de su significado, abarcó la sencilla verdad: Humanidad. La había olvidado, la había enterrado, sepultado.

Un muerto.

No un muerto francés. No un muerto alemán.

Un muerto.

Todos estos muertos eran hombres, todos respiraban como yo. Todos estos muertos tenían padre y madre, esposas que los querían, un campo que cultivaban [...] ojos que veían la luz del cielo. En esta hora se que estaba ciego, porque estaba deslumbrado; en esta hora se que al fin, que todos estos muertos, franceses y alemanes eran hermanos y que yo soy su hermano.³

Tanto para Toller como para Shmolka, la guerra transforma al hombre; la necesidad de sobrevivir es más fuerte que la piedad y el matar o morir lo conduce a convertirse en un ser distinto, completamente indiferente a los sentimientos y a la práctica de las virtudes humanas. El caos orgánico del cuerpo y la mente son un reflejo de las condiciones imperantes en el universo circundante.

[...] las grandes emociones se vuelven insensibles, las grandes palabras empequeñecen, la guerra se convierte en algo natural [...] los héroes en víctimas los voluntarios en encadenados, la vida en un infierno, la muerte en una bagatela, todos somos tornillos de una máquina que se arrastra adelante, nadie sabe dónde, que retrocede, nadie sabe por qué, [...] nos tiran por inservibles, la inteligencia va en sentido contrario, lo que ardía se consumió, el dolor borrado, el suelo del que surgía acción y beneficio es un desierto inculto.⁴

Después de la Primera Guerra Mundial, el expresionismo, que ya había aparecido como estilo literario en la segunda década del siglo XX, cobra una gran fuerza para, tal y como lo hizo Toller durante la guerra: “denunciar el derrumbamiento de toda estructura social, con la irrupción de fuerzas

³ *Ibid.*, págs. 52-53.

⁴ *Ibid.* p. 54.

instintivas e irracionales en el choque de la guerra”⁵. La Primera Guerra Mundial fue la mecha que detonó su aceptación como un movimiento plenamente revolucionario, pues, aunado a su fuerte introspección, su maleabilidad estética lo convertía en una poderosa arma para mostrar la rebeldía de los jóvenes hacia una política burguesa ineficaz y obsoleta: “La decadencia ya no era una mera suposición, sino un hecho, por lo que se puso de moda la mentalidad revolucionaria”⁶.

Walter Muschg afirma que el origen del concepto “expresionismo” nació en la pintura cuando, en la segunda mitad del siglo XIX, algunos pintores como Van Gogh o Gauguin usaron los términos “expresar”, “expresión” y “expresivo” para hablar de una intimidad o una totalidad del sentido del arte⁷. Hacia 1910, Herwarth Walden fundó en Berlín la revista *Der Sturm* (La tempestad) y aparentemente se erigió como gran dictador de cualquier movimiento vanguardista en Alemania. Walden fue quien bautizó a todo el arte propagado por él como “expresionismo”⁸ y cuya cualidad primordial era la combatividad. En un principio, Walden llegó a tomar prestados manifiestos de los autores futuristas italianos, como Marinetti, usándolos a modo de herramientas expresionistas para denunciar el materialismo y la decadencia de la sociedad. Sus autores se convirtieron en verdaderos combatientes sociales que iban tras nuevas ideologías. Primero con la llegada de la guerra y después con su final, en Alemania toda creación artística giró alrededor de ella y del expresionismo. Con la efervescencia de su desarrollo aparecieron diferentes corrientes, entre las que se pueden señalar: la religiosa, mesiánica e intensamente cristiana, o la revolucionaria, fuertemente agresiva y pagana. Como movimiento y como estilo, el expresionismo abarcó prácticamente todos los ámbitos artísticos, aceptando y adaptando propuestas de otras corrientes, para emplearlas en las suyas propias, dentro del campo de batalla donde aplicaba con mayor fuerza sus denuncias: el teatro.

⁵ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Vol. 1, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 184.

⁶ Walter Muschg, *La literatura expresionista alemana* (Trad. Michael Faber K.), Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 13.

⁷ cf., *Ibid.*, p. 17.

⁸ cf., *Ibid.*, p. 13.

A las filas de su tendencia teatral se sumaron básicamente jóvenes dramaturgos, entre los cuales destacaban Ernst Toller, Georg Kaiser, Franz Werfel, Carl Sternheim, Karl Kraus y hasta el mismo Bertold Brecht. Hoy, gran cantidad de ellos son prácticamente desconocidos. La mayoría de sus obras cayó en el olvido, quizás no tanto por panfletarias, sino porque los jóvenes autores carecían del conocimiento suficiente para proporcionarles una estructura dramática sólida, principalmente en los personajes, que las hiciera trascender en la historia del teatro. Walter Benjamin, al hablar sobre el drama *Las troyanas*, de Franz Werfel, comenta, al comparar su estilo con el del barroco, que el autor mostraba una gran preocupación por aplicar la lamentación y su resonancia como instrumento en el recitativo dramático. Esto no representaría un problema, de no ser por la exageración a la cual condujo el propio estilo a los expresionistas, ante lo cual Benjamin, continuando con su comparación con el barroco, afirmó:

Las creaciones literarias de estas dos épocas no surgen de la existencia en el ámbito de la comunidad, sino del hecho de que con la violencia de su estilo amanerado tratan de disimular la falta de valor en el terreno de las letras. Pues, al igual que en el expresionismo, el barroco es una época en la que una inflexible voluntad de arte prevalece sobre la práctica artística propiamente dicha. Así sucede en los denominados periodos de decadencia. La suprema realidad del arte es la obra aislada, cerrada en sí misma.⁹

Con todo lo anterior, pareciera que el estilo mismo, para la historia del arte dramático, resultara completamente “antiteatral”, por no decir “antiheroico”. Su realidad se confabula contra sí, como si su constante camino de búsqueda se transformara en una “obra” sin derecho a ser representada, repercutiendo ello en la gran dificultad para encontrar textos dramáticos del periodo (principalmente en español) y, consecuentemente, para su conocimiento, análisis y montaje escénico.

El expresionismo, indica Camille Demange, fue un arte desarrollado en un periodo de crisis, en un momento de anarquía en la historia del drama; su

⁹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 39.

estilo era el de la simplicidad, en una época en la cual se hacía teatro con muy poco dinero. Fue también un periodo “que no favoreció la creación de obras perdurables, pero que le abrió al teatro una multitud de caminos y nuevos medios”¹⁰, tanto en el texto dramático, como en la escenografía. De esa búsqueda de nuevas rutas y de los modelos dramáticos dejados por los expresionistas, en años posteriores, serán grandes ejemplos obras del mismo Brecht, de Witkiewicz en Polonia e, incluso, de Arthur Miller en América.

2.- EL EXPRESIONISMO Y SU IMPACTO EN EL DRAMA.

El espíritu de sincretismo estético que poseían los expresionistas los condujo a experimentar y combinar en el teatro desde las caracterologías humorales del medioevo y los míticos sistemas cosmogónicos, hasta las innovaciones científicas de su época, como *La interpretación de los sueños* de Freud. Gracias a ello, no todo fue pérdida y hoy todavía es posible encontrar algunos de los textos más importantes. Por otra parte, también es muy probable que los expresionistas tomaran ciertas cualidades dramáticas de las obras de Büchner, Kleist y también de Strindberg (como *Woyzeck* y *Camino de Damasco*), pues existía una gran veneración alrededor de ellos, ya fuera por sus textos o por el “espíritu de contradicción” que mostraron hacia la “belleza clásica”¹¹. En el estilo expresionista casi todo era válido, mientras no se perdiera el espíritu de rebelión que se ambicionaba mostrar. Al fusionar todos estos elementos, como pesadillas, esquemas bíblicos y sicología, podían conformar nuevos diseños dramáticos y, lo más substancial, configurar a sus “héroes” o protagonistas haciendo uso del descubrimiento del subconsciente, lo que constituyó una característica decisiva en la obra expresionista¹².

Todas las posibles combinaciones tenían por objetivo mostrar y reafirmar un universo confuso, poblado por seres aterradores dispuestos a masacrar al protagonista. Por ello, los personajes debían estar de acuerdo con el grotesco mundo al que pertenecían, caótico y espectral, salpicado por las evolucionadas

¹⁰ Camille Demange, “El expresionismo alemán y el movimiento revolucionario”, en Jean Jacquot, *El teatro moderno* (trad. Rubén Masera), Buenos Aires, EUDEBA, 1967, p. 176.

¹¹ cf., Walter Muschg, *op. cit.*, p. 39.

¹² cf., *Ibid.*, p. 29.

experiencias “numinosas” del “autor-protagonista”, donde el mundo natural cobraba una percepción totalmente introspectiva. Lo anterior resulta tan importante que casi será una característica básica del estilo, repercutiendo escénicamente en cualquier otra condición que se deseara subrayar. En este sentido, una de las descripciones más concretas es la expuesta por Fritz Martini, la cual resulta tan impactante que ha sido usada por distintos autores en su intento para definir el expresionismo:

Nunca hubo una época conmovida por tal horror, por tal pena mortal. Nunca tuvo el mundo tal mudez sepulcral. Nunca fue el hombre tan pequeño. Nunca temió tanto. Nunca estuvo la paz tan lejos ni la libertad tan muerta. Por eso grita ahora la miseria: el hombre grita llamando a su alma, toda la época es un grito de miseria. También el arte lanza su grito a la honda tiniebla, grita pidiendo socorro, grita llamando al espíritu: esto es el expresionismo.¹³

A pesar de que el movimiento fue bautizado en Alemania, y de que en éste país cobró un gran ímpetu, el expresionismo no es de origen alemán, pero se considera que representa la aportación “alemana a la renovación intelectual de Europa, cuya meta también era la superación de la estrechez nacionalista de la burguesía”¹⁴.

En el teatro, concretamente, toda la crítica ubica el nacimiento de esta corriente hacia finales del siglo XIX (1898) con la obra *Camino de Damasco*, de August Strindberg, a quien se le califica como padre de esta escuela¹⁵. Pero Strindberg no solamente es el padre del expresionismo por haber escrito esta obra, es también el modelo a seguir por otros dramaturgos; su cualidad: estaba loco, pero controlado por su autoterapia como escritor. La mayoría de los autores expresionistas, tanto por su excentricidad (por no llamarle locura), como por su condición ideológica, fueron presa del acoso social, hasta convertirse en parias, exiliados o perseguidos, a la manera de Büchner.

¹³ Fritz Martini, *Historia de la literatura alemana* (Trad. Gabriel Ferrater), Barcelona, Labor, 1964, p. 541.

¹⁴ cf., Walter Muschg, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵ cf., Maurice Gravier, “Los héroes del drama expresionista”, en Jean Jacquot, *El teatro moderno* (trad. Rubén Masera), Buenos Aires, EUDEBA, 1967, p. 116.

Aquella generación, con su desesperado grito en contra del materialismo y la guerra, debía sacar sus conflictos y traumas personales, pues todos sus miembros se sentían desprotegidos y abandonados. Una de las mejores herramientas que tenían a su disposición para expresar y transmitir su angustia o su desolación a través de sus obras, era precisamente la locura, por ello Maurice Gravier afirma: “en ciertos momentos de la literatura hace falta estar loco, y todos hacen, entonces, lo posible por enloquecer, o al menos, por aparentarlo”¹⁶. Sin embargo, en muchos de ellos no era una falsa postura o una apariencia para transmitir una rebeldía; era un verdadero estado demencial condicionado por sus ideas: Ernst Toller terminó suicidándose en 1939 y muchos otros, perseguidos por los nazis, exiliados en diferentes países, como Brecht; unos cuantos abrazaron al nazismo, como Hans Johst y Arnold Bronnen¹⁷, a quienes la historia sepultó. Resumiendo, siempre fueron seres que por su postura político-social debían ser reprimidos en cualquier forma posible, lo cual nos recuerda no solo a Büchner, sino también a Sócrates.

La cualidad de la introspección, como se mencionara anteriormente, le aporta al drama expresionista una de sus principales características, pues es más una expresión de sentimientos subjetivos, que una descripción objetiva de la realidad: era la locura del autor. A través del protagonista, el autor transmitía al escenario sus experiencias individuales, donde “las formas de polarización, tipificación y distorsión están relacionadas con la exploración de la realidad subjetiva y hasta aislada”¹⁸. Esta actitud de presentar una visión distinta de la realidad, a la exhibida por otras corrientes, como la naturalista, implicaba, por parte del autor, la individualización de los problemas político sociales que tienen una ingerencia directa sobre el hombre común, el hombre desposeído, con una visión ideológica independiente de la naturaleza y de la realidad o de su entorno. En este sentido, Guillermo de Torre afirma que una de las características del expresionismo es la de presentar, precisamente, una mutación óptica en las formas de ver la realidad¹⁹. Esta mutación óptica,

¹⁶ *Ibid.*, p. 122.

¹⁷ cf., Camille Demange, *op. cit.*, p. 168.

¹⁸ Raymond Williams, *El teatro de Ibsen a Brecht* (Trad. José M. Alvarez), Barcelona, Península, 1975, p. 307.

¹⁹ Guillermo de Torre, *op. cit.*, págs. 186-188.

aunada a la visión ideológica y a la “locura” del autor, únicamente reafirma una idea: el expresionismo teatral es un arte individual y subjetivo. Pero son justamente estos componentes los que constituyen el elemento primordial para el surgimiento del antihéroe expresionista. El protagonista jamás será aquella trascendental fuerza arrolladora que avanza históricamente en relación a su entorno, porque a nadie, absolutamente a nadie, le interesa lo que suceda en el interior de un individuo cualquiera, mientras que a otro no le afecte en su vida particular; si tiene una crisis interna, un conflicto que afecte su alma, él debe resolverlo solo. Es aquí donde nace lo atrayente del personaje expresionista para configurarlo como un antihéroe. Siempre resulta impotente para disipar sus angustias; angustias, la mayoría de las veces ocasionadas en una culpa, de la cual desconoce su origen. Nadie estará ahí para socorrerlo o ayudarlo, al contrario, el mundo se le vendrá encima y todo su entorno, natural y humano, se desplegará para atormentarlo y perseguirlo, al igual que a los dramaturgos que lo crearon.

La vida del protagonista, el enfrentamiento con su culpa y su muerte, en cuanto a su desarrollo dramático, podrían ser, en un determinado momento, similares al expuesto por otras corrientes estéticas. Guillermo de Torre, basado en el análisis de otros críticos, explica las diferencias del expresionismo con el impresionismo (simbolismo) y el naturalismo. De su investigación se expone a continuación un resumen de éstas²⁰.

IMPRESIONISMO	EXPRESIONISMO
- Ofrece una visión breve de la vida.	- Implica la visualización de lo eterno.
- Se origina en una actitud pasiva del ser.	- Expresa una realidad espiritualizada.
- Es una visión espectacular del universo.	- Es el mundo de la imaginación y del sueño (pesadillas).
- Se muestra la apariencia del mundo exterior.	- Presenta una independencia de la naturaleza y de la realidad.
- Es una reproducción de lo natural.	- Son elementos del mundo interior.
- Es la reproducción de sensaciones.	- Es liberación de la tensión espiritual.
- Es el espejo de la realidad.	- Es el crisol de una verdad.

²⁰ cf., *Ibid.*, págs. 190 a 193.

NATURALISMO

- Pretende captar la verdad del ser.
- La naturaleza es solo materia.
- El hombre da forma y sentido a la naturaleza.
- La suavidad es su apariencia.

EXPRESIONISMO

- Es la verdad del alma; una visión interna de la vida.
- Niega el predominio de la naturaleza y duda de su verdad.
- La naturaleza se penetra con el espíritu.
- Su esencia es la violencia.

No es necesario analizar demasiado las comparaciones anteriores para observar que éstas únicamente subrayan lo subjetivo del expresionismo. Por otra parte, de Torre no ejemplifica con textos estas diferencias, tan solo las examina con base a las declaraciones de otros autores, como William Rose, Walter Falk o Albert Soergel. A pesar de que de Torre subraya el hecho de que estas comparaciones se confinan principalmente en lo literario, no se observa un límite definido entre las artes plásticas y la literatura y, obviamente, tampoco con lo dramático. Sin embargo, en distintos dramas sí es posible observar la presencia de la mayoría de los elementos expuestos en el anterior resumen. Ahora bien, las temáticas de las comparaciones enunciadas por de Torre se podrían encontrar en diferentes corrientes de la literatura dramática, sin que por ello se les denomine expresionistas. Sin embargo, es la interrelación de éstas con los objetivos del movimiento, lo que dará los rasgos característicos a sus “constantes”, para obtener la intensidad dramática propia del estilo.

De los diversos análisis realizados a este movimiento, los cuales pueden resultar en ocasiones polémicos, es posible exponer algunos de los principales motivos que el drama expresionista deseaba mostrar en sus argumentos, pero principalmente a través del montaje escénico.

- 1.- Fraternidad y comunicación entre los desposeídos.
- 2.- Manifestar un odio hacia la guerra; el hombre se enfrenta a una lucha constante.
- 3.- Luchar contra el demonismo desatado por la transformación de la naturaleza en ciudades.
- 4.- Refrendar que el expresionismo es la poesía de la muerte.
- 5.- La obra debe expresar el mundo onírico, los sueños del autor.

- 6.- Aplicar el uso del evangelio (principalmente el vía crucis o estaciones) en el texto.
- 7.- Mostrar las luchas generacionales (padres vs. hijos).
- 8.- Que las obras expresionistas no son espectáculo, sino pensamiento.
- 9.- En el montaje escénico, se deben aunar al texto literario el empleo de las artes visuales y sensoriales (luces, sonidos, olores), revelando un estilo propio.

Una característica del expresionismo que debe ser subrayada es, en el caso concreto de su literatura dramática, que el estilo propuesto no debe permanecer exclusivamente en lo literario, sino que debe culminar en el montaje escénico.

3.- COMPONENTES DRAMÁTICOS

En el camino de exploración y búsqueda del estilo dramático expresionista, sus autores fueron paulatinamente creando un patrón muy particular al que se debían ajustar, hasta cierto punto, las obras y los montajes escénicos. Quizás en cualquier otra corriente dramática, la interacción entre el texto y la representación no resulte tan importante como lo es en el expresionismo. El texto es tan sólo un componente de todo un proceso, llamado puesta en escena, cuyo objetivo es impactar violentamente la mente del espectador. Por lo tanto, si se desea evaluar la calidad antiheroica de un personaje, ésta deberá hacerse con base en la totalidad de los componentes del drama y no solamente a partir del texto. Sin embargo, para el propósito del presente trabajo, cuando se analicen a los diversos autores, la crítica se basará primordialmente en el texto, haciendo únicamente alusión a las citas del montaje propuestas por los distintos autores.

3. 1.- EN BUSCA DE UNA PSICOLOGÍA ANTIHEROICA

Renunciar al uso de la psicología tradicional, usada por el naturalismo, o por la obra bien hecha, donde el carácter se muestra por medio de una mutilación externa, pues la envoltura exterior del ser humano es inestable. Esta propuesta, muy probablemente, deriva de las críticas de Strindberg sobre el significado de "carácter". En su prólogo a *La señorita Julia*, tragedia naturalista de 1888,

Strindberg define claramente lo que para él significaba el concepto carácter y donde él exponía sus razones de por qué había pintado a sus personajes sin esta cualidad:

En el transcurso de los tiempos la palabra carácter ha ido adquiriendo diversos significados. Originalmente quería decir el rasgo dominante del complejo anímico y se confundía con el temperamento. Después se convirtió en la expresión utilizada por la clase media para designar al autómeta, [...] un individuo que ha fijado su índole [...] o que se ha ido adaptando a un cierto papel en la vida, que [...] ha cesado ya de evolucionar, se decía que tenía carácter, y en cambio [...] aquel que no navega con escotas fijas, sino que va orzando el barco según la dirección de los vientos, era tenido como una persona sin carácter, en el sentido peyorativo, claro, ya que es muy difícil de aprehender, clasificar y custodiar. [...] Por eso es por lo que yo no creo en caracteres teatrales simples, de una sola pieza. [...] Eso sí que debería ser impugnado por los científicos que conocen la riqueza y la complejidad del alma humana y saben que el “vicio” tiene un reverso que se parece muchísimo al de la virtud.

Como mis personajes son caracteres modernos que viven una época más vertiginosamente histórica [...] los he dibujado vacilantes, desgarrados, con una mezcla de lo nuevo y lo viejo. [...] Por eso el criado lanza algunos desplantes modernos a pesar de tener, por herencia, un alma de esclavo.²¹

Para ejemplificar las afirmaciones anteriores, Strindberg habla del personaje de Harpagón, de Moliere, de quien solamente interesa su avaricia, sin importar si posee alguna cualidad. Este vicio es explotado por sus herederos, su hija y su yerno, quienes, según Strindberg, no deberían de criticarlo, pues ellos también presentan un vicio: su lascivia. Ciertamente, con esta declaración, Strindberg está colocando a estos dos personajes en el mismo nivel de vicio que Harpagón, sin embargo, ellos no son el objetivo del ridículo.

La crítica realizada por Strindberg hacia el “carácter” del personaje, podría ser aclarada por medio del análisis realizado por Eric Bentley, cuando expone las diferencias entre “tipo menor” y “arquetipo”. Dentro del drama, un “tipo

²¹ August Strindberg, “Prólogo” a *La señorita Julia*, en *Teatro escogido* (Trad. Francisco J. Uriz), Madrid, Alianza, 1987, págs. 94 y 95.

menor” (también llamado tipo psicológico) es aquel personaje que siempre actúa en una misma dirección, por ejemplo, los grandes “villanos”, como Iago, cuya conducta en ningún momento se modificará a lo largo de la obra. En cambio, la transformación paulatina que Othello sufre por el efecto de la intriga, es una muestra de la problemática interior del personaje, quien responderá a los impulsos con acciones contrarias a la tipificación de su carácter primario o idiosincrasia.

[...] the major characters [...] tend, in the hands of the masters, to become archetypes. If the traditional fixed characters typify smaller things – groups and their foibles and eccentricities – the archetypal character typifies larger things and characteristics that are more than idiosyncrasies.²²

En este sentido, resulta trascendental comprender el significado que el concepto arquetipo tiene para el drama. Carl G. Jung, al aclarar las relaciones y diferencias entre instintos y arquetipo, menciona:

[...] lo que propiamente llamamos instintos son necesidades fisiológicas y son percibidas por los sentidos. Pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos.²³

Los instintos son los causantes de crear imágenes particulares en los sueños por medio de la fantasía, en ocasiones incomprensibles, pero que expresan distintos deseos por parte del soñador, teniendo efectos determinantes sobre la conciencia. Los arquetipos son símbolos universales que, nacidos a partir de mitos, intentan explicar distintos valores, esperanzas y temores de una comunidad. Wilfred L. Guerin, basado tanto en Jung como en Norton Frye, enuncia los elementos que debe contener una crítica destinada a interpretar un

²² “[...] los grandes personajes [...] en las manos de maestros, tienden a convertirse en arquetipos. Si los caracteres fijos tradicionales tipifican cosas pequeñas – grupos y sus debilidades y excentricidades – el personaje arquetípico tipifica aspectos y características más amplias que su idiosincrasia”. Eric Bentley, *op. cit.*, p. 49.

²³ Carl G. Jung, *op. cit.*, p. 69.

texto literario. Para establecerse como arquetipos su significado simbólico debe partir del análisis de la combinación de tres partes constitutivas: las imágenes, los motivos o modelos arquetípicos y las fases arquetípicas. Estos elementos o partes pueden variar y no son inagotables. En el caso de las imágenes, sobresale la de la mujer arquetípica, la cual se manifiesta en tres formas: la gran madre, la madre terrible y el alma gemela. En relación a los motivos o modelos, predomina el arquetipo de héroe, el cual también presenta tres formas: la búsqueda, la iniciación y la víctima propiciatoria para el sacrificio. Finalmente, la fase más interesante para los objetivos del presente trabajo, es la del ocaso, también llamada del otoño y la muerte; ésta representa el arquetipo de la tragedia e implica la muerte violenta y el sacrificio del héroe²⁴.

La búsqueda de una nueva comprensión del carácter del personaje propuesta por Strindberg, donde el componente más importante para definirlo es el instinto, lleva indudablemente a establecer al arquetipo como una herramienta importante para hacerlo. Más aún, si el estilo expresionista es introspectivo y expresa un mundo onírico, donde los sueños del autor representan uno de los objetivos que deben ser expuestos por el drama, los elementos instintivos que configuran al antihéroe resultan plenamente arquetípicos. En su intento por experimentar y combinar desde la visión antigua del mundo con las modernas investigaciones de la mente humana, los expresionistas dieron al subconsciente la fuerza necesaria para crear personajes como el Desconocido, de *Camino de Damasco* o el Cajero, en *De la mañana a la media noche* y muchos otros.

3. 2.- EL ALMA EXPONE AL ANTIHÉROE.

Íntimamente ligado al inciso anterior, y derivado de la nueva perspectiva psicológica del carácter, los expresionistas buscaban penetrar al interior más profundo del individuo, para captar “la verdad del alma”²⁵. Por ello, afirma Gravier, en el drama expresionista “no se muestra un carácter sino un alma”²⁶.

²⁴ cf., Wilfred L. Guerin, *Introducción a la crítica literaria* (trad. Daniela di Segni), Buenos Aires, Marymar, 1974, págs. 139 a 142.

²⁵ cf., Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 192.

²⁶ Maurice Gravier, *op. cit.*, p. 117.

Pero el alma del “héroe” expresionista resulta ser una mezcla de la antigua visión microcósmica del cuerpo humano, con la expuesta por el psicoanálisis. De la visión antigua, los expresionistas aplicaban en sus textos la afección de las potencias del alma (memoria, entendimiento y voluntad), como habían sido usadas en la Era Isabelina. Éstas podían ser perturbadas por distintas enfermedades, en Timón de Atenas por la melancolía o bien por la afección de los sentidos internos (memoria, apreciación, imaginación y fantasía), como le sucediera a King Lear. El uso de estos conceptos podía proveerle al drama un trazo de nostalgia, dentro de un sistema cuyo uno de sus objetivos era la aplicación del evangelio en el texto. Aunado a esta visión antigua del alma, se encontraba el destino, el cual parecía comandado por fuerzas demoníacas, muy alejadas del control del protagonista. El expresionismo, al estar influido por la cosmogonía cristiana, podía mezclar implícitamente la melancolía con el demonismo para conformar al antihéroe, pues tanto el melancólico como el protagonista:

Pierden los sentidos, aunque su cuerpo siga viviendo, pues ya no ve ni escucha el mundo que vive y se agita alrededor suyo, sino tan solo las mentiras que el diablo le pinta en el cerebro y le sopla en los oídos, hasta que termina por delirar y muere en la desesperación.²⁷

Por otra parte, el alma que también deseaban mostrar los expresionistas estaba representada por el “Yo”, de origen psicoanalítico, el cual se encuentra en medio de dos fuerzas reguladoras, el “ello” o inconsciente, y el “superyo” o agente de censura moral. Evidentemente, la parte más importante del Yo para los expresionistas es el “ello” o inconsciente, pues su importancia radicaba en que la mayor parte de los procesos mentales del individuo, según lo había afirmado Freud, están regidos por éste²⁸. El “ello”, para Freud, es responsable de la libido, fuente principal de toda energía psíquica, de nuestros deseos y agresiones; no conoce ni el bien ni el mal, no tiene ley y es amoral; tampoco se rige por las leyes de la lógica; su función es gratificar nuestros instintos, sin importar convenciones legales o éticas: “es la parte oscura e inaccesible de

²⁷ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 137.

²⁸ cf., Wilfred L. Guerin, *op. cit.*, p. 106.

nuestra personalidad, [...] un caos, un caldero de excitación ardiente sin organización ni voluntad organizada, sólo un impulso para obtener la satisfacción de las necesidades instintivas”²⁹.

El antihéroe expresionista deberá deambular entre dos mundos para configurar la imagen de su alma, de su Yo: por una parte, se encuentra inmerso en un mundo medieval, donde sus potencias son alteradas por la melancolía o por fantasías que afectan principalmente al entendimiento y al sentido común; por otra, se encuentra en el mundo del psicoanálisis, que abrirá el paso a la aplicación de nuevos conceptos en las aberraciones mentales, como la paranoia o la esquizofrenia. Bajo el espectro del Yo, los expresionistas buscaron irrumpir en el mundo interior del hombre, para explorar el alma, pues todo giraba alrededor de ella: el “Yo se convirtió en universo, el universo se convirtió en Yo”³⁰.

Sin embargo, existía un problema: del interior humano tan sólo se puede conocer verdaderamente un alma, la propia, por la interrelación que existe con la vida, sus motivos y sus acciones. Por lo tanto, el protagonista no puede ser otro que el mismo autor; el alma es común en ambos. Todo ello da como resultado que el drama expresionista será por lo general “autobiográfico y, más exactamente, un drama confesional”³¹. El autor expresionista, al basar su argumento en elementos extraídos de su vida y experiencias cotidianas, puede llevar al drama al terreno de lo confesional pero, a diferencia del contexto religioso cristiano, en éste no existe el perdón o una posible redención.

Hans Rötzer afirmaba que el expresionismo había establecido un método, esquemático y tipificador, para mostrar las contradicciones entre la conciencia de clase y los sistemas de producción. El método, altamente individualista, intentaba encontrar una afirmación exagerada del Yo, para proclamar un hombre nuevo; exigiendo que el mundo lo recibiera, pero sin intentar reconocer al mundo. Es entonces cuando en el diseño aparece la confrontación con la

²⁹ cf., *Ibid.*, págs. 107-108.

³⁰ Walter Muschg, *op. cit.*, p. 79.

³¹ Maurice Gravier, *op. cit.*, p. 120.

cosmogonía cristiana, en cuanto al efecto de la confesión: al no existir una alternativa de cambio, el “héroe” debía ser sacrificado en la escena³².

Si el Yo instintivo, conflictivo y enfermo representa en el drama el alma del autor, lo que nos está ofreciendo un texto expresionista, por lo tanto, es un panorama de algún momento de su vida, de sus complejos, de sus angustias y de la persecución del cual podía o creía ser objeto; es decir, se representa una denuncia de los motivos por los cuales su alma se encuentra en estado de crisis. Camille Demange, al estudiar las actitudes resultantes a través del protagonista, afirma:

[...] el héroe, portavoz del autor, ocupa toda la escena proyectando a su alrededor su visión de las cosas: director de un ballet de un universo desmaterializado del que dispone a voluntad y que no debe servirle más que para expresar su alma.³³

Por lo tanto, es perfectamente comprensible que la única alma sujeta a un análisis escénico por el drama, sea la del protagonista. Los demás personajes parecen carecer de ella y únicamente se encuentran ahí para ejercer su acción como seres demoníacos, como torturadores y verdugos.

El alma presente en los dramas expresionistas resulta similar a aquella afectada por melancolía y cuya etiología reside en los astros, puesto que el melancólico: “llama al alma hacia el interior, apartándola de las cosas externas, la hace elevarse cada vez más y por último le concede el saber y dones proféticos”³⁴. Esta visión de un alma profética hacia sí mismo, totalmente inmanente, es la que deseaba exteriorizar el autor expresionista, no es necesario trascender y ser reconocido por el entorno, sino por uno mismo; lo cual, hasta cierto punto, es una visión egoísta en contra de la realidad. Esta alma del autor será la que conforme aquel “antihéroe” existencial, enunciado por Brustein, quien envuelto por una capa de rebeldía mostrará algunos de los objetivos formulados por el expresionismo, como: la fraternidad entre los desposeídos, el odio a la guerra y el demonismo de las ciudades. Sin embargo, al moverse el

³² Hans Rötzer, *El teatro alemán del siglo XX y sus relaciones con el teatro europeo*, notas sobre el curso impartido en la FFL, UNAM, abril y junio de 1979.

³³ Camille Demange, *op. cit.*, p., 169.

³⁴ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 141.

personaje dentro de un plano existencial, el Yo se encuentra totalmente angustiado, recibiendo “en toda su plenitud y todo su horror la carga aplastante de la vida individual, de la vida aislada”³⁵.

Por lo tanto, por más pretensiones para transformar a su entorno, el gran problema que sufre el antihéroe expresionista, podría ser definido con las palabras de Maurice Gravier, cuando afirma que: “podría comparárselo con una persona que partiera en un barco; abandona la costa pero no llega jamás a ninguna parte”³⁶. El Yo existencial quiere luchar, combatir, pero no tiene ningún arma con qué hacerlo.

3. 3.- EL ANTIHÉROE CARECE DE NOMBRE; ES UNA ETIQUETA.

En el teatro expresionista, por lo tanto, no se presentan caracteres sino almas. El problema del alma resulta, entonces, ser el elemento prioritario para la conjugación de su estilo, como concepción estética. Al ser el alma un concepto, totalmente intangible, tanto el héroe como los demás personajes deben carecer de nombre, porque el alma no puede ser reconocida por medio de un nombre y un apellido, a diferencia, por ejemplo, de lo que sucede con los personajes del teatro naturalista.

Con el hecho de que en la mayoría de los dramas expresionistas los personajes carezcan de nombre, se intenta establecer un nivel de comunicación psíquico en la escena, esperando una identificación más plena entre los personajes y el público. Un protagonista, como el Desconocido en *Camino de Damasco*, podría ser cualquier espectador que se hubiese encontrado en la fallida situación de querer examinar su identidad; intentando, a partir del escaso conocimiento de su Yo, saber quién verdaderamente es él y por qué se encuentra en una determinada situación: “El héroe expresionista se busca, es desconocido, pero sobre todo para sí mismo”³⁷. Pero no sólo es el hecho de ser impotente para evaluar su propio contexto, no tiene a quién recurrir porque para el mundo que le rodea es un perfecto desconocido; perdido, por ejemplo, en la inmensidad de una ciudad.

³⁵ Maurice Gravier, *op. cit.*, p. 121.

³⁶ *Ibid.*, p. 125.

³⁷ *Ibid.*, p. 120.

Si la carencia de nombre en los personajes fuera analizada bajo la perspectiva de la teoría de la recepción, adecuando la interrelación texto-lector a escena-espectador, podría encontrarse que en cuanto a la indeterminación:

[...] eso es lo que estimula al lector a suplir los blancos con sus propias proyecciones. El lector resulta atraído hacia los acontecimientos haciéndolo proveer lo que se quiere decir a partir de lo que no se dice. [...] es por medio de implicaciones y no a través de afirmaciones que se da forma y sentido al significado. Pero a medida que lo no dicho se hace vivo en la imaginación del lector, lo dicho se expande para adquirir mayor sentido de lo que se hubiera podido suponer [...].³⁸

El protagonista sin nombre es el autor, pero sus angustias, sus temores y sus miserias deberán ser también identificables con las propias del espectador; con las del hombre común: el desposeído cuyo único valor en la vida, es el que le proveen los seres que le utilizan por medio de etiquetas: el gendarme, el portero, el loco, el sucio, etc. Al igual que sucedía en la tragedia griega con los personajes extraídos del pueblo que no revestían importancia alguna, como el Campesino esposo de Electra, el Atalaya o el mensajero y, quizás aun más, el coro, cuya voz la mayoría de las veces alude a una masa tipificada. De esta forma, en los dramas expresionistas, a los protagonistas se les identificará con calificativos como: el Desconocido, el Cajero, Nadie, el Loco, o el Joven. Los demás personajes del drama aparecerán como seres autómatas, cuya única finalidad es la de atormentar al protagonista.

Ahora bien, no en todas las obras expresionistas los personajes carecen de nombre. Es posible encontrar variantes de esta característica, como en el caso de la obra de Arthur Miller *Death of a Salesman*, donde el protagonista se llama Willy, no William: un diminutivo para acentuar la pequeñez de un hombre mayor, totalmente fracasado para el “sueño americano”.

3. 4.- EL MUNDO ONÍRICO DEL EXPRESIONISMO.

³⁸ Wolfgang Iser, “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos” (trad. Sandra Franco), en *En busca del texto*, comp. Dietrich Rall, México, UNAM, 1993, p. 355.

Al ser una tribuna política, el drama expresionista intenta mostrar los problemas que afectan al hombre común. Una de las herramientas para lograrlo es mediante la creación de un teatro de sueños e ilusión. El aire onírico se adquiere fácilmente, afirma Gravier³⁹, como consecuencia de que el soñador se ubica dentro del mundo que él crea a su alrededor. Mediante el uso del sueño, el autor deseaba plantear una realidad partiendo del conocimiento de sí mismo, creando mundos monstruosos para mostrar las transformaciones del alma.

El primer paso, separación o retirada, consiste en una radical transferencia de énfasis del mundo externo al interno, del macro al microcosmos, un retirarse de las desesperaciones de la tierra perdida a la paz del reino eterno que existe en nuestro interior [...] Es el reino que penetramos en los sueños.⁴⁰

Sin embargo, en el expresionismo, el mundo onírico del protagonista no resulta tan pacífico como el descrito por Campbell. Por el contrario, los sueños nunca resuelven absolutamente nada, pues se presentan como un mundo diabólico y atormentador del que no existe alguna salida posible.

El mundo onírico podría dividirse básicamente en dos: el de las imágenes arquetípicas o sueños vinculados a nuestra niñez, cuyo objetivo es el de ofrecer combate a nuestros demonios internos y, como lo expone Campbell, aporta herramientas para entenderlos mejor; y el mundo de las pesadillas, donde las figuras simbólicas son modificadas por la locura de un individuo que crea mundos atroces⁴¹.

Estos microcosmos monstruosos están estrechamente vinculados con el mundo de la locura, en donde el dramaturgo se encuentra (o aparenta estar) inmerso. La locura y las pesadillas se unen entonces para alterar tanto a la realidad, como a la lógica y a la razón, en un arte de extremos llamado teatro: “Every form of drama has its rendezvous with madness. If drama shows extreme situations, *the* extreme situation for human beings – short of death – is

³⁹ cf., Maurice Gravier, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁰ Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 23.

⁴¹ cf., *Ibid.*, págs. 24 y 25.

the point where our sanity gives out”⁴². En el mundo de sueños expresionistas, es precisamente la cordura o sensatez lo que desaparece, porque como tribuna política que es, se desea que el espectador despierte violentamente del mundo de pesadilla expuesto por el drama, para que recapacite sobre su realidad. El efecto que la vida del antihéroe debe provocar en el espectador es de reflexión, ya que todos, en algún momento de la vida, al igual que él, también enloquecemos a causa de un entorno diabólico, como es el de la guerra o el caos de las ciudades donde nos encontramos reclusos. Si el expresionismo logra despertar violentamente al espectador, es como resultado de que:

Subsiste la impresión de que en ese sueño hemos visto los seres y cosas con una óptica diferente, y que ese sueño ha transformado nuestro juicio, provocando en nosotros, de alguna manera, una conversión.⁴³

Pero aquí no se detiene el mundo de sueños expuestos por el expresionismo. Si en algún momento de nuestras vidas, incluso de adultos, hemos soñado en ser otros seres, con los cuales intentamos formular un remedio para evadir la realidad, en el drama expresionista el antihéroe puede sufrir verdaderos desdoblamientos, convirtiéndose así en otros personajes. Esta manifestación es debida a la carencia de una personalidad, lo suficientemente fuerte y recia para proveer los recursos necesarios durante la vigilia para enfrentar la realidad. Por otra parte, esta situación no repercute en un beneficio, por el contrario, los personajes en los cuales se desdobra, en lugar de evadirlo de su realidad, se encuentran allí para atormentarlo y perseguirlo, llevándolo, incluso, a sufrir alucinaciones. El prototipo de esta estructura de desdoblamiento de la personalidad está representada por el drama *Camino de Damasco*. El antihéroe se puede encontrar ubicado entre dos seres que son el mismo en otros momentos de su vida. El drama expresionista es pues un teatro que muestra la angustia del protagonista que recibe en toda plenitud y horror la carga

⁴² “Cada forma de drama tiene su cita con la locura. Si el drama muestra situaciones extremas, la situación extrema para el ser humano –además de la muerte- es la que indica que nuestra cordura desaparece”. Eric Bentley, *op. cit.*, p. 244.

⁴³ Camille Demenge, *op. cit.*, p. 170.

aplastante de su vida individual, de su vida aislada. Por lo tanto, se trata de un teatro que se mueve desde una perspectiva existencial⁴⁴.

Si sumamos todos los elementos hasta aquí señalados, el diagnóstico de la afección en el alma del antihéroe expresionista, éste no podría ser otro que la esquizofrenia: “A schizophrenic is out of touch with us, and we with him. The reality of him is not only complex but somehow not there at all, “gone”, lost”⁴⁵. El mostrar el violento mundo de pesadillas en las que el protagonista se encuentra inmerso tiene por objetivo acentuar la denuncia del expresionismo por el futuro que le espera al hombre común; la locura expuesta en la escena, será la consecuencia inevitable de una sociedad donde ha desaparecido el contacto y la interacción consigo misma; amén de decadente y deshumanizada. Por lo tanto, el estímulo sensorial hacia el espectador, para que éste reaccione violentamente hacia su entorno, debe ser similar al recibido por el protagonista: “Nuestra propia reacción ante una representación dramática impresionante, que nos identifica con un problema que sentimos más o menos conscientemente unido a nuestra propia experiencia, necesita también una respuesta parecida”⁴⁶.

3. 5.- LA CULPA Y EL MUNDO GROTESCO DEL ANTIHÉROE.

Es aquí, donde surge la principal diferencia entre el héroe y el antihéroe. Si bien ya se había ejemplificado el componente de la “culpa” en diversos personajes trágicos, como Rey Lear, quien jamás se entera de su trasgresión hacia el pueblo, en el expresionismo será lo que conferirá al protagonista definitivamente su condición antiheroica. El héroe clásico está consciente de que ha cometido una trasgresión (anagnórisis); tiene una culpa por pagar y debe hacerlo. Esta situación es compartida, en mayor o menor medida, por cualquier otro héroe trágico. Edipo, en este sentido y como lo afirmara Aristóteles, es el gran prototipo del héroe trágico. Edipo debe pagar una culpa, aunque el culpable sea el destino. Por su parte, el antihéroe expresionista

⁴⁴ cf., Maurice Gravier, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁵ Un esquizofrénico está fuera del contacto con nosotros, y nosotros de él. Su realidad no sólo es más compleja sino de alguna manera no existe, se ha “ido”, perdido. Eric Bentley, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁶ Melville J. Herskovits, *El hombre y sus obras*, (Trad. M. Hernández Barroso), México, FCE, 1973, p. 464.

desconoce cual es su culpa, “ha cometido una falta que nunca ha sido capaz de definir, por lo que es presa de persecuciones”⁴⁷. Por lo tanto, este componente es esencial para determinar a este tipo de antihéroe: él nunca será consciente de su trasgresión, ni de todas las repercusiones acarreadas por ésta. Su nivel de responsabilidad, en cuanto a sí mismo y a su entorno, prácticamente desaparece. Su accionar está determinado por el “ello”, por el instinto, por el inconsciente. Por tal razón, el desconocimiento de la culpa es el motivo central y el gran desencadenador para el desarrollo de todos los sucesos violentos que le acontecen, como las persecuciones de que es objeto, tanto en su vigilia, como en sus sueños.

Es gracias al no reconocimiento de la culpa que todos los elementos dramáticos, a los que se ha denominado componentes, emergen para dar al estilo expresionista un sello particular: lo grotesco contemporáneo.

Lo grotesco es, para nosotros, la ley estructural en cuya virtud un mundo se presenta como desencajado. Las formas que nos son familiares se deforman, las proporciones naturales se alteran, el orden al que estamos acostumbrados se trastrueca espacial y temporalmente, suspendiéndose las leyes de la identidad y de la estática.⁴⁸

El mundo de lo grotesco es, entonces, el ambiente final hacia donde es conducido en su vida el antihéroe expresionista por el motivo de la culpa. Las potencias ordenadoras de su alma se encuentran alteradas, teniendo por efecto el total desconocimiento de sí mismo y de su realidad. El desequilibrio de las potencias se hace patente y, visto bajo la perspectiva de la psicología moderna, como se ha visto, el personaje es un esquizofrénico viviendo en su mundo: un mundo grotesco que consiste en...

[...] abandonar el mundo externo de las personas y refugiarse en el mundo interno de los propios pensamientos [...] Algunas personas [...] no aceptan el mundo tal como es, necesitan moldearlo según sus propias fantasías y lo hacen soñando despiertas. Las personas

⁴⁷ Maurice Gravier, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁸ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (trad. María D. Mouton), Madrid, Gredos, 1972, p. 512.

esquizoides son frías, despegadas y se experimentan a sí mismas como separadas de las demás.⁴⁹

Al hallarse inmerso dentro de un mundo unipersonal, alejado de la realidad, la noción de responsabilidad hacia sí mismo y hacia su entorno disminuye, desaparece. La culpa, de la cual desconoce su origen, lo sumerge gradualmente en ese mundo incongruente y grotesco, hostil, insólito, extraño e inhumano, creado por la alteración de su alma y cuya intención es mostrar al espectador una carga existencial, inspirada no en el miedo a la muerte, sino en el temor a la vida⁵⁰.

3. 6.- LA MUJER Y EL ANTIHÉROE.

Una característica que sin lugar a dudas muestra el drama expresionista en su estilo es su tendencia fuertemente patriarcal. El hombre es, por lo general, el principal eje de atención, otorgando a la mujer un papel secundario, pero siempre cumpliendo con las fantasías o los deseos instintivos del antihéroe. Ella emerge de los sueños del protagonista para establecer un juego, en ocasiones sadomasoquista, donde el único perdedor es precisamente él: “La mujer goza de un extraño privilegio en el teatro expresionista: no existe sino por la gracia del héroe. Éste le da nombre, edad, le dice qué debe ser, qué debe hacer”⁵¹. La mujer, al emerger del subconsciente, estará íntimamente ligada con la culpa y con los motivos que impulsan al protagonista.

Al igual que sucedía en la tragedia griega, la mujer en el teatro expresionista cumple con dos funciones básicas: primero, exponer los defectos psíquicos del personaje central y, segundo, conducirlo hacia su expiación o, mejor dicho, hacia la muerte.

3.7.- ANDAMIAJE ESCÉNICO.

⁴⁹ Ramón de la Fuente, *Psicología médica*, México, FCE, 2002, p. 79.

⁵⁰ cf., Wolfgang Kayser, *op. cit.*, págs. 512-513.

⁵¹ Maurice Gravier, *op. cit.*, p. 123.

Hasta este momento se han expuesto los componentes básicos que deben enmarcar la situación del antihéroe dentro del texto, en el estilo expresionista. Sin embargo, como se mencionara en párrafos anteriores, el efecto total en el espectador se obtiene a partir de la puesta en escena. El escenario debe mostrar el mundo de pesadillas en las que se encuentra inmerso el antihéroe, para que éstas puedan ser comparadas con las imágenes oníricas experimentadas por el espectador, tanto en sus sueños, como en su vigilia. De esta forma, el impacto del estilo se alcanza por el efecto que logra el montaje escénico a partir del texto. El espectador reaccionará entonces a un mundo simbólico similar al suyo, identificándose inconscientemente con el protagonista y con los sucesos expuestos por la trama.

Texto = su esencia es la búsqueda de la verdad del alma, el Yo.

Estilo

Escena = es violenta; se sustituye lo físico por lo psíquico.

El expresionismo fue el estilo de la simplicidad. Era el estilo de una época en que se hacía teatro con muy poco dinero⁵². Pero el hecho de se careciera de recursos económicos, no obstaba para montar grandes espectáculos: aterradores, siniestros, basados en lo visual y en lo sensorial.

1°.- Como “estilo pobre” que era, el expresionismo resolvió la estructura escenográfica con celdas o estructuras divididas en la misma escena; a esta técnica se le denominó: método Toller de escenas específicas⁵³. La intención era producir una similitud entre las condiciones de vida del protagonista y las del hombre común, donde, por ejemplo, en una estructura muy pequeña podrían vivir hacinados los miembros de una familia. Este es el modelo tomado por Arthur Miller para *Death of a Salesman*.

2°.- Al ser el estilo de la simplicidad, donde se buscaba que las estructuras escénicas sustituyeran lo físico por lo psíquico, en imagen y color, la escenografía expresionista se resolvió con diseños desproporcionados, angulosos, oscuros y profundos. Por desgracia, de muchos de los diseños tan

⁵² cf., Camille Demange, *op. cit.*, p. 176.

⁵³ cf., Raymond Williams, *op. cit.*, p. 309

sólo quedan reseñas, pero existen algunos cartelones que muestran el efecto deseado por sus creadores, como el que anuncia *El gabinete de Dr. Caligari*. Su diseño mostraba el nombre Caligari, en letras góticas, colocado arriba del esquema de una habitación de formas triangulares, donde los colores predominantes eran el negro y el amarillo; colores usados para advertir peligro.

3°.- La total estructura del andamiaje escénico debe causar la sensación de que existe un toque de "locura", el cual debe lograrse mediante "la magia"; lo mágico de lo sensorial. En aquella época, la locura y la magia eran logradas mediante el uso del proyector, cuyos luces y haces dividían al mundo real, del mundo de "sueños y sombras"⁵⁴. Más adelante, en la medida del avance tecnológico, surgieron nuevos implementos para acentuar las sensaciones requeridas, como la grabadora, implemento usado en la obra *Death of the Salesman*.

4°.- Aunado a lo anterior está la música, la mayor de las veces inclinada hacia un plano tonal grave o agudo. Lo importante es que su presencia incrementa la angustia y lo tormentoso de la pesadilla vivida por el héroe, por el antihéroe.

Los componentes mencionados hasta ahora son los que revisten una mayor importancia para comprender la forma en la cual el expresionismo intentó resolver y abordar escénicamente sus objetivos. Pero éstos podrían aumentar, si se añaden otros elementos que la tradición dramática ha señalado como constituyentes del drama expresionista. Uno de éstos es el drama de estaciones, al cual la crítica lo ha señalado como un antecedente y una influencia en la conformación de los argumentos del teatro expresionista. Hans Rötzer, durante el curso que impartió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, hacía énfasis en la influencia que tuvo el drama de estaciones del siglo XIX en el expresionismo. El "héroe" expresionista debía peregrinar a lo largo de éstas hasta llegar a su crucifixión y muerte o, mejor dicho, sacrificio⁵⁵. Sin embargo,

⁵⁴ cf., Camille Demange, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁵ Las 14 estaciones representan: 1.- Cristo condenado por Pilatos; 2.- Cristo con la cruz a cuestas; 3.- su primera caída; 4.- el encuentro con su madre, María; 5.- Cristo ayudado por un caminante, Simón el Cireneo; 6.- Verónica enjuga el rostro de Jesús; 7.- la segunda caída de Cristo; 8.- su exhortación a las mujeres de Jerusalén; 9.- su tercera caída; 10.- el

no se presenta como una constante en la totalidad de los dramas, siendo mencionado, por ejemplo, en la obra de Strindberg, *Camino de Damasco*, lo cual se verá en su momento. Por otra parte, al ser un elemento alegórico, en nuestro país resulta muy ambiguo e impreciso, ya que se requiere un mediano conocimiento del evangelio para su interpretación, pues lo contrario repercute en una nula o confusa recepción.

4.- EL AUTOR Y EL ANTIHÉROE

Para este apartado han sido seleccionados algunos textos representativos del estilo expresionista, cuyos autores, de manera conciente o inconsciente, han plasmado en sus protagonistas una personalidad antiheroica.

4.1.- AUGUST STRINDBERG (1849-1912).

Sir Laurence Olivier afirmó en alguna ocasión que “el teatro es más dilatado que la vida, es una exaltación de la vida, por ello, es necesario un toque de locura”⁵⁶, pero, en el caso concreto de August Strindberg, su realidad excede con mucho a esa excepcional afirmación. En efecto, tal y como ya se ha notado, Strindberg no sólo es el precursor del modelo a seguir en el drama expresionista, es también el prototipo (a nivel conductual) del dramaturgo que expone en el drama los tormentosos y caóticos incidentes de su vida, a través de un chivo expiatorio: el protagonista. Muy probablemente, Strindberg sea uno de los autores cuya obra haya sido más estudiada en relación con su vida, que con cualquier otro motivo. De las referencias bibliográficas consultadas, prácticamente todas hacen referencia a su mayor o menor grado de locura, y de la forma en que ésta influyó constantemente a lo largo de su obra, ya sea naturalista o expresionista. Es en éste último estilo donde se acentúa y se explota más esta interrelación. Por ello, en lo personal, al protagonista de la obra *Camino de Damasco*, no lo podría imaginar con otra actitud, otros ropajes

despojo de sus ropas; 11.- la crucifixión; 12.- la muerte; 13.- la presentación del cuerpo a María; 14.- el entierro.

⁵⁶ *Apud*, Alberto Miralles, *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, Salvat, 1974, p. 179.

y en otra escena, que no fueran los descritos por Raymond Williams, cuando nos habla sobre la personalidad de Strindberg:

[...] con casaca de terciopelo, los ojos fijados en una expresión diabólica, las manos chamuscadas por los crisoles de sus experimentos alquímicos; los arrebatos, las pasiones, las renunciaciones; [...] la triunfal procesión de antorchas; [...] nos sugieren sin duda las ventajas de ser recordado como una mera pluma.⁵⁷

Una mera pluma, una cosa como Woyzeck o, un simple objeto, al igual que el protagonista en *Camino de Damasco*, el Desconocido, un simple poeta.

De todas las obras que Strindberg escribió en estilo expresionista, muy probablemente sean en efecto cuatro las que la mayoría de la crítica señala como mejor logradas: *La sonata de espectros*, *La danza macabra*, *El ensueño* y, la más importante, *Camino de Damasco*.

4.1.1.- *Camino de Damasco*.

Este obra no sólo es la que inicia el teatro expresionista, es también el drama que prácticamente contiene todos los componentes propios del estilo. Sin embargo, en cada ocasión que la he leído, inmediatamente salta a mi mente la pregunta: ¿compuso realmente Strindberg esta obra para ser representada? Honestamente, yo pienso que no, aunque esta afirmación iría en contra del estilo mismo, porque el drama expresionista debe necesariamente culminar en el escenario. El drama está compuesto de tres partes⁵⁸, las cuales se pueden montar de manera individual, pero en forma conjunta la obra resulta sumamente extensa y agotadora para el espectador y los actores. También es necesario observar que, a pesar de que la primera parte es la que mejor representa al estilo, existe una interrelación entre las tres, sobre todo cuando la tercera parte concluye con la muerte existencial del protagonista que espera resucitar a una vida nueva y mejor. Por ello, después de leer las diferentes

⁵⁷ Raymond Williams, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁸ Strindberg compone las dos primeras partes del drama hacia 1898 y, no es sino hasta 1904, cuando integra al drama la tercera parte.

reseñas, la única conclusión que puede haber, como ya se ha mencionado, es que este drama fue escrito como una terapia para liberar las angustias que continuamente lo acosaban. A este respecto, Brigitta Steene afirma que: “It has been assumed that the major part of Strindberg’s literary production was autobiographical and that he used literature as a means of restoring his mental balance”⁵⁹. Por lo tanto, si en el expresionismo el autor se manifiesta a través del protagonista y si el protagonista resulta ser un antihéroe, el primer antihéroe expresionista no puede ser otro que el mismo Strindberg, quien dramatiza en sus obras todos los momentos frustrantes de una vida, la cual, aparentemente, no tenía objeto de ser vivida, sobre todo en los primeros años: en los años de juventud. De hecho, por momentos, su vida misma asemeja una versión mejorada y aumentada del gran Woyzeck:

According to his own account, Strindberg began writing plays the morning after an unsuccessful attempt at suicide. At nineteen he has already run a full gamut of failure and frustration. He had been an unsuccessful university student, an unsuccessful school - master, an unsuccessful medical student, and – as far as he went – an unsuccessful actor – a broad background for a very young bohemian ⁶⁰.

Pero su vida de frustración no termina aquí. Otros ejemplos lo constituyen su fracasada carrera de empresario y su malograda vida amorosa. Su relación con las mujeres nunca fue precisamente cordial, al principio con sus dos “madres” y, después, con sus tres esposas; todo lo cual culminaría en una exacerbada misoginia.

⁵⁹ “Constantemente se ha asumido que la mayor parte de la producción literaria de Strindberg fue autobiográfica y que usaba la literatura como una forma de mantener su equilibrio mental”. Brigitta Steene, *The Greatest Fire, A Study of August Strindberg*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1973, p. 27.

⁶⁰ “De acuerdo con su propio relato, Strindberg comenzó a escribir la mañana siguiente a un fracasado intento de suicidio. A la edad de diecinueve ya había corrido con una amplia gama de error y frustración. Había sido un fracasado estudiante universitario, un fracasado maestro de escuela, un fracasado estudiante de medicina, y – así como fue - un fracasado actor – un amplio currículum para un bohemio muy joven”. Maurice Valency, *The Flower and the Castle, An Introduction to the Modern Drama*, New York, Universal Library, 1966, p. 244.

Arquetípicamente hablando, la mujer en sus dramas cumple con dos motivos básicos: el primero, ser el ánima o el alma gemela y, el segundo, representar a la madre terrible. Por lo tanto, la mujer cumple, no con un carácter lógico de acuerdo con una trama convencional, sino con lo que dictamina el mundo interior de Strindberg.

La Señora.- No tengo nada que contar.

El Desconocido.- Es curioso, pero yo también quisiera imaginármela como un ser impersonal, sin nombre; ni siquiera sé como se llama realmente, [...] ¡Déjeme pensar cómo se va a llamar! Ya está. Se llamará Eva. [...] Ahora le voy a poner a usted una edad, porque no sé cuantos años tiene. [...] Ahora vamos a ver el carácter, porque tampoco lo conozco. Le concedo un buen carácter, porque su voz suena como la de mi difunta madre; me refiero a un concepto abstracto de madre, porque mi madre nunca me acariciaba, y sí recuerdo que me pegaba. ¿Me comprende? ¡Fui educado en el odio! ¡Odio! [...]

(*Camino de Damasco*, 1^o parte, págs. 41-42) ⁶¹

Sin embargo, lo que debe ser subrayado es la existencia de una profunda retroalimentación de su vida en sus dramas y *Camino de Damasco* es el mejor ejemplo. De este drama, el primer comentario crítico, de la gran cantidad que se han escrito, lo redacta el mismo Strindberg en la “advertencia” introductoria a *El ensueño*:

“El autor de este *Ensueño* lo relaciona a su anterior fantasmagoría *A Damasco*, buscando imitar la forma aparentemente lógica pero incoherente del sueño. Todo puede acontecer, todo es posible y verosímil. Tiempo y espacio no existen; sobre un fondo importante de realidad, la imaginación trama y teje nuevos modelos; es una mezcla de recuerdos, de acontecimientos, de libres invenciones, fruslerías e improvisaciones. Los personajes se escinden, se doblan, multiplican, desvanecen, se condensan, huyen, se reúnen. Pero para todos hay una conciencia, la del ensueño”. ⁶²

⁶¹ August Strindberg, *Camino de Damasco, Primera, Segunda y Tercera partes* (Trad. Félix Gómez Argüello), Madrid, Edicusa, 1973.

⁶² Augusto Strindberg, “Advertencia” a *El ensueño* (trad. Jorge A. Ramos), en *Teatro*, La Habana, Editora Nacional de Cuba, 1964, p. 221.

De la cita anterior, rápidamente resalta el concepto “fantasmagoría”, lo cual indica la clase de ambiente irreal de la trama. Pero no sólo es la descripción del ambiente, quizás, de manera indirecta, es también una forma de exteriorizar la más terrible crisis mental que experimentó, entre los años de 1893 y 1897. Esta crisis finaliza con la composición de la novela *Inferno* y, más adelante, ya aparentemente liberado, culminaría con la creación de *Camino de Damasco*: “This interval marked the crisis of his career, the mental cataclysm, *The Inferno*, which divided his life in two. [...] At the end of this period, he turned once again to the theatre. He was now a symbolist, a mystic”⁶³. Este misticismo, del cual habla Maurice Valency, posiblemente se deba a que a partir de la crisis de *Inferno*, Strindberg, aparentemente inició un camino de reconciliación con Dios. Raymond Williams afirma que esta obra es un drama de “conversión”⁶⁴, como se verá más adelante; una conversión por su falta de fe, mostrada ampliamente cuando él mismo testifica: “Desde mi niñez he buscado a Dios, pero sólo he encontrado al Diablo”⁶⁵. Si en su vida todo lo que realizó fue un fracaso, entonces debe intentar ser otro hombre y, al igual que San Pablo, hallar la fe.

La Madre.- ¡Hijo mío! Acabas de dejar Jerusalén y estás en el Camino de Damasco. ¡Vete allí! ¡Haz el mismo camino que haz hecho para venir aquí! Clava una cruz en cada estación y párate en la séptima. Tu no tienes catorce cruces como Él.
(*Camino de Damasco*, 1º parte, p. 149)

Por desgracia nunca se sabrá si esta conversión, la cual muy probablemente esté basada en la vida de San Pablo de Tarso⁶⁶, se llega a concluir cabalmente

⁶³ “Este intervalo marca la crisis de su carrera, el cataclismo mental, el *Inferno*, el cual divide su vida en dos. [...] Al final de este periodo, él regresa una vez más al teatro. Él era ahora un simbolista, un místico”. Maurice Valency, *op. cit.*, p. 283.

⁶⁴ cf., Raymond Williams, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁵ *Apud*, Álvaro del Amo, *Prólogo* a August Strindberg, *Camino de Damasco*, Madrid, Edicusa, 1973, p. 7.

⁶⁶ El nombre que recibió al nacer San Pablo fue el de Saúl o Saulo, por ello, afirma Birgitta Steene: “The Stranger’s nightmarish vision in the asylum does not have the immediate impact of Saul’s, his biblical prototype’s, terrifying revelation on his way to Damascus”. (La espantosa visión del Desconocido en el asilo no tiene el impacto inmediato de la terrible

en el caso del protagonista, del Desconocido, pues la tercera parte concluye con la aceptación de su aislamiento y, por lo tanto, de su muerte existencial, pero sin observar tal conversión.

Por otra parte, en el parlamento de la Madre, también resalta la mención de las estaciones, y en donde la séptima corresponde a la segunda caída de Cristo. Sin embargo, como ya se ha mencionado, al ser las estaciones alegorías o elementos simbólicos de la trama, pueden no ser fácilmente diagnosticables por el espectador poco instruido en el Evangelio.

Cuando se abre la primer página de la obra, lo primero que resalta es la carencia de nombre en los personajes. Simplemente son aquello que la sociedad les confiere con base de su característica primaria, la cual puede ser utilitaria como en el caso del Médico o la Abadesa o, bien, a partir de un rasgo interpretativo sustantivado de su envoltura superficial, como el Desconocido (el Extranjero, en otras traducciones), la Señora, el Mendigo, la Hermana, la Madre y el Viejo. La función de todos los personajes secundarios es la de incrementar el *pathos* (visto como el sufrimiento que suscita compasión en el espectador), en torno al Desconocido. Un rasgo ya analizado en los componentes del expresionismo es el hecho de que todos ellos parecen ser una emanación de la psiquis del protagonista, pero no sólo les dice qué debe ser o hacer (en ocasiones contra sí mismo), sino que también, al conocerlo profundamente, pareciera que tienen de antemano la respuesta a sus pensamientos. Esta situación se presenta porque algunos de estos personajes resultan ser un desdoblamiento de sí mismo, los cuales representan por momentos el “ello” y, en otros, el “superyo”; son él, pero con otro nivel de conciencia con respecto a la realidad y a las distintas situaciones a las cuales se ha enfrentado, ha vivido o, incluso, ha rehuido.

El Desconocido.- [...] he tenido que desdoblarme a mí mismo y enlazarme con otra persona, para que pudiera tomar todo lo que encadenaba mi alma...; [...]

(*Camino de Damasco*, 2^o parte, p. 277)

El primer ejemplo de esta serie de desdoblamientos, que se presentarán a lo largo del drama, lo representa el Mendigo.

El Desconocido.- Pero ese mendigo debe ser un miserable. ¿Es verdad que se me parece?

La Señora.- Sí. Y si continúa bebiendo llegará a ser como él.

(*Camino de Damasco*, 1º parte, p. 59)

El gran enfrentamiento entre el Desconocido y el Mendigo descubre la similitud entre ambos personajes. Por momentos el diálogo parece más un soliloquio, donde un mismo personaje se pregunta y se contesta a sí mismo. El Mendigo conoce profundamente el alma del Desconocido, con tan sólo haber entrecruzado unas cuantas palabras. El desconocido, por su parte, se muestra acosado y temeroso por alguien que conoce su interior; su verdad:

El Mendigo.- [...] oí una vez a un pájaro hablar algo sobre el anillo de Polícrates, y que él había recibido todas las maravillas del mundo, pero no sabía qué hacer con ellas. Por eso fue profetizando por Oriente y Occidente la gran nada que él contribuiría a crear en el vacío del universo. No podría afirmar que era usted si no estuviera tan seguro como para poder jurarlo. [...]

El Desconocido.- No, no me engañará otra vez.

El Mendigo.- ¡Vaya por Dios! Usted sólo cree lo malo y por eso únicamente le suceden cosas malas. Pruebe ahora a creer, aunque sólo sea una vez, en lo bueno. ¡Inténtelo!

El Desconocido.- Quisiera hacerlo. Pero si me engañan, entonces tengo derecho de...

El Mendigo.- Usted no tiene derecho a hacer eso.

El Desconocido.- (*Como para sí mismo*) ¿Quién es él, lee mis secretos pensamientos, pone al descubierto mi alma y me persigue? ¿Por qué me persigues?

(*Camino de Damasco*, 1º parte, p. 157-158)

El desdoblamiento a través de otros personajes, tiene por objetivo exhibir el lado oscuro de la personalidad, lo irracional; el lado que nadie quiere que sea conocido pero, al cual, si no se le enfrenta la angustia se incrementa.

Otros personajes cuyo desdoblamiento tiene la función de transmitir los pensamientos del "héroe", del autor, son el Confesor y el Tentador. En el caso del primero, el Confesor, por una parte, encarna al superyo, "el Yo de la conciencia moral, el Yo del deber, que conduce al pecador al arrepentimiento"⁶⁷; pero, por otra parte, a través de él se muestra la imagen de una iglesia, a la cual se le expone no como el lugar donde se encuentra un auxilio para el alma, sino como una estructura representante de un cosmos intolerante ante cualquier acción humana. La religión, tal y como es presentada en la obra, se muestra diseñada para infundir el terror, no la compasión y el perdón. Strindberg escoge muy bien el fragmento de la Biblia que debe leer el Confesor: el libro del Deuteronomio.

El Confesor.- [...] "Pero si no obedeces la voz del Eterno y cumples todos sus mandamientos y sus órdenes, entonces verás caer sobre ti todas estas maldiciones. Serás maldito en la ciudad y en el campo; maldita será tu cesta y tu artesa. Maldito serás en entrada y en tu salida"

Todos.- (*A media voz*) ¡Maldito!

(*Camino de Damasco*, 1º parte, p. 132)

Esta escena se desarrolla cuando el Desconocido despierta en un asilo, después de tres meses de haber permanecido inconsciente. Aparentemente, Strindberg está representando en esta escena lo que sus críticos suponen sucedió después de su gran crisis mental: su deseo de reconciliarse con Dios.

Aquí es donde surge el gran problema del protagonista, del antihéroe; el problema de descifrar su alma. ¿Quién es verdaderamente el Desconocido? Y el problema no es que sea desconocido para los demás, sino que lo sea para sí mismo. Este desconocimiento estaría íntimamente ligado con una culpa; una culpa que no reconoce para, precisamente, sí mismo:

El Desconocido.- He dejado de preocuparme por los demás, desde que he visto que los poderes que guían el destino de los hombres no soportan colaboradores. Y el crimen de mi vida ha sido querer hacer a los hombres libres.

(*Camino de Damasco*, 2º parte, p. 277)

⁶⁷ Maurice Gravier, *op. cit.*, p. 121.

Al igual que en la Grecia antigua, quienes guían el destino de los hombres son los “dioses”; Dios, en nuestro mundo moderno. El Desconocido ha querido jugar a ser Dios, cambiando la conciencia de los hombres, pero él no lo ha logrado consigo mismo; no se ha logrado liberar de Él. Por ello, el gran enemigo del Desconocido es Dios. Él desea reconciliarse, pero sus instintos se lo impiden. Aquí radica no sólo una culpa que lo conduce una y otra vez a la locura, es el hecho de no liberarse de ella lo que lo mantiene en un alto grado de desesperación, de angustia. Y así se muestra a través de otro personaje por medio del cual se desdobra: el Tentador.

El Tentador.- Siete eran los pecados capitales, pero ahora son ocho. ¡El octavo lo he descubierto yo! Se llama desesperación. Porque desesperar de lo que es bueno y no esperar perdón es llamar a... (*Duda antes de pronunciar la palabra Dios, que pronuncia de una manera como si le quemara los labios*) Es llamar a Dios malvado. Eso es una calumnia, una negación, una blasfemia... ¡Mirad como se encoleriza!

El Desconocido.- (*Levantándose con rapidez mira fijamente a los ojos del Tentador*) ¿Quién eres tú?

El Tentador.- ¡Tu hermano! ¿Es que no somos iguales? Creo que algunos rasgos tuyos recuerdan mi retrato.

(*Camino de Damasco, 3º parte, p. 348*)

A partir de la serie de enfrentamientos del personaje consigo mismo, por medio del método del desdoblamiento, se expone en toda su fuerza una de las grandes cualidades de la tragedia moderna, la angustia. Para Kierkegaard, la angustia resulta determinante en el personaje para asimilar el sufrimiento e implica también el ejecutar una profunda reflexión sobre las acciones realizadas en el tiempo, tanto el que fue, como el que vendrá⁶⁸. El Desconocido se encuentra en la situación de asimilar su angustia, por medio de la reflexión, pero Strindberg evita conceder esa función a su protagonista, así que la desvía hacia al Tentador.

⁶⁸ cf., Sören Kierkegaard, *op. cit.*, págs. 54-56.

El Tentador.- [...] Así que... vas hacia arriba, donde viven esos santos varones, que piensan que quien duerme no puede pecar; a esos cobardes que han abandonado la lucha de la vida porque fueron vencidos una vez o dos; a esos que aprisionan a las almas en vez de liberarlas. A propósito de liberar, ¿te ha librado alguna vez alguno de esos santos varones de la carga del pecado? No. ¿Sabes por qué te oprime el pecado hace tanto tiempo? Claro que sí, porque por medio de la renunciación y de la abstinencia has llegado a ser tan débil que cualquiera puede arrojarse sobre tu alma y apoderarse de ti. Y esto lo pueden hacer incluso de lejos. Tienes una personalidad tan destruida, que ves con ojos ajenos, oyes con oídos ajenos; en una palabra, has asesinado tu propia alma.

(*Camino de Damasco*, 3^o parte, págs. 347-348)

El Desconocido es acusado de asesinar su alma: en su camino por alcanzar la libertad de sí mismo y de los hombres, cayó en la renunciación y la abstinencia. Pero, ¿de qué, o de quién? Evidentemente de Dios. Quizás, por sus anhelos de libertad, en algún momento cruzó por su mente el deseo de ser un “héroe” para los hombres, pero principalmente ha terminado siendo un antihéroe para sí mismo. Si se observa la situación del Desconocido, bajo la perspectiva vertical para valorar el alma evolutiva de una nación, en la cual Spengler oponía a la heroicidad la esclavitud⁶⁹, éste terminaría siendo un esclavo: un hombre desconocido, como el esposo de Electra. En este sistema bipolar, la heroicidad ocupaba el plano superior y se le identificaba con la adquisición de una conciencia elevada para vivir en comunidad, mientras la esclavitud se equiparaba al ostracismo de una aldea, incapaz de evolucionar. El plano superior, evidentemente, siempre tiene un sistema ideológico para regular las relaciones de la comunidad y, este plano, en principio se asienta sobre bases religiosas: la idea de Dios, como imagen del orden universal. Por lo tanto, el intento del Desconocido para ser contemplado como un superhombre, con parlamentos como:

⁶⁹ cf., Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, Vol. II (Trad. Manuel G. Morente), Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 228.

El Desconocido.- ¿Crees que he hecho oro para enriquecernos nosotros y los demás? No. Lo hago para destruir todo el orden del mundo, para destruirlo. ¿Lo entiendes? Soy el Destructor, el que diluye todo, el incendiario del mundo, y cuando sólo queden cenizas, entonces vagaré hambriento entre los montones de escombros y me alegraré pensando: todo esto lo he hecho yo, yo solo; que he escrito la última hoja en la historia del mundo, que con esto ya se puede considerar concluida.

(*Camino de Damasco*, 2º parte, p. 224)

...únicamente incrementan el desprecio del entorno hacia él, demostrando que su “ello” es quien ejerce una fuerza superior sobre él. Por ello y por su actitud de rebeldía hacia las normas establecidas, le resulta imposible mantener una vida estable, en cuanto a su relación con los demás. Si el orden del mundo está representado por Dios, entonces, forzosamente dentro de un sistema ideológico, éste debe tener sus representantes: dentro del drama se encuentran el Confesor y, también, el Tentador. Ellos, no sólo son un desdoblamiento de su alma, son quienes ejecutan la acción de ‘perseguir’ al Desconocido, de acosarlo y torturarlo mentalmente, para incrementar su angustia, pues de lo contrario el drama disminuiría considerablemente su grado de violencia psíquica:

[...] para que haya drama expresionista debe haber persecución y es necesario también que en torno al héroe central que se encuentra como enclavado en una picota, gesticulen seres malignos que sólo han sido creados y puestos en el mundo para torturarlo⁷⁰.

Pero esta tortura emerge de sí mismo. La lucha, el enfrentamiento entre el ello y el superyo, únicamente lo exponen como un ser débil, incapaz de que su Yo ejerza el control de sus pensamientos y, por ende, de sus acciones.

Un personaje superior sería aquel cuyo control interno está dado por el Yo, el cual equilibra sus pensamientos y sus acciones, su moral y sus instintos, su superyo y su ello de forma proporcionada. Si el protagonista es dominado por cualquiera de esos dos polos, automáticamente se descubre como un ser débil

⁷⁰ Maurice Gravier, *op. cit.*, p. 123.

e inferior. El Desconocido, por más intentos de pasar por un ser superior, desde el principio mismo de la obra, se descubre como un ser inferior; se sabe infectado por la melancolía, pero desconoce los efectos de ésta sobre su alma.

Señora.- ¡Ay, Dios mío! ¡Usted está jugando con la muerte!

El Desconocido.- Lo mismo que juego con la vida. Yo era poeta, y a pesar de mi innata melancolía, nunca he podido tomar nada verdaderamente en serio, ni siquiera mis propios y enormes problemas, y hay momentos en que dudo si la vida será más real que mis propias poesías.

(*Camino de Damasco*, 1^o parte, p. 38)

Esta debilidad, al causar un desequilibrio mental y del alma, se exterioriza por medio de los sueños o, mejor dicho, pesadillas, las cuales cobran vida para forjar un terrible entorno para el Desconocido: el mundo de lo grotesco. Tanto los elementos textuales, como los elementos escénicos del drama, se unen para lograrlo.

Arriba, en la montaña, entre nubes, un paisaje rocoso con un pequeño lago. La Madre, en una roca, se va elevando hasta que desaparece entre las nubes. El Desconocido permanece de pie, perplejo.

El Desconocido.- ¡Oh, madre! ¡Madre! ¿Por qué me dejas así? Justo en el momento en que mi sueño más querido estaba a punto de realizarse.

El Tentador.- ¿Qué habías soñado? ¡Cuéntamelo!

El Desconocido.- Mi dulce esperanza, mi secreto deseo y mi última oración..., la reconciliación con la humanidad a través de la mujer.

(*Camino de Damasco*, 3^o parte, págs. 372-373)

El resultado: un ser frágil, un antihéroe intentando sobrevivir en un mundo desencajado, donde su identidad al ramificarse pierde unidad y es impotente para enfrentar sus culpas, sobreponerse y alcanzar su objetivo: encontrar a Dios. Sin lograrlo por completo, intentó su conversión en cada final de las dos primeras partes del drama:

La señora.- Sí, las montañas nos ocultarán. (*Pausa*) Pero primero debo entrar a la iglesia y encender una vela a mi buena Santa Isabel. (*El Desconocido mueve la cabeza*) ¡Ven!

El Desconocido.- Bien, entraré por esa puerta pero no me quedaré.
(*Camino de Damasco, 1º parte, p. 178*)

.....

La señora.- Bastante te has reprochado tú ya; mejor quisiera darte un buen consejo: vete al convento de la Ayuda Divina. Allí encontrarás a un hombre que puede liberarte del mal que temes.

El Desconocido.- ¿Al convento, donde maldicen y atan?
(*Camino de Damasco, 2º parte, p. 283*)

Al final de la segunda parte, el Desconocido acepta ir al convento, pero una cosa es aceptar ir y otra distinta es aceptar la conversión. En la tercera, supuestamente lo logrará, mediante la simulación de su propio funeral, morirá existencialmente para lograr su conversión y, por ende, la salvación y liberación de su alma. Sin embargo, como ya se ha señalado, la obra nunca menciona si lo logra, sobre todo por su actitud y su respuesta hacia el Tentador.

El Tentador.- ¡Al borde de la tumba lo comprendo! Tendrás que echarte al féretro y aparentar morir. [...] Entonces te levantarás de entre los muertos, abandonando tu nombre viejo, y volverás a ser bautizado como un niño recién nacido. ¿Cómo vas a ser llamado? (*El Desconocido no responde*) Allí está escrito: Juan, hermano Juan, porque predicó en el desierto, y ...

El Desconocido.- ¡No me molestes!
(*Camino de Damasco, 3º parte, p. 429*)

Por lo tanto, este drama no muestra un proceso de conversión, sino de “iniciación”, en cuanto a que la iniciación implica también una muerte existencial para renacer a una vida nueva; para pertenecer a un grupo cuyas creencias lo integran socialmente, en cualquiera que sean sus formas. La conversión, por su parte, implica la renunciación hacia una forma de vida, creencia, actitud o pensamiento, lo cual es lo que nunca se observa de manera

clara en el drama: el Desconocido lo puede desear, intentar, pero nunca lo concreta.

En un parlamento señalado anteriormente, el Tentador le acusó de haber asesinado su alma, lo cual resulta relevante porque entonces el Desconocido (Strindberg) ha destruido el único contacto con Dios, por lo cual no puede llegar a establecer ninguna conversión, ni mucho menos una comunicación espiritual: el ritual del sacrificio, de dar y recibir se pierde por completo. Si el alma es el alimento de los dioses, el Desconocido, no tiene con qué alimentar a ninguno. El antihéroe, en este drama, resulta ser, no un personaje desprovisto de alma, sino mermado en sus potencias, por lo cual resulta fácilmente manipulable por los polos opuestos del Yo. El alma, vista de esta manera, es el resultado del perfecto equilibrio de los polos del Yo. Strindberg mencionaba que por más que había buscado a Dios, únicamente había encontrado al demonio. Esta situación, analizada bajo la mitología tradicional, no necesariamente significa que su alma fuera poseída, sino que fue devastada por el demonio, quien, como afirmara Burton, se nutre del alma humana⁷¹, lo cual puede ser también una fuerte defensa para justificar la melancolía del Desconocido. Sin embargo, es frente a esta situación donde Strindberg intenta descargar o disculpar la culpa de su protagonista, al situarlo como un personaje caracterizado con todos los atributos por él descritos en su prólogo a la *Señorita Julia*:

El Desconocido.- Sí, amigo; si uno se adhiere a las mismas ideas y mantiene las mismas opiniones, entonces se envejece según el orden de la naturaleza y le llaman conservador, anticuado, estancado; pero si uno sigue el desarrollo, manteniéndose en paz con su propia edad, renovándose con los impulsos siempre jóvenes de la época, se le llama indeciso y renegado.

(*Camino de Damasco*, 3^o parte, p. 426)

El antihéroe es entonces también un individuo que se deja llevar por los impulsos de la época o de un momento, sin importarle el qué dirán, aunque la angustia lo consuma por dentro; aunque esté “en paz con su propia edad”. Este dejarse llevar, acosado por sus angustias, por la carencia de un alma, no

⁷¹ cf., Robert Burton, *op. cit.*, p. 51.

significa otra cosa que la búsqueda de una identidad, sustentada en el Yo. Si el Desconocido cumple con el proceso de iniciación, probablemente alcanzará la conversión, entonces encontrará la identidad y, con ella, el equilibrio. Esta lucha por el equilibrio de fuerzas internas, es la misma que potencialmente se disputa de forma similar dentro del espectador, del hombre común, quien posiblemente se encuentre también en la situación de encontrar una identidad; de dudar y de buscar.

Camino de Damasco es un drama que, como algunos críticos señalan, puede parecer incongruente por la forma de grotesca pesadilla que se apodera del sueño del protagonista. Pero, asimismo, es la fórmula que encuentra Strindberg para que, en las palabras de Maurice Gravier, “el espectador asuma la identificación con el héroe principal, quien, gozando del atributo excepcional de poseer un alma, lo invita a reencontrar la suya”⁷²; aunque el alma del protagonista... de Strindberg sea imperfecta en su memoria, en su entendimiento y en su voluntad.

4.2.- GEORG KAISER (1878-1945).

A Georg Kaiser se le ha considerado como el dramaturgo por excelencia de la estética expresionista⁷³. La vida de Georg Kaiser, a diferencia de la de Strindberg, no ha sido sujeta a los análisis comparativos con su obra, quizás porque no fue tan turbulenta o, bien, porque tampoco despertó ese cierto espíritu morboso requerido para hacerlo. Sin embargo, su obra expresionista sí nos despierta ese interés por conocer la forma en la cual él expone el lado oscuro de las motivaciones humanas, donde la materia posee un valor más alto que la vida; con el dinero se evaporan los vicios, aunque se pierda el alma:

Escribiente.- El trabajo no puede detenerse una sola hora.
Trabajamos para nosotros... No para bolsillos ajenos. No hay

⁷² Maurice Gravier, *op. cit.*, p. 125.

⁷³ cf., Guillermo de Torre, “Prólogo” a Georg Kaiser, *Gas, Un día de octubre y De la mañana a la media noche* (Trad. Luis de Vivar), Buenos Aires, Losada, 1938, p. 8.

pereza... No hay huelga... La fábrica trabaja sin interrupción.
¡El gas nunca faltará!⁷⁴

A estas motivaciones se les podría denominar de distintas formas, desde bajos instintos, hasta pecados capitales. Pero son especialmente las referidas a los instintos primarios, donde, para mostrar las carencias del hombre moderno, tanto materiales como espirituales, algunos protagonistas son ubicados en un grotesco mundo de irrealidad dominado por un ámbito sexual. Dentro de este contexto de irrealidad, Kaiser declaró que “no escribía obras de espectáculo (*Schauspiele*), sino de pensamiento (*Denkspiele*)”⁷⁵. En efecto, al profundizar en dichas motivaciones, su obra alcanza dimensiones que otros autores alemanes no lograron, no sólo en la temática, sino también en la estructura dramática. En este sentido, un aspecto que resalta en algunos de sus dramas es la forma en la cual enfrenta la fuerza de dos posiciones antagónicas sobre el escenario: al héroe y al antihéroe.

4.2.1.- *De la mañana a la media noche.*

Obra de 1916 a la cual Kaiser cataloga en el subtítulo con el género de comedia, posee prácticamente todos los componentes enunciados del expresionismo, incluyendo una alusión al drama de estaciones. El drama busca el tender un nexo con el hombre común; el hombre explotado y esclavizado en una constante rutina de trabajo, carente de satisfactores, cuya consecuencia es la despersonalización y la ruina de las potencias de su alma. Asimismo, el drama intenta encontrar, como señalaba Walter Muschg⁷⁶, esa compasión por las víctimas de un orden social injusto a través de un goce estético, todo ello con un juicio profundamente religioso, en el sentido cristiano. Estos valores incrementan su efecto cuando Kaiser transforma el entorno del drama en una visión grotesca de la vida.

La anécdota es relativamente simple: un cajero de un banco, atraído por una mujer, en parte por los comentarios sobre la liviandad de ella y en parte

⁷⁴ Georg Kaiser, *Gas*, (trad. Luis de Vivar), Buenos Aires, Losada, 1938, p. 16.

⁷⁵ *Apud*, Guillermo de Torre, *Historia de la literaturas de Vanguardia*, Vol. 1, p. 211.

⁷⁶ cf., Walter Muschg, *op. cit.*, p. 28.

por tener un pretexto para huir de ese mundo, roba dinero de la caja fuerte para ofrecérselo. Ella rehúsa el ofrecimiento y lo tacha de “imbécil”. Al encontrarse sin salida, opta por no devolver el dinero y continuar por donde le lleve la vida. Se presenta en su casa comportándose de manera extraña, y no se inmuta cuando muere su suegra. En una carrera de bicicletas, intenta enloquecer a una multitud al aportar fuertes sumas de dinero para premiar a los vencedores. En una taberna busca satisfacer sus apetitos; en este lugar, mientras es atendido por unas prostitutas enmascaradas, le niega diez centavos a una joven del ejército de salvación. Más adelante, ésta lo lleva a una reunión de la organización. En ella el Cajero confiesa su crimen; la joven lo delata a un policía, no sin antes exigir la recompensa. El Cajero se dispara un tiro en el pecho y cae con los brazos extendidos sobre la cruz del telón de fondo.

De la mañana a la media noche es un drama que transcurre en un día y, al igual que *Camino de Damasco*, es una constante pesadilla, con la diferencia de que ésta no termina en el súbito despertar hacia el camino de una probable conversión, por medio de una iniciación, sino que finaliza con la irremediable autoinmolación del protagonista. Sin embargo, con el suicidio del Cajero la esencia del sacrificio se transforma. La víctima no es entregada a la divinidad para lograr un intercambio por un bien recibido; su suicidio es un intento para escapar de la acción de la justicia, pagando así una culpa por haber traspasado la ley de los hombres. En este sentido Roberto Calasso afirma que:

Con la llegada de la ley, la culpa, que pertenece al sacrificio, y en primer lugar al sacrificante, se desplaza desde el principio sólo sobre la víctima: ya no será víctima, sino culpable. La ley elimina la conexión entre el proceso de la vida [...] y la culpa: en el proceso judicial la culpa es extraña a la ley, la ley únicamente espera ser traspasada.⁷⁷

Por lo tanto, la culpa, cuya importancia es vital en la esencia trágica, es remitida a un plano secundario, siendo sus motivos socialmente irrelevantes. El Cajero cometió un desfalco al banco, un robo, una trasgresión a la ley, por lo tanto debe ser castigado. Él es culpable, pero también es una víctima, una

⁷⁷ Roberto Calasso, *op. cit.*, p. 157.

víctima de sí mismo por la debilidad de su alma; una víctima, como cualquier ser humano que sueña, aunque sea por un momento, en romper la terrible monotonía de su vida. El motivo que lo condujo a realizar la transgresión reside en la fuerza reprimida de su “ello”, el cual solamente esperaba el pretexto para emerger: una mujer, a la cual el entorno social del Cajero se encarga de crearle un “yo ciego”, a partir de los irónicos diálogos de una divertida escena, donde todo gira alrededor del dinero.

El Director.- Esa señora de Florencia... que pretende venir de Florencia... ¿Ha visto usted una aparición semejante asomar por esa ventanilla? ¡Abrigo de pieles! ¡Perfumado! Todavía huele. Aún se respira en el aire la aventura. Bien preparada la decoración. Italia, esto suena maravillosamente, aturde... Riviera, Mentone, [...] Ni un solo metro cuadrado está libre del timo. Allí se organizan los grandes timos. La banda se dispersa por todas partes. [...] Espuma de pieles y sedas. ¡Mujeres! Son las sirenas de hoy. [...] Un guiño capcioso de los ojos, y comienza el desvalijamiento. No queda ni la camiseta. La piel desnuda..., desnuda, desnuda... (*Da con un lápiz golpecitos en la espalda del Cajero*) No dudo ni un instante de que el banco de Florencia, que ha redactado la carta, sabe tanto de la carta como el Papa vive en la luna. Todo es un timo muy pensado. [...] Acabamos de ver una de esas vidas que florecen en el fango del garito. [...] verá usted que no vuelve por aquí. [...] Aunque yo me permita algún chiste, no pierdo por eso mi ojo clínico...⁷⁸

¿Qué puede ser más atrayente para el oído, sino lo prohibido? ¿Para qué soñar en una mujer glamorosa con la que se pudiera vivir otra vida, si se le tiene enfrente, de carne y hueso? Lo único que se requiere es el suficiente dinero para comprarla. Entonces, en cuanto el banco se halla medianamente solo, el Cajero sustrae el dinero de un depósito y huye. Sus propósitos son totalmente eróticos, instintivos, lascivos. Por su parte, el dinero que solicitaba la Dama era auténtico y lo requería para comprar un cuadro de Cranach: Adán y Eva.

⁷⁸ Georg Kaiser, *De la mañana a la media noche* (Trad. Luis de Vivar), Buenos Aires, Losada, 1938, págs. 173-174.

El Hijo (de la Dama).- [...] Aquí tenemos, sin duda alguna, la primera y única representación erótica de la pareja humana primitiva. La manzana aún rueda por la hierba... Entre las frondas, acecha la serpiente... El suceso se desarrolla, pues, en pleno Paraíso, y no después de la expulsión. ¡Éste es el verdadero pecado! [...] Pero, aquí, surge jubilosamente, por primera vez, la revelación del alma humana. ¡Se han amado!
(De la mañana a la media noche, p. 180)

Lo más significativo de la temática descrita por el Hijo de la Dama, se presenta cuando, en el cuarto del hotel de ésta, el Cajero lo observa:

La Dama.- ¿Le interesa este tipo de cuadros?...
 El Cajero.- Yo mismo estoy dentro del cuadro.
(De la mañana a la media noche, p. 183)

Esta declaración, por parte del Cajero, reafirma el motivo que le impulsó a robar el dinero: lascivia. Totalmente convencido por las afirmaciones del Director, su estado mental es de una total enajenación:

[...] todo es un enorme intento de remendar la trama en torno a un minúsculo desgarrón producido por la palabra, por la imagen mental, que anula un presente para evocar un ausente, por el signo, por todo lo que sustituye a otra cosa, y sobre la cual se edificará otra admirable construcción, inversa a la del sacrificio [...] ⁷⁹.

Cuando el Cajero finalmente comprende la repercusión de su acción, es demasiado tarde. Kaiser, en este punto, confronta al Cajero con el elemento de la responsabilidad. El héroe trágico “clásico” enfrenta su trasgresión con una responsabilidad propia de su carácter y de su situación, mediante una conducta plenamente ética. En cambio, un antihéroe, por una causa o por otra, puede no intuirlo. En esta obra, el Cajero, al estar mentalmente dominado por el instinto, nunca realiza una reflexión sobre la acción que se prepara a cometer y, cuando finalmente lo comprende, huye en lugar de enfrentar su

⁷⁹ Roberto Calasso, *op. cit.*, p. 141.

culpa. Este drama presenta a un personaje, quien por el tipo de labor que realiza dentro de la sociedad moderna, debiera ser ejemplo de responsabilidad, no en cuanto a una visión sagrada de la conducta humana, sino con base al valor de la materia otorgada por una ley. Pero es esta ley la que ya se prepara para ejecutar sobre él la acción mecánica de la justicia: “El sacrificio peculiarmente moderno es una tremenda empresa industrial que rechaza el nombre y el recuerdo del sacrificio”⁸⁰; por lo tanto, en el día de su juicio no habrá ninguna forma de comprensión y, mucho menos, de piedad.

Durante su huida, se halla en un camposanto cubierto de nieve, donde el entorno se vuelve contra él. En medio de una pesadilla donde el mundo inanimado cobra vida para acosarlo, el Cajero enfrenta su realidad en un largo monólogo, el cual parece por un momento una parodia de aquella famosa sentencia de Macbeth: “I am in blood / Stepped in so far that, should I wade no more, / Returning were as tedious as go o'er”⁸¹:

El Cajero.- El hombre es, sin duda, un producto maravilloso. [...] De pronto, se descubren en él facultades insospechadas, bríos, impulsos... [...] De improviso estalla la fiebre, y la fiebre influye en las decisiones. [...] Locura: vuelve a trabajar mi espíritu. [...] Tengo energías para prepararme a los descubrimientos más importantes. Me ayuda la experiencia adquirida en esta fuga. A la mañana un probo empleado. [...] A mediodía, un canalla astuto que conoce todas las tretas, [...] **Poseo signos infalibles de que no flaquearé ante ninguna aventura. Voy hacia delante: mi viaje no tiene vuelta.** Yo avanzo... Muy callado, sin apariencia de nada, [...] ¡Mujerzuela estúpida! [...] Me ha excitado usted con el crujido de sus sedas. [...] La tierra está de parto... [...] El caos está ofendido y no quiere perder el crédito ante mi gesto eficaz de esta mañana. [...] (*Una rama le ha arrebatado el sombrero. El huracán azota la nieve de las ramas, [...] que fingen un esqueleto humano con una mandíbula que ríe en una mueca. Una mano huesuda sostiene el sombrero*) ¿Estaba sentado todo el rato detrás de mí, en acecho? [...] Vuelva a llamarme hacia la media noche.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁸¹ “Estoy avanzando tanto en este camino de sangre, que no debería seguir más, pero regresar sería tan tedioso como continuar”. William Shakespeare, *Macbeth*, ed. por Sylvan Barnet, New York, Signet Classics, 1963, III, iv, 137-139.

[...] Me parece que podríamos tutearnos. El parentesco se revela íntimamente. Creo que estás oculto en mí mismo... Así que, desenrédate de esas ramas que te acribillan por todas partes, y fíltrate dentro de mí. [...] Veo que hemos llegado a un acuerdo. [...] *(El sol rasga las nubes. Vuelve el día a la claridad del comienzo)* ¡Ya decía yo que la aparición sólo era transitoria!

(De la mañana a la media noche, págs. 190-197)

Sin embargo, el Cajero de ninguna manera posee el alma endemoniada de Macbeth. Él es un simple ser humano que hastiado de su pesada rutina es impulsado por la “fiebre” del instinto hacia la búsqueda de una aventura, de la cual nunca anticipó, ni por un momento, que el resultado sería el emerger de su verdadero carácter, impulsivo y destructivo. El Cajero, posiblemente, está realizando lo que cualquier humano desea, pero el respeto a la moral se lo impide: romper con cualquier barrera que le impida realizar lo que su instinto impone, incluyendo con ello el desatar cualquier forma de caos. El Cajero es el perfecto ejemplo del nuevo protagonista, propuesto por Strindberg en su prólogo a *La Srta. Julia*, cuyo carácter se modifica y responde a las presiones del ambiente. Sin embargo, la respuesta más sorprendente es la toma de conciencia de su condición humana:

La Mujer.- ¿De dónde vienes?

El Cajero.- Del cementerio.

La Madre.- ¿Murió alguien de repente?...

El Cajero.- *(Da unos golpecitos en la espalda de la Madre)* Puede uno morir de repente, pero no puede ser enterrado de repente.

La Mujer.- ¿De dónde vienes?

El Cajero.- Del sepulcro. [...] Se trabaja mucho con la pala durante toda la vida. Hay verdaderas montañas sobre nosotros... Escombros, barreduras... Un verdadero basurero. Los muertos yacen tres metros justo bajo la costra... A los vivos, se les sepulta cada vez más hondo.

(De la mañana a la media noche, págs. 199-200)

Antes de cometer el hurto, el Cajero ya estaba existencialmente muerto. El cometer el hurto es una forma de intentar una resurrección. Pero para renacer debe cumplir con los deseos de sus instintos: ser quien mande, quien ordene;

ser obedecido y, con el dinero, desatar el caos. Esto es lo que sucede en la escena de la carrera de bicicletas, donde el Cajero ha ofrecido grandes sumas para los vencedores. El público paulatinamente se deja llevar por la pasión, desapareciendo cualquier tipo de compostura:

El Cajero.- [...] Aquí se llega al vértigo. Desde la primera hasta la fila más alta. La fusión hirviente de los individuos produce su fruto: la pasión. Desaparecen las diferencias, los frenos. [...] No hay freno... No hay pudor. Ni maternidad, ni infancia. ¡Pasión! Esto es. Esto es la recompensa. Este es el premio de mi paso... Esto me ofrece un espléndido fruto...

(De la mañana a la media noche, p. 216)

El Cajero desea desencadenar un caos similar al que se encuentra en el interior de su alma. Con el frenesí desatado, se puede llegar a la muerte del público o de los corredores sin que nadie lo culpe por tal acto. Feliz por el hecho, incrementa la suma del premio a cincuenta mil marcos. Sin embargo, sus deseos de alcanzar la superioridad y la prepotencia, a los cuales no tenía acceso en la monotonía de su vida, se verán frustrados cuando se enfrente con el verdadero perfil del orden, representado por una imagen heroica. De pronto, todos callan y se toca el himno nacional: su Alteza ha llegado. En este punto es cuando se exponen las grandes diferencias entre héroe y antihéroe. Si el personaje heroico simboliza un orden y la preservación de la vida, el antihéroe, por su parte, representa una posición contraria, pero, a diferencia del “villano” que intenta edificar su microcosmos a partir del desastre de otro, en este caso únicamente se busca alcanzar un desorden jerárquico por medio del desencadenamiento de instintos destructivos: si un héroe encarna las grandes enseñanzas de la vida; el cómo alcanzar la muerte sin recompensa espiritual, es propiedad del antihéroe.

El Cajero.- [...] Torrente humano... Desencadenado... Libre... [...] Abajo los prejuicios. [...] Liberación de toda servidumbre. [...] Y gracias a mi cinismo.

(De la mañana a la media noche, p. 219)

Cuando la Alteza (posiblemente un rey) ha calmado a la multitud, él ha perdido la batalla y se transforma el interior de su alma, mostrándose abatida por completo. Esta confrontación con la Alteza tiene la función de definir la personalidad antiheroica del Cajero. De ser un “villano”, al romper o alterar el orden, se hubiese desatando un caos en el microcosmos humano, pero él nunca lo logra; simplemente carece de la fuerza del villano. De ser el ‘probo’ cajero, ahora es un individuo carente de principios, totalmente dominado por el “ello”. El cinismo del que habla es precisamente la posición contraria a la virtud de un rey, pues sus acciones son indignas y deleznable hacia la especie humana. Por más dinero que aporte nunca será reconocido ni aclamado; el dinero nunca cura las heridas del alma, como le sucedió a Timón. Cuando las fuerzas del héroe y del antihéroe chocan, para determinar quien posee el poder y la imagen de la supremacía social, evidentemente debe ganar el héroe. Con todo su dinero mal habido, el Cajero resulta derrotado, profundamente humillado y, lo más significativo, nadie le da importancia a su derrota.

El Cajero.- Un incendio tan vivo, apagado por la bota barnizada de su Alteza... [...]

(De la mañana a la media noche, p. 220)

No importa, el dinero es para gozar intensamente los placeres de la vida. En una escena maravillosamente grotesca y enmarcada por un humor que va de la simple burla hasta un humor muy negro, el Camarero, empuñando un bastón con mango de oro, entra a un cabaret vestido de frac y pide una botella de champagne, de una marca que no es champagne...

El Camarero.- Preguntaba por la marca del champagne, caballero.

El Cajero.- *(Gargajeando)* Grand Marnier.

(De la mañana a la media noche, p. 222)

Quizás podría parecer que esta escena únicamente funciona para mostrar el ansia de practicar algunos de los grandes pecados capitales, por parte del Cajero. Sin embargo, Kaiser va más lejos, pues ejemplifica la tentación de la que los humanos no estamos exentos y la cual produce la destrucción de terceros. Después de insultar a unas prostitutas, cuyos rostros están cubiertos

por máscaras, el Cajero huye al ser perseguido por un Caballero, no sin antes pagar la cuenta con un billete de mil rublos. Cuando el Caballero encuentra el billete, se lo guarda, con la consecuente ruina del Camarero.

Durante su huida, encuentra a una joven del Ejército de Salvación, quien durante la carrera de bicicletas le había pedido una ayuda de diez céntimos. Obviamente, él se la negó. Esta joven tendrá la función de sacerdotisa para cumplir con el sacrificio del Cajero. En una reunión del ejército de salvación, donde toda la concurrencia confiesa sus pecados, el Cajero revela el suyo, intentando con ello expiar su culpa. Como ya se ha mencionado, la joven lo delata a la policía, exigiendo la recompensa por la captura del Cajero: al igual que Cristo, el Cajero muere crucificado en medio del caos escénico producido por el estallido de luz artificial. De esta escena final, destacan tres aspectos: la alusión al drama de estaciones, el impacto de su confesión en el espectador y la representación simbólica de su muerte, todo ello para establecer una diferencia entre religión y ley social:

El Cajero.- [...] Desde la mañana estoy buscando. [...] Fue una salida definitiva, sin posible regreso... [...] No quiero aburrirlos con el cuento de las estaciones donde hice parada. [...] Pasé junto a todas sin detenerme. Estación tras estación, se iban hundiendo detrás de mi espalda de peregrino. No era esta la verdadera. [...] ¿Cuál sería, pues? [...] ¡Esta sala! [...] Va fundida en estos dos ardientes crisoles: confesión y penitencia.

(De la mañana a la media noche, p. 243)

Sin embargo, la única penitencia posible en su vía crucis, su única salida, es la muerte. El hecho de su suicidio revela la realidad de la condición social y mental del Cajero, pues, como se ha visto, sólo a través de esta acción, se rehuye el ejercicio de la justicia. Desde un punto de vista cristiano, él puede alcanzar la redención de sus pecados por medio de la confesión. En cambio, no sucede lo mismo con la sociedad. Si el crimen se confiesa o se descubre, la sociedad, que ya le ha otorgado un valor particular a la materia, exige sin piedad justicia y recompensa por un crimen cometido: aquí no hay penitencia, la religión y la ley humana son dos mundos diferentes. La confesión tiene también la importancia de realizar una identificación más profunda con el

público. Cualquier ser humano no está exento de cometer un crimen, por pequeño que sea. Al observar la trasgresión del cajero, el espectador se observa a sí mismo y contempla sus culpas. Eric Bentley, al respecto, realiza un breve análisis sobre el impacto que el relato de la culpa en el teatro tiene sobre el espectador, aludiendo al parlamento de Hamlet, el cual afirma sobre las criaturas culpables que, cuando presencian una obra de teatro, su alma se impresiona a tal grado que en el acto hacen confesión de sus fechorías (II, ii, 617-620): “- because plays are things wherein consciences are caught”⁸². Esto es precisamente el objetivo de la obra de Kaiser. El expresionismo, al establecer un proceso de identificación del espectador con el motivo, le está diciendo que él también es culpable y que de ninguna forma su culpa podrá expiarse; su trasgresión nunca ingresará al contexto de lo espiritual; con su muerte o su castigo, sólo se reparará un daño a partir de las normas dictadas por la justicia humana y en un terreno material. Frente a lo anterior, no existe alternativa posible: cualquiera que transgreda la ley humana, impulsado por una pasión, corre el peligro de transformarse en un antihéroe, cuya muerte no estará destinada para alimentar la vida. De esta forma, se establece un mundo humano cuya ley es plenamente material y tiene como máxima representación al dinero. Por ello, Kaiser intenta desmitificarlo, como sugieren algunas sentencias finales del cajero:

El Cajero.- [...] Yo no me escondo, confieso. Con el dinero de todos los bancos del mundo, no puede comprarse nada que valga la pena. [...] Y cuanto más se paga, menos vale la mercancía. El dinero empeora el valor. El dinero encubre lo auténtico... El dinero es la trampa más pobre de todas...

(De la mañana a la media noche, p. 244)

En segundo lugar, de esta escena final, sobresale la forma alegórica de su muerte. Después de dispararse el tiro, él cae de espaldas, con los brazos abiertos sobre la cruz del fondo. Sin embargo, esta representación de Cristo, resulta secundaria ante otro suceso donde la materia, emergiendo de nuevo

⁸² “- porque las obras de teatro son cosas con las que se atrapan las conciencias.” Eric Bentley, *op. cit.*, p. 156.

para exigir una superioridad, es sobrepuesta en su valor humano sobre lo espiritual: un cortocircuito eléctrico es más importante que su muerte:

El Policía.- Encienda otra vez la luz.

La Muchacha *hace funcionar el interruptor. En el mismo instante explotan todas la bombillas. El Cajero ha caído con los brazos extendidos sobre la gran cruz del telón de fondo.* [...]

El Policía.- Hay un cortocircuito.

(De la mañana a la media noche, p. 247)

En este drama, Kaiser enfrenta las causas de la debilidad humana causadas por las insatisfacciones espirituales y materiales, así como la total carencia de estímulos sociales del hombre común. La debilidad es mostrada como una característica de la personalidad antiheroica, pues se carece de la fuerza o del entendimiento para dominarla o sobreponerse a ella. Pero también, gracias a ella, es posible identificar una personalidad antiheroica, sobre todo cuando ésta se enfrenta a un personaje al cual la tradición ha otorgado valores heroicos intrínsecos por su nobleza: el rey. Así, al carecer de satisfactores en su vida, sólo tiene como salida el suicidio, para obtener su propia libertad ante una vida que no le ofrece nada. Kaiser demuestra, por medio de la muerte del protagonista, que un antihéroe no reviste ningún valor para su sociedad, porque para ésta es, en definitiva, más importante la materia que el espíritu. Finalmente, cuando se observa el estrepitoso desmoronamiento del Cajero, surgen a la memoria aquellas frases condenatorias a la actitud del rey Midas y, más adelante, para sentenciar el mejor destino que le hubiese acontecido a Edipo: en primer lugar, la felicidad es no haber nacido y, en segundo, morir cuanto antes⁸³. En el destino del Cajero, la felicidad debía ser mantenerse “muerto” en medio del rigorismo de su vida rutinaria; al no hacerlo, alcanzó lo segundo en un lapso escaso de tiempo: *De la mañana a la media noche*.

⁸³ cf., Rosa María Lida, *op. cit.*, p. 146.

4.3.- STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ (1885-1939)

Filósofo, pintor, poeta, crítico, teórico y dramaturgo, S. I. Witkiewicz, es uno de los hombres de teatro más completos del siglo XX. De Witkiewicz, que para diferenciarse de su padre se hacía llamar a sí mismo Witkasi, su mejor retrato lo ofrece el escritor polaco Jerzy M. Rytard, quien lo describe de una forma muy particular:

[...] filósofo, teórico del arte, pintor, alcohólico, narcómano, erotómano, (en las tres últimas especialidades era sobre todo un experimentador, quien aplicaba apasionadamente la “vivisección” sobre sí mismo y sobre los demás), novelista, autor dramático, excelente actor, imitador, prestidigitador, intelectual, *gentleman* y precursor en muchos campos y fenómenos culturales.⁸⁴

Si bien una condición casi patognomónica del autor expresionista es la de estar loco, o por lo menos aparentarlo, en el caso de Witkiewicz no existe ninguna duda al respecto; por ello, por la causa que fuera, no debe sorprender a nadie su suicidio en el año de 1939, pues como lo asevera María Sten, “no resistió la tensión de la vida”⁸⁵. Nacido en una Polonia que no combate en la Primera Guerra Mundial, causa por la cual este país sólo participa en la primer fase del expresionismo⁸⁶, Witkiewicz, gracias a sus viajes, es uno de los pocos que comprenden los sucesos históricos de otros países: el marxismo en Rusia y el fascismo en Italia; las revoluciones sociales y el triunfo de las máquinas.

Para María Sten resulta difícil comprender la forma en la que nació el expresionismo polaco⁸⁷, debido a que nunca existió una verdadera corriente naturalista, ni una burguesía, ni ciudades industriales que fomentaran ese naturalismo al cual se debía oponer el expresionismo; ni el espectro del hambre y el desempleo, ni una revolución sofocada, ni una guerra perdida, ni un

⁸⁴ *Apud*, Jan Patula, “Prólogo” a Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *La forma pura del teatro*, México, UNAM, 1982, p. 5.

⁸⁵ María Sten, “Stanislaw Ignacy Witkiewicz”, en *Tres obras teatrales de Stanislaw Ignacy Witkiewicz*, México, UNAM, 1974, p. 13

⁸⁶ Posiblemente, uno de los autores expresionistas polacos más importantes lo sea Robert Wiene (1873-1938), quien es el autor de la película de 1919 *El gabinete del Dr. Caligari*.

⁸⁷ cf., María Sten, “Stanislaw Ignacy Witkiewicz”, p. 9.

imperio perdido; tan sólo logró su independencia. Sin embargo, afirma María Sten, gracias a esto se explica el temprano nacimiento del expresionismo polaco, como un grito de desesperación y de rebeldía más intuitivo que intelectual, donde el sentimiento de lo trágico, de la impotencia, la amargura, la desilusión y el patetismo, encontraban en Polonia un suelo especialmente fecundo⁸⁸.

Dentro de su teatro, Witkiewicz pronostica el fin del individualismo gracias al triunfo de la máquina, al advenimiento de la enajenación y a la frustración del hombre moderno; ideas que, testifica Sten, sólo se consolidarán después de la segunda guerra mundial en el teatro del absurdo⁸⁹. Esta afirmación es digna de un análisis más profundo, pues Witkiewicz nos presenta un teatro que, al sumar a las propuestas estilísticas expresionistas una filosofía existencialista, nos exponen una imagen de la decadencia de la cultura occidental. Pero, también, dentro de esta tendencia, se podría encontrar el influjo de Andre Breton, pues deseaba que los espectadores salieran del teatro como si hubiesen despertado de un sueño:

El objetivo de sus obras literarias no sólo es la de mofarse de la realidad política y convencional por su total estupidez, [...] de las estériles ambiciones personales; [...] sino lograr la recreación y el deslumbramiento con el “misterio de la existencia”, expresar los sentimientos de la extrañeza del hombre en el mundo y edificar una suprarrealidad autónoma y completa.⁹⁰

No sólo su teatro es de una gran riqueza por la presentación de ideas y conflictos bajo formas desconcertantes, sino también lo son sus tesis teórico-dramáticas manifestadas en *La forma pura del teatro*, las cuales se encuentran tan bien encadenadas que es posible transportarlas a un cuadro sinóptico de una página. Sin embargo, el gran problema que revisten las propuestas enunciadas por Witkiewicz, es la falta de una explicación más profunda, pues de pronto parecen estar inconclusas. En este sentido, los distintos investigadores de sus teorías parecen concordar en ello. Por ejemplo, Janusz Degler comenta sobre la

⁸⁸ cf., *Ibid.*, p. 9.

⁸⁹ cf., *Ibid.*, p. 12.

⁹⁰ Jan Patula, *Ibid.*, p. 7.

Forma Pura que: “la cuestión de saber cómo imaginaba Witkiewicz una representación concreta dentro de los principios de la Forma Pura, queda siempre en hipótesis e incompleta”⁹¹. Pero, quizás, esto es lo que hace a su teoría más atrayente, tanto por la dificultad para interpretarla, como por la posibilidad de “jugar” dramáticamente con sus enunciados.

Para Witkiewicz, “el objetivo del teatro consiste en sumergir al espectador en un estado excepcional, inaccesible en la vida cotidiana, capacitándolo para percibir el “misterio de la existencia”⁹², y este “misterio” no es otra cosa que un sentimiento metafísico, el cual se ha ido perdiendo por la mecanización de la sociedad y la separación entre arte y religión. Frente a ello, Witkiewicz se formula la siguiente pregunta: “¿es factible crear una forma teatral capaz de llevar al hombre a sentimientos metafísicos tan intensos como los antiguos, aunque los mitos y las creencias que los sustentan estén muertos para nosotros?”⁹³. Evidentemente, todo parece indicar que sí, pero no basándose en esquemas aportados por la teología o la religión, sino por las modernas propuestas filosóficas y los descubrimientos científicos. El problema tiene su solución en el alma del hombre. Si bien Freud ha planteado al ello y al superyo como fuerzas opuestas, ya antes Hegel había trazado un esquema similar de la conducta humana a partir de dos conciencias contrarias que ejercían un poder sobre la autoconciencia del ser, para constituir la noción de verdad a partir de la experiencia y lo cual tenía por objetivo establecer que la certeza mental no es real, perdiéndose con el enfrentamiento del objeto⁹⁴. Witkiewicz, muy a su manera, toma estos elementos y juega con ellos para lograr una identificación no convencional del espectador con el protagonista, es decir, no a partir de ideales culturales, sino de anhelos frustrados de destrucción. Si en el teatro convencional “la tensión emocional del espectador [...] reposa únicamente en la identificación con el héroe”⁹⁵, entonces lo conveniente es modificar los

⁹¹ Janusz Degler, “El arte teatral dentro del sistema estático de Stanislaw Ignacy Witkiewicz” (trad. María Sten), en *Homenaje a Witkiewicz*, México, UNAM, 1985, p. 24.

⁹² Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *La forma pura del teatro* (Trad. Jan Patula), México, UNAM, 1982, p. 18.

⁹³ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁴ cf., G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, (Trad. Wenceslao Roces), México, FCE, 1994, p. 107.

⁹⁵ S. I. Witkiewicz, *op. cit.*, p. 16.

motivos del protagonista. Si existe un antecedente de identificación a partir de las cualidades heroicas, éstas se deben transformar tomando el lado oscuro del ser, pero en principio, para lograrlo, hay que liberar al artista de todas las referencias de lo real y de la vida, exaltando lo fantástico y la fantasía, tanto en la psicología de los personajes, como en su conducta, para con ello abrir nuevos horizontes a la forma⁹⁶.

El teatro de Witkiewicz tiene la cualidad de proyectar una forma de antihéroe que rompe cualquier molde preconcebido. Su protagonista puede tener algunas de las características ya expuestas de los antihéroes, como pudiera ser la enfermedad del alma. Pero, si el propósito de sus tesis es el de ejercer un impacto sobre el espectador, para que el manejo escénico lo sumerja en una situación extraña e imprevista, entonces la anécdota debe partir de la situación, de manera muy similar a lo propuesto por la tragedia moderna. En efecto, por lo general, cuando un espectador asiste a una representación teatral, ingresa al teatro con la seguridad de que asistirá a contemplar un suceso de algún personaje, habitualmente basado en nuestras tradiciones y compuesto en algún género dramático, cuya estructura es lógica y conformada en un tiempo lineal. Estos aspectos anteriores pueden no resultar tan importantes, en la medida en que el espectador conozca algunos movimientos teatrales que tienden a romper las convenciones dramáticas, como pudieran ser el dadaísmo o el absurdo y, por lo tanto, estar mentalmente preparado para ver una extraña escenificación. Pero, el espectador promedio por lo general no está tan compenetrado en los fundamentos de las teorías dramáticas como para comprender y efectuar un profundo análisis de la obra. Esto es precisamente lo que sucede con las propuestas teóricas y dramáticas de Witkiewicz: sumerge al espectador en un estado de intensa pesadilla y, sería mejor decir, de extraña alucinación, donde el propósito es enfrentarlo con el lado oscuro de su alma.

Quizás, en algún momento de la vida algún ser humano puede llegar a sentir un profundo odio e, incluso, poseer el terrible deseo de matar, sea por la causa que fuere. Pero, por fortuna, la conciencia (o mejor sería decir el superyo) contiene aquellos deseos, reprimiéndolos y llevándonos a realizar una reflexión sobre la situación en particular, para manejarla y sobreponerse a ella. Sin

⁹⁶ cf., *Ibid.*, p. 37.

embargo, cuando ello no sucede, aquellos deseos reprimidos de destrucción emergen del subconsciente con toda su fuerza para cumplir con cualquier tipo de desastre o trasgresión, contenida en la mente. Esto es lo que sucede en muchos de los personajes protagónicos de Witkiewicz.

Otra característica en los textos dramáticos de Witkiewicz es la constante presencia en los diálogos de sus propuestas teóricas. Una y otra vez, hace alusión al “Misterio de la Existencia”, la “Forma Pura”; vierte sus opiniones acerca de la pintura, el teatro e, incluso, reflexiones sobre la responsabilidad. Todo ello parece ser un indicador de su preocupación por crear una conciencia “metafísica” en la mente del espectador, acerca del significado que pudiera tener la confrontación constante del hombre con la vida y con la muerte, pero siempre aplicando en el tono un humor muy negro, se podría decir grotesco.

León.- [...] La señora grande está definitivamente muerta. Y sin embargo, ella no sabe lo que es la muerte, como nosotros no sabemos lo que es la vida, a pesar de que todavía vivimos. Me parece que acabo de decir algo muy profundo; debe ser el efecto de la cocaína.⁹⁷

4.3.1.- LA LOCOMOTORA LOCA.

Escrita hacia 1923, *La locomotora loca*, obra de la cual Witkiewicz comenta en el subtítulo que es una “pieza sin tesis”⁹⁸, emerge como un perfecto ejemplo de los instintos destructivos del hombre; no hay piedad, conmiseración o un momento de reflexión por la vida de terceros: los protagonistas únicamente desean estrellar el tren. Dos veteranos criminales, desconocidos el uno para el otro, se descubren de pronto conduciendo un tren. Ambos se encuentran aburridos porque ya no encuentran emoción en la “aventura” criminal:

Tengler-Tréfalldi.- No; todos estos crímenes, y especialmente sus consecuencias, me aburren. Desde luego, no hablo de la presión

⁹⁷ Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *La madre* (Trad. María Sten y Cristina Conde), en *Homenaje a Witkiewicz*, México, UNAM. 1985, p. 133.

⁹⁸ Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *La locomotora loca* (Trad. María Sten y Alfredo Michel), en *Homenaje a Witkiewicz*, México, UNAM. 1985, p. 75.

de las consecuencias internas. Los crímenes actuales causan cierta atrofia de la individualidad.

(S. I. Witkiewicz, *La locomotora loca*, p. 84)

El criminal, el villano, puede tener una justificación por su manera de actuar: miseria, venganza, incluso su propio destino frente a una situación dada. Pero cuando únicamente es por satisfacer una desviada o aberrada emoción por tener una excitante experiencia distinta a las ya conocidas, entonces aquel criminal se convierte en un personaje carente del “Yo”, eje del equilibrio de su conciencia; un antihéroe, para quien el sacrificio de una o varias vidas, carecen de importancia frente a sus instintos.

Travaillac.- Bien, ¿pero el tren? ¿La vida de tantas personas?

Tréfaldi.- He aquí lo que dice el hombre, o más bien la bestia, que carga en su conciencia por lo menos treinta escalofrantes o fabulosos crímenes.

Travaillac.- Sí, es verdad. Pero, después de todo, en aquel tiempo tenía ciertas metas reales.

Tréfaldi.- ¿Y el fin de esta noche no es el más real de todos los fines conocidos? Solucionaremos el problema más importante: el problema del sentido de esta comedia del mal sabor en la que se ha convertido nuestra existencia después de la época de crímenes, que desgraciadamente se agotó por completo.

Travaillac.- No puedo todavía captar completamente el significado de este propósito, pero sé que, en principio, me satisface. Debo probablemente ejecutarlo, porque ya no hay nada en esta vida que pueda llenarme.

(S. I. Witkiewicz, *La locomotora loca*, p. 85)

Lejos del honor y de la fama, al carecer de cualidades heroicas, la vida es el único bien que posee el hombre común, por ello puede dudar cuando enfrenta un peligro. No obstante, esto no impide el arriesgarla cuando está de por medio un sentimiento sublime, cualidad de una personalidad heroica: el amor. Dentro del análisis de las distintas personalidades realizado por Witkiewicz en la obra, se expone una confrontación de actitud y valores entre héroe y antihéroe.

Mira K.- [...] Mi hermano, Kapusciński, es solamente un empleado de banco; es verdad que se le considera un loco, porque por las

noches pinta cuadros formalistas pero a pesar de todo se trepó al tren en marcha, para salvarme a mí salvando a todos. [...]

(S. I. Witkiewicz, *La locomotora loca*, p. 92)

.....

3er Rufián.- (*Con las manos en los bolsillos*) Solamente los cobardes más grandes tienen valor debido al miedo; los mediocres no son capaces de tenerlo.

(S. I. Witkiewicz, *La locomotora loca*, p. 94)

Sin embargo, cuando la fuerza, apoyada con el uso de las armas se inclina a favor de un lado, las cualidades heroicas son fácilmente reprimidas. Esto es lo que sucede cuando se desarrolla una pelea dentro de la caldera del tren: el valor es reprimido por las armas y nadie logra impedir que la locomotora se estrelle contra otro tren. En este momento, Witkiewicz efectúa una mordaz crítica sobre los valores humanos, la ley, las relaciones de poder en la sociedad y la responsabilidad. El valor de la responsabilidad, cuya finalidad dramática es la de distinguir la conducta de una personalidad heroica, como en el caso de Edipo, es ahora aplicado para acentuar el carácter antiheroico, ya no de un personaje, sino de aquellos en quienes se asienta la ley humana; hoy en día estaríamos hablando de impunidad y corrupción:

Travaillac.- Desde luego. Pero, ¿y la responsabilidad? Hay testigos. Nada sucedió tal como debía. [...]

Minna.- Es cosa de nada. Te quedarás seis meses en un manicomio y descansarás. Después yo te liberaré. Mi tío es el procurador del tribunal de apelación. Debes vivir y ser libre. Eres mi tipo.

(S. I. Witkiewicz, *La locomotora loca*, p. 96)

En este juego de fuerzas, no podría faltar la sacerdotisa que estimula la aparición del instinto sanguinario en Tréfaldi y Travaillac. Este papel recae en Julia, cuya responsabilidad dramática es la de impedir la detención de la máquina y de terminar por convocar toda la fuerza del subconsciente de los protagonistas.

Tréfaldi.- Toda mi palabrería es negativa, no puedo decir nada positivo. Existo únicamente como una proyección móvil sobre

la pantalla del vacío sin fondo. Creo que si la máquina se detuviera ahora de golpe, moriría.

Julia.- ¡Oh, deje de analizarse! Los verdaderos hombres son siempre así; desgraciadamente, aun los titanes como Ud. Este es el único momento en el cual podemos saturarnos con la realidad hasta hartarnos. En la vida normal nos tocan solamente pedazos, migajas, los sobrantes [...] Ahora tengo todo [...] Incluso el choque ya no cuenta, poseo a los dos, en el meollo mismo de la muerte que está en mí, en ustedes y en la locomotora enloquecida. [...]

(S. I. Witkiewicz, *La locomotora loca*, p. 90)

Travaillac y Tréfaldi son dos criminales, sí, pero en su vida de fechorías quizás nunca han alcanzado el punto donde el hombre se enfrenta consigo mismo, es decir, no han logrado conseguir, en palabras de Hegel, independizar su propia conciencia: “El individuo que no ha arriesgado la vida puede sin duda ser reconocido como persona, pero no ha alcanzado la verdad de este reconocimiento como autoconciencia independiente”⁹⁹. El hecho de arriesgar la vida por terceros u ofrendarla en sacrificio ha sido, hasta este momento, una característica prácticamente particular del personaje heroico. Ahora, el mundo de la aventura, que era privativo del héroe, ha cambiado de sentido: ya no hay un intercambio de un valor por un bien recibido, como lo establecía en su origen la tragedia. El ritual de la muerte, de la cual habla el estilo expresionista de Witkiewicz, intenta mostrar la carencia de una espiritualidad en el mundo moderno. Cualquier hombre, presionado por el materialismo en el que ha caído la sociedad, puede “explotar” mentalmente, y también puede llegar a tornarse de un simple criminal buscado por la ley humana en un antihéroe indiferente por el significado de la vida.

4.3.2.- EL LOCO Y LA MONJA.

Por otra parte, el desarrollo de la personalidad antiheroica en el teatro de Witkiewicz, no se detiene únicamente en la estructura convencional de la trama. En un principio se mencionó el hecho de haberse adelantado al absurdo

⁹⁹ G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 116.

por varias décadas y, en efecto, gracias a esta tendencia logra romper la lógica de la continuidad dramática, para modificar la estructura mental del espectador con respecto a la recepción de la obra. Pero también, gracias a la aplicación de una estructura absurda, establece una forma de antihéroe, el cual debe resultar desconcertante para el espectador, al mezclar la realidad dramática con la vida cotidiana, y esto es lo que sucede en *El loco y la monja*. Para mostrar su irreverencia hacia los convencionalismos en la forma para presentar un texto, Witkiewicz dedica la obra a “todos los locos del mundo (entre ellos a los de otros planetas así como de otros soles de la vía láctea y otras galaxias)”¹⁰⁰. El desarrollo de la acción dramática, durante los dos primeros actos, se presenta en forma lógica y lineal, sin complicaciones e intentando en todo momento exponer su particular ideología:

Walpurg.- Es la ley que nos rige a nosotros, los locos que sufrimos inocentemente. Somos torturados como los peores criminales. No tenemos derecho a morir porque la sociedad es buena, y vela para que no dejemos de sufrir prematuramente.

(S. I. Witkiewicz, *El loco y la monja*, p. 55)

Walpurg, cuyo número de enfermo es el veinte, es un poeta relativamente famoso, pero la adicción a las drogas y el suicidio de su mujer lo han conducido a un estado demencial furioso, lo cual ha llevado a los médicos a contenerlo mediante una camisa de fuerza. La trama muestra a un Walpurg, de barba y bigote, que convence a la madre Ana para que le quite la camisa de fuerza e inmediatamente la seduce. Durante el segundo acto asesina al psiquiatra Bordigiel y escribe un verso.

Walpurg.- He terminado. Acabo de borrar de mi cerebro la última huella de locura. El reloj ha dejado de girar. No tengo más remordimientos.

(S. I. Witkiewicz, *El loco y la monja*, p. 66)

Cuando se inicia el tercer acto, el espectador puede esperar cualquier suceso en la escena. Sin embargo, aquí es cuando aparece la genialidad del autor, con

¹⁰⁰ Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *El loco y la monja* (Trad. María Sten), en *Tres obras teatrales de Stanislaw Ignacy Witkiewicz*, México, UNAM, 1974, p. 53.

el rompimiento de una convención de estructura lógica y la aplicación de la técnica del absurdo, porque: “en su teatro nunca se puede prever el curso de los acontecimientos”¹⁰¹. En la primer escena, Walpurg prepara todo para cometer un suicidio. Cuando ya tiene una manga de su camisa atada al cuello, exclama: “Y ahora, miren, y que el crimen caiga sobre sus conciencias. [Hace un simulacro de salto]” (p. 70). Su cuerpo es sustituido por un muñeco de trapo y es entonces cuando todo se transforma: Walpurg aparece totalmente rasurado y en compañía de Bordigiel, que había sido asesinado; ambos elegantemente vestidos. El loco ha dejado de ser un protagonista para transformarse en un actor, preparado para salir del escenario, pero sin abandonar al personaje:

Walpurg.- Vamos. Ahora, estoy completamente curado. Curado y feliz. Voy a escribir cosas maravillosas. [*Conduce a Ana hacia la puerta. Le sigue Birdigiel.*]
(S. I. Witkiewicz, *El loco y la monja*, p. 72)

A su salida, los personajes que representan a los cuerdos se tornan en furiosos locos. Obviamente, el espectador queda estupefacto, sin comprender lo que realmente está sucediendo en la escena o si está siendo objeto de un broma muy “teatral”. Sin embargo, la clave de los sucesos escénicos está en un parlamento de uno de los guardianes:

Alfredo.- Somos nosotros los chiflados. No tenemos salida. De pronto el número veinte está en el suelo y de pronto él ha entrado por la puerta.
(S. I. Witkiewicz, *El loco y la monja*, p. 73)

La locura, quizás después del temor a la muerte, es uno de los miedos que aterran al hombre. Por todos los medios el hombre común siempre intenta defender su vida huyendo de la muerte; de la misma manera intenta defender su lucidez frente al mundo. Por ello, un personaje con el cual es muy difícil alcanzar la identificación con el espectador es precisamente el loco. Sin embargo, nadie está exento de padecer una enfermedad mental. Aún así,

¹⁰¹ Jan Patula, *op. cit.*, p. 8.

constantemente el hombre común se comporta como si lo fuera. En nuestro país, concretamente en un hospital de la Secretaría de Salud, han sucedido varios casos como éste: un ciudadano se acerca a la institución para que le sea atendido un enfermo mental, por lo general un familiar cercano. Después de que ha sido evaluada su situación patológica y socioeconómica, el enfermo es aceptado. Al familiar se le fija una cuota para la manutención y son asignados los días de visita. Durante los dos o tres primeros meses, el enfermo es visitado por sus familiares, pero posteriormente dejan de hacerlo. Los trabajadores sociales se dan a la tarea de localizar a los familiares, primero vía telefónica, después yendo directamente a los domicilios indicados por el familiar. El resultado: los familiares se han mudado sin dejar ningún dato de su nueva dirección y, por lo tanto, abandonando al enfermo a su destino. Con la obra *El loco y la monja*, Witkiewicz le dice al espectador que ha perdido su lucidez; que los locos no son de ninguna manera los que se encuentran en un nosocomio; que somos nosotros y, que por ello, debemos intentar comprender el espíritu metafísico de la obra: somos antihéroes evadiendo la realidad.

4.4.- LA INFLUENCIA EXPRESIONISTA EN *DEATH OF A SALESMAN*

Al realizar un acercamiento analítico tanto de la obra, como de su montaje escénico, es posible observar la gran cantidad de elementos expresionistas en su composición. Lo anterior no es gratuito, Arthur Miller reconoció públicamente la poderosa influencia que tuvo sobre él la película expresionista alemana, dirigida por Fritz Lang, *El testamento del Dr. Mabuse*, cuando concibió el drama. Afirmó, además, que esta película: “había pasado a formar parte de mis propios tejidos oníricos y tenía para mí un carácter tan íntimo como si la hubiese inventado yo”¹⁰². En este pequeño artículo, Miller también comenta cuál fue la influencia de la película cuando concibió el apellido de Willy: Loman era el nombre modificado del comisario Lohmann¹⁰³; y añade que no

¹⁰² Arthur Miller, “Como escribí la muerte de un viajante” (Sin traductor), *La Jornada Semanal*, N° 521, México, 27 / II / 2005, p. 12.

¹⁰³ Para el Dr. Carl Bohne, catedrático del Colegio de Letras Modernas (alemanas), de la FFL, de la UNAM, durante la Edad Media este apellido pudo significar curtidor de pieles para zapatos; el prefijo *Loh* está relacionado con el fuego. En la actualidad este apellido es muy común en Alemania, pero carece de un significado inmediato.

conocía a nadie que se llamara así. En efecto, todos estos datos Miller los había borrado de su memoria consciente cuando concibió el drama y fue mucho tiempo después que se dio cuenta de ello. La crítica, por su parte, sonreía por el “torpe simbolismo” de “Lowman” (hombre bajo), por los grandes fracasos en la vida de Willy, cuando lo que aquel apellido evocaba en Miller era en realidad la de un hombre alterado pidiendo al vacío una ayuda que nunca iba a llegar¹⁰⁴.

En su análisis sobre la obra, para afirmar que en términos dramáticos ésta es expresionista, Raymond Williams comenta que en un principio Miller imaginó la obra como la de “un enorme rostro [...] que aparecía y después se abría para que pudiéramos ver el interior de la cabeza de un hombre. De hecho *El interior de su cabeza* fue el primer título”¹⁰⁵. Este comentario de Williams ajustaría a la perfección con algunos antihéroes hasta ahora analizados, como pueden serlo el Cajero o el Desconocido: seres cuya identidad y verdadera problemática mental resulta incierta para sí mismos. De hecho, para Williams, la obra es una reconstrucción expresionista de una sustancia naturalista, donde al final no es la imagen de Willy Loman, sino la del viajante la que predomina¹⁰⁶; un efecto cuya raíz nació con el expresionismo.

Desde el inicio mismo de la obra, las acotaciones del texto exponen la visión y el manejo particular de Miller con respecto al estilo expresionista. La primer acotación, en el primer acto, es sobre el decorado de la escena, misma que recuerda inmediatamente el método Toller de escenas específicas: sencilla y angulosa, para acentuar lo violento del ambiente, tanto físico, como mental.

[...] Before us is the SALESMAN’S house. We aware of towering, angular shapes behind it, surrounding it in all sides [...] As more lights appear, we see a solid vault of apartment houses around the small, fragile-seeming home. An air of the dream clings to the place, a dream rising out of reality [...] Behind the kitchen, on a level raised six and half feet, is the boy’s bedroom, at present barely visible. [...] At the left a stairway curves up to it from the kitchen. The entire setting is wholly or, in some places, partially transparent. The roof-line of the house is one-dimensional; under and over it we see apartment buildings [...] forward area serves as the back yard as well as the

¹⁰⁴ cf., Arthur Miller, “Como escribí la muerte de un viajante”, p. 12.

¹⁰⁵ Raymond Williams, *op. cit.*, p. 318.

¹⁰⁶ cf., *Ibid.*, p. 319.

locale of all Willy's imaginings and of his city scenes. Whenever the action is in the present the actors observe the imaginary wallines, entering the house only through its door at the left. [...] ¹⁰⁷

[...] Ante nosotros está la casa del vendedor. Percibimos excesivas formas angulares detrás de ella, rodeándola por todos lados. [...] En la medida que aumenta la luz, vemos una maciza mole de casas de departamentos alrededor de de la casita de frágil aspecto. Un aire de un sueño se adhiere al lugar, un sueño que emerge de la realidad. [...] Detrás de la cocina, a un nivel de dos metros más alto, está la recámara de los niños, parcialmente visible. [...] A la izquierda, las curvas de una escalera suben desde la cocina. El decorado es en algunos lugares totalmente transparente y parcialmente en otros. El tejado tiene una sola dimensión; por encima y debajo de él vemos edificios de apartamentos. [...] la parte delantera sirve tanto de patio, como el lugar para representar las imaginaciones de Willy y las escenas de la ciudad. Siempre que la acción es en el presente, los actores respetan los muros imaginarios, entrando únicamente por la puerta de la izquierda. [...]

El andamiaje escénico propuesto por Miller permite, mediante ese decorado sencillo, presentar todas las escenas sin modificar el decorado y con el tinte de irrealdad exigido por el expresionismo y proporcionado, a su vez, por un sueño o, mejor sería decir, por una pesadilla:

Siempre me he sentido atraído y repelido por la brillantez del expresionismo alemán posterior a la Primera Guerra Mundial, y uno de los propósitos de *La muerte de un viajante* fue el de emplear su maravillosa escenografía para caracterizar sentimientos humanos más que para los propósitos demostrativos con que los alemanes la utilizaron. ¹⁰⁸

Posiblemente las dos primeras escenas de la obra no difieran formalmente con una estructura naturalista, en cuanto a que se destinan a mostrar el carácter externo del personaje central, Willy Loman y, girando a su alrededor, sus hijos y su esposa. Willy tiene sesenta años, sin las fuerzas requeridas para conducir un auto por carreteras y, obviamente, para conservar su empleo: el de

¹⁰⁷ Arthur Miller, *Death of a Salesman*, ed. by Gerarld Weales, New york, Penguin, 1977, p. 11.

¹⁰⁸ *Apud*, R. Williams, *op. cit.*, p. 319.

vendedor. Durante sus viajes, al conducir su auto, pierde constantemente la noción de la realidad, habla solo y olvida que conduce un auto:

Willy.- I was driving [...] I opened the windshield and just let warm air bathe over me. And then all of a sudden I'm going off the road! I'm telling'ya, I absolutely forgot I was driving [...]
(A. Miller, *Death of a Salesman*, p. 14)

Willy.- Iba manejando [...] Abrí la ventanilla y permití que me bañara el aire tibio. Y entonces, repentinamente, me salgo del camino. Como te lo digo, me olvidé completamente que estaba conduciendo.

Sin embargo, esta situación no termina allí. Para Daniel Schneider esta condición es una muestra de la pérdida total de control: “It is obvious from his first words that he has lost command of them [*his family*] just as he has lost control of his sons, control of his car, control of his mind”¹⁰⁹. Willy está perdiendo la razón.

A lo largo del drama, Miller realiza un análisis sobre las condiciones en las cuales un simple ciudadano de la sociedad americana intenta sobrevivir, física y moralmente. En esta sociedad, el éxito en la vida de un individuo se mide por sus logros económicos; es un mundo de apariencias, donde lo que menos importa es la realidad y origen que dio lugar al “sueño americano”:

[...] and particularly since 1900, the American dream has become distorted to the dream of business success. [...] The original premise [...] was that enterprise, courage and hard work were the keys to success. Since the end of the First World War this too has changed. [...] Salesmanship implies a certain element of fraud: the ability to put over or sell a commodity regardless of its intrinsic usefulness. The goal of a salesmanship is to make a deal, to earn a profit – the accumulation of a profit being an unquestioned end in itself”¹¹⁰.

¹⁰⁹ “Es obvio, desde sus primeras palabras, ha perdido el dominio de ellos [*su familia*], y tal como ha perdido el control de sus hijos, pierde el control de su auto y el control de su mente”. Daniel E. Schneider, “Pay of Dreams”, in Arthur Miller, *Death of a Salesman*, ed. by Gerarld Weales, New York, Penguin Books, 1977, p. 251.

¹¹⁰ “[...] y particularmente desde 1900, el sueño americano se ha distorsionado hacia el éxito en los negocios. [...] La premisa original [...] era que el empuje, el coraje y el trabajo duro eran las llaves del éxito. Desde el final de la Primera Guerra Mundial esto también ha

Si en el arte de vender es necesario mentir, con tal de obtener la venta, pues se miente. El problema social reside en la alienación, donde el vendedor a fuerza de vender mentiras, pasa a ser otra mentira al venderse a sí mismo, convirtiéndose en “una mercancía que como otras mercancías llegará en cierto momento a ser económicamente desechable”¹¹¹, lo cual repercute directamente en el encuentro con su identidad. Por ello, aquel primer título que comentaba Williams, *El interior de su cabeza*, resulta más impactante bajo una visión expresionista. En este sentido, independientemente de los problemas que conlleva su vejez, Willy es presentado en el drama como un personaje psíquicamente patológico.

Otro rasgo presente durante las primeras escenas de la obra, cuando se muestra el carácter de los personajes y en relación con el estilo expresionista, es la similitud de una imagen juvenil de Willy con la de sus hijos Biff¹¹² y Happy. Estas imágenes son un desdoblamiento que emerge paulatinamente, para acentuar el fracaso constante del hombre dentro de una sociedad, para la cual él resulta indiferente.

Biff.- Well, I spent six or seven years after high school trying to work myself up. Shipping clerk, salesman, business of one kind or another. And it's a measly manner of existence.

(A. Miller, *Death of a Salesman*, p. 22)

cambiado. [...] El arte de vender implica un cierto elemento de fraude: la habilidad de vender una mercancía, cueste lo que cueste, por encima de su intrínseca utilidad. La meta del arte de vender es efectuar un negocio, ganar un beneficio – la acumulación existente de este beneficio, al final hace incuestionable la forma en que se obtuvo”. Harold Clurman, “The Success Dream on the American Stage”, in Arthur Miller, *Death of a Salesman*, ed. by Gerarld Weales, New York, Penguin Books, 1977, p. 213.

¹¹¹ R. Williams. *Op. cit.*, p. 319.

¹¹² El nombre de Biff carece de traducción y de significado, aunque fonéticamente se asemeje a Beef, palabra para la cual existen dos posibles significados. El primero, una especie de bovino castrado, usualmente llamado buey (ox), perteneciente a la rama del *Bos Taurus*; y segundo, la carne proveniente de semovientes bovinos. cf., WEBSTER, Noah, *op. cit.*, p. 120.

Biff.- Bien, después de la secundaria desperdié seis o siete años de mi vida intentando encontrarme. Empleado de envíos, vendedor, de uno a otro negocio. Y es una forma mezquina de existencia.

Las imágenes de fracaso social de los personajes no se quedan únicamente dentro del terreno económico. Estas se desplazan también hacia ámbitos como el físico y el sexual, donde tienen la función de exponer toda la frustración del ser, mediante arranques de violencia cuya finalidad, al igual que sucedía con el Cajero y el Desconocido, es la de encontrar una posible venganza contra su sociedad. Happy (Contento), dos años menor que Biff, representa este tipo de frustración.

Happy.- (Enthralled): That's what I dream about, Biff. Sometimes I want to just rip my clothes off in the middle of the store and outbox that goddam merchandise manager. I mean I can outbox, outrun, and outlift anybody in that store, and I have to take orders from those common, petty sons-of-bitches till can't stand it any more.

(A. Miller, *Death of a Salesman*, p. 24)

Happy.- (Abstraído) Eso es en lo que sueño, Biff. A veces sólo quisiera rasgarme la ropa en medio de la tienda y golpear a ese maldito jefe de compras. Quiero decir, puedo pelear, correr, y ganarle a cualquiera de la tienda, y tengo que aceptar órdenes de esos hijos de perra que no soporto más.

En el transcurso de la tercer escena, la descripción “naturalista” de las primeras escenas se transforma drásticamente, para exponer en forma plástica los pensamientos elucubrados en el interior de la mente de Willy. Su recuerdo se transforma en realidad, presentando sucesos acontecidos doce años antes: Bernard, un joven estudioso intenta ayudar a Biff, para impedir que expulsen a este último de la escuela; Biff lo desprecia y, en parlamentos posteriores, Willy se burla de él, afirmando que Bernard personifica al fracasado. Es en esta escena cuando Willy confiesa por primera vez el temor que le ocasiona su “yo ciego”, por sentirse él la imagen del fracaso:

Willy.- [...] You know, the trouble is, Linda, people don't seem to take me.

Linda.- Oh, don't be foolish.

Willy.- I know when I walk in. They seem to laugh at me.

(A. Miller, *Death of a Salesman*, p. 36)

Willy.- [...] tu sabes, el problema es, Linda, que la gente parece no quererme.

Linda.- Oh, no seas tonto.

Willy.- Me doy cuenta cuando llego. Ellos parecen reírse de mi.

A partir de este momento, el carácter de Willy emerge gradualmente. La interrelación con sus hijos se ha construido a partir de una serie de mentiras sucesivas; las mentiras de un vendedor. Sus sueños de gloria y sus falsos recuerdos lo torturan llevándolo a experimentar una confesión frente a sí mismo. Willy empieza a confrontar una culpa que se niega a reconocer: crear un falso entorno para sobrevivir en una sociedad donde la medida heroica no se evalúa por el honor, sino por el éxito. Pero sus mentiras no lo condujeron a tal fin, tan sólo intentan ocultar su fracaso. Willy, al igual que el Cajero, no tuvo valor para enfrentar la verdad y continuó con su fantasía, la cual lo llevó, incluso, al adulterio.

Desde un enfoque expresionista, una de las escenas que muestran con gran amplitud la influencia de este estilo es donde Willy juega cartas con su vecino Charley. Mientras la partida se desarrolla, súbitamente, de la mente de Willy, se proyecta hacia el proscenio la imagen de su hermano Ben, el prototipo del héroe aventurero que años antes se internó en una selva para salir de ella con diamantes. La mezcla de realidad con fantasía se obtiene en los diálogos que sostiene Willy, por una parte con Charley, a quien de una manera insultante le rechaza un empleo que le ofrece y, por otra, con el fantasma de Ben, quien le comenta su aventura en Alaska. Un rasgo interesante en la relación con su hermano Ben, es la de que este último no lo llama por su diminutivo, sino por su nombre, William. Esto implicaría que Willy es parcialmente feliz en esos lapsos de esquizofrenia, pues sería el único lugar donde no lo harían sentirse pequeño “[...] the whole purpose of dreaming, night or day: to avoid pain, to repair the frustations and humiliations of everyday life with which the

common is so familiar[...]”¹¹³. Lo anterior resulta plenamente palpable en la escena donde, mientras Willy juega una partida de cartas con su amigo Charley, su hermano Ben aparece:

Ben.- I must make a train, William. There are severals properties I’m looking at in Alaska.

Willy.- Sure, sure! If I’d gone with him to Alaska that time, everything would’ve been totally different.

Charley.- Go on, you’d froze to death up there.

Willy.- What’re you talking about?

Ben.- Opportunity is tremendous in Alaska, William. Surprised you’re not up there.

Willy.- Sure, tremendous.

Charley.- Heh?

Willy.- There was the only man I ever met who knew the answers.

Charley.- Who?

Ben.- How are you all?

Willy.- (Taking a pot, smiling): Fine, fine.

Charley.- Pretty Sharp tonight.

Ben.- Is mother living with you?

Willy.- No, she died a long time ago.

Charley.- Who?

(A. Miller, *Death of a Salesman*, p. 45)

Ben.- Debo tomar un tren, William. Hay unos terrenos que estoy viendo en Alaska.

Willy.- Sí, seguro. Si entonces hubiera ido con él a Alaska, todo hubiera sido diferente.

Charley.- Síguete, ahí te habrías congelado hasta la muerte.

Willy.- ¿De qué estás hablando?

Ben.- Las oportunidades son tremendas en Alaska, William. Me sorprende que no estés allí.

Willy.- Sí, tremendas.

Charley.- ¿Qué?

Willy.- Era el único hombre que he conocido que supiera las respuestas.

Charley.- ¿Quién?

Ben.- ¿Cómo están todos?

Willy.- (Ganando la apuesta y sonriendo): Bien, bien.

¹¹³ “[...] el propósito del soñar, de noche o de día: evitar el dolor, reparar las frustraciones y humillaciones de la vida cotidiana, con las cuales el hombre común está tan familiarizado”. Daniel E. Schneider, *op. cit.*, p. 251.

Charley.- Estás muy listo esta noche.
 Ben.- ¿Está mamá viviendo contigo?
 Willy.- No, ella murió hace mucho tiempo.
 Charley.- ¿Quién?

La belleza de esta escena, en cuanto al manejo del humor negro y de la mezcla de alucinación y realidad dentro del estilo expresionista, únicamente es comparable al motivo de la ilusión del amor sexual en la obra de George Kaiser, *Un día de octubre*. En esta obra de Kaiser, una bella joven se enamora de un teniente. Inmersa en una ilusión de amor, literalmente ultraja al carnicero amante de su sirvienta, totalmente convencida que éste es el teniente. Aunque los motivos sean distintos, en ambas la estructura está destinada a ridiculizar al personaje. En esta escena, en la obra de Miller, el motivo es el de mostrar los trances de una mente difusa, y los diálogos tienen la intención de minimizar aun más la personalidad de Willy, quien inconscientemente se desliza entre la tragedia y la comedia:

[...] un personaje de tragedia no modificara su conducta aunque llegue a enterarse del juicio que nos merece, y podrá, en cambio perseverar en ella, aun enteramente consciente de lo que es y del horror que nos inspira, un hombre ridículo, apenas advierte su ridiculez [...] ¹¹⁴

La última escena del primer acto constituye un retorno a la realidad inmediata: Linda cuenta a sus hijos cómo le han quitado el sueldo a Willy y nadie lo quiere ayudar, pues todos sus amigos han muerto; Willy se encuentra en pleno periodo de autodestrucción.

En el segundo acto tiene lugar la escena donde Willy es despedido de la empresa. Howard, el propietario de ésta, atiende a Willy en la misma medida que lo ignora; mientras tanto, juega con su grabadora. La grabadora (junto con otros implementos mecánicos, como el refrigerador), bajo la perspectiva expresionista de Miller, viene a sustituir la función de irrealidad aportada en Alemania por el proyector. De ser un simple objeto utilitario, ésta se transforma en un artefacto diabólico, cuyo objetivo es el de servir de instrumento de tortura para Willy, proporcionándole experiencias numinosas:

¹¹⁴ Henry Bergson, *op. cit.*, p. 54.

“these things take on the aspect of sardonic gods of the mountain”¹¹⁵. Por medio de ella, Miller realiza una terrible crítica a la burguesía norteamericana, mostrándola como una sociedad ociosa para quien un estúpido juguete es más importante que la vida de un hombre, de un hombre común. Como tragedia del hombre moderno, este drama es otra perfecta muestra de que los orígenes rituales del teatro se han desvanecido. Al igual que en la obra *De la mañana a la media noche*, la sentencia ya comentada de Roberto Calasso resulta ineludible para comprender la posición antiheroica de Willy. Adaptada a las presentes circunstancias, esta sentencia podría decir: el típico sacrificio moderno es una colosal firma industrial que rechaza el nombre y el origen del sacrificio, pidiendo a cambio todo, aportando sólo basura humana. El hombre se sacrifica a sí mismo, en aras de las ganancias empresariales; al final se le desecha porque su función ha terminado: él constituye la basura social. Por ello, uno de los ejes sobre el cual gira la problemática de Willy es el pago de la hipoteca de la casa. Por una parte de este eje, es el hecho de que ha trabajado toda la vida para pagarla y los hijos están a punto de irse: nadie va a vivir en ella. El otro aspecto de este eje es el hecho de que a través de él Miller presenta el gran conflicto de la sociedad norteamericana: falta un pago para terminar de pagar la hipoteca. Willy no tiene empleo y no podrá pagarla, por lo tanto, su propio sacrificio ha resultado totalmente infructuoso, pues no existe un bien recibido a cambio de su sangre.

A partir del momento de su despido, la tensión de los personajes en torno a Willy se incrementa y, la crudeza hasta aquí mostrada por la obra, comienza a transformarse en crueldad; fenómeno dramático exigido por el expresionismo.

Willy ha quedado solo en la escena y de nuevo los recuerdos del pasado brotan paulatinamente de su mente. Linda, asumiendo un papel conformista, impidió que Willy, al igual que su hermano Ben, partiera a Alaska en busca de fortuna. Ella también funge como una sacerdotisa que lo conduce al sacrificio. Pero a diferencia de otros personajes femeninos expresionistas, Linda no encarna a la madre terrible del Desconocido o a la joven del Ejército de Salvación que denuncia al Cajero; no, ella, en su papel conformista, absorbe

¹¹⁵ “esos objetos cobran la apariencia de sarcásticos dioses de la montaña”. Daniel E. Schneider, *op. cit.*, p. 251.

los ímpetus de Willy, impidiendo que se desarrolle como hombre y alentando sus fantasías para cumplir con su único deseo...

Linda.- [...] After this payment. Willy, the house belongs to us.
(A. Miller, *Death of a Salesman*, p. 73)

Linda.- [...] Después de este pago. Willy, la casa será nuestra.

El es culpable, pero no sabe porqué: ¿de vivir una mentira y de evadir la realidad?, ¿de no atreverse a buscar otra vida en Alaska? No lo sabe y no lo sabrá jamás; quizás el único que la conoce es su amigo Charley y se lo dice claramente cuando le ofrece el empleo, que Willy rechaza groseramente:

Charley.- I am offering you a job.
Willy.- I don't want your goddam job.
Charley.- When the hell are you to grow up?
(A. Miller, *Death of a Salesman*, p. 97)

Charley.- Te estoy ofreciendo un trabajo.
Willy.- No quiero tu maldito trabajo.
Charley.- ¿Cuándo demonios vas a crecer?

En el parlamento final de Charley está la clave para comprender la verdadera personalidad antiheroica de Willy: es un niño rehusándose a crecer y que nutre su vida con sus propias fantasías. Willy es la imagen moderna de Timón de Atenas; la imagen de un hombre incapaz de comprender y enfrentar la debilidad de su carácter. Esta debilidad es la que impide al final la credibilidad de su familia, principalmente la de sus hijos. Por ello, resulta inevitable el enfrentamiento con Biff, quien por primera vez se encuentra consigo mismo, algo que Willy ha evitado y lo cual constituye la parte climática del drama.

Biff.- No, you are going to hear the truth – what you are and what I am.

.....

Happy.- We always told the truth.

Biff.- You big blow, are you the assistant buyer? You're one of the two assistants to the assistant, aren't you?

.....
 Biff.- You know why I had no address for three months? I stole a suit in Kansas City and I was in jail. (*To Linda*) Stop crying. I'm through with it.

Willy.- I suppose that's my fault!

Biff.- I stole myself out of every good job since high school!

Willy.- And whose fault is that?

Biff.- And I never got anywhere because you blew me so full of hot air I could never stand taking orders from anybody! That's whose fault it is!

(A. Miller, *Death of a Salesman*, pp. 130-131)

Biff.- No, tu vas a oír la verdad – lo que tu eres y lo que yo soy.

.....
 Happy.- ¡Nosotros siempre hemos hablado con la verdad!

Biff.- Tu, gran fanfarrón, ¿qué eres, el asistente del jefe de compras? Eres uno de los dos asistentes de su asistente, o ¿no?

.....
 Biff.- ¿Sabes por qué no tuve dirección durante tres meses? Me robé un traje en la ciudad de Kansas y estuve preso. (*A Linda*) No llores. Ya terminé con eso.

Willy.- ¡Me supongo que es culpa mía!

Biff.- Desde la secundaria me robé a mismo cualquier buen empleo.

Willy.- ¿Y de quién es la culpa?

Biff.- ¡Y nunca he llegado a ninguna parte porque me inflaste tanto la cabeza que no podía aceptar órdenes de nadie! ¡Ahí está la culpa!

Biff podrá sobrevivir, él es diferente a su padre. Pero no así Willy, para quien la vida ha terminado. Sube a su auto y desaparece. Su autosacrificio, su suicidio, se realizará de manera inconsciente, pues de antemano sabemos que cuando conduce pierde la noción de la realidad. Lo último que sabemos de él, es la realización de su funeral. Willy intentó a su manera guiar a su familia, y fracasó. Las palabras más sombrías para definir su fracaso, Miller las coloca en boca de Biff:

Biff.- I am not a leader of men, Willy, and neither are you.

(A. Miller, *Death of a Salesman*, p. 132)

Biff.- Yo no soy un líder, Willy, pero tampoco lo eres tu.

El drama se estrenó en 1949, casi tres décadas después del florecimiento del expresionismo en Alemania. Sin embargo, su esencia es la misma. En palabras de Roberto Calasso sería tanto como el mostrar a la industria bajo la forma de “un taller sacrificial”¹¹⁶, donde no hay primicias para los dioses, ni tampoco para la sociedad, porque el hombre ha perdido su valor como víctima propiciatoria para la expiación. Como antihéroe, Willy es una mezcla de atributos de otros personajes: es la imagen contraria de Odiseo, quien encarna al éxito por encima de los valores y virtudes humanas, la diferencia radica en que el héroe griego estaba perfectamente consciente de cómo sus mentiras podrían modificar la realidad; es la encarnación moderna de un Timón de Atenas atacado por una melancolía imposible de controlar; es la visión americana de un Cajero, cuya función en la vida es totalmente utilitaria, imagen del moderno esclavo asalariado. Los espectadores del drama podrán sacar sus propias conclusiones, pues los personajes de la obra no son otra cosa que un espejo de quienes deambulan por el interior de una oficina, siempre temerosos de perder su empleo; y soñando que podrían ser otros:

Biff.- [...] Why am I trying to become what I don't want to be? What am I doing in an office, making a contemptuous, begging fool of myself, when all I want is out there, waiting for me the minute I say I know who I am! Why can't I say that Willy?
(A.Miller, *Death of a Salesman*, p. 132)

Biff.- [...] ¿Por qué estoy harto de ser lo que no quiero ser? ¿Qué hago en una oficina convertido en un tonto despreciable, cuando todo lo que quiero es estar fuera de ahí, esperando el minuto en que pueda decir sé quién soy? ¿Por qué no puedo decir eso, Willy?

El hecho de que Biff reconozca su incapacidad y su carencia de voluntad para realizar sus aspiraciones en la vida, confrontan dramáticamente y de forma directa su carácter con el de Willy. Esta situación provoca en el espectador su identificación con Biff, llevándolo a asumir una personalidad heroica y acentuando la personalidad antiheroica de Willy: [...] Now, I recognize – and several of the essays in this book illustrate – that there are solid dramatic reasons for assuming that Biff is the character in “Salesman”

¹¹⁶ Roberto Calasso, *op. cit.*, p. 142.

with whom an audience identifies [...]”¹¹⁷. Evidentemente, este proceso de identificación lleva al público a sentir conmiseración hacia Biff, eludiendo, a su vez, cualquier proceso similar con Willy. El espectador siempre se identificará con la razón y con la lógica, pues está educado para ello; pero jamás lo hará con la locura o con la estupidez, porque, inconscientemente tiene en su juicio aquella sentencia ya mencionada de Sófocles: “De todos los males, el peor es la estulticia”.

¹¹⁷ “[...] Ahora, reconozco – y varios ensayos de este libro lo ilustran – que existen sólidas razones dramáticas para asumir que Biff es el protagonista en “El Vendedor” con quien un público se identifica [...]”. Gerald Weales, “Introduction” in Arthur Miller, *Death of a Salesman*, ed. by Gerarld Weales, New York, Penguin Books, 1977, p. xvii.

V.- EL ANTIHÉROE EXISTENCIALISTA DE SARTRE.

Si el expresionismo, como concepción estética, presenta la dificultad de ser comprendido a partir de la experiencia de sus autores y del trastornado mundo donde vivieron, la filosofía existencialista de Sartre y su repercusión en el drama, presenta también una situación similar. Ambas corrientes son producto de un siglo que, como consecuencia de su evolución, ha ido cambiando de manera drástica y profunda las concepciones sobre la vida, la ciencia, la religión y el universo; mostrando claramente su efecto en el pensar y actuar del hombre, tanto sobre sí mismo, como sobre su entorno; y, en nuestro caso, en el teatro. Sin embargo, los autores expresionistas y existencialistas son diferentes. Mientras que los primeros eran capaces de llegar al exceso, e incluso de morir por sus ideas, los segundos, aunque expongan una visión angustiante y pesimista de la vida, no necesariamente llegan a tales extremos. Muchos de ellos sufrieron también la experiencia de la guerra; de una Segunda Guerra Mundial que demostró el profundo desprecio del ser humano hacia la vida. Como resultado, esta postura no lleva necesariamente al autor a morir por sus ideas, sino a buscar la manera de sobrevivir para lograr difundirlas. Un primer contacto con los postulados existencialistas, pareciera mostrar un cierto desprecio por el mundo material, sin embargo no es así. Porque para sobrevivir y difundir una idea, primero hay que satisfacer los requerimientos materiales privados por la guerra: entre ellos, comer. Pero para comer y obtener otros satisfactores en el mundo moderno se requiere, por desgracia, dinero. En lo particular, la anécdota que narro a continuación modificó mi visión y comprensión acerca de la personalidad de un autor existencialista y de su obra.

Al inicio de la década de los años cincuenta, dos jóvenes mexicanos, Macario Cimas López¹ y su primo, Carlos Chávez Barrón, se encontraban una

¹ Macario Cimas López, es ingeniero industrial egresado de la Universidad Estatal de San Diego. Pagó su beca jugando fútbol americano, lo cual lo llevaría años más tarde a jugar con el equipo profesional *Los Angeles Rams*. En 1965, en Los Ángeles, California, fue campeón internacional de karate, en la categoría semipesado. Trabajó para el programa “Apolo”, diseñando piezas para las naves espaciales. Al finalizar este programa, regresó a México y fundó las Artes Marciales en el Instituto Politécnico Nacional. En la actualidad, se encuentra retirado y jubilado.

noche en París, en las afueras del café *La Candelaria*, preparándose para festejar, muy a su manera, la independencia de México. Al primo Carlos se le ocurrió la idea de festejar las fiestas patrias de forma muy singular: quería darse de golpes con quien fuera. Como no había con quien, Macario aceptó el reto, con la condición de no aporrearse el rostro. Cuando más a gusto estaban, dándose de golpes, aparecieron dos gendarmes que, con macana en mano, arremetieron contra ellos para separarlos. Uno de los gendarmes se ensañó con el primo Carlos... Macario se le fue encima al guardia, lo azotó contra la pared y le fracturó un brazo. El otro policía comenzó desesperadamente a pitar con su silbato. Surgieron más policías y se llevaron presos a los dos jóvenes mexicanos. Al día siguiente, apareció en la comisaría el Cónsul de México, Don Alfonso Castro Valle, quien, entre sonrisa y sonrisa, los ayudó a salir de prisión, diciéndoles: - Los voy ayudar no porque sea mi obligación, sino porque son los primeros mexicanos que tengo que sacar de la cárcel y que no son ni rateros, ni maricones. Su sentencia: se les retiraron los pasaportes y debían registrarse diariamente durante seis meses en la comisaría, por la mañana y por la noche... ¡Ah! y sin derecho a trabajar. Exiguos de dinero, durante algunas semanas sobrevivieron haciendo de todo, como lavar platos. A Macario le fue mejor, pues hasta llegó a cantar a dúo con Jorge Saldaña, en el café de *La Candelaria*. Un día, al primo Carlos le ofrecieron un trabajo, que les quedó como anillo al dedo: servir de auxiliares empresariales para un escritor. Al día siguiente, ambos se presentaron para la entrevista en un Café, a las orillas del río Sena. El escritor los invitó a sentarse. En partes en inglés y en partes en francés, la charla transcurrió más o menos así.

- Ya me han platicado de ustedes – Les comentó el escritor - Se hicieron famosos muy rápido en ciertos círculos de París. Supongo que no saben de qué se trata este... llamémosle apoyo, ¿verdad?

Los dos jóvenes negaron con un movimiento de cabeza.

- Miren ustedes. Yo soy escritor, pero, por desgracia, en estos días nadie come de la literatura o de la filosofía. Así que me he visto en la necesidad de ofrecer conferencias por las tardes, en distintas cafeterías de París, con la finalidad de poder vender mis libros. El apoyo que requiero de ustedes es el siguiente: deberán llegar al café una hora antes

de la conferencia; cada uno se sentará en una mesa, tomará un café y leerá un periódico; cuando la conferencia esté a punto de iniciar, la cafetería estará atiborrada de gente; sin embargo, yo no iniciaré, hasta que ustedes vendan sus mesas; ya fijaremos el precio, la mitad será para ustedes y la otra mitad para mí. Las cuentas del “negocio” las harán con mi esposa, la señora que está sentada en aquella mesa; ella es quien se encarga de la administración – El escritor la indicó con un movimiento de cabeza - ¿Qué les parece?

Ambos jóvenes, con una sonrisa, se miraron el uno al otro. Era lo mejor que les podía haber pasado. El primo Carlos preguntó:

- Y, ¿eso es todo?
- Bueno, no necesariamente - Continuó el escritor - Al final de la conferencia, siempre hay una fila para que yo autografíe mis libros. Podemos vender también los lugares de la fila. Pero eso lo veremos más adelante.
- Nos parece perfecto – Dijo Macario – Y ya que vamos a “trabajar” juntos, permítame que me presente, yo soy Mac Cimas.
- Mucho gusto – Respondió el escritor – Yo soy Jean-Paul Sartre.

Evidentemente, cualquier posible explicación de este suceso, por medio de una lógica convencional, resulta prácticamente imposible. Sin embargo, todo resulta perfectamente comprensible. El existencialismo, afirma Norberto Bobbio, al igual que el decadentismo, es fruto de una cultura en disolución donde el hombre anónimo e industrioso, desconocido y oprimido, busca un código de vida más interesado en los bienes materiales, más allá de lo racional y divino². Esta situación nos podría hacer recordar al legendario Odiseo, para quien la finalidad en la vida es el éxito, por lo tanto, para lograrlo, todo es perfectamente válido. Pero, entonces, ¿cuál es aquella finalidad de la vida dentro de un microcosmos existencialista? Simplemente, lograr establecer un método, nacido del interior del ser, para darle autocrédibilidad a su espíritu; una idea por medio de la cual un individuo alcance la realización de sí mismo, obteniendo el propio reconocimiento, por encima de códigos morales o

² cf., Norberto Bobbio, *op. cit.*, p. 33.

teológicos que impongan una autoridad para impedirlo: prestar “al individuo consistencia y profundidad llamándole existencia”³.

Bobbio afirma que el existencialismo es una actitud espiritual que se contagia y que es capaz de crear un hábito⁴, entonces bien podría llegar a convertirse en una costumbre social, al igual que virtudes y vicios descritos por Aristóteles. Esta situación es clarificada por John Dewey, quien realiza un análisis comparativo de la relación existente entre hábito, costumbre y el efecto que el medio externo ejerce sobre ellos, explicando que: “[...] las costumbres subsisten porque los individuos forman sus hábitos personales bajo condiciones establecidas por hábitos anteriores”⁵. De esta forma, una actitud existencialista estaría dirigida a construir una sociedad donde sus miembros únicamente obedecerían al llamado profundo de su Yo, y cuyo objetivo primario solamente se podría definir como: sobrevivir. Esta condición sería plenamente instintiva, en cuanto a que la reacción será específica y automática a los estímulos dados y, por lo tanto, pueden no estar acordes a una ética que descansa en valores como son la simpatía, la benevolencia y la piedad⁶. Por lo tanto, la anécdota sucedida a Macario Cimas es plenamente comprensible en cuanto a que, primero, Sartre no buscaba una recompensa o reconocimientos sustentados en la simpatía o la benevolencia social para subsistir, porque en una decadencia cultural prácticamente todo es válido; y, segundo, porque quizás Sartre, en prevención del final de sus días, no deseaba experimentar la misma situación de Sören Kierkegaard: “un hombre que cuando en la última época de su vida ve que sus finanzas andan mal, se aterra ante la perspectiva de tener que trabajar para ganarse el pan”⁷.

³ Walter Brugger, *op. cit.*, p. 216.

⁴ cf., Norberto Bobbio, *op. cit.*, págs. 13-14.

⁵ John Dewey, *Naturaleza humana y conducta* (Trad. Rafael Castillo D.), México, FCE, 1964, p. 63.

⁶ cf., *Ibid.*, p. 128.

⁷ Vicente Simón Merchán, “Introducción” a Sören Kierkegaard, *Temor y temblor* (Trad. Vicente S. Merchán), México, Fontamara, 2004, p. 23.

1.- EL ANTIHÉROE EXISTENCIALISTA ES RESULTADO DE UNA POSTURA CONTRACULTURAL.

Aunque aplicando los componentes de la cultura oficial, el expresionismo, como un movimiento de vanguardia del siglo XX, ya se había manifestado contraculturalmente, al exponer protagónicamente en sus obras a personajes que no cumplían con el modelo heroico en el personaje principal. Ahora es el turno del existencialismo; con sus propias fórmulas y enunciados, que influirán en otros dramaturgos, Sartre realiza una profunda crítica social haciendo uso de las manifestaciones de una sociedad en decadencia.

Al hablar sobre la obra decadentista de Sartre, Norberto Bobbio afirma que los personajes son en general “degenerados, homosexuales, monomaníacos, sujetos de psicoanálisis: [...] verdaderos condenados al infierno, como el desertor, la infanticida, la lesbiana de *Huis clos*”⁸. Estos personajes provienen de un mundo casi ignorado, repudiado y reprimido por las “buenas” costumbres de la cultura occidental. Sin embargo, a pesar de ese desprecio, existen en forma profusa dentro de nuestra sociedad y, lo más importante, pueden hallarse de manera gestante en el interior de nosotros mismos.

La cultura puede tener diversas definiciones, desde su interpretación primaria (del lat. *Colere* = cultivar) como “resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse por medio de las facultades intelectuales del hombre”⁹; hasta las antropológicas, psicológicas y filosóficas. Mellville Herskovits afirma que la cultura en nuestra sociedad son todas aquellas “creencias y modos normalizados de conducta”¹⁰, y añade más adelante:

La idea popular de cultura la tenemos en lo que podríamos llamar una definición escolar y equivale a “refinamiento”. Tal definición implica la habilidad de una persona “culto” para manipular ciertos aspectos de nuestra civilización que aportan prestigio. En realidad, esos aspectos son dominados por personas que disponen del ocio para aprenderlos.¹¹

⁸ Norberto Bobbio, *op. cit.*, p. 85.

⁹ Diccionario enciclopédico Quillet, tomo tercero, *op. cit.*, p. 147.

¹⁰ Mellville Herskovits, *op. cit.*, p. 29.

¹¹ *Ibid.*, p. 30.

Al analizar brevemente los enunciados de Herskovits, encontramos que una forma de cultura es la creencia de que ciertos valores, considerados como superiores, son los que deben regir el pensamiento social, como muchos de los descritos a lo largo del presente trabajo. Pero también se observa que aparece la palabra “manipular”, lo cual podría implicar que la persona en cuestión maneja las creencias a su modo, no sólo para obtener el anhelado “prestigio”, sino además para emerger como el paradigma de las normas de conducta. Además, surge el concepto “ocio”, el cual bajo esta perspectiva, califica a la persona en cuestión como un ser con cierto grado de poder, político, económico o religioso, al poseer el tiempo libre y requerido para establecerse dentro de la normatividad de una conducta considerada superior. De aquí surge una idea de moralidad, la cual está dirigida a “controlar la naturaleza humana”¹²; naturaleza que muchas veces no está controlada por la supremacía de la razón (divino entendimiento), sino por groseras pasiones y por salvajes instintos que deben ser reprimidos o, bien, por estados mentales considerados psicológicamente patológicos. Esta situación no significa que un desposeído no posea el ocio para establecer ciertas normas de conducta. Pero éstas serán reguladas no por una ideología superior, cuyo objetivo es controlar sus hábitos, sino por la relación de este individuo frente al medio o entorno donde vive y se desarrolla. Frente a los arcaicos valores y las empolvadas virtudes (honor, deber, piedad, magnificencia, etc.), el ser marginado se opone a ellas, o simplemente las ignora, porque él desconoce sus efectos. Por lo tanto, debe edificar sus propios códigos éticos o morales, negando otros ajenos a sí mismo. En un entorno donde la “calidad” humana estaba desviando ya sus objetivos, Kierkegaard consideraba a la cultura como “el camino que ha de recorrer un individuo para llegar al conocimiento de sí mismo”¹³. La contracultura no difiere en el objetivo, por lo tanto debe proponer, en principio, el aceptarse tal como se es, con sus defectos por muy terribles que sean; no reprimir los sentimientos o las pasiones, sino darles fuerza para aprender a convivir con ellos y sacarles el mayor provecho, aunque resulte insultante y poco ético para una sociedad que observa, juzga y condena,

¹² John Dewey, *op. cit.*, p. 13.

¹³ Sören Kierkegaard, *Temor y Temblor*, (Trad. Vicente S. Merchán), México, Fontamara, 2004, p. 110.

afirmando que no se debe ser así. Pero esto es parte de la existencia, que no se puede negar u olvidar:

Se nos ha reprochado, [...] que subrayamos la ignominia humana, que mostramos en todas las cosas lo sórdido, lo turbio, lo viscoso, y que desatendemos cierto número de bellezas risueñas, el lado luminoso de la naturaleza humana: por ejemplo, según Mlle. Mercier, crítica católica, que hemos olvidado la sonrisa del niño. [...] nos reprochan que hemos faltado a la solidaridad humana, que consideramos que el hombre está aislado, [...] además, porque partimos; (dicen los comunistas) de la subjetividad pura, por lo tanto del *yo pienso* cartesiano, y por lo tanto del momento en que el hombre se capta en soledad, lo que nos haría incapaces, [...] de volver a la solidaridad con los hombres que están fuera del yo, y que no puedo captar en el *cogito*.¹⁴

Tal como Sartre lo refiere, todo el mundo se le vino encima: los cristianos porque suprime los sagrados mandamientos y, los marxistas, por subjetivo.

Ahora bien, todo lo anterior no significa que el individuo esté disculpado por sus vicios o actitudes frente a la vida. Por el contrario, este individuo debe ser responsable de sus actos y pasiones frente a sí mismo. De tal manera es así, que Sartre se opone enérgicamente al conformismo de la gente, cuando ésta, al opinar sobre sus defectos, dice “bueno, somos así, y nadie puede hacer nada”¹⁵. Este conformismo lo refuta Sartre mediante la responsabilidad hacia sí mismo. Diciéndolo de manera muy sencilla, para el existencialismo, el hombre no nace, se hace y, de esta forma, es responsabilidad suya el ser como se es. Es precisamente esta responsabilidad hacia sí mismo, asentada en un conformismo de carácter, donde se fundamenta, en principio, la configuración del antihéroe existencial: “Lo que me ocurre, me ocurre por mí, y no podría ni dejarme afectar por ello, ni rebelarme, ni resignarme [...] todo lo que me ocurre es *mío*”¹⁶.

¹⁴ (*Cogito ergo sum*; pienso, luego existo). Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo* (Trad. Manuel Lamana), Buenos Aires, Losada, 1998, págs. 7-8.

¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada* (Trad. Juan Valmar), Buenos Aires, Losada, 1998, p. 675.

Una drama de Sartre verdaderamente delicioso, en un sentido irónico con el cual rebasa por mucho la idea medieval del tormento infernal, es *A puerta cerrada*. Al igual que Norberto Bobbio, Guillermo de Torre ha dicho de esta obra que el infierno descrito “es el de la incomunicación absoluta que padecen [...] tres escorias humanas: una mujer lesbiana, otra infanticida, un pacifista acusado de desertor”¹⁷; aunque a estos tres se les podrían aumentar otras “cualidades” como, a la primera, el gusto por el sadismo psicológico; a la infanticida, una egolatría envuelta en una gran carga de sexualidad y, al último, además de la cobardía, su carácter sexualmente degenerado. Pero estos personajes bien podrían haber sido un corrupto, una racista, una psicópata; o un neurótico, una madre paranoica, una drogadicta; o un transexual, una fóbica y una estafadora. En fin, los personajes podrían ser muchos, lo importante de ellos es que tienen las características que se ocultan tras nuestro aparente carácter moralista y que conforman la verdadera realidad de nuestra personalidad, pero que todos nosotros ansiamos ocultar. Este infierno propuesto por Sartre está ubicado en una simple habitación decorada con un gusto muy “decadente”, pero también podría ser cualquier otro lugar ocupado por la “escoria”.

Garcin.- [...] Después de todo, siempre he vivido entre muebles que no me gustaban y en situaciones falsas.¹⁸

La habitación, o salón estilo Segundo Imperio, carece de ventanas, de espejos y de instalaciones sanitarias, obviamente porque nadie necesitará usarlas o, por lo menos, lavarse los dientes. Sin embargo, en el parlamento del primer invitado surge una afirmación: “situaciones falsas”. La situación será falsa en la medida que el individuo le niegue veracidad a sus acciones, en cuanto a que la verdad estará emanada desde su interior:

“Nuestro punto, en efecto, es la subjetividad del individuo, y esto por razones estrictamente filosóficas. [...] porque queremos una doctrina basada sobre la verdad, [...] Luego para que haya una

¹⁷ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Vol. 3, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸ Jean – Paul Sartre, *A puerta cerrada* (Trad. Alfonso Sastre), en *Obras completas*, Tomo 1, Madrid, Aguilar, 1970, p. 133.

verdad cualquiera, se necesita una verdad absoluta; y ésta es simple, fácil de alcanzar, está a la mano de todo el mundo; consiste en captarse sin intermediario”¹⁹.

Porque, según Sartre, “nos captamos a nosotros mismos frente a otro, y el otro es tan cierto para nosotros como nosotros mismos”²⁰. Por lo tanto, cualquier situación estará dada por la interrelación de uno mismo con el entorno. Si uno desea que ésta sea cierta o falsa será porque así lo queremos y porque es el reflejo directo de uno mismo. De esta manera, si la situación es falsa, es por que el individuo no es veraz consigo; se miente a sí mismo y le resta credibilidad a sus acciones. Esta falsedad del ser, para consigo mismo, es donde radica la primera condición del antihéroe existencial. De esta forma, cada uno de los tres personajes de *A puerta cerrada* deberá enfrentar su verdad con los otros dos; una verdad que tratan de ocultar y que temen sea conocida por otros. Pero ellos están en un infierno, donde su tortura será precisamente enfrentar el lado oscuro de su personalidad a través de los otros dos, quienes tarde o temprano conocerán todas las culpas.

Inés.- [...] No tenemos tortura física, ¿verdad? Y sin embargo, estamos en el infierno. Y nadie tiene que venir. Nadie. [...] solos, juntos y para siempre, ¿no? En resumen, aquí falta alguien: el verdugo.

Garcin.- (*A media voz*) Ya lo sé, sí.

Estelle.- ¿Qué quiere decir?

Inés.- El verdugo es cada uno de nosotros para los demás.

(J-P Sartre, *A puerta cerrada*, p. 149)

El infierno aquí expuesto es el de la realidad humana. Las tres “escorias” sociales tienen cada uno por condena enfrentar por una eternidad, todas aquellas conductas y actitudes que intentaron encubrir en su vida. En el caso de los personajes expuestos en *A puerta cerrada*, todos ellos conforman una especie particular del antihéroe existencial. Independientemente de que sus personalidades resulten antiheroicas para una sociedad que los repudia o

¹⁹ Un intermediario podría ser Dios. J. P. Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, págs. 31-32.

²⁰ *Ibid.*, págs. 32-33.

ignora, lo más terrible es que lo son para ellos mismos; se detestan, pues nunca logran ser auténticos, son falsos y en esa falsedad radica su desgracia y su culpa, al igual que cuando estaban vivos.

Garcin.- [...] Entonces esto es el infierno. Nunca lo hubiera creído ...
Ya os acordaréis: el azufre, la hoguera, [...] Que tontería todo eso ... ¿Para qué las parrillas? El infierno son los demás.
(J-P Sartre, *A puerta cerrada*, p. 175)

Esta farsa se traza con elementos contraculturales, porque es una forma ideal para enfrentar al espectador con sus culpas, que son: uno, no aceptar a todos aquellos que saben vivir con sus defectos y, dos, que no quieren reconocer la parte de “escoria” que vive en su alma. La contracultura es la bandera de quienes aprendieron a ser honestos consigo y a mostrar sus “defectos” sin importarles la crítica social. De esta manera, la actitud que se debe asumir es por completo inmanente, en cuanto a que el hombre debe retraerse en el interior de su propia existencia, “no para descubrir toda su riqueza, sino para cargar con toda su pobreza”²¹.

1.2.- NO AL CONFORMISMO Y LA RESIGNACIÓN.

Íntimamente ligados al decadentismo contracultural, aparecen como grandes motivos antiheroicos el conformismo y la resignación. Ya observado en el apartado anterior, es aquí donde un protagonista puede perder el objetivo de sus posibles acciones y de su responsabilidad, tanto para consigo mismo, como para su entorno, al no enfrentar su verdad.

Hay para nosotros en este trágico mundo humano cosas y situaciones que nos resultan incomprensibles, injustas, absurdas, hipócritas y, por añadidura, terriblemente dolorosas para nosotros y para los seres que amamos. Y, sin embargo, se nos educa para recibirlas con un espíritu conformista, con resignación y paciencia, en nombre de un ideal de la humanidad o de una vida futura mejor [...] ²²

²¹ Norberto Bobbio, *op. cit.*, p. 44.

²² Ismael Quiles, *Sartre y su existencialismo*, Madrid, Espasa-Calpe, ((Col. Austral, N° 1107), 1967, p. 13.

La educación está descrita aquí casi como un método para adiestrar animales, los cuales, al haber aprendido correctamente la relación estímulo-recompensa, deben responder inmediatamente y en la forma esperada al estímulo dado. Entonces, la educación está destinada a crear hábitos inconscientes para el individuo. Es en este momento cuando aparecen de nuevo el concepto del conformismo, ya citado en el inciso anterior, donde Sartre afirmaba que el hombre se hacía a sí mismo. Por ello, si el hombre desea eliminar los “lastres” impuestos en su conciencia por medio de la moral, la leyes o la religión, debe romper con las normas que resultan impositivas para su obrar.

Por otra parte, Kierkegaard, al discutir sobre los supuestos del amor a Dios, consideraba la resignación como un “movimiento” rigurosamente filosófico, que se hace por uno mismo e implica renunciación²³ (hacia todo aquello que no fuera lo estrictamente divino). Obviamente, para la realización de esta afirmación se requiere de la potencia “voluntad”, pues de otra forma el espíritu, plenamente consciente, no podría ejecutarlo, por lo cual resultaría instintivo. El “movimiento”, por lo tanto, implica la voluntad del espíritu para dirigirse hacia esta renunciación. Sin embargo, esta situación bien podría llevarse a un terreno que no fuese lo estrictamente divino. Un hombre puede renunciar a infinidad de situaciones, actitudes o logros, por su cobardía, conveniencia o estupidez; puede ser por su propia voluntad o porque las circunstancias así lo determinaron. Pero, circunstancialmente, el movimiento de renunciación se anula, apareciendo únicamente la frustración. Una muestra la constituye Timón de Atenas, quien se conformó, se resignó y renunció a su antigua posición por no comprender la afección que invadía su alma, para terminar como un misántropo totalmente deleznable. Ahora bien, si la resignación es producida por causas externas, ajenas a la voluntad del hombre, la frustración que le sigue puede crear un sentimiento de impotencia cuyo producto final es la muerte existencial y, al igual que Prometeo, el olvido.

Se ha mencionado ya la forma en la cual la postura filosófica de Sartre ha influido poderosamente sobre otros dramaturgos. Tal es el caso de la obra *The Physicists*, de Friedrich Dürrenmatt, la cual presenta en su contenido una gran

²³ cf., Sören Kierkegaard, *Temor y temblor*, págs. 104 y 113.

carga de la problemática existencial, observada en los enunciados de Sartre. La anécdota relata los asesinatos de tres enfermeras acaecidos en un manicomio; los culpables son pacientes del hospital; tres connotados físicos, quienes han aparentado estar completamente locos. Pero ellos también pueden ser cultos filántropos o espías, con doble personalidad. De hecho, la mayoría de los personajes asumen distintas personalidades, exceptuado al inspector de policía. Sobre su argumento ha descrito Raymond Williams que, “Es el escenario dramático característico de la postguerra en la que coexisten el absurdo y la violencia: una inseguridad respecto a todo salvo al asesinato”²⁴. Y es precisamente la respuesta al ¿por qué? de los asesinatos, sobre lo cual gira la trama. Ante el segundo crimen, cuando inicia la obra, el inspector de policía únicamente solicita el cambio de enfermeras por enfermeros. Finalmente, el cambio no se realiza, porque aparentemente todas las enfermeras son expertas en algún tipo de rudo deporte o defensa personal.

Sister Boll.- Nurse Moser was a member of the League of Lady Wrestlers and Nurse Straub was a District Champion of the National Judo Association.

Inspector.- And what about you?

Sister Boll.- Weight-lifter.²⁵

Sister Boll.- La enfermera Moser era miembro de la Liga Femenil de Lucha y la enfermera Straub era la campeona regional de la Asociación Nacional de Judo.

Inspector.- ¿Y que me dice de usted?

Sister Boll.- Soy levantadora de pesas.²⁶

Por su parte, dos de los físicos han adoptado la personalidad de científicos reconocidos y el tercero la del intermediario del rey Salomón; ellos desean fingir demencia y así lo externa uno de ellos en la entrevista con el inspector.

Newton.- Well, it's this. I'm not Sir Isaac Newton. I only pretend to be Sir Isaac Newton.

²⁴ Raymond Williams, *op. cit.*, p. 368.

²⁵ Friedrich Dürrenmatt, *The Physicists* (trans. From German by James Kirkup), New York, Grove Press, 1964, p. 15.

²⁶ La traducción de los parlamentos de esta obra es mía.

Inspector.- What for?

Newton.- So as not to confuse poor Ernesti.

Inspector.- I don't get it.

Newton.- You see, unlike me, Ernesti is really sick. He thinks he's Albert Einstein.

Inspector.- But what's that got to do with you?

Newton.- Well, if Ernesti were to find out that I am the real Albert Einstein, all hell would be let loose.

(Friedrich Dürrenmatt, *The Physicists*, págs. 20-21)

Newton.- Bueno, está bien. Yo no soy Isaac Newton. Yo sólo pretendo ser Isaac Newton.

Inspector.- ¿Para qué?.

Newton.- Mira, a diferencia de mí, Ernesti está realmente enfermo. El cree ser Albert Einstein.

Inspector.- ¿Y eso que tiene que ver contigo?

Newton.- Bueno, si Ernesti se enterara que yo soy el verdadero Albert Einstein, se soltaría todo un infierno.

Pero ninguno de los tres está realmente loco. Ellos pretenden estarlo, pero cada uno de ellos tiene una causa que justifica completamente su conducta de asesinos. Newton y Einstein son en verdad físicos, pero también son espías. Han matado a las enfermeras porque descubrieron la verdad sobre su supuesta locura: intentaban obtener las investigaciones del tercero. Möbius, el tercer físico, asesina también a su enfermera; la razón: ella estaba tan profundamente enamorada de él, que deseaba sacarlo del manicomio para que se le reconociera como el gran físico que es y se difundieran sus teorías científicas. Pero es precisamente lo que él no desea. Los motivos son dos: primero, no desea que sus teorías se conviertan en objeto de poder para el control militar y político y, segundo, que al estar 'libre', esa libertad se convirtiera en otra forma de prisión para él y sus conocimientos e investigaciones en armas para destruir a la humanidad.

Einstein.- Well, naturally, they too are needed for the defense of the country.

Möbius.- Extraordinary, Each of you is trying to palm off a different theory, yet the reality you offer me is the same in both cases: a prison. I'd prefer the madhouse. Here at least I feel safe from the exations of power politicians.

(Friedrich Dürrenmatt, *The Physicists*, p. 80)

Einstein.- Bueno, naturalmente, ellos también se necesitan para la defensa del país.

Möbius.- Es extraordinario. Cada uno de ustedes está intentando encajarme una teoría diferente. Sin embargo, la realidad que me ofrecen ustedes es igual en ambos casos: es la cárcel. Prefiero el manicomio. Aquí, por lo menos, me siento libre de las exigencias de políticos poderosos.

Para evitar que sus investigaciones caigan en manos deshonestas, Möbius ha quemado todos sus documentos. Aparentemente, en este momento, Newton y Einstein no sólo le han fallado a sus respectivos países. Al no conseguir los descubrimientos de Möbius, saben muy bien que como castigo quedarán recluidos en el manicomio para siempre. Por su parte, Möbius, quien se sentía victorioso por su acción y libre de toda culpa, queda completamente frustrado cuando se entera que la directora del manicomio, la doctora Matilde Von Zahnd, quien sí está loca y por consejo del rey Salomón:

Frl. Doktor.- He did command me to cast down Möbius, and reign in his place. [...] I could do with him whatever I wished. Year in, year out, I fooged his brain and made photocopies of the golden king's proclamations, down to the last page.

Newton.- You're raving mad! Absolutely! Get this clear once and for all! (*Softly*) We're mad.

Frl. Doktor.- I went cautiously about my work. At first I exploited only two or three discoveries, in order to rake in the necessary capital. Then I founded enormous plants and factories, one after other.

(Friedrich Dürrenmatt, *The Physicists*, p. 89)

Frl. Doctor.- Él me ordenó desechar a Möbius, y reinar en su lugar. [...] Yo podía hacer con él lo que quisiera. Año tras año, empañé su cerebro e hice fotocopias de las proclamaciones del rey dorado, hasta la última página.

Newton.- ¡Estás delirando de locura! ¡Completamente! ¡Aclara esto de una vez por todas! (*Tranquilo*) Que locos estamos.

Frl. Doctor.-Fui muy cautelosa con mi trabajo. En un principio sólo exploté dos o tres descubrimientos, únicamente para acumular el capital que necesitaba. Entonces, establecí enormes plantas y fábricas, una tras otra.

Cada uno de los tres físicos tenía un objetivo perfectamente claro: dos de ellos buscaban la trascendencia al tener el acceso a un poder, ya fuera político o científico; el tercero, en una actitud inmanente, guardar para sí el producto de su experiencia, impedir que manos ajenas tocaran sus descubrimientos. Pero la realidad aleja aquellos objetivos de sus manos. Ellos se han convertido en sombras sin valor para nadie, pero más terrible aún, para ellos mismos. El existencialismo propone la negación al fracaso, por medio del obrar continuamente aunque se fracase; hay que volver a intentarlo de nuevo, una y otra vez, pues por ello se es libre, aunque se encuentre uno en medio de la angustia. Sin embargo, cuando las manos están atadas, en todos los sentidos, solamente queda un sentimiento profundo de resignación y de fracaso, porque la personalidad les ha sido destruida completamente:

Lo que vemos es un estado de la mente en el cual gestión y conexión se han desvanecido y en el que la realidad e identidad son indiferentes. Esto habría sido presentado en el primitivo drama expresionista, a través de una conciencia única dominante. Ahora se presenta de una forma objetiva a través de la cual puede expresarse una metáfora pública²⁷.

Si lo peor que le puede pasar a un hombre, desde un enfoque plenamente existencial, es la resignación y el conformismo, esto no implica que por ello se ha convertido en un antihéroe. No, el carácter se torna antiheroico cuando se rompe la cadena de acciones que conforman el motivo de la responsabilidad hacia uno mismo; cuando se pierde el control total de los objetivos; cuando los propios errores lo conducen a un irremediable fracaso y, por más se quiera intentarlo de nuevo, el resultado es la frustración frente a la realidad.

Möbius.- [...] For us physicists there is nothing left but to surrender to reality. It has not kept up with us. It disintegrates on touching us.

²⁷ Raymond Williams, *op. cit.*, p. 371.

(Friedrich Dürrenmatt, *The Physicists*, p. 81)

Möbius.- Para nosotros los físicos no queda más que rendirnos a la realidad. La realidad no permanece con nosotros. Se desintegra cuando la tocamos.

2.- LOS MOTIVOS CENTRALES DEL DRAMA EXISTENCIALISTA.

Cuando en mis años de estudiante intenté un primer acercamiento para entender la obra de Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, el resultado fue que la consideré como una terapia psicomotora, aplicada después de ejercer una propedéutica muy compleja. Sin embargo, en la medida que cotejé sus enunciados con la conducta y las actitudes de sus personajes dramáticos, mi visión del existencialismo se aclaró progresivamente. El existencialismo es una doctrina filosófica ‘hermética’²⁸, formada por conceptos y, por lo tanto, subjetiva; subjetiva porque sus límites: “son vividos y no son nada si el hombre no los vive, es decir, si no se determina libremente en su existencia por relación a ellos”²⁹. En esta forma, el hombre es quien da vida a los enunciados existencialistas, dependiendo de cómo los entienda y los aplique.

En sus obras filosóficas Sartre traza el significado de sus enunciados y en sus dramas plantea la manera en la cual actúan, positiva o negativamente. La función que la mayoría de ellos ejerce está entrelazada, pues no operan independientemente. El antihéroe existencial se encuentra inmerso dentro de este conglomerado de conceptos, pudiendo ser a la vez un paradigma de héroe existencial y un antihéroe para la sociedad; o, bien, un antihéroe para ambas partes. Intentaremos analizar los enunciados más importantes, en relación con el antihéroe y con algunas obras teatrales donde sus enunciados aparecen implícita o explícitamente. Estos enunciados son: la nada, el obrar, la libertad, la soledad, la angustia, la facticidad y la contingencia.

2.1- LA NADA.

Si los enunciados referidos por Sartre de pronto resultan un tanto complejos, a primera vista el concepto de la *nada* resulta uno de los más difíciles de

²⁸ cf., Norberto Bobbio, *op. cit.*, p. 42.

²⁹ J-P Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 34.

entender, muy a pesar de utilizar continuamente este término de manera coloquial. En una plática o discusión podemos hacer uso constante de expresiones relacionadas con la libertad, el obrar, la soledad, la conciencia, la degradación o el pesimismo. Pero, a excepción de los profesionales, sus significados filosóficos no se aplican a menudo. Esto mismo sucede con la *nada*. Nunca hacemos uso de sentencias como: me encuentro angustiado por estar inmerso en medio de la nada o estoy agobiado por la presión que la nada ejerce sobre “mi ser en mí”. Sin embargo, en gran cantidad de dramas de atribución existencialista este concepto surge continuamente, sin tener una definición aparente para la situación dada. Un ejemplo lo constituye *Calígula*, de Albert Camus, donde los parlamentos se inician con el relato de la situación:

Primer patricio.- Como siempre, nada.

El viejo patricio.- Nada a la mañana, nada a la noche.

Segundo patricio.- Nada desde hace tres días.

El viejo patricio.- Los correos parten, los correos vuelven. Menean la cabeza y dicen: nada.

Segundo patricio.- Se han recorrido toda la campiña, no hay nada que hacer.

Primer patricio.- ¿Por qué inquietarse por anticipado? Esperemos. Quizá vuelva como se fue.

El viejo patricio.- Yo lo vi salir del palacio. Tenía una mirada extraña.

Primer patricio.- Yo también estaba y le pregunté qué le ocurría.

Segundo patricio.- ¿Respondió?

Primer patricio.- Una sola palabra: “Nada”.³⁰

Un ejemplo más lo representa la comedia de Sartre *Kean*, donde en un largo parlamento el “gran actor” realiza un análisis del por qué no es nada:

Kean.- [...] Todo lo que Vuestra Alteza me ha dicho acaso no es la centésima parte de lo que me digo a mí mismo. Sé que no soy *nada* a su lado. Nada. Y nada al lado de su marido, que está chocho. Pero, ¿por qué no soy nada? Debo ser imbécil; me es

³⁰ Albert Camus, *Calígula*, (Trad. Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre), Buenos Aires, Losada, 1982, p. 57.

imposible comprender por qué Inglaterra me pone tan alto y tan bajo. [...] ¿Soy un rey o un payaso? [...] ¿Quién tiene mi genio? Y sin embargo, creedlo, Monseñor, estoy penetrado de profunda humildad. Mi genio no es *nada*. Nada más que una manera de decir las palabras, de hacer los gestos, nada más que un artificio de prestidigitación. Soy el hombre que se escamotea a sí mismo noche tras noche. [...] ¿Y usted quién es? Alguien que representa el papel de Príncipe de Gales, ¿no es verdad?³¹

Los ejemplos podrían continuar, pero con estos dos podemos percibir el significado básico de la nada. Sartre, al discutir sobre el umbral de negación, que posteriormente será interrelacionado con el concepto de la nada, expone un ejemplo interesante: él ha quedado de verse con su amigo Pedro en un café, pero llegó quince minutos tarde y no lo ve; hay una intuición acerca de la ausencia de Pedro, y la ausencia de Pedro es ese *nada*.

De modo que lo ofrecido a la intuición es como una brillazón de la ‘nada’, es la nada de fondo, cuya nihilización³² llama, evoca la aparición de la forma, y la forma es la ‘nada’, que como un nada se desliza sobre la superficie del fondo³³.

Este ejemplo de Sartre es verdaderamente perfecto, e intentaré traducirlo a palabras más simples. El ser que deseamos ver aparecer simplemente no está. De pronto, parece que está ‘ahí’, porque lo evocamos, pero es una ilusión, él no está. Desconocemos la razón, pero intentamos encontrar causas de su ausencia: llegué tarde y él se fue; él no ha llegado, pero es puntual; ¿le habrá pasado algo?, etc. Entonces, empezamos a dudar, porque desconocemos la realidad de la situación. Frente a estas incertidumbres ¿quién está sumergido en la nada, Pedro o yo? Evidentemente yo, porque mi conciencia carece de certeza sobre el entorno e intenta crear dicha certeza donde no existe.

³¹ Jean-Paul Sartre, *Kean* (Trad. María Martínez Sierra), Buenos Aires, Losada, 1975, p. 138.

³² Nihilismo, del latín *nihil*, ‘nada’.

³³ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, págs. 48-49.

Ahora bien, para comprenderlo más plenamente y así poder aplicarlo a personajes dramáticos, es necesario también traducir dos conceptos muy importantes para comprender la *nada*; estos son: el mundo y la conciencia.

Empecemos con el mundo. Éste es objetivo porque conforma la realidad, está ahí y es así, es el ‘ser en sí’: “si entendemos por objetivo lo que pertenece por naturaleza al en-sí, o lo que, de una manera o de otra, constituye *realmente* al objeto como es”³⁴. Por lo tanto, la realidad objetiva aparece como inmutable dentro de su ‘ser en sí’, en su propia existencia; denominándosele también lo general. Sin embargo, la realidad objetiva de la existencia natural, sí puede ser modificada en el interior del ser por ‘el ser para sí’, es decir, el entorno objetivo puede pasar a la calidad de subjetivo por efecto de la conciencia del hombre. De esta manera, la realidad es susceptible de ser modificada, para transformarse en irrealidad, porque el hombre, al hacerlo así, la está negando. Un ejemplo de esta negación a la realidad puede constituirlo la escenografía expresionista, la cual, con sus formas angulosas y violentas, pretendía aludir a la visión interior del protagonista; negaba un entorno, para crear otro.

Por su parte, la conciencia (lo particular), decía Hegel, se observaba en un principio como una certeza sensible, la fuerza del entendimiento, pero ahora es “una certeza que es igual a su verdad, pues la certeza es ella misma su objeto y la conciencia es ella misma lo verdadero”³⁵. Por lo tanto, la verdad está en la forma en la cual la conciencia ve a la realidad. Entonces, la conciencia se puede definir como el hecho de que el ser lleva en sí un ser otro: ‘el ser para sí’. Este ‘ser para sí’ aparece como dualidad e imperfección de la conciencia, porque presupone la escisión con el mundo, por lo tanto otorga al ser una visión subjetiva de la realidad: subjetivismo quiere decir elección del sujeto individual por sí mismo, y la imposibilidad del sujeto de sobrepasar la subjetividad humana³⁶. Si el hombre es responsable de sí mismo, es porque es responsable de su existencia y, por lo tanto, de lo que es y de lo que quiere ser. Pero en su imperfección de dualidad, el hombre puede no ser lo que quiere ser o, es lo que no quiere. Por lo tanto, la conciencia es capaz de negar al mundo (el ser en sí) y también, directamente, de negarse a sí mismo (el ser para sí).

³⁴ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, p. 249.

³⁵ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 107.

³⁶ cf., Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 14.

De esta manera aparece la ‘nada’ como una “cuña interpuesta” que produce la ruptura de sí mismo³⁷. Si el hombre es incapaz de controlar el ‘ser para sí’, entonces la nada lo invade; la ‘nada’ emerge como un vacío espiritual, un estatismo donde la conciencia del ‘ser para sí’ puede buscar compensarlo o disiparse inmerso en su propia irrealidad; una mentira de la cual no puede escapar. Situación muy similar a la vivida por algunos personajes expresionistas, como Willy Loman o el Cajero. La nada es precisamente el punto ciego de la conciencia, impotente para otorgar el valor objetivo a la realidad: aceptar la verdad. Esto es precisamente lo que sucede en el ejemplo de Pedro y en una gran cantidad de personajes dramáticos.

Toda teoría que toma al hombre fuera de ese momento en que se capta a sí mismo es ante todo una teoría que suprime la verdad, pues fuera de este *cogito* cartesiano, todos los objetos son solamente probables, y una doctrina de probabilidades que no está suspendida de una verdad se hunde en la nada.³⁸

La ‘nada’ se muestra, entonces, como el punto crítico para comprender plenamente una actitud antiheroica existencialista. El hombre, al negar el valor pleno del entorno o cuando le otorga un valor diferente al de su esencia, se niega a sí mismo, mostrando la ineficacia del ‘ser para sí’. Esto es precisamente lo que sucede en las dos obras ejemplificadas: *Calígula* y *Kean*.

Calígula tiene un lugar pleno en la historia de la legendaria Roma, como el gran oligarca; dueño a voluntad de las vidas humanas que le confiere su poder. Sus acciones, asesinatos y violaciones de todo tipo por sí mismas constituyen un importante eje dramático que lo convierte en un gran villano. Sin embargo, en la obra de Camus, no son precisamente estas acciones las que le otorgarían el título de antihéroe, sino su ‘ser para sí’, concedido por una conciencia que ha perdido la noción objetiva de la realidad y, que al negarla, se niega a sí mismo; su punto culminante es cuando adopta la categoría divina.

Calígula.- Nadie comprende al destino y por eso me erigí en destino.
He adoptado el rostro estúpido e incomprensible de los dioses.

³⁷ cf., Ismael Quiles, *op. cit.*, p. 59.

³⁸ Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 32.

Eso es lo que tus compañeros de hace un momento han aprendido a adorar.

(A. Camus, *Calígula*, p. 90)

El hecho de llegar a considerarse un ser divino nos podría, en principio, indicar que Calígula está completamente loco. Que, al igual que Lear, está olvidando el lugar que un rey debe ocupar dentro de su comunidad. Que el hecho de atentar contra la vida, constituye una violación ética de gran magnitud. Pero él está harto de la realidad que le rodea, porque: “todo a mi alrededor es mentira, y yo quiero que vivamos una verdad [...] les falta un profesor [...]”³⁹. Es en este momento cuando Calígula inicia su hundimiento en la ‘nada’, pues está sobreponiendo su subjetividad a la verdad objetiva de la realidad y negando el derecho que otros seres tienen a ser subjetivos también. Él desea ser ese profesor que, sumergiendo a su entorno en medio de la angustia, los haga vivir otra realidad, donde el valor de la materia está por encima de la vida misma: “Si, el tesoro tiene importancia, la vida humana no la tiene”⁴⁰. Para lograrlo, su fuerza radica en el poder.

Cesonia.- ¡No te reconozco! Es una broma, ¿verdad?

Calígula.- No es exactamente eso, Cesonia. Es pedagogía.

.....

Escipión.- No te comprendo.

Calígula.- ¡Justamente! Se trata de lo que no es posible, o más bien, de hacer posible lo que no lo es.

Escipión.- Pero ese juego no tiene límites. Es la diversión de un loco.

Calígula.- No, Escipión, es la virtud de un emperador. (*Se echa hacia atrás con un gesto de fatiga.*) ¡Ah, hijos míos! Acabo de comprender por fin la utilidad del poder. Da oportunidades a lo imposible. Hoy, y en tiempos venideros, mi libertad no tendrá fronteras.

(A. Camus, *Calígula*, p. 65)

Aquí entra en acción otro enunciado que será analizado con detenimiento más adelante: la libertad; libertad para obrar. Calígula con la libertad que le

³⁹ Albert Camus, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

confiere su poder, desea intentarlo todo. Sin embargo, al estar escindida su conciencia de la realidad, su personalidad se torna antiheroica, no sólo para su entorno, sino igualmente para el ‘ser para sí’, siendo el punto culminante su dependencia con la luna. Mientras para todo su entorno Calígula está loco, él tiene el mismo concepto de su entorno. Por ello, para desequilibrar su extraña interrelación con lo ‘general’, desea poseer la luna. Ésta emerge como el ‘alma gemela’, remedio de males espirituales, y que bajo la influencia de su amor producirá su felicidad y, por ende, también la de los hombres. Pero la gran frustración es que no la puede poseer y, al no poseerla, la vida ya no tiene ningún sentido. Es entonces cuando, en la soledad, se observa a sí mismo frente a un espejo y se contempla como el ser común que es:

Calígula.- ¡Calígula! Tú también eres culpable. [...] No tendré la luna. Pero que amargo es estar en lo cierto y llegar sin remedio a la consumación. Porque temo la consumación. ¡Ruido de armas! La inocencia prepara su triunfo. ¡Por qué no estaré en su lugar! Tengo miedo. Qué asco, después de haber despreciado a los demás, sentir la misma cobardía en el alma. Pero no importa. Tampoco el miedo dura. Encontraré ese gran vacío donde el corazón se sosiega. [...] Si yo hubiera conseguido la luna, sí el amor bastara, todo habría cambiado. [...] ¡Lo imposible! Lo busqué en los límites del mundo, en los confines de mi mismo, [...] ¡Nada! Siempre nada.

(A. Camus, *Calígula*, p. 113)

Calígula sabe que va a morir, pero más terrible que la muerte es el enfrentamiento con la verdad de saber que su esencia es la misma de un ser común. Ese ‘gran vacío’ del que habla alegóricamente es una representación de la nada. Ya no tiene que negar, ni afirmar, la nada constituye tanto el vacío espiritual, como la muerte existencial. Es el mismo punto final al que se enfrentaron los tres fracasados físicos, de Dürrenmatt; el punto donde la frustración y la nada se unen: el antihéroe empieza a estar completo.

Pero falta un punto para finalizar con el concepto de la ‘nada’ en cuanto a la negación de sí mismo: el ejemplo de *Kean*. Sucede aquí un fenómeno muy curioso. En esta obra, el protagonista no es quien encarna al antihéroe, pues su visión de la realidad está perfectamente equilibrada con su verdad, la verdad

que sobre sí mismo se tiene; no, donde está el problema es en los personajes secundarios. Son ellos y no él, quienes juegan en sus vidas la negación de sí mismos, por ello pregunta Kean: “¿Y usted quién es? Alguien que representa el papel de Príncipe de Gales, ¿no es verdad?” Ellos admiran a Kean, porque él encarna a la perfección la imagen de los grandes héroes dramáticos; los héroes que ellos quisieran ser, para así evadirse de la pesada carga que les representa su realidad. Kean es libre, ellos no, porque están situados en el umbral de la nada, por su estatismo espiritual.

2.2.- EL OBRAR.

Se conoce sólo el obrar como el efectuar un efecto. Su actualidad es apreciada por su provecho. Pero la esencia del obrar es el consumir. Consumar quiere decir: realizar algo en suma, en la plenitud de su esencia, conducir ésta adelante, *producere*.⁴¹

El concepto de obrar es igual a la constante actividad del hombre, con la cual crea dentro de sí mismo un proyecto de vida. Este proyecto será lo que le dé su esencia, pues estará enriquecido por una experiencia continua, siempre y cuando este hombre esté en libertad para obrar. De aquí se deriva el primer ‘principio’ del existencialismo: “el hombre no es otra cosa que lo que él hace”⁴². Para Sartre este proceso es fuertemente subjetivo, en el sentido de que está creando un proyecto a futuro, por lo tanto, el hombre tiene una responsabilidad consigo mismo, con su existencia, independientemente de Dios o de cualquier otro ‘intermediario’ (como lo constituye también un partido político) para enfrentar su realidad. Este principio resulta fuertemente inmanente en su origen, en cuanto a que es el resultado de la propia experiencia la que construye el proyecto para sí mismo desde el interior del ser. Mas, para establecerlo se requiere, primero, librarse de autoridades externas y, segundo, ‘elegir’ una moral: “inventar él mismo su ley”⁴³. Sin embargo, para lograr realizar el proyecto, el hombre reconoce su interrelación

⁴¹ Martín Heidegger, *Carta sobre el humanismo* (Sin traductor), Buenos Aires, Huascar, 1972, p. 65.

⁴² Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 13.

⁴³ *Ibid.*, p. 38.

con el mundo exterior o la realidad, pues para poder reconocerse como lo que “es”, debe ser reconocido de igual forma por el mundo. Así surge un nuevo concepto denominado ‘intersubjetividad’, donde “el hombre decide lo que es y lo que son los otros”⁴⁴; como lo hiciera Calígula, en forma equivocada, al determinar su calidad y la calidad del mundo que le rodeaba. De esta manera, el hombre debe tener perfectamente claro qué quiere (subjetivamente hablando), cuáles son las herramientas morales con las que cuenta y cómo las va a utilizar en el momento crítico de la toma de una decisión. Evidentemente, cualquier resolución que implique una acción, puede repercutir en terceros o, bien, que existen terceros cuya presencia repercute en la decisión. Ahora bien, para que pueda ejercerse una acción, necesariamente debe existir un motivo que la impulse y, éste, a su vez, gobernado por una idea, la cual desemboca en el proyecto (*dianoia* y *ethos*): “el acto, el móvil y el fin se constituyen en un solo surgimiento”⁴⁵.

Bajo esta perspectiva, por ejemplo, los tres asesinatos cometidos por los físicos están justificados por el ‘proyecto’ que cada uno tenía ‘para sí’, aunque bajo las circunstancias dadas su proyecto fuera un fracaso, para ellos mismos principalmente. ¿Dónde fallaron? En la correcta previsión a futuro de las consecuencias de su responsabilidad al obrar ‘así’, por lo cual, viene a la mente las palabras de Diego Lanza, en el Apartado de Instinto *versus* Intelecto, del primer capítulo, cuando el error representa “la responsabilidad que recae sobre el sujeto que no ha sabido calcular correctamente la consecuencia de su acción, ya sea porque fue vencido temporalmente por la emotividad, ya sea por una falla de su objetivo en el momento de la decisión”. Los físicos estuvieron en libertad de obrar y fallaron; fracasaron y ya no tienen otra oportunidad porque, si bien el motivo pudo ser justo, su proyecto fue en sumo grado deficiente.

2.3.- LA LIBERTAD.

La libertad, como sentimiento profundo o de interrelación con la realidad, no puede verse separada jamás de la actividad que es el obrar. En esta forma,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁵ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, p. 542.

libertad y obrar conforman una sinergia donde la fuerza de uno depende de la aparición del otro. Sin embargo, existencialmente, la libertad tiende a ser un grado más importante, en la medida se puede definir como “la voluntad para obrar”.

Sartre dice que la condición fundamental del acto es la libertad, pero también afirma que no está sometida a ninguna necesidad lógica, porque “la libertad del para-sí es siempre *comprometida* [...] No nos captamos jamás sino como una elección en vías de hacerse. Pero la libertad es simplemente el hecho de que esa elección es siempre incondicionada”⁴⁶. La libertad de un individuo está en relación directa con la responsabilidad y el compromiso que uno tiene para sí mismo. Pero además, en relación directa con su proyecto, debe elegir entre la gran cantidad de opciones para crear su esencia por propia voluntad, por lo cual requiere de un código propio de valores morales para actuar desde un universo donde se encuentra completamente solo: el interior de sí mismo.

La libertad auxilia al hombre para determinar la posible esencia del ser-en-sí, a partir del ser para-sí, bajo un enfoque totalmente subjetivo de la realidad. Para demostrarlo, Sartre lo ejemplifica con la visión que dos hombres pueden tener de un peñasco: mientras para uno que pasa y lo ve, es simplemente un peñasco feo o bello; para otro hombre es un peñasco escalable o no escalable, en la medida que él lo integre por ‘libertad’ a una “situación” cuyo tema sea el escalamiento ⁴⁷. Esta ‘situación’, que podría representar un obstáculo para el ser-para-sí, la resuelve Sartre cuando afirma:

No hay obstáculo absoluto, sino que el obstáculo revela su coeficiente de adversidad a través de las técnicas libremente inventadas, libremente adquiridas; lo revela también en función del valor del fin puesto por la libertad. Este peñasco no será obstáculo si quiero, a toda costa, llegar a lo alto de la montaña; en cambio, me desalentará si he fijado libremente límites a mis deseos de cumplir la ascensión proyectada.⁴⁸

⁴⁶ *Ibid.*, p. 590.

⁴⁷ cf., *Ibid.*, p. 600.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 601.

Si es posible sustituir algunos términos del párrafo anterior, las técnicas equivaldrían a la experiencia del individuo (prueba y error) y los límites a las restricciones impuestas por sí mismo o por una sociedad; el cumplir la ascensión es la esencia otorgada por la voluntad de ejecutar el acto. Sin embargo, dentro de este proyecto, el hombre debe saber cual es su potencialidad para lograrlo, y cómo debe estructurar esa ‘ascensión’, paso a paso y en base a su experiencia, hasta ganar la cúspide. Bajo un enfoque estrictamente existencialista, esta secuencia fundamentaría la base para el encumbramiento de un ideal heroico en esta doctrina: aunque hubiese fracasos, el fin justificaría los medios.

Muertos sin sepultura es una de las obras dramáticas de Jean-Paul Sartre donde mejor se ejemplifica las ideas de libertad, obrar y fracasar. La escena inicial muestra a cinco miembros de la resistencia francesa prisioneros en un desván. Fueron atrapados por los alemanes después de un fallido intento de tomar una población, suceso en el que murió una niña de trece años:

Sorbier.- La chica de la granja. La oí gritar mientras nos llevaban. El fuego estaba ya en la escalera.

Lucie.- ¿La chica de la granja? No debías decírnoslo.

Sorbier.- Hay muchos otros que han muerto. Niños y mujeres. Pero no los oí morir. Es como si la chica gritara todavía. No podría guardarme sus gritos para mí solo.

Lucie.- Tenía trece años. Murió a causa de nosotros.

Sorbier.- A causa de nosotros han muerto muchos.

Canoris.- (*A Francois*) Ya ves que era preferible no hablar.

Francois.- Bueno, ¿y qué? Tampoco duraremos mucho. Dentro de un rato opinarás quizá que tuvieron suerte.

Sorbier.- No habían aceptado morir.

Francois.- ¿Acaso yo habría aceptado? No es culpa nuestra si el asunto falló.

Sorbier.- Si, es culpa nuestra.

Francois.- Hemos obedecido órdenes.

Sorbier.- Sí.

Francois.- Nos dijeron: “Suban allá y tomen la aldea”. Les dijimos: “Es idiota, avisarán a los alemanes en veinticuatro horas”. Nos respondieron: “A pesar de todo suban y tómenla”. Entonces dijimos: “Bueno”. Y subimos. ¿Dónde está la culpa?

Sorbier.- Había que lograrlo.

Francois.- No podíamos lograrlo.

Sorbier.- Lo sé. Había que lograrlo a pesar de todo. ⁴⁹

Con esta serie de parlamentos se puede confrontar perfectamente el ejemplo del peñasco, del que hablaba Sartre. Pero además estos diálogos encierran otro concepto, el de la doble ‘culpa’, tanto por el fracaso en la toma de la aldea, como por la muerte de un ser inocente. Ellos estaban en perfecta congruencia si hubiesen argumentado correctamente las ‘limitaciones’, pero entonces el ‘desaliento’ de no cumplir para consigo mismo hubiera constituido un revés en su proyecto de ser-para-sí, negando de esta forma su libertad interior al no intentarlo. Por otra parte, aquí también se encuentran otras formas que asume la libertad: la dependencia de lo particular en relación con lo general cuando se está prisionero, lo cual conduce a crear dentro de sí un efecto de impotencia; la delegación de la responsabilidad, para sentirse libre del peso de la culpa, lo cual implica cobardía. Sorbier encarna perfectamente el proyecto de sí mismo, dentro de un esbozo de libertad, donde: Yo decido sólo por mí mismo (al igual que todos los demás personajes). Su acción, ciertamente, estaría en contra del sentido común, de ser aceptadas las limitaciones, pero: “El argumento decisivo utilizado por el sentido común contra la libertad consiste en recordarnos nuestra impotencia” ⁵⁰. Por lo tanto, todo parece indicar que: si para lograr la consumación de la idea (la libertad de mi país, de esta prisión y mi propia libertad existencial) alguien debe morir, que muera. De esta manera, surgiría la gran pregunta que conduce la conformación del carácter antiheroico existencialista en base a su libertad: ¿si los héroes trágicos griegos cometían errores, por qué yo no puedo cometerlos? Esta es actitud antiheroica, pues se está plenamente consciente que los errores pueden no sólo afectar a terceros, sino también que el ser-para-sí está consciente en usar a terceros como chivos expiatorios. Sí, la idea del sacrificio substitutivo cobra de nuevo forma en los dramas existencialistas, para recibir un bien a cambio, pero con la diferencia de

⁴⁹ Jean-Paul Sartre, *Muertos sin sepultura* (Trad. Aurora Bernárdez), Buenos Aires, Losada, 1973, p. 10.

⁵⁰ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, p. 593.

que el espíritu del sacrificado no se le entrega a los dioses, sino a la idea para la preservación del proyecto del ser-para-sí.

Los milicianos han atrapado a Jean, el jefe de la resistencia, pero éstos no saben de quien se trata en realidad. Lo encierran en el mismo desván donde están los demás. Ante el hecho de que serán torturados, surge el temor de que Francois (un joven de quince años, para quien la vida es el único bien que posee) delate la verdadera identidad de Jean. Nadie quiere que eso suceda, pues si él muere los demás también: “Lucie.- [...] Yo soy tú. Si vives, viviré”⁵¹. Sólo queda una única salida: asesinar a Francois, no sólo porque puede desenmascarar a Jean, sino porque no está convencido de la lucha en la que están inmersos:

Francois.- No ireis a... (*No responden.*) Pero si os juro que no hablaré. (*No responden.*) ¡Lucie! ¡Socorro! No dejes que me hagan daño; no hablaré, te lo juro, no hablaré.

Jean.- (*Situándose junto a Francois.*) No lo tocaréis.

Francois.- No quiero morir aquí; esta noche no, Henri, tengo quince años, déjame vivir. No me mates en la oscuridad. (*Henri le aprieta la garganta*) ¡Lucie! (*Lucie vuelve la cabeza*) Os odio a todos.

(Jean-Paul Sartre, *Muertos sin sepultura*, p. 40)

Lucie (por cierto hermana mayor de Francois), Henri y Canoris han tramado una mentira sobre el paradero de Jean, que le comunican a sus captores. La mentira funciona y salen en busca de Jean, pero, acto seguido, sus captores los asesinan a balazos. Todo el suceso resultó en vano: la libertad para obrar fue un verdadero fracaso. El Sacrificio: un simple asesinato.

La voluntad... posiblemente su esencia emerja de un parlamento de Jean:

Jean.- [...] Me habéis excluido, habéis decidido mi vida como mi muerte: fríamente. No vengáis a decirme ahora que soy vuestro cómplice, sería demasiado cómodo. Vuestro testigo, eso es todo. Y declaro que sois unos asesinos. (*Una pausa*) Lo mataste por orgullo.

(Jean-Paul Sartre, *Muertos sin sepultura*, p. 41)

⁵¹ Jean-Paul Sartre, *Muertos sin sepultura*, p. 24.

El final de este parlamento resulta verdaderamente insultante para quien ha intentado obrar con base a una idea y un proyecto, pues si recordamos a Nietzsche, el orgullo es un sentimiento que nace por la carencia del honor otorgado. Es decir, que el deber cumplido no fue reconocido, ya sea porque el resultado es fallido, o porque los motivos en la ejecución del deber fueron desvirtuados o, simplemente, porque el deber fue ignorado. De cualquier forma, la idea del sacrificio se pierde, quedando únicamente el asesinato: “habrá que tener la necesaria honestidad para no hacer pasar por humildad lo que es falta de valor, pues, muy al contrario es orgullo”⁵² La visión trágica de este drama resulta muy similar a la vieja tragedia griega: cuando se está creyendo obrar con responsabilidad, lo único que se está haciendo es firmar la propia catástrofe. Este es el resultado de la posición antiheroica del obrar en conjunción con la libertad: “El hombre sartriano es la neta antítesis del Dios cristiano, el cual crea el mundo desde la nada; él crea la nada desde el mundo”⁵³.

2.4.- LA SOLEDAD.

Hasta ahora hemos observado en los personajes dramáticos, como la libertad puede cobrar una profunda visión subjetiva del ser-para-sí, capaz de otorgar al hombre cierta seguridad para su actuar sobre sí mismo y modificar su entorno. Sin embargo, la libertad tiene su precio, porque en la medida que el hombre cobra conciencia de su libertad, en esa misma medida observa que aumenta su soledad:

Si, por otra parte, Dios no existe, no encontramos frente a nosotros valores u órdenes que legitimen nuestra conducta. Así, no tenemos detrás ni delante de nosotros, en el dominio luminoso de los valores, justificaciones o excusas. Estamos solos, sin excusas.⁵⁴

Obviamente, al encontrarnos bajo estas condiciones, nadie en lo absoluto puede ayudarnos, ya sea para la ejecución en el ‘obrar’, ya sea para compartir

⁵² Sören Kierkegaard, *Temor y temblor*, p. 146.

⁵³ Norberto Bobbio, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁴ Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 20.

la responsabilidad de nuestra acción, por irrelevante o terrible que ésta pueda ser. También es importante observar que no existe redención, ni el perdón por los pecados cometidos hacia lo general. El ser siempre es y será culpable por los errores cometidos, los cuales no difieren en principio, del héroe trágico griego. Dentro de este territorio de soledad es donde el individuo debe estructurar la forma en la cual él deberá conocerse a sí mismo, a partir de las herramientas ‘herméticas’ que le otorga el existencialismo y de la experiencia que el uso de éstas le hayan aportado. Por lo tanto, la soledad surge como el refugio de una verdad dentro de una situación altamente inmanente, pues, recordando la cita de Norberto Bobbio, aquí el hombre se encuentra retraído en sí mismo y alejado del mundo para buscarse en medio de toda su pobreza, la cual es su verdad. Para Bobbio el hombre existencialista no es un revolucionario, es a lo sumo un rebelde “que no se considera parte de la sociedad”⁵⁵. Su ética nace entonces de lo particular y no de lo general, como afirmara Kierkegaard al hablar del héroe trágico⁵⁶, porque en el caso de la soledad lo interior resulta superior a lo exterior.

El hombre únicamente depende de sí mismo en cualquier situación de la vida para obrar, por lo tanto debe eliminar de su conciencia a cualquiera que sea intermediario entre él y la realidad. Sartre lo certifica claramente cuando afirma: “No es que creamos que Dios existe, sino que pensamos que el problema no es el de su existencia; es necesario que el hombre se encuentre a sí mismo y se convenza de que nada puede salvarlo de sí mismo”⁵⁷. Quizás la búsqueda de sí mismo en medio de la soledad, sin intermediarios que le auxilien en el obrar, se podría ejemplificar con un gracioso suceso. Una noche, en una pelea de box, casualmente se hallaba junto al comentarista un sacerdote; cuando uno de los contrincantes se preparaba para iniciar el combate, éste se persignó; el comentarista, con un poco de cizaña, le preguntó al sacerdote: - oiga , Padre, ¿qué tanto ayuda al peleador, el persignarse? El sacerdote le respondió inmediatamente: - Si no sabe boxear, absolutamente

⁵⁵ Norberto Bobbio, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁶ Sören Kierkegaard, *Temor y temblor*, p. 153.

⁵⁷ Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 45

para nada. Este es precisamente el punto: de nada sirve invocar poderes o fuerzas suprahumanas o auxiliarse de terceros, si carecemos del profundo conocimiento de nosotros mismos y de nuestras capacidades, para abrirnos paso en nuestro entorno. Por lo tanto, por terrible que parezca, no tenemos a nadie que nos auxilie en nuestra lucha diaria; la única realidad es que estamos solos y con una responsabilidad a cuestas; en todos sentidos, uno mismo es el primer afectado con nuestras propias decisiones.

En principio, la soledad pudiera parecer la gran maestra del hombre, pero también puede ser la gran destructora. Si el hombre es incapaz de mantener un equilibrio entre lo particular y lo general, negando todo principio ético para sostener un interrelación de respeto (inicialmente consigo mismo, al anular la mentira), la soledad puede conducir a la ociosidad, a la frustración y a la nada.

Si bien se ha dicho una y otra vez, sobre los personajes teatrales de Sartre, que éstos pertenecen a un mundo enfermizo, totalmente degradado y carente de valores, posiblemente los más intensos en este sentido son lo que aparecen en *Los secuestrados de Altona*. Sin intentar realizar una comparación, este drama recuerda por momentos dos obras: la primera, *Camino de Damasco*, tanto por lo mentalmente enfermizo de los personajes, como por el objetivo del texto, cuya finalidad es la búsqueda de una verdad que yace en el interior del alma de éstos; la segunda, *La muerte de un viajante*, pues los personajes realizan continuamente introspecciones que cobran vida escénicamente, dentro de un ambiente psíquico de interrelación sumamente violento; las regresiones mentales por parte de Frantz y de su padre, nos recuerdan las sufridas por Willy Loman. Toda la gran estructura del drama pareciera estar más diseñada para demostrar ‘qué pasa’ cuando las tesis de Sartre funcionan de forma incorrecta, que para realizar un espectáculo escénico. Sin embargo, es precisamente lo enfermizo de éstos donde radica su importancia textual, pues los conduce a un ámbito de soledad que constituye su propia condena. En la visión antiheroica existencial de Sartre, sus antihéroes también son una muestra de todos aquellos que no tuvieron el coraje para enfrentar la libertad, la soledad, la angustia y la nada, entre tantos factores o, bien, que se excedieron en el uso y aplicación de éstos.

En *Los secuestrados de Altona*, Sartre analiza motivos como las luchas generacionales; la negación de Dios; la culpabilidad de los asesinatos en la

guerra; la pérdida del valor y función del sacrificio; la subjetividad de la verdad y de la mentira; la muerte existencial; la relación del ser con el mundo; el incesto; pero quizás el más importante, y sobre el cual giran todos los demás, sea el huir de una sanguinaria realidad que los ha dominado por completo. El voluntario autosequestro y la soledad, son los únicos remedios para intentar así atenuar sus terribles angustias, producidas por un miedo a la verdad.

El argumento gira sobre los constantes intentos del padre de una poderosa familia alemana, dueña de astilleros, para reintegrar a la actividad familiar y económica a su hijo mayor, Frantz, quien durante la posguerra se ha recluso durante muchos años en su habitación, teniendo como única visita la de su hermana Leni. Esta situación provoca enfrentamientos del hijo menor, Werner, con su padre al sentirse humillado después de que gradualmente se encargó de los negocios familiares, lo que en un principio sucedió contra su propia voluntad. En este sentido, Sartre, nos hace recordar la deshumanización de las formas modernas de sacrificio, descritas por Calasso, donde la materia obtiene una supremacía sobre el espíritu. El padre, un verdadero nazi, enfermo de cáncer y a punto de morir, finalmente se da cuenta que Frantz resulta inútil para dirigir la Empresa:

El Padre.- ¡Pobre hijo! Yo quería que tú dirigieras la Gran Empresa después de mi muerte. Pero es la Gran Empresa la que dirige. La que elige a sus hombres. A mí ella me ha eliminado: yo la poseo, pero ya no mando. Y a ti, principito, a ti ella te ha rechazado desde el primer instante; ¿para qué quiere ella un príncipe? Ella forma y recluta por sí misma a sus gerentes.[...] Te había otorgado yo todos los méritos y el gusto áspero del poder, y nada de eso sirvió. ¡Qué lástima! Para actuar corraste los mayores riesgos y ya ves, ella transformaba tus actos en simples gestos. Ese tormento te ha empujado al crimen y hasta en el crimen ella te anula: engorda con tu derrota. No me gustan los remordimientos, Frantz, eso no sirve para nada. Si pudiera creer que tú eres eficaz en otra parte y de otro modo... Yo te he hecho un monarca, hoy en día eso quiere decir un inútil.⁵⁸

⁵⁸ Jean-Paul Sartre, *Los secuestrados de Altona* (Trad. Aurora Bernárdez), Madrid, Alianza, 1982, p. 268.

Esta situación es la consecuencia final de tantos años de huir de la realidad, de la culpabilidad y de vivir una mentira. Pero, ¿cuál es la verdad y cual es la mentira? La verdad, para Frantz, es una mentira emergida de un estado de cobardía y frustración, con la cual intenta ocultar la realidad a los demás y a sí mismo, emitiendo frases como: “Moriré, simplemente. [...] Ellos echarán abajo la puerta, ¿y qué encontrarán? El cadáver de Alemania asesinada”⁵⁹; “Yo salvaré a todo el mundo a la vez, [...] Yo soy un enfermo”⁶⁰; “Algo sucede. Afuera. Algo que yo no quiero ver. [...] El asesinato de Alemania”⁶¹. Sin embargo, finalmente confiesa lo que ciertamente lo tiene ‘enfermo’: su profundo odio hacia todo lo que le rodea, lo cual se inició con su familia, para más tarde extenderlo hacia todo lo que conforma su propio país.

Frantz.- Sí. (*Pausa.*) Las ruinas me justificaban: amaba nuestras casas saqueadas, nuestros niños mutilados. Pretendí que me encerraba para no asistir a la agonía de Alemania, pero eso es falso. Yo deseé la muerte de mi país, y me secuestré para no ser testigo de su resurrección.

(Jean-Paul Sartre, *Los secuestrados de Altona*, p. 257)

La soledad de Frantz y de todos los miembros de la familia no es otra cosa que la inconformidad del ser-para-sí, con lo que se es; que a pesar de ser sumamente ricos, muy poco han logrado en la vida; en pocas palabras, por su pobreza espiritual. Todas sus acciones están cercadas por un grito de angustia y un profundo dolor producido por la frustración de encontrarse inmersos en la ‘nada’, que como ya se ha visto, no es otra cosa que la muerte existencial. Por ejemplo, Leni, la hermana menor, es un ser totalmente degradado, carente de un honor reconocido por algún deber logrado; lo único que posee es un apellido sinónimo de riqueza y poder, y así lo afirma en un diálogo con Frantz:

Leni.- [...] También quería decirte que yo necesito que tú existas, tú, el heredero de nombre, el único cuyas caricias me turban sin humillarme. [...] No pido nada, pero he nacido Gerlach, y eso quiere decir loca de orgullo, y no puedo hacer el amor sino con

⁵⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁶¹ *Ibid.*, págs. 136-137.

un Gerlach. El incesto es mi ley y mi destino. (*Riendo.*) En una palabra, es mi manera de estrechar los lazos familiares.

(Jean-Paul Sartre, *Los secuestrados de Altona*, p. 141)

Pero Leni, a pesar de ser el personaje más degradado después de Frantz, y a diferencia de éste, es perfectamente consciente de su estado ‘alterado’. Asume su responsabilidad dentro de su libertad, incluso en el incesto que ha realizado con Frantz. Ella funge como un nuevo tipo de sacerdotisa que intenta exorcizar el dolor espiritual de su hermano, exponiendo a la verdad dentro de lo que para ella significa la libertad, obligándolo a enfrentarse a sí mismo:

Leni.- [...] Voy a morir, ya estoy muerta y te prohíbo que defiendas mi causa. Yo no tengo más que un juez: yo misma, y yo me absuelvo. [...] Serás invulnerable si tienes el coraje de declarar: “Yo he hecho lo que he querido y he querido lo que he hecho”

(Jean-Paul Sartre, *Los secuestrados de Altona*, p. 116)

El punto climático de la obra se presenta cuando finalmente Frantz y su padre resuelven sus diferencias, llegando a un común acuerdo: si ambos están muertos, uno por enfermedad y el otro por su condición existencial, ¿por qué no suicidarse juntos? Por su parte, Leni, sabiendo lo que ellos van a hacer, opta por tomar el lugar de Frantz: el autosequestro, pues está perfectamente consciente que ya es un cadáver.

Resulta muy interesante en esta obra que los temas del existencialismo, como la libertad y la angustia, giren alrededor de la soledad, porque ésta es el resultado y única salida de los vicios de los personajes, independientemente de que sea el motivo del autosequestro. Esta terrible soledad, que no significa otra cosa que el estar inmersos en la ‘nada’. Para reafirmar este contexto, el dictamen más terrible lo constituye el parlamento del padre hacia Frantz:

El Padre.- Tu vida o tu muerte de cualquier manera es *nada*. Tú no eres nada, no haces nada, no puedes hacer nada.

(Jean-Paul Sartre, *Los secuestrados de Altona*, p. 267)

La verdad sentenciada por el padre, y contaminada de una sombría violencia, abre un espacio para un parlamento que provoca cierta remembranza de los héroes trágicos griegos, cuando en una discusión con su padre, Frantz afirma: "...hubiera querido no haber nacido"⁶². Finalmente, en cuanto al estado de soledad, el héroe trágico y el antihéroe existencialista no difieren mucho, pues su catástrofe se produce a partir del error en el obrar o de la toma de decisión ante una situación, quedando siempre su verdad sola frente al mundo.

2.5.- LA ANGUSTIA.

La angustia, como un sentimiento existencial del 'ser', está íntimamente ligada a la libertad y al obrar en forma inmanente. Decimos inmanente porque la angustia nace de la idea del 'ser', a partir de la constante reflexión, por su posible incapacidad para cumplir una responsabilidad impuesta por sí mismo, sin importar las consecuencias externas (miedo) por un "posible fracaso"⁶³: no debe de fallar, sin importarle lo que suceda en su entorno. Por lo tanto, la angustia, al estar incrustada en la noción de responsabilidad hacia sí mismo, surge en el momento que el 'ser' se compromete con el motivo que impulsa su obrar. Sin embargo, aun antes de que se produzca un 'error' en la acción, la idea del fracaso en el obrar, provoca que brote la angustia unida intensamente a un sentimiento de culpa para consigo mismo ⁶⁴. Esta situación aviva en el individuo un proceso constante de reflexión, sobre qué debe hacer, para no caer en la 'nada'⁶⁵, en la frustración o en la muerte existencial.

La angustia difiere del 'miedo', en que éste nace de lo general y la angustia de lo particular ⁶⁶. En este sentido, el hombre debe saber distinguir entre ambos sentimientos y encontrar una plena justificación en la elección de los motivos para la realización de sus acciones, tanto por temor hacia lo externo, como por la angustia surgida en su interior. Lo anterior es posible ejemplificarlo con la obra ya citada de Dürrenmatt, *Los físicos*. El pretexto de la locura en los

⁶² J.-P. Sartre, *Los secuestrados de Altona*, p. 271.

⁶³ cf., Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, p. 72.

⁶⁴ cf., Sören Kierkegaard, *Temor y temblor*, p. 168.

⁶⁵ cf., Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, p. 71.

⁶⁶ cf., *Ibid.*, p. 72.

científicos nace, por una parte, del sentimiento de angustia por fracasar para consigo mismos en su proyecto libremente elegido y, por otra parte, del miedo a las repercusiones que el entorno pueda producir hacia ellos, por su ‘posible fracaso’. Por lo tanto, en el momento de toma de decisión, el hombre debe elegir entre afectarse a sí mismo o afectar al mundo. Sin embargo, cualquier acción elegida siempre repercutirá en todos los niveles de su entorno, como sucede con las ‘elecciones’ de Frantz, en *Los secuestrados de Altona*.

La mujer.- (A Frantz.) [...] Tú nos has traicionado dando lo que no te pertenecía: cada vez que perdonabas la vida de un enemigo, aunque fuera en la cuna, tú tomabas la vida de uno de los nuestros: [...] ¿Dónde está tu virtud, mal soldado? ¡El culpable eres tú! ¡Dios no te juzgará por lo que has hecho, sino por lo que no has osado hacer: por los crímenes que debiste cometer y no has cometido! [...] ¡El culpable eres tú!

(Jean-Paul Sartre, *Los secuestrados de Altona*, p. 219)

Si Frantz optó por vivir en soledad, por una parte, es para intentar aminorar la angustia que le produce su verdad; pero, por otra, es también por el miedo a la repercusión de su entorno hacia él. La importancia del último parlamento citado radica en que, desde un enfoque plenamente existencialista, un antihéroe dramático debe preocuparse por enfrentar su angustia y no por el miedo o el temor producido por su elección en su interrelación con el mundo, pues, de una u otra forma, siempre va a ‘obrar mal’ en él. En esta forma, la noción de culpa queda reducida sólo en su compromiso con el ser-para-sí, implantando una relación de anomia con el entorno.

La angustia, por lo general, está ligada íntimamente a la soledad y puede parecer un mal necesario para que el hombre entre en comprensión de sí mismo y de su mundo, determinándose así su carácter heroico o antiheroico.

Bajo la perspectiva de los enunciados existencialistas de Sartre, y con base a las características de la mayoría de sus personajes dramáticos, pareciera que, en efecto, todos son sociópatas que caen en las garras de la angustia por poseer cualidades antiheroicas. Sin embargo, no necesariamente es así, pues también existen personajes heroicos en sus dramas enmascarados bajo la apariencia de

un ‘villano’. Este es el caso de Goetz, en el drama *El diablo y dios*, para quien la angustia tiene un significado particular y subjetivo, que no difiere del real:

Nasty.- Dios *no puede* ordenar que se traicione a los pobres porque está con ellos.

Heinrich.- Si está con ellos, ¿por qué han fracasado entonces todas sus rebeliones? ¿Por qué ha permitido, todavía hoy, que la revuelta tuya concluya en la desesperación? [...]

Goetz.- [...] He aquí la angustia y el sudor de sangre. ¡Vamos! ¡Vamos! La angustia es buena. Qué dulce es tu rostro: lo miro y siento que veinte mil hombres van a morir. [...] no todo está dicho: he decidido tomar Worms, pero si Dios está contigo, puede suceder que algo me lo impida.⁶⁷

La cita anterior es muy clara en cuanto a que la soledad, el miedo y la angustia van unidos de la mano: Dios tiene su mundo, desde el cual controla el temor; y el hombre el suyo, donde ocasiona o sufre la angustia. Goetz ha sido un mercenario que, mediante su libre elección (se podría decir albedrío), finalmente desea suspender sus matanzas, para dar amor y tierras a los campesinos. Es la búsqueda de una realización plena de su ser-para-sí, la que lo ha llevado a cambiar sus objetivos en la vida. Sin embargo, su gran dificultad radica en cambiar la idea de su esencia (personalidad) en el mundo, y de que el mundo lo perciba bajo su nueva ‘identidad’. Todo esto lo conduce a ejecutar un proceso de reflexión, dominado por un sentimiento de angustia, en el cual, por desgracia para él, se contempla impotente para lograr imponer su elección:

Goetz.- El crimen. Los hombres de hoy nacen criminales; debo reivindicar mi parte en sus crímenes si quiero su porción de su amor y de sus virtudes. Quise el amor puro; necesidad; amarse, es odiar al mismo enemigo; me desposaré, pues, con vuestro odio. Quise el bien; tontería; sobre esta tierra y en estos tiempos, el Bien y el Mal son inseparables; acepto ser malvado para llegar a ser bueno.

(Jean-Paul Sartre, *El diablo y Dios*, p. 168)

⁶⁷ Jean-Paul Sartre, *El diablo y Dios* (Trad. Jorge Zalamea), Buenos Aires, Losada, 1952, p. 101.

Goetz, inmerso en su proceso de refección, bajo un estado de angustia, ha comprendido que su 'Yo' ha perdido la batalla frente al mundo; él nunca podrá cambiar, ni ser lo que desea; cuando lo apresan acepta tomar de nuevo el mando de las tropas, siempre y cuando él acepte las órdenes de alguien más. Bajo esta nueva perspectiva de su carácter, que acepta ser subyugado, Nasty, el comandante del ejército, le atribuye el haber cambiado, a lo que Goetz responde: "Perdí a alguien que me era caro"⁶⁸. Ese alguien es él mismo, que lo ha perdido todo, empezando por su 'libertad' para 'obrar'. Al tomar las armas de nuevo, Goetz retoma su carácter heroico frente al mundo, pero para 'sí', esto constituye la derrota final: es un antihéroe para sí mismo que, aunque no calle su verdad, ha fallado en su proyecto. Sin embargo, y aquí lo interesante de la propuesta de Sartre en esta obra, es la posibilidad de invertir los valores éticos del individuo para salvar su proyecto y salvarse a sí mismo de caer en una categoría antiheroica y, por ende, en la nada y en la muerte existencial; y para eso opera el proceso de reflexión aportado por la angustia: "acepto ser malvado para llegar a ser bueno".

Goetz.- No tengas miedo, no flaquearé. Les causaré horror, ya que no tengo otra manera de amarlos; les daré órdenes, ya que no tengo otra manera de obedecerles; permaneceré solo con este vacío por encima de mi cabeza, ya que no tengo otra manera de estar con todos. Hay que hacer la guerra y la haré.

(Jean-Paul Sartre, *El diablo y Dios*, p. 171)

Si se ejecuta un proceso de análisis del protagonista, Goetz, en comparación con otros personajes con cualidades antiheroicas, en otros periodos dramáticos, como podría ser Timón de Atenas, el resultado es obvio: Timón jamás se entregó a un proceso de reflexión para encontrar la causa de su desgracia; Goetz, sí, amén de ofrecerse una alternativa para integrarse a su realidad. Goetz demuestra claramente que el antihéroe nace desde el interior del ser mismo; para el espectador resulta un personaje heroico, porque a través de la angustia ofrece un remedio para su problemática existencial.

⁶⁸ J-P Sartre, *El diablo y Dios*, p. 168.

Para concluir, lo más importante que nos ha aportado este drama de Sartre, es la forma en la cual se externa un carácter heroico existencial, dentro de un mundo caótico e imperturbable; Goetz ofrece el sacrificio de sí mismo, para obtener un bien a cambio: el ser-para-sí, en equilibrio con el ser-en-sí, algo que no entendieron nunca Ajax, Timón o Dantón.

3.- LA FACTICIDAD Y LA CONTINGENCIA.

Goetz es un personaje de principios éticos, cuyo problema es el de vivir en un mundo donde éstos salen sobrando; supo adaptarse y sobrevivir angustiado, pero en ningún momento lo vemos inmerso en una muerte existencial. Por el contrario, sabe hacer de su derrota una victoria; se adapta sin perder su clase. Percibido bajo los enunciados existencialistas e, incluso, por las cualidades propuestas por Strindberg en su prólogo a *La señorita Julia*, sobre cómo debía ser el protagonista, resulta un verdadero héroe del teatro contemporáneo, que se deja llevar por el viento, sin permanecer aferrado a un carácter inflexible. Existencialmente, su situación produce el surgimiento de otro concepto muy importante: la facticidad. En palabras de Sartre, la ‘facticidad’ es la “indicación que me doy a mí mismo del ser que debo alcanzar para ser lo que soy”⁶⁹; Goetz diría simplemente: “si para ser bueno debo matar, pues mato”. Sin embargo, ¿cuál es el resultado cuando un personaje es inflexible? Su catástrofe resultará inevitable. Esta será ineludiblemente la situación de Hugo Barine o Serguine⁷⁰, el protagonista del drama de Sartre, *Las manos sucias*.

En lo personal y subjetivamente, este es uno de los mejores dramas de Sartre, pues plasma de manera perfecta en la personalidad de Hugo los conflictos existenciales, que hacen de éste último un personaje completamente inadaptado y cuyos principios inflexibles lo conducen a su autodestrucción. Desde un enfoque plenamente existencialista, no sólo se exponen todos los motivos antes expuestos y analizados, también se presentan la facticidad y otro nuevo enunciado: la ‘contingencia’.

⁶⁹ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, p. 134.

⁷⁰ Al principio de la obra él se presenta como Hugo Barine, pero cuadros más adelante, es reconocido por Karsky (líder del partido llamado ‘pentágono’), como Hugo Serguine.

La estructura dramática de la obra está dividida en tres partes, por medio de siete cuadros. La primera y la tercera partes se ubican en el presente, en la casa de Olga, después de que Hugo ha salido de prisión por “buena conducta” y, la segunda, tres años antes, cuando él ingresa al Partido y le es asignada una misión en la que debe poner a prueba su responsabilidad y compromiso para con el Partido. El drama se desarrolla en medio de la Segunda Guerra Mundial, entre los años de 1943 y 1946, en un país, aparentemente ficticio, cuyo nombre es Iliria⁷¹, y en un momento en que la nación se halla flanqueada por fuerzas alemanas y rusas. Los líderes de su población se encuentran totalmente divididos en tres grupos políticos radicales:

Louis.- [...] por un lado el gobierno fascista del regente [...]; por el otro nuestro Partido, que lucha por la democracia, por la libertad [...]. Entre los dos, el Pentágono que agrupa clandestinamente a los burgueses liberales y a los nacionalistas.⁷²

Hugo es un joven de veinte años, proveniente de una familia burguesa; es también un joven universitario, bien educado, pues a su corta edad posee un doctorado y está recién casado con una bella joven llamada Jessica. Se ha incorporado al partido proletario, un partido minorista, donde ejerce labores de mecanógrafo. Mas su ambición no es el persistir como oficinista resumiendo o transcribiendo panfletos, sino el demostrar su capacidad de ser útil, por lo cual lucha para que “el Partido” le asigne una misión sin importar si debe arriesgar su vida. Por ello, ha tomado el nombre clandestino de “Raskolnikov” (Nombre del que la mayoría de sus camaradas desconoce el significado). Sin embargo, los miembros del partido lo consideran incapaz de ello, pues lo ven como un “niño” burgués, que no tiene nada mejor que hacer.

Hugo.- Claro: tú sujetarás la lengua. Eres como Louis: te matarían sin que hablaras. (*Breve silencio.*) ¿Qué os demuestra que

⁷¹ Fundada por un pueblo indoeuropeo (dálmatas) hacia el año 1300 a. C., Iliria se ubicaba en la península balcánica y a orillas del mar Adriático, en lo que hoy es Albania. El último reino ilirio se instituyó en el siglo III a.C. Su nombre se utilizó por última vez cuando esta región perteneció al imperio austro húngaro, hacia 1846, con el nombre de reino de Iliria.

⁷² Jean-Paul Sartre, *Las manos sucias* (trad. Aurora Bernárdez), Buenos Aires, Losada, 1975, p.24.

hablaré? ¿Cómo podréis tenerme confianza si no me ponéis a prueba?

Olga.- El Partido no es una escuela nocturna. No buscamos ponerte a prueba sino utilizarte según tus aptitudes.

(Jean-Paul Sartre, *Las manos sucias*, p. 21)

El “Partido” finalmente le asigna una misión: asesinar a Hoederer, uno de sus propios líderes, por considerarlo un traidor a su causa, ya que está dispuesto a realizar una alianza política con los otros dos partidos, cuyos fines se les considera contrarios a los principios del Partido. Hasta este momento, Hugo ha intentado demostrarse que existe, por lo tanto su proyecto, partiendo del *cogito*, radica en encontrar el ‘fundamento’ que determine su ‘presencia en el mundo’. No obstante, todas las justificaciones de Hugo carecen de sinceridad, principalmente para consigo mismo: afirma que ha ingresado al Partido para ayudar a los pobres, pues tiene un sentimiento de culpa por ser rico; a Jessica, su mujer, le dice que asesinará a Hoederer para que ella lo tome en serio. Para lograr justificarse, intenta tomar como modelo los principios del Partido, del que está dispuesto a aceptar cualquier orden, sin cuestionarla.

Como el-ser-para-sí no puede ser modelo de su propio proyecto, para tener un ideal, se debe partir de una imagen aportada por el ser-en-sí, denominada ‘contingencia’⁷³. Un ejemplo de esta imagen de contingencia, es brindada por la idea de Dios, pues (si existe, dice Sartre) como ‘contingencia’ que es, en cuanto a que es ser-en-sí, sirve como ejemplo para llegar al conocimiento de sí mismo, por medio de la comparación⁷⁴. En el caso de este drama, el lugar de Dios es ocupado por la imagen del Partido. Por lo tanto, Hugo, al aceptar la normatividad del Partido, por considerarla cercana a sus propios intereses, la toma como el modelo para estructurar el fundamento de su proyecto: el conocer su propia capacidad de actuar y si para ser aceptado por su entorno debe matar, lo hará. El problema radica en que el Partido está constituido por humanos imperfectos, a diferencia de ‘Dios’. Consecuentemente, la esencia del Partido es una mezcla de ideas, actitudes y costumbres disímboles, con las cuales se pierde la idea de unidad y equilibrio de lo que se cree que es el ‘en-sí’ y lo que en realidad es el ‘en-sí’: el Partido no es otra cosa que una

⁷³ cf., Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, p. 130.

⁷⁴ cf., *Ibid.*, p. 131.

organización dividida. Esta situación es plenamente clarificada en diversos parlamentos por Hoederer, en uno de sus tantos enfrentamientos con Hugo:

Hugo.- El Partido tiene un programa: la realización de una economía socialista, y un medio: la utilización de la lucha de clases. [...]

.....
 Hoederer.- ¿Qué quieres hacer del Partido? ¿Una pista de carreras? [...] Un Partido nunca es sino un medio. Sólo hay un fin: el poder.

.....
 Hugo.- [...] Sólo respiro desde mi entrada al Partido. Por primera vez vi hombres que no mentían a otros hombres. [...]

.....
 Hoederer.- ¿De nuestro Partido? Pero siempre se ha mentido un poco. Como en todas partes. Y, tú, Hugo, ¿estás seguro de que nunca te has mentido, de que no has mentido nunca, de que no mientes en este mismo minuto?

(J-P Sartre, *Las manos sucias*, págs. 82-83)

Es aquí cuando Sartre empieza a demostrar el hecho fáctico. Hugo se ha mentido todo el tiempo a sí mismo, no existe sinceridad al aceptarse a sí mismo como lo que es y, por lo tanto, diferente a todos. La facticidad es el hecho de que el ser-para-sí capte su contingencia subjetiva y perpetua, es decir, aceptar el fundamento de donde se proviene y lo que finalmente se es⁷⁵. Quizás, Sartre, juega implícitamente con ello, al otorgarle dos apellidos a Hugo, disipando así su origen. Sartre lo ejemplifica claramente cuando, al explicar la facticidad, menciona el hecho de que todos actuamos o representamos un papel en la vida, lo cual debe hacerse con honestidad: “si he de jugar a ser mozo de café para serlo, en todo caso sería inútil que jugara al diplomático o al marino: no lo sería”⁷⁶. Quizás el mejor ejemplo de esta situación, esté dado por algunos parlamentos del gran actor Kean. Anteriormente habíamos observado cómo Kean se preguntaba: “¿Soy un rey o un payaso? Mi genio no es Nada”. Escenas más adelante, dialogando sobre el fundamento de su ser-conciencia o existencia, escuchamos afirmar a Kean:

⁷⁵ cf., *Ibid.*, p. 134.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 134.

Kean.- Ya no hay nadie en escena. Nadie. O, tal vez, un actor que está representando a Kean en el papel de Otelo. Voy a hacerlos una confesión: no existo de veras, finjo existir. Por darles gusto, señores y señoras, por darles gusto.

(J-P Sartre, *Kean*, p. 188)

Este es el problema de Hugo: está intentando complacer a los demás, en lugar de descubrir el fundamento de su existencia. Por ende, la facticidad es un fenómeno plenamente inmanente, porque se parte de la experiencia, del conocimiento de lo externo para, internamente, alcanzar el perfeccionamiento del individuo, tomando plena conciencia de quién se es y dónde se está. En esta forma, el hecho fáctico para Hugo, es una profunda carencia de un modelo, de una ‘contingencia’, para demostrarse que existe: es, así, un ‘inadaptado’.

Acatando las órdenes del Partido, llega a casa de Hoderer para asesinarlo. Sin embargo, después de tantas discusiones, Hugo halla en este personaje su ‘contingencia’; con sus ideas y sus actitudes Hoederer lo ubica en la realidad.

Jessica.- ¿Es la cafetera que tenías en las manos cuando entré?

Hugo.- Sí.

Jessica.- ¿Por qué la habías tomado? ¿Qué buscabas en ella?

Hugo.- No sé. (*Una pausa.*) Parece verdadera cuando él la toca. (*La toma.*) Todo lo que toca parece verdadero. Echa el café en las tazas, bebo, lo miro beber y siento que el verdadero gusto por el café está en su boca. (*Una pausa.*) El verdadero gusto del café que va a desaparecer, el verdadero calor, la verdadera luz. Sólo quedará esto. (*Muestra la cafetera.*)

(J-P Sartre, *Las manos sucias*, p. 54)

A partir de este momento, Hugo, entra en un nuevo estado de angustia; si antes se encontraba angustiado por tener que matar, ahora su angustia tiene su origen en una acción contraria: No matar. Pero, si está con el Partido, debe matar; si está consigo mismo, no debe hacerlo. Sartre, de manera maravillosa, coloca a Hugo cavilando como Hamlet, por si se decide a asesinar:

Hugo.- [...] Un padre de familia nunca es un verdadero padre de familia. Un asesino nunca es un asesino cabal. Representan,

¿comprendéis? En cambio un muerto es un muerto de verdad.
Ser o no ser, ¿eh?

(J-P Sartre, *Las manos sucias*, p. 68)

Hoederer va a morir, pero no del modo en que un espectador podría esperar. Hasta ahora, Hugo, no ha encontrado el pretexto para asesinar. Es entonces cuando Sartre arroja una manzana al escenario: Hoederer es encontrado por Hugo, besando a Jessica; la gran excusa para matar a Hoederer:

Hugo.- [...] “Te ayudaré, te haré pasar a la edad de hombre”. ¡Qué estúpido fui! Se reía de mí.

(J-P Sartre, *Las manos sucias*, p. 96)

Hugo toma un revólver y le dispara a Hoederer, quien antes de morir alcanza a decir: “todo se ha ido al demonio. ¡Por una mujer!” (p. 97). Hugo es culpado de crimen pasional y enviado a prisión.

El séptimo cuadro constituye la tercera parte y se desarrolla en una única escena. En ésta, la militante Olga debe resolver si Hugo es ‘recuperable’ para el Partido, de lo contrario deberá ser ‘sacrificado’. El concepto recuperable es sinónimo de un ser manipulable, es decir, que se discipline completamente a la voluntad del Partido. Hasta ese momento, a Hugo no le importaba lo que se dijera sobre el motivo del asesinato, incluso, el que intentaran envenenarlo en prisión. Sin embargo, cuando Olga le dice que le cambiará el nombre de Raskolnikov; que la política del Partido ha cambiado, convirtiendo a Hoederer en un mártir revolucionario. En ese momento Hugo cobra conciencia de su realidad; de que su ‘contingencia’, el Partido, fue una gran mentira. Su salida para ser auténtico consigo mismo es publicar la verdad del asesinato de Hoederer, sabiendo que al hacerlo a él también lo matarán. Es un prototipo de la tragedia moderna: el hombre frente a la situación.

Hugo.- Un tipo como Hoederer no muere por casualidad. Muere por sus ideas, por su política; es responsable de su muerte. Si reivindico mi crimen delante de todos, si reclamo mi nombre de Raskolnikov y si acepto pagar el precio necesario, entonces habrá tenido la muerte que le corresponde.

Olga.- Hugo, yo...

Hugo.- (*Dirigiéndose a la puerta.*) Todavía no he matado a Hoederer, Olga. Todavía no. Ahora voy a matarlo. Y a mí también.

(J-P Sartre, *Las manos sucias*, p. 103)

Si el moderno héroe trágico se reconoce por su actitud ante la situación, el antihéroe inadaptado también. La cualidad de Hugo es la de presentar un carácter que transita de lo antiheroico a lo heroico, en el proceso del conocimiento de sí mismo lo cual constituye su éxito. Pero en nuestra sociedad contemporánea, el éxito, al estilo de Odiseo, sin importar lo que o a quien se sacrifique, es donde radica el valor del ser humano. Por sus actitudes, Hugo recuerda al héroe trágico griego; pero más aún a la heroína Antígona, quien es capaz de morir por acatar la ley divina: el ético respeto hacia los muertos. Sin embargo, mientras en la tragedia de Antígona la verdad ocupaba un plano divinamente cósmico, en el mundo decadente de Hugo la verdad y la mentira ocupan parámetros subjetivos, que los apartan del plano de lo general. Es decir, el orden cósmico es ocupado por la imagen de un partido político que representa el precio de la decadencia. El microcosmos humano se observa caótico y carente de un principio regulador de las acciones humanas, a diferencia de la tragedia griega o de la isabelina. Hugo, en este sentido, es un antihéroe porque le está robando su 'contingencia' al pueblo, la imagen que debe tener para cumplir con su existencia, aunque sea una mentira. El error trágico de Hugo, es el haberse encontrado a sí mismo, enarbolar una verdad y querer diseminarla en un mundo que vive de la mentira; por que la verdad puede ser algo tan doloroso que, posiblemente, muchos quisieran evitar, empezando en el teatro con el espectador, quien, por lo general, intenta 'adaptarse' a su cosmos.

CONCLUSIONES

En el camino evolutivo del antihéroe trágico los ejemplos pueden ser múltiples y variados. Esta investigación se ha centrado en algunos modelos de épocas y estilos dramáticos cuya influencia trágica resulta determinante para comprender la aparición de esta categoría de protagonista en el expresionismo y el existencialismo en el siglo XX. Por ello fueron escogidos algunos personajes que, si bien pueden pasar un poco ignorados por no pertenecer a obras consideradas maestras, si resultaban trascendentales para el objetivo de este trabajo, como Ajax o Timón de Atenas.

Durante la investigación fue necesario describir someramente algunas características del héroe épico, no para realizar un estudio comparativo con el héroe trágico, sino porque finalmente este último conserva reminiscencias del primero. De allí se desprende que Sören Kierkegaard afirmara: “en la tragedia griega lo recóndito (y consecuentemente, el reconocimiento) es un residuo épico que encuentra su origen en el *fatum*, donde desaparece la acción dramática y en el que encuentra la tragedia su misterioso nacimiento”⁷⁷. El *fatum*, entre los romanos, significaba palabra, principalmente divina; era la decisión irrevocable de una divinidad que, como destino, el hombre debía ‘reconocer’, pues ahí radicaba el origen de sus propias acciones. En el teatro, este *fatum* era ordenado poéticamente para obligar la aparición de un proceso de razonamiento en el espectador (a manera de aquella “flamígera espada que no se puede envainar”, mencionada por Shelley) y, así, este proceso lo forzaba a ‘reconocerse’ a sí mismo en el héroe trágico, identificándose con él, cuando analiza el error o la situación. Por ello, es precisamente en el reconocimiento donde radica una de las características antiheroicas, ya que, por lo general, el antihéroe puede no reconocer su error, su culpa, la trasgresión y la situación que afronta. En la tragedia moderna el lenguaje poético ha desaparecido, para dar paso a una prosa directa y violenta, más acorde a la situación social, donde se sustituye el simbólico sacrificio por el cobarde e indiferente asesinato del protagonista.

⁷⁷ Sören Kierkegaard, *Temor y temblor*, p. 160.

Si bien el héroe personifica los anhelos, sueños y aspiraciones de una contemplativa trascendencia, la mayoría de las veces imposible de realizar para el hombre común, como el alcanzar la fama y el honor mediante la posesión de grandes virtudes o la realización de colosales deberes, el antihéroe encarna todo lo contrario. El antihéroe representa, por lo general, la parte oscura de nuestra personalidad, en ocasiones oculta bajo un velo de mentira, pues conlleva todos nuestros deseos inconscientes e irracionales, nuestras angustias, miedos, condiciones, frustraciones y carencias en la vida, pero principalmente la falta de juicio o razón, dentro de una sociedad donde todo ello resulta despreciable a pesar de constituir una verdad. En el teatro, el héroe puede resultar una figura totalmente ficticia, cuya función primordial es la de mostrar un modelo de conducta a seguir, con base en una ideología o doctrina dominante, para todos los individuos que componen la sociedad. Por ello, afirma Jean Duvignaud:

Durante la época anterior, el héroe del teatro tenía un título y un rango. Era un héroe: Nerón, Ricardo II, [...] Cromwell [...] cargados del prestigio conferido por los acontecimientos del pasado, un contexto mitológico en un rango que les situaba a plena luz. En la jerarquía, ocupaban el lugar más elevado y su lenguaje como sus sentimientos eran distintos a los de los restantes hombres. Por definición, se trataba de un mundo “aparte”, alejado, situado fuera de toda vulgaridad y de toda trivialidad. Un mundo de aire rarificado donde únicamente las relaciones tenían un sentido porque daban al hombre una conciencia de su papel y su poder.⁷⁸

Los ideales que el héroe representa, finalmente, pueden no ser otra cosa que fórmulas de represión social, cuyo objetivo es impedir al hombre realizarse en un ambiente de libertad, para evitar, supuestamente, un estado de anomía. Se ha considerado que el efecto de esa represión resulta ineludible para la evolución del trabajo social en conjunto; que si no existieran modelos de conducta a seguir, la sociedad caería en un estado de desconcierto y un caos, donde valores como la disciplina, el respeto (a los demás y a sí mismo) y la responsabilidad habrían desaparecido. El antihéroe, al emerger de la parte

⁷⁸ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 443.

instintiva e irracional de nuestro ser, simboliza todo lo contrario. Quizás por ello se afirmaba en *La República*, de Platón:

Entre los deseos y los placeres superfluos los hay que son ilegítimos. Estos deseos nacen en el alma de todos los hombres; pero en unos, reprimidos por las leyes o por otros deseos mejores, se desvanecen enteramente, gracias a la razón, o son débiles o pocos en número, mientras que en otros, por el contrario, estos deseos son más numerosos y al mismo tiempo los más fuertes.⁷⁹

Estos deseos y placeres son los que conforman gran parte de la personalidad del antihéroe, en la mayoría de las ocasiones son inconscientes y fuertemente destructivos, pero en su esencia constituyen un grito desesperado del personaje por ser ‘reconocido’, tanto por sí mismo, como por el mundo que le rodea. Habrá algunos que no lo entiendan, son quienes nunca han comprendido el porqué de sus acciones y de su conducta, como Timón y Willy Loman. Existen otros que lo entienden, pero su pasión o su condición les impide ejercer un razonamiento adecuado para transformar su condición, pues han reaccionado a los estímulos externos sin visualizar el resultado futuro de sus acciones, como Woyzeck o los físicos de Dürrenmatt. No obstante, si el teatro se ha encargado de estudiar al antihéroe y de exponer sus conflictos, es porque existe plenamente en nuestra realidad y, de no hacerlo, nuestro entorno se mostraría bajo el panorama de un mundo mutilado, temeroso de mostrar una verdad que nos puede afectar a todos. Por ello, resulta curioso que del antihéroe teatral no existan investigaciones profundas al respecto, mostrándose tan sólo su definición en algunos diccionarios.

La gestación del antihéroe tiene su origen en el héroe trágico griego, cuando no sabe resolver su error o, bien, cuando actúa en forma contraria a lo que la razón dicta. Edipo, al reconocer su trasgresión, se ciega; Ajax se suicida; ambas catástrofes son contrarias a los atributos que conforman su carácter, pero también nada lejanas a lo que un hombre cualquiera pudiera realizar en un momento de locura o al dejarse llevar por sus instintos. De este modo, y debemos subrayarlo, la forma instintiva en la cual reaccionan estos

⁷⁹ Platón, *op. cit.*, p. 274.

héroes trágicos griegos ante su trasgresión constituye el primer paso para la conformación del antihéroe en el teatro contemporáneo. Sin embargo, ellos no pierden su calidad de héroes, en cuanto a que escénicamente tomaban el lugar del hombre común; constituyendo sus muertes una forma simbólica y evolucionada de sacrificio, para descargar las culpas de aquel hombre común frente a sus dioses; para comunicarse con ellos y renovar su vida.

En el teatro isabelino encontramos dos evolucionadas formas antiheroicas: King Lear y Timon de Atenas. El primero, por la pérdida de los valores que deben conformar su calidad como rey, desmembrando al reino y llevando la muerte y la destrucción a su pueblo sin recapacitar un solo momento en su deber, pues únicamente actuó en beneficio propio; el segundo, porque su caída no le interesó a nadie, ni tampoco repercutió en el orden social, pero lo más importante es que jamás se comprendió a sí mismo.

Del movimiento romántico, en su primera etapa, surgieron dos personajes creados por Büchner, ambos con cualidades antiheroicas: Danton y Woyzeck. Danton pierde la voluntad para luchar, perdiendo también los atributos que lo habían convertido en un líder; se hunde en introspecciones que no le resuelven nada y se deja derrotar, incapaz de adecuarse a las circunstancias. Woyzeck, por su parte, es el primer y único personaje catalogado por la crítica como un antihéroe. Es el primer gran protagonista extraído de la “masa”; es un ser desposeído pero perfectamente bien ubicado en su realidad, cuya única trasgresión es la de vivir en un mundo decadente que lo desprecia por su condición social. En la medida que la obra avanza, Woyzeck va perdiendo aquella lucidez inicial para ser dominado por la locura. Sus reacciones ante los acontecimientos son similares a las de Edipo o a las de Ajax, instintivas y alejadas de toda templanza de carácter, que lo conduce a cometer un error tras otro: si se pierde la razón, se pierde todo. La venganza, mediante el asesinato, es su respuesta hacia una acción, para la que no se puede reclamar justicia.

El estilo expresionista nace con el Desconocido, en *Camino de Damasco*. En esta obra Strindberg plasma lo que será una de las constantes del estilo: la búsqueda del alma en el protagonista, la cual pertenece al autor mismo. En este drama, intentando encubrirlo todo el tiempo, el gran antagonista es Dios. El problema radica en que, al ser un concepto, nunca aparece en escena y por lo tanto, la querrela del Desconocido resulta inútil: es un necio, que busca por

medio de la disputa una identidad. Años más tarde, sin perder el objetivo de analizar el alma del protagonista, el estilo expresionista emerge de las cenizas de la Primera Guerra Mundial, para denunciar las grandes injusticias cometidas hacia el hombre común, por los líderes de una sociedad únicamente interesada en el beneficio material. Al antihéroe expresionista se le muestra dentro de una rutina que lo enajena y lo mantiene como un esclavo, sin satisfactores materiales o espirituales que lo liberen de la pesada carga de su existencia, como el Cajero o el vendedor Willy. Son seres atormentados, insatisfechos, viviendo una irrealidad; su irrealidad, que sólo termina con su muerte. En Witkiewicz, el mundo de irrealidad emerge cubierto de una suprarrealidad, para acompañar a seres neuróticos que irrumpen con toda su fuerza. En *La locomotora loca*, los personajes, unos criminales, son verdaderos dementes cuyo único objetivo es encontrar una muerte espectacular, llevándose consigo a todos los pasajeros. Uno tiene como motivo la venganza; el otro, simplemente, porque le agrada la idea; al primero se le podría confundir con un villano, pero existe una gran diferencia: el villano puede encarnar cualquier tipo de vicio, pero cualquier acción que emprenda la realiza para intentar ser un vencedor en la vida; como alguien que ha cumplido con su misión, por oscura que pueda ser (recordemos, por ejemplo a Yago). Al antihéroe de Witkiewicz ese objetivo es lo que menos le interesa, pues ya no tiene razón para vivir; es indiferente ante el significado de la existencia: si él muere, otros deben morir con él. De forma contraria al axioma que afirma: cuando el héroe ofrenda su vida, es para que otros vivan, no para que mueran. En *El loco y la monja*, la obra está diseñada para demostrarle al espectador, que es él y no el protagonista, quien se encuentra en un estado de locura; algo que a este espectador no le debe caer muy en gracia. Sin embargo, y a pesar de que el estilo expresionista es básicamente un movimiento de denuncia, como se observa en sus dramas, tal es el caso de Willy Loman, nunca ofreció por sí mismo alguna alternativa para el cambio social.

Con el existencialismo de Jean-Paul Sartre, la alternativa para un cambio social si está presente en sus dramas. Se ha dicho que todos sus personajes, o por lo menos la mayoría, son seres patológicamente sicóticos e inadaptados, que representan la escoria de la humanidad, esto sería por una simple razón: conforman un conjunto de seres que desconocen o carecen de la habilidad para

manejar las propuestas existenciales. Por ello las propuestas de Sartre giran en torno al 'pienso', pues si no existe un sistema racional en el obrar la vida cae en una oscuridad que puede ser definida como la nada. Los antihéroes existencialistas de Sartre principalmente son personajes incapaces de afrontar una verdad: su verdad. La mayoría sucumben ante cualquiera de los enunciados propuestos por el autor, ya sea la libertad, el obrar, la soledad o la angustia, extinguiéndose ante la nada y la muerte existencial. Lo mismo sucede con los físicos, de la obra del mismo nombre de Dürrenmatt, quienes terminan sus días confinados y frustrados, incapaces de cumplir consigo mismos. Uno de los protagonistas más interesantes de Sartre, lo representa el activista Hugo, en *Las manos sucias*. Él puede ser un héroe o un antihéroe; es un joven poseedor de grandes cualidades que, como antihéroe, representa al ser inadaptado ante la situación que experimenta, inmerso en una sociedad donde sólo importa el poder, aunque para conseguirlo se mienta al pueblo sobre la calidad de sus héroes. Si Hugo hubiera vivido en la Grecia de Sófocles, sería un héroe trágico por defender la verdad por encima de su vida misma. No obstante, en los dramas de Sartre existe un personaje con características heroicas contemporáneas, éste lo representa Goetz, quien se adapta a sus circunstancias y nos hace recordar a Odiseo, con una pequeña variante: el éxito no es sólo lo más importante, sino lo único que justifica el matar.

Ningún espectador que asiste a un teatro, espera enfrentarse con una realidad tan cercana como la que representa un antihéroe, porque nadie desea ser un antihéroe. Sin embargo, como espectadores potenciales que somos, ya sea por nuestros defectos o por nuestros vicios, tarde o temprano, caemos dentro de su definición o, mejor dicho, somos arrastrados aunque sea por un instante hacia su condición. Este fenómeno se presenta porque todos los seres podemos presentar cualidades o actitudes de carácter que antes no habíamos mostrado en nuestras relaciones habituales, es decir, podemos ser muy inteligentes, pero cuando se presenta la ocasión hacemos, sin quererlo, de la estulticia una bandera o, bien, nos perdemos en la soledad, en la angustia o en la nada. En pocas palabras, bajo esta perspectiva, un antihéroe resulta más auténtico que un héroe y mucho más cercano a nuestra realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AMO, Álvaro, del, “Prólogo” a August Strindberg, *Camino de Damasco*, Madrid, Edicusa, 1973.
- ADRADOS, Francisco R., “Sófocles y el panorama ideológico de su época”, en *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid, Taurus (Cuadernos de la Fundación Pastor, N° 13), 1966.
- AGRIPA, Enrique Cornelio, *La filosofía oculta* (Trad. Héctor V. Morel), Buenos Aires Kier, 1982.
- ALVAR, Jaime y J. M. Blázquez, en “presentación” a *Héroes y antihéroes en la antigüedad clásica*, Madrid, Cátedra, 1997.
- ARISTÓTELES, *La Poética*, (trad. J. D. García Bacca), México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- ARISTÓTELES, *Moral, a Nicómaco* (trad. Patricio de Azcárate), México, Espasa-Calpe (Col. Austral N° 318), 1980.
- ASTRANA MARÍN, Luis, “Traducción” a W. Shakespeare, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1951.
- BENTLEY, Eric, *The life of the drama*, New York, Applause, 1991.
- BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, (trad. José Muñoz), Madrid, Taurus Humanidades, 1990.
- BERGSON, Henry, *La risa*, México, Porrúa (Sepan Cuántos, N° 491), 1999.
- BERTHOLD, Margot, *Historia social del teatro*, Vol. 2, (Trad. Gilberto Gutiérrez P.), Madrid, Guadarrama, 1974.
- BOBBIO, Norberto, *El existencialismo* (trad. Lore Terracini), Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica Chile, 1997.
- BRUGGER, Walter, *Diccionario de filosofía* (Trad. José Ma. Vélez), Barcelona, Editorial Herder, 1978.
- BRUSTEIN, Robert, *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro* (Trad. Jorge García V.), Buenos Aires, Troquel, 1970.
- BÜCHNER, Georg, *La muerte de Danton* (Trad. Alfredo Cahn), Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.
- BÜCHNER, Georg, *Woyzeck* (Trad. Manfred Schönfeld), Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.
- BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía* (Trad. Antonio Portnoy), Buenos Aires, Espasa-Calpe (col. Austral N° 669), 1947.
- CALASSO, Roberto, *La ruina de Kasch*, (trad. Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, 1989.

- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil máscaras*, México, F.C.E., 1993.
- CAMUS, Albert, *Calígula* (Trad. Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre), Buenos Aires, Losada, 1982.
- CLURMAN, Harold, "The Success Dream on the American Stage", in Arthur Miller, *Death of a Salesman*, ed. by Gerald Weales New York, Penguin Books, 1977.
- D' AMICO, Silvio, *Historia del Teatro Dramático*, Tomo 1, México, U.T.E.H.A., (Manuales N° 107 -107a).
- DEMANGE, Camille, "El expresionismo alemán y el movimiento revolucionario", en Jean Jacquot, *El teatro moderno* (trad. Rubén Maser), Buenos Aires, EUDEBA, 1967.
- DEWEY, John, *Naturaleza humana y conducta* (Trad. Rafael Castillo D.), México, FCE, 1964.
- Diccionario de mitología grecorromana, Editor: Victor Civita, Sao Paulo, Abril, 1974.
- Diccionario enciclopédico Quillet, Tomo 2°, Buenos Aires, Ed. Argentina Arístides Quillet S.A., 1973.
- DIEL, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1976.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis, *Estudio preliminar a F. Holderlin, El archipiélago*, Madrid, Alianza, 1979.
- DÜRRENMATT, Friedrich, *The Physicists* (trans. From German by James Kirkup), New York, Grove Press, 1964.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro*, (trad. Luis Arana), México, FCE, 1966.
- ESQUILO, Agamemnon, en *Las siete tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos, N° 11).
- ESQUILO, *Los persas*, en *Las siete tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos, N° 11).
- ESQUILO, *Prometeo*, en *Las siete tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos, N° 11).
- EURÍPIDES, Andrómaca, en *Las diecinueve tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 24), 1977.
- EURÍPIDES, *Las Báquides*, en *Las diecinueve tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 24), 1977.

- EURÍPIDES, *El cíclope*, en *Las diecinueve tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 24), 1977.
- EURÍPIDES, *Electra*, en *Las diecinueve tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 24), 1977.
- EURÍPIDES, *Hécuba*, en *Las diecinueve tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 24), 1977.
- EURÍPIDES, *Ifigenia en Aulis*, en *Las diecinueve tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 24), 1977.
- EURÍPIDES, *Reso*, en *Las diecinueve tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 24), 1977.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Fátima, *La responsabilidad de los medios de comunicación*, México, Paidós, 2002.
- FINLEY, M. I., *El mundo de Odiseo*, México, F.C.E. (Breviarios N° 158), 1978.
- FRAZER, Sir James George, *La rama dorada*, (Trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano) México, F.C.E., 1974.
- FUENTE, Ramón, de la, *Psicología médica*, México, FCE, 2002.
- GARCÍA BACCA, Juan David, "Introducción a la Poética", en *La poética de Aristóteles*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, "Notas a la traducción española", en Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1974.
- GARZA, Mercedes de la, *El hombre en el pensamiento religioso Náhuatl y Maya*, México, U.N.A.M. (I. I. F., Centro de Estudios Mayas, cuaderno N° 14).
- GOLDMANN, Lucien, *El hombre y lo absoluto* (Trad. Juan Ramón Capella), Barcelona, Península, 1968.
- GRAVES, Robert, *Los mitos Griegos* Vol. 1 (trad. Luis Echávarri), México, Alianza Ed., 1986.
- GRAVIER, Maurice, "Los héroes del drama expresionista", en Jean Jacquot, *El teatro moderno* (trad. Rubén Maserá), Buenos Aires, EUDEBA, 1967.
- GRAY, Martín, *A Dictionary of Literary Terms*, Beirut, Longman /York Press, 1984.

- GUERING, Wilfred L., *Introducción a la crítica literaria* (Trad. Daniela Di Segni), Buenos Aires, Marymar, 1966.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, (Trad. A. Tovar y F. Varas), Barcelona, Guadarrama, 1980.
- HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre el humanismo* (Sin traductor), Buenos Aires, Huascar, 1972.
- HEIDEGGER, Martin, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía* (prólogo y traducción: Samuel Ramos), México, FCE, 1992.
- HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, (Trad. Wenceslao Roces), México, FCE, 1994.
- HERNÁNDEZ DE ALVA, Gonzalo, *Personalidad e Historia*, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1964.
- HERSKOVITS, Melville J., *El hombre y sus obras*, (Trad. M. Hernández Barroso), México, FCE, 1973.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, Vol. I (Trad. A Alatorre), México, F.C.E., 1196.
- ISER, Wolfgang, *La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos* (trad. Sandra Franco), en *En busca del texto*, comp. Dietrich Rall, México, UNAM, 1993.
- JUNG, Carl G., *El hombre y sus símbolos* (Trad. Luis Escolar Bareño), Madrid, Aguilar, 1966.
- KAISER, Georg, *De la mañana a la media noche* (Trad. Luis de Vivar), Buenos Aires, Losada, 1938.
- KAISER, Georg, *Gas*, (trad. Luis de Vivar), Buenos Aires, Losada, 1938.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Trad. María D. Mouton), Madrid, Gredos, 1972.
- KIERKEGAARD, Sören, *Antígona* (trad. J. Gil Albert), México, Séneca, 1942.
- KIERKEGAARD, Sören, *Temor y Temblor*, (Trad. Vicente S. Merchán), México, Fontamara, 2004.
- KNIGHT, Wilson, *Shakespeare y sus tragedias, La rueda de fuego* (Trad. Juan José Utrilla), México, FCE, 1949.
- KOTT, Jan, *El manjar de los dioses*, (trad. Juan Tovar), México, Era, 1977.
- LANZA, Diego, “Introduzione” a Aristotele, *Poetica*, Milano, Rizzoli, 2002.

- LEWIS, C. S., *La imagen del mundo* (Trad. Carlos Manzano), Barcelona, Península, 1997.
- LIDA, María Rosa, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
- MATAMORO, Blas, *Una teoría del héroe*, en “*El lenguaje y el inconsciente freudiano*”, México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- MACGOWAN, Kenneth y W. Melnitz, *La escena viviente, historia del teatro universal* (Trad. Horacio Martínez), Buenos Aires, EUDEBA, 1966.
- MALDONADO, Luis, *La violencia de lo sagrado*, Salamanca, Ed. Sígueme, 1974.
- MARTINI, Fritz, *Historia de la literatura alemana* (Trad. Gabriel Ferrater), Barcelona, Labor, 1964.
- McENTEE, Eileen, *Comunicación oral*, México, McGraw-Hill, 1996.
- MERCHÁN, Vicente Simón, “Introducción” a Sören Kierkegaard, *Temor y temblor* (Trad. Vicente S. Merchán), México, Fontamara, 2004
- MILLER, Arthur, “Como escribí la muerte de un viajante” (Sin traductor), en *La Jornada Semanal*, N° 521, México, 27 / II / 2005.
- MILLER, Arthur, *Death of a salesman*, ed. by Gerarld Weales, New York, Penguin Books, 1977.
- MIRALLES, Alberto, *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, Salvat, 1974.
- MITOLOGÍA, Vols. 1 y 3, Editor Victor Civita, Sao Paulo, Abril, 1973.
- MUSCHG, Walter, *La literatura expresionista alemana* (Trad. Michael Faber K.), Barcelona, Seix Barral, 1972.
- NIETZSCHE, Federico, *El origen de la tragedia*, México, ESPASA - CALPE (Austral N° 356), 1992.
- NIETZSCHE, Federico, *Humano, demasiado humano*, (trad. Jaime González), México, Editores Mexicanos Unidos, 1977.
- ORTEGA RAMÍREZ, Gabriel A., *Tontos y bufones, guardianes del rey*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro, México, U.N.A.M., (F.F.L), 1996.
- PATULA, Jan, “Prólogo” a Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *La forma pura del teatro*, México, UNAM, 1982.
- PAVIS Patrice, *Diccionario del teatro* (Trad. Fernando del Toro), Barcelona, Paidós, 1966.

- PLÁCIDO, Domingo, “La ciudad se define: Sócrates y los sofistas”, en *Héroes y Antihéroes en la antigüedad clásica*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 69-77.
- PLATÓN, *La república o el estado*, (Trad. Patricio de Azcárate), México, Espasa-Calpe (Col.Austral 220), 1958.
- QUILES, Ismael, *Sartre y su existencialismo*, Madrid, Espasa-Calpe, ((Col. Austral, N° 1107), 1967.
- RÖTZER, Hans, *El teatro alemán del siglo XX y sus relaciones con el teatro europeo*, Curso impartido en la FFL, UNAM, abril y junio de 1979.
- RUIZ LUGO, Marcela y Ariel Contreras, *Glosarios de términos del arte Teatral*, México, Trillas, 1979.
- SAGRADA BIBLIA, Trad. Eloino Nacar y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980.
- SARTRE, Jean-Paul, *A puerta cerrada* (Trad. Alfonso Sastre), en *Obras completas*, Tomo 1, Madrid, Aguilar, 1970.
- SARTRE, Jean-Paul, *El diablo y Dios* (Trad. Jorge Zalamea), Buenos Aires, Losada, 1952.
- SARTRE, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo* (Trad. Manuel Lamana), Buenos Aires, Losada, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul, *El ser y la nada* (Trad. Juan Valmar), Buenos Aires, Losada, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul, *Kean* (Trad. María Martínez Sierra), Buenos Aires, Losada, 1975.
- SARTRE, Jean-Paul, *Las manos sucias* (trad. Aurora Bernárdez), Buenos Aires, Losada, 1975.
- SARTRE, Jean-Paul, *Los secuestrados de Altona* (Trad. Aurora Bernárdez), Madrid, Alianza, 1982.
- SARTRE, Jean-Paul, *Muertos sin sepultura* (Trad. Aurora Bernárdez), Buenos Aires, Losada, 1973.
- SAVATER, Fernando, *Cómo narrar la aventura*, México, La Jornada Semanal, N° 105, 9 de marzo de 1997.
- SAVATER, Fernando, *La tarea del héroe*, Madrid, Tauros, 1983.
- SCHNEIDER, Daniel E., “Pay of Dreams”, in Arthur Miller, *Death of a Salesman*, ed. by Gerarld Weales, New York, Penguin Books, 1977.
- SCHOPENHAUER, Arturo, *El arte de bien vivir (Eudomonologie)*, (Trad. E. Gonzalez – Blanco), Buenos Aires, Editorial Central, 1973
- SHAKESPERARE, William, *King Lear*, en *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. By W.C. Clark, New York, Grosset and Dunlap, 1864.

- SHAKESPERARE, William, *Macbeth*, en *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. By W.C. Clark, New York, Grosset and Dunlap, 1864.
- SHAKESPEARE, William, *Timon of Athens*, New York, Signet Classic, 1965.
- SHAKESPEARE, William, *Troilus and Crecida*, in *The complete works of William Shakespeare*, Ed. by W. G. Clark, New York, Grosset & Dunlap, 1864.
- SHELLEY, Percy B., *A Defence of Poetry*, in “*The Oxford Anthology of English Literature*”, Vol 2, ed. by Frank Kermode and John Hollander, New York, Oxford University Press, 1969.
- SÓFOCLES, *Antígona*, en *Las siete tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 14), 1976.
- SÓFOCLES, *Ajax*, en *Las siete tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 14), 1976.
- SÓFOCLES, *Edipo en Colono*, en *Las siete tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 14), 1976.
- SÓFOCLES, *Edipo Rey*, en *Las siete tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 14), 1976.
- SÓFOCLES, *Electra*, en *Las siete tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 14), 1976.
- SÓFOCLES, *Filoctetes*, en *Las siete tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 14), 1976.
- SÓFOCLES, *Tranquínias*, en *Las siete tragedias*, (Trad. Ángel Ma. Garibay) México, Porrúa (Sepan Cuantos N° 14), 1976.
- SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Vol. II (Trad. Manuel G. Morente), Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- STEINER, George, *The death of tragedy*, New York, Oxford University Press, 1961.
- STEENE, Brigitta, *The Greatest Fire, A Study of August Strindberg*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1973.
- STEN, María, *Cuando Orestes muere en Veracruz*, México, UNAM, 2003.
- STEN, María, “Stanislaw Ignacy Witkiewicz”, en *Tres obras teatrales de Stanislaw Ignacy Witkiewicz*, México, UNAM, 1974.
- STRINDBERG, August, *Camino de Damasco* (Trad. Félix Gómez Argüello), Madrid, Edicusa, 1973.
- STRINDBERG, Augusto, *Advertencia a El ensueño* (trad. Jorge A. Ramos), en *Strindberg / Teatro*, La Habana, Editora Nacional de Cuba, 1964.

- STRINDBERG, August, *Prólogo a La señorita Julia*, en *Teatro escogido* (Trad. Francisco J. Uriz), Madrid, Alianza, 1987.
- TILLYARD, E. M. W., *The elizabethan World Picture*, London, Chatto & Windus, 1960.
- TILLYARD, E. M. W., *Shakespeare's History Plays*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966.
- TOLLER, Ernst, *Una juventud en Alemania*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- TORRE, Guillermo, de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Vol. 1, Madrid, Guadarrama, 1974.
- TORRE, Guillermo, de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Vol. 3, Madrid, Guadarrama, 1974.
- TORRE, Guillermo, de, "Prólogo" a Georg Kaiser, *Gas, Un día de octubre y De la mañana a la media noche* (Trad. Luis de Vivar), Buenos Aires, Losada, 1938.
- VALENCY, Maurice, *The Flower and the Castle, An Introduction to the Modern Drama*, New York, Universal Library, 1966.
- VERNANT, Jean-Pierre y Pierre Vidal –Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (Trad. Mauro Armiño), Vol. 1, Barcelona, Paidós, 2002.
- WAGNER y MESA, M. Aimée Y. E., *Georg Büchner, innovador del teatro occidental*, Tesis para optar al grado de Maestro en Letras (Arte Dramático), México, U.N.A.M. (F.F.L), 1994.
- WEALES, Gerald, "Introduction" in Arthur Miller, *Death of a Salesman*, ed. by Gerald Wwales, New York, Penguin Books, 1977.
- WEBSTER, Noah, *American Dictionary of English Language*, Philadelphia, J. B. Lippincott & co., Market Street, 1871.
- WILLIAMS, Raymond, *El teatro de Ibsen a Brecht* (Trad. José M. Álvarez), Barcelona, Península, 1975.
- WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy, *La forma pura del teatro* (Trad. Jan Patula), México, UNAM, 1982.
- WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy, *El loco y la monja* (Trad. María Sten), en *Tres obras teatrales de Stanislaw Ignacy Witkiewicz*, México, UNAM, 1974.
- WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy, *La locomotora loca* (Trad. María Sten y Alfredo Michel), en *Homenaje a Witkiewicz*, México, UNAM, 1985.

WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy, *La madre* (Trad. María Sten y Cristina Conde), en *Homenaje a Witkiewicz*, México, UNAM., 1985.