



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

“EL SÍMBOLO EN EL DRAMA *EL RITUAL DE LA SALAMANDRA* DE HUGO ARGÜELLES”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

JACOB NAVARRO GUILLÉN

ASESORA DE TESIS:

DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN



MÉXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA, MAYO DE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Índice

	INTRODUCCIÓN	VII
I	Hugo Argüelles ante la crítica	
1.1	Breviario vida y obra	14
1.2	Hugo Argüelles y la crítica	16
1.3	Resumen de la crítica argüelleana	26
II	El Símbolo	
2.1	El concepto del símbolo	37
2.2	Las concepciones del símbolo	
2.2.1	La visión romántica	42
2.2.2	La visión antropológica	44
2.2.3	La visión psicológica	46
2.2.4	La visión lingüística	50
2.2.5	La visión hermenéutica-literaria	52
2.2.6	La visión simbólica	55
III	El personaje	
3.1	El drama	62
3.2	El personaje dramático	64
3.3	Tipología del personaje dramático	74
3.4	Propuesta metodológica para el análisis del personaje	79
IV	Análisis del personaje simbólico	
4.1	El método	82
1	Descripción del tipo de obra	87
1.1	La obra	87
1.2	La obtención del contexto	87
1.3	Síntesis de la historia	89
1.4	Título; <i>El ritual de la Salamandra</i>	90
1.5	Paratexto; <i>Fábula Negra</i>	93
2	Localización del personaje	96
2.1	Evelia	97
2.2	El objeto mágico	98
2.3	Descripción y análisis del personaje:	

Lo común y lo peculiar	99
2.3.1 Lo común	100
2.3.2 Lo peculiar	102
3 Descripción del dibujo del ser	
3.1.1 Lo físico	105
3.1.2 Lo social	108
3.1.3 Lo psicológico	117
3.2 La definición de la personalidad del personaje: ¿cómo capta, interpreta y comunica?	123
3.3 La definición de sus rasgos y roles	127
4 Historia de la transformación del personaje	132
4.1 Situación inicial de equilibrio	134
4.2 Incidente desencadenante	141
4.3 Situación de conflicto y desequilibrio emocional	144
4.4 Lucha interna	149
4.5 Resolución y cambio en el personaje	152
4.6 Final	154
5 La definición del personaje simbólico argüelleano	160
CONCLUSIONES	163
FUENTES DE CONSULTA	166

AGRADECIMIENTOS

El autor dramático es un predicador laico, que propaga las ideas de su tiempo en forma popular, tan popular que la clase media, que es la que llena principalmente los teatros, puede comprender sin gran esfuerzo mental lo que en ellos se expone. El teatro, por tanto, ha sido siempre una escuela primaria.

AUGUST STRINDBERG

A mi familia: Isaac (†), Fidelia, María, Joel, Alejandro, Adriana y Fidelia por su paciencia y apoyo absoluto e infinito en este presente, en mi pasado y en mi futuro, muchas gracias por todo.

A la Dra. Lilián Camacho Morfín porque incondicionalmente siempre sus palabras y conocimientos han guiado mi vida.

A la Mtra. Gloria Estela Baez Pinal por confiar en mí y darme la oportunidad de aprender de ella.

A la Dra. Marcela Palma Basualdo, la Mtra. Carmen Elena Armijo Canto, la Dra. Mariana Ozuna Castañeda por su orientación, consejos y tiempo.

A mis compañeros del Seminario de Tesis: Illari, Mara, Alfonso, Alejandro, Edgar, Consuelo, Alicia, Alfonso, Aurelia, Cyntia y a todos los que han estado presente, gracias por escucharme, por sus consejos y tiempo.

A mis amigos Teatrarte: Paco, Gaby, Paty, Liza, Manuel y May La son parte importante y cómplices de esta Tesis.

A mis amigos: Elizabeth, Illari, Eduardo, Daniela, Sandra, Iliana, Victor, Gloria, Francisco, Alethia, Tania, Xochitl, Elena, Zuemmy, Said, Zeus, Marce, Laura, Sandra, Luz, Enrique, Alejandro, Valentín y Rodrigo porque cada uno de ustedes ha sido mi cómplice para vivir esta maravillosa vida.

A mis padres: Isaac Navarro (†) y Fidelity Guillén por enseñarme y quererme
tanto.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge de la inquietud de vincular el teatro y el análisis literario para estudiar a uno de los dramaturgos mexicanos más controversiales del siglo XX: Hugo Argüelles; creador de mundos dramáticos en los que se advierte en cada escena, una mordaz crítica a la idiosincrasia mexicana y a la naturaleza del hombre.

Argüelles ha sido clasificado por varios críticos como un creador e “inventor de un bestiario alucinante que habita la dramaturgia mexicana de salamandras, cuervos, cocodrilos, alacranas, caracoles y arañas, que nutren el humor, la maldad y el amor en el idioma perfecto del buen teatro.”¹ Un maestro que dejó en su repertorio teatral una concepción peculiar que poco se ha estudiado de la dramaturgia mexicana; además, gozó de la fortuna de recibir en vida homenajes y de que su obra fuera el centro de varios trabajos académicos; sin embargo, pareciera que estos estudios, en la actualidad, han quedado en el olvido ya que no ha habido un seguimiento.

a) Información bibliográfica

La bibliografía sobre el teatro argüelleano es poca, de la búsqueda que se realizó, se encontró que ésta se compone de ensayos, artículos, investigaciones artísticas y críticas teatrales que tocan temas míticos, psicológicos, sociológicos y filosóficos, pero de manera superficial.

Asimismo se encuentran seis tesis universitarias que abordan algunos temas que hay en su obra y su vida:

1. (1985) Espinosa, S. Manuel, *Teatro de Hugo Argüelles*, tesis para obtener el grado doctoral.
2. (1994) Juárez Albarrán, Raquel, *Las relaciones edípicas en dos obras de Hugo Argüelles*, tesis para obtener la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas.
3. (1997) Meyer Arce, Juan, *La travesía mágica de Hugo Argüelles*, tesis para obtener la licenciatura en Ciencias de la Comunicación.

¹ Alcaraz, Antonio José, “... Las trece de la noche (Fanfarrias para Hugo)” en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles. Estilo y Dramaturgia II*, p. 25.

4. (2003) Alonso Martín, Rosario, *Hugo Argüelles. El teatro de la identidad*, tesis para obtener el grado de doctor.
5. (2004) Sandoval Figueroa, Filadelfo, *La idiosincrasia del mexicano en Los cuervos están de luto de Hugo Argüelles*, tesis para obtener la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro.
6. (2008) Gómez Barrios, Armin, *Zoomorfismo en tres textos dramáticos de Hugo Argüelles*, tesis para obtener el grado doctor.

En estos seis estudios se exponen las diversas temáticas que hay en el teatro argüelleano, pero en ellos se destaca la conciencia crítica y social que el dramaturgo tiene hacia la idiosincrasia mexicana; no obstante, también se trata la degradación de las personas, los aspectos psicológicos del sistema familiar mexicano, las enfermedades psíquicas y morales del mexicano y los problemas de la identidad nacional. Finalmente, como se explicará en el primer capítulo, las investigaciones sobresalientes sobre la obra argüelleana profundizan en el conocimiento de la identidad mexicana y la representación escénica del hombre y su animalidad.

b) *Delimitación de la investigación*

La poca crítica que hay en torno al dramaturgo y el nulo estudio del tema del personaje simbólico dan la pauta para plantearse el *problema* siguiente ¿el personaje de Evelia en *El ritual de la salamandra* de Argüelles es un símbolo? del que surge la *hipótesis* de esta tesis la cual es: existen elementos dramáticos y funciones simbólicas en el personaje protagónico Evelia que la caracterizan como un *personaje simbólico*. Por lo tanto, el *objetivo general* en este trabajo es el estudio y análisis del personaje simbólico argüelleano.

La tesis se conforma de la siguiente manera: en el primer capítulo se revisará con mayor detenimiento la vida y obra del dramaturgo, el estudio de los precedentes sobre la obra argüelleana, es decir la crítica que se ha realizado hasta hoy. En los dos siguientes capítulos se abordará el marco teórico conformado por la teoría del símbolo y del personaje dramático, pues con esto, se proporcionan los elementos que se utilizarán para la conformación del último capítulo: el análisis.

Un texto dramático está concebido para ser representado en un espacio físico; sin embargo, parafraseando a Kurt Spang, no debemos olvidar que el drama es un conjunto complejo de signos verbales y extraverbales² que se presentan al lector o espectador sea en el texto, sea en el espectáculo, ello justifica plenamente un análisis únicamente desde el plano textual, ya que el texto dramático, si bien se completa con la puesta en escena, funciona sin necesidad de los signos escenificados;³ es decir, en los diálogos y las acotaciones se presentan los suficientes elementos para obtener un análisis del significado de una obra teatral, por lo cual aunque el no hablar de la puesta en escena pudiera parecer una limitante de esta tesis, en realidad, dado que el título que obtendremos será el de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, consideramos que la fortaleza e interés de este trabajo se basa en el haber trabajado la interpretación e importancia del texto literario, lo cual es útil para posteriores montajes por parte de nuestros colegas de la licenciatura en Literatura dramática y teatro.

Por otra parte, cabe señalar que, aunque lo hubiéramos deseado, por limitaciones de tiempo no nos fue posible abarcar con este estudio todos los personajes argüelleanos, por ello decidimos centrarnos en una de las treinta y un obras dramáticas del Argüelles y, dentro de la misma, enfocarnos en uno de los personajes más representativos de la obra, a fin de analizar con detalle el aspecto dramático y simbólico de un personaje.

La selección del texto dramático se basó en tres aspectos: la importancia que tiene la tragicomedia *El ritual de la Salamandra* frente a la crítica, la polémica que puede generar el tema: la disección de la familia mexicana; y el personaje protagónico femenino. Con la información del primer capítulo se comprende que esta obra pertenece al grupo de las diez piezas teatrales más estudiadas por la crítica argüelleana⁴, donde constatamos que se han realizado treinta y nueve

² Para Spang Kurt los signos “verbales y extraverbales” son, desde la perspectiva teatral, las acotaciones que se componen de anotaciones de los componentes (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación de un drama.

³ *Apud.* Spang, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, p. 21.

⁴ *Vid. infra.* p. 33

estudios donde se describen y exponen algunos componentes de la obra: personajes, estructura, estilo, etc.

Por otra parte, el tema es bastante atractivo por toda la controversia que puede generar, un ejemplo de esto está en las palabras de Juan Meyer quien menciona que *El ritual de la salamandra* es “La familia [que] se convierte en un monstruo que aniquila cualquier aspiración libertaria de sus miembros con tal de conservarse a sí misma.”⁵ También Meyer observa que “Para Argüelles, la familia mexicana vive de las apariencias: la apariencia de normalidad, la apariencia de decencia, la apariencia de vivir de acuerdo con lo que marca la sociedad. En consecuencia, todo está permitido si de guardar las apariencias se trata, el asesinato incluido. La familia actúa de forma espartana, seleccionando a aquellos que tienen ‘posibilidades’ de funcionar socialmente, y sacrificando a aquellos que no las tienen: a los débiles, a los raros, a los que no cumplan con los requisitos sociales. Situación irónica, ya que a veces son los mismos mecanismos familiares, y sociales, los que producen estas ‘deficiencias’ en sus miembros.”⁶

Otro motivo por el cual se eligió esta obra, es por el personaje protagónico femenino: Evelia, la salamandra: un ejemplo de símbolo que construyó Argüelles en esta fábula negra. Evelia, más que ser parte de una moraleja, significa en sí una enseñanza, una transformación, una representación e incitación para reflexionar y razonar sobre la realidad, desde su perspectiva; asimismo, hay que ser consciente que este funcionamiento del personaje simbólico argüelleano corre a cargo de la capacidad de aprehensión del lector.

Además, esta obra de Argüelles muestra una riqueza de contenido para analizarla, pues es una mezcla de burla desenfrenada y veneración espantosa respecto de las acciones y caracteres de la familia mexicana y, en otras ocasiones, el humor incrustado es una crítica punzante y certera que sin duda sacude a “la buena” sociedad mexicana hasta sus cimientos, incluidos los religiosos y los machistas.

⁵Meyer, Juan, *La travesía mágica de Hugo Argüelles. Cuarenta años de dramaturgo*, p. 150.

⁶ *Ibidem*.

Por último, se optó por descartar métodos que sólo sirven para abordar someramente la literatura dramática, y tomar, en cambio, algunos elementos de la teoría dramática y la simbólica para hacer un análisis más profundo sobre el personaje argüelleano, el cual hará constar no sólo que Evelia es un personaje simbólico, sino que también mostrará cómo está construido.

c) El análisis dramático y las funciones del símbolo

Muchos de los análisis dramáticos que se han hecho de la obra de Argüelles, han evidenciado –sin que el resultado sea palpable– el marcado uso del contexto histórico-social mexicano como referencia para dramatizar temas de carácter nacional o universal: el poder, la religión, la muerte, el sistema familiar, la moral tradicional, la doble moral, la sexualidad, el pensamiento mágico, los complejos de Edipo y Electra, y la concepción filosófica de índole indeterminista y fatalista.

Todas estas ideas expresadas han sido retomadas por varios críticos, pero no se señala a partir de qué signos o referentes se obtienen éstas en la obra, por ello se determina que para realizar un análisis dramático-simbólico de Evelia, es necesario involucrarse absolutamente en el estudio de cada una de las partes de esta unidad dramática de la obra teatral.

Para ello, en la propuesta metodológica se expondrá y explicará, a partir de la teoría del símbolo y la definición del personaje dramático, la importancia funcional del personaje simbólico argüelleano en la estructura de la obra, es decir, los aspectos que singularizan a éste. Esto se fundamentará en los postulados teóricos de Luis Alonso de Santos y Edgar Ceballos, principalmente, para la descripción dramática del personaje: edad, sexo, situación social, oficio, época, lugar donde vive, taras físicas o psíquicas, cómo habla, cómo se mueve... en una palabra: cómo es. Además, se complementará con una interpretación basada en las funciones del símbolo y los aspectos culturales que surgen de las ideas de György Lukács y Jean Chevalier.

El análisis dramático-simbólico tiene el objetivo de presentar la importancia de la obra y la obtención del contexto de ésta; saber acerca de la composición clásica o contemporánea de la pieza; comprender los paratextos

(título y subtítulo); además, localizar y exponer brevemente, las razones por las cuales se seleccionó el personaje femenino Evelia. Consecutivamente, iniciar con el análisis dramático tradicional de la “mímesis aristotélica”⁷, esto para referirse a dos elementos fundamentales en la creación de un personaje: lo común que lo hace reconocible (las características que lo hace representar a muchos) y lo peculiar que lo hace único (las características que lo diferencian de todos).

En seguida, se hará la descripción del dibujo de ser, es decir: la teoría de la genética binomio herencia-medio (Luis Alonso de Santos) y la tridimensionalidad (Edgar Ceballos): explicaciones de carácter socio-cultural y antropológico, lo cual proporciona la definición de la personalidad del personaje: ¿cómo capta, interpreta y comunica?, la definición de su rasgo y rol y la definición del personaje simbólico.

En último lugar, con la información conseguida, se mostrará la Historia de transformación del personaje (de Luis Alonso de Santos), es decir el seguimiento del personaje en la estructura dramática: *Situación inicial de equilibrio, Incidente desencadenante, Situación de conflicto y desequilibrio emocional, Lucha interna, Resolución y cambios en el personaje y Final*; y se localizará las funciones del símbolo que se presentan en la teoría de Jean Chevalier.

d) *Aspectos que se describirán con esta investigación*

Después de exponer la información general, es necesario puntualizar los aspectos que se desarrollarán en la tesis:

El capítulo I está formado por tres partes: la primera está constituida de la biografía del autor y su obra; la segunda, la exposición sobre los teóricos e investigadores que han analizado con un sentido más académico y a fondo su

⁷ Estos términos parten de las palabras de Alonso de Santos “la mímesis aristotélica basada en las categorías de lo mítico, al territorio de la identificación con personajes que asumen por un lado la complejidad de lo humano, por otro, su condición de signos comunicativos”, lo cual se puede entender en palabras de Aristóteles: “[Objeto de la reproducción imitativa; las acciones.] Ahora bien: puesto que, por una parte, los imitadores reproducen por imitación hombres en acción, y por otra, es menester que los que obran sean esforzados y buenos o viles y malos — porque así suele distinguirse comúnmente los caracteres éticos, ya que vicio y virtud los distinguen en todos —, o mejores de lo que somos nosotros o peores o tales como nosotros — e igual sucede a los pintores, pues Polignoto imitaba a los mejores, Pausón a los peores y Dionisio a los iguales —, es claro, por consiguiente, que a cada una de las artes dichas convendrán estas distinciones, y una arte se diferenciará de otra por reproducir imitativamente cosas diversas según la manera dicha.”, Aristóteles, *Poética*. p. 3.

XIII

obra teatral; y la tercera, presenta un resumen de la crítica acerca de la obra y vida de Hugo Argüelles.

En el capítulo II se expone el marco teórico del símbolo dividido en dos partes: la primera es sobre las dificultades que implica definirlo y la segunda es una exposición descriptiva de distintas ciencias o disciplinas que se encargan de estudiarlo. Cabe señalar que la información que se presenta en los capítulos I y II pareciera ser muy extensa; sin embargo, gracias a ésta se cumple con el objetivo de exponer en una forma total o basta la base teórica y conceptual que fundamenta y ejemplifica muchos de los elementos que se desarrollan de este trabajo.

El capítulo III está constituido por cuatro partes: la explicación del concepto de drama como punto necesario en un análisis dramático; la conceptualización del personaje dramático; los distintos tipos de personajes; y la propuesta metodológica derivada de este capítulo y el anterior.

El capítulo IV conforma la unión de los conocimientos dramáticos y simbólicos: una serie de pasos que revelarán el tipo de obra, el contexto de la misma, el significado de las partes (título y paratextos), además de proporcionar el significado peculiar del personaje simbólico argüelleano y su significado global de éste.

Finalmente, en las conclusiones se presenta un balance de resultados obtenidos y reflexiones a la luz del método empleado que dan pie a una revisión sobre la utilidad del mismo para la interpretación de la obra argüelleana y su personaje.

HUGO ARGÜELLES ANTE LA CRÍTICA

En este capítulo se proporcionan datos biográficos del autor, las opiniones y conceptos que la crítica teatral tiene sobre la obra de Hugo Argüelles, así como una síntesis de las líneas de investigación que se han desarrollado acerca del trabajo del dramaturgo.

1.1 Breviario vida y obra¹

Hugo Fernando Argüelles Cano nació el dos de enero de 1932 en el Puerto de Veracruz. Fue el segundo hijo del matrimonio de Virginia Cano de la Miyar y de Avelino Argüelles. El hijo mayor, Gilberto, había nacido en 1928.

El dramaturgo desarrolló desde su infancia su vocación artística gracias a su afición a la lectura, la música y el teatro. Su primer acercamiento al mundo teatral ocurrió en 1943 cuando convirtió su casa en un anfiteatro para presentar un espectáculo de títeres.

De 1938 a 1944 Argüelles cursó sus estudios de primaria en el Instituto Cervantes en Veracruz; luego, de 1945 a 1948 asistió a la secundaria en la escuela de Bachilleres del Puerto de Veracruz y en 1951 se trasladó al Distrito Federal para estudiar la preparatoria en el Centro Universitario de México. En 1952, se matriculó en la Facultad de Medicina de la UNAM donde estudió la carrera de médico cirujano durante cinco años. En este tiempo, Argüelles fungió como director de actividades culturales de esta facultad y realizó un montaje de la obra *Las cosas simples* (1956) de Héctor Mendoza, que presenció el poeta Salvador Novo, quien después de haberlo visto, le ofreció una beca para estudiar la carrera de arte dramático en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Después de que Argüelles aceptara la beca y dejara la carrera de medicina, su vida cambió. Argüelles regresó a los escenarios, se preparó académicamente en la escuela del INBA: durante tres años tomó clases con maestros como Sergio Magaña, Emilio Carballido, Seki Sano, Fernando Wagner, Raúl Dantés, Celestino Gorostiza y el propio Novo.

¹ *Apud.*, García, Martínez Luz, "Entre telones. Historia de un dramaturgo", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia III*. pp. 13-79.

En 1958 abandonó la Facultad de Medicina sin llegar a titularse, e ingresó al año siguiente a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, lugar en el que conoció a Luisa Josefina Hernández y realizó una maestría en Letras Mexicanas. Argüelles con su pródiga pluma empezó a tener triunfos. En 1957 obtuvo el primer premio del INBA por *Velorio en turno*, que más tarde amplió y tituló *Los cuervos están de luto*, la cual impresionó y sedujo al espectador mexicano por su trama y su famoso humor negro. Obra que se estrenó profesionalmente en 1960 (bajo la dirección de Virgilio Mariel y la actuación estelar de la primera actriz Alicia Montoya) y logró que Argüelles consiguiera premios importantes como el *Premio Nacional de Teatro* (1958) y el *Premio de Bellas Artes* (1959); de ahí que comienza a abrirse brecha como dramaturgo en México y en otras partes del mundo.

En los años sesenta Argüelles incursionó en el cine con el guion *El tejedor de milagros* y la adaptación cinematográfica de *Los cuervos están de luto*. Además escribió la telenovela *Doña Macabra*. A lo largo de la década de los setenta y ochenta, siguió obteniendo nuevos triunfos: estrenó obras teatrales en México y en el extranjero. En 1987 se celebraron los treinta años como escritor; para entonces ya había fundado su taller de literatura dramática, del cual egresaron dramaturgos, actores y directores escénicos: Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman, Óscar Liera, Carlos Olmos, etc. En los noventa, Hugo Argüelles recibió la distinción del Consejo para la Cultura y las Artes como artista emérito.

Con esto, Argüelles llenó una gran parte de la vida teatral mexicana con sus diferentes obras: *El tejedor de milagros*, *Los prodigiosos*, *La ronda de la hechizada*, *El cocodrilo solitario del panteón rococó*, *El ritual de la salamandra*, *Los amores criminales de las vampiras Morales*, *Los caracoles amorosos*, etc. También, a esto se le suma sus varios trabajos de guionista de largometrajes: *Las pirañas aman en cuaresma*, *La sirena de barro*, *La primavera de los escorpiones*, etc.; y en la televisión con la serie premiada *Doña Macabra*.

Finalmente, en el presente siglo, el autor recibió un homenaje del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Gobierno de Veracruz de Bellas Artes en 2001. Después, la delegación Coyoacán celebró sus cuarenta y cinco años como

dramaturgo en el año 2003. Posteriormente, Hugo Argüelles, públicamente, dio a conocer que padecía cáncer; y murió el 24 de diciembre de 2003 en el sanatorio inglés de la Ciudad de México.

1.2 Hugo Argüelles y la crítica

Argüelles conquistó al espectador de la vida teatral de mitad del siglo XX y principios del XXI en México, New York, Berlín, Checoslovaquia entre otros; de su obra se han dicho y expresado infinidad de opiniones de toda índole aunque resultan poco significativas en el ámbito académico, y se menciona “poco significativas”, no porque los juicios sean correctos o incorrectos sino porque las ideas desarrolladas caen en las alabanzas complacientes y presentan valoraciones artísticas mínimas sobre el teatro argüelleano; es decir que los autores que han estudiado la obra de Hugo Argüelles escriben ensayos y artículos que formulan, desarrollan, analizan y concluyen en un nivel elemental. En todo caso a la obra argüelleana se le ha estudiado en fondo y forma pero con criterios académicos poco serios y estrictos que no profundizan en los textos del autor.

Asimismo, dentro de la infinidad de los textos sobre Argüelles que han escrito directores teatrales, actores, críticos teatrales, dramaturgos, académicos, periodistas, alumnos, médicos, etc., hay siete estudiosos que han analizado con mayor seriedad el teatro argüelleano. Uno de los académicos con más relevancia es Manuel S. Espinosa, quien en su tesis doctoral intitulada *Teatro de Hugo Argüelles*, expresa que:

Para realizar esta tesis doctoral, la selección del teatro del dramaturgo mexicano Hugo Argüelles fue fundamental por tres razones significativas. Es uno de los teatros que más fama está logrando en México. En el extranjero, la crítica teatral lo conoce muy poco. Tocante a su desarrollo y contenido dramático y valor artístico, no ha habido todavía ningún investigador que haya hecho a fondo para desentrañarlos.²

Sin duda Manuel S. Espinosa indica en sus palabras un hecho importante referente al teatro argüelleano: es un teatro que aún ningún investigador ha

² Espinosa, Manuel, “Teatro de Hugo Argüelles”, en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles. Estilo y Dramaturgia II*. p. 85.

estudiado a fondo, por lo cual él se dará a la tarea de ser el primer intelectual que realice disertaciones sobre éste; no obstante, Espinosa al enunciar sus ideas del teatro de Argüelles vuelve a colocar las temáticas que otros autores han dado a conocer, pero la diferencia entre éstos y Espinosa está en que el crítico llega a un análisis de los elementos mencionados del teatro argüelleano, mientras que los otros sólo los insinúan:

El propósito de la tesis es, a través del análisis estructural funcional, calar en el teatro argüelleano para encontrar su modo de revelación de la realidad, percibida e interpretada por el escritor en el contexto histórico de su época y los procedimientos dramáticos y teatrales con que lo lleva a cabo.

Con respecto al modo de manifestar la realidad, el análisis de las obras del teatro de Argüelles hace evidente el marcado uso del contexto histórico-social mexicano como fondo de referencia, para dramatizar temas de carácter nacional o universal. Entre los nacionales, descuellan los relacionados con el anticlericalismo, el sincretismo mágico-cristiano, el sistema de familia patriarcal, la desigualdad socio-económica, la moral tradicional de tipo pueblerino, la indiferencia exteriorizada hacia la idea de la muerte y el abuso del poder político por los gobernantes. De los temas universales, se distinguen los relativos al pensamiento mágico, a Edipo Rey y a la concepción filosófica de índole indeterminista y fatalista.³

En líneas generales, Espinosa plantea una tesis cuyo interés está en calar cómo Argüelles percibe e interpreta la realidad mexicana en sus obras. Espinosa conseguirá esto con base en el análisis estructural funcional, de la realidad del autor, la situación histórica del dramaturgo y el procedimiento dramático, para comprobar que el teatro de Argüelles conforma “la creación de un mundo autónomo por medio del lenguaje con el fin de comunicar una visión de mundo y un mensaje, a través de elementos y tendencias literarias”.⁴ También el autor define al teatro como producto de un acto intelectual que un dramaturgo realiza a partir de su percepción del mundo (de manera consciente e inconsciente, de la realidad física, social, psíquica, mágica o sobrenatural) y así poder interpretar la realidad de su mundo tanto en su contexto histórico actual como de su pasado; además, concluye que el teatro argüelleano es un mundo autónomo que tiene un

³ *Ibid.*, pp. 85-86.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

sistema estructurado por sus componentes dramáticos, los cuales los interrelaciona el mismo Argüelles para la creación de una obra dramática.⁵

Sin embargo, Manuel S. Espinosa escribe un trabajo donde presenta análisis e interpretaciones poco desarrollados y superficiales, puesto que no los argumenta lo necesario para sostener las distintas hipótesis que tiene él del teatro de Argüelles, es decir, por ejemplo, cuando Espinosa expone que *Valerio Rostro, traficante en sombras* es la primera obra mexicana expresionista, lo nombra como si todos los lectores conocieran la obra, como si se supieran los elementos expresionistas para así saber el porqué del expresionismo en *Valerio Rostro...*, Por lo cual se puede entender que Espinosa no coloca las pruebas necesarias que demuestren que dicha farsa experimental hecha por Argüelles sea lo que está aseverando, por tanto se infiere que el crítico emplea análisis breves e insustanciales.

Así pues, Espinosa deja al final de sus tesis conclusiones que sólo ostentan a la obra de Argüelles, porque sus análisis no ejemplifican sus afirmaciones por medio de citas; por lo cual, se entiende que Espinosa hace en su tesis comentarios que manifiestan la importancia de Argüelles como dramaturgo en un nivel superficial y no logra un estudio académico, sino impresionista.

Otro de los autores que trabaja el teatro de Argüelles es el crítico teatral José Antonio Alcaraz, debido a que ha escrito ensayos en los que resume las ideas esenciales para entender el teatro argüelleano. Se le puede conocer en la compilación *Fanfarrias para la dramaturgia de Hugo Argüelles* en la que resalta el humor, por ejemplo: “Una de las diversas líneas de fuerza que abarca la vasta obra de Hugo Argüelles reside, con energía irreprimible y elocuencia manifiesta, en el sentido del humor”.⁶ También Alcaraz ha estudiado de la obra de Argüelles los siguientes aspectos:

En Argüelles esto toma visos macabros, de humor negro por supuesto, pues Hugo ha alterado con fortuna particular el binomio consabido de muerte y amor —

⁵ *Apud.* Espinosa, Manuel, *op. cit.* p. 88.

⁶ Alcaraz, Antonio José, *op. cit.* p. 15.

simultáneos en tantos productos teatrales— para volverlos: humor y muerte; términos inseparables para él.⁷

En esta cita se observa que Alcaraz extrae de la obra de Argüelles un binomio que se maneja en varias de las obras: humor y muerte, es decir un teatro con carácter antitético.

Y en esta danza espectral de intenso regocijo, la presencia femenina —gemela de la calaca— lleva el ritmo y el tiempo, marca la naturaleza de los pasos y su animación, dibuja, vertebrada y articula el total así como determina la condimentación del trayecto.

La mujer, en tanto que personaje medular de la trama, fundamento, y esplendor del discurso teatral, se evidencia como rasgo compartido en la tarea de numerosos dramaturgos importantes. Se le encuentra —por supuesto— lo mismo en *Esquilo*...⁸

Igualmente se nota, a partir de estas palabras de Alcaraz, otro de los rasgos más sobresalientes de la obra de Argüelles: la mujer. Personaje, ente o símbolo en el que, en la mayoría de las obras del autor, recae la historia central y la moraleja de cada pieza.

Otra característica es “El examen de vínculos familiares, afectivos, contemplado desde otro ángulo, mediante procedimientos estructurales distintos a los consabidos: *El ritual de la salamandra*”.⁹ Así, el crítico Antonio Alcaraz hace una descripción general que trata de mostrar las unidades que constituyen o resaltan de la obra teatral argüelleana y con ello extiende una invitación a su lectura, a fin de que se haga una reflexión o se tenga un goce estético de la obra del dramaturgo veracruzano, pero no es un análisis estrictamente académico.

También quien hace un estudio serio de la obra de Argüelles es Raquel Juárez Albarrán, ya que en su tesis de licenciatura *La relación edípica en dos obras de Hugo Argüelles* plantea y desarrolla el mito de Edipo en *Escarabajos* y *El ritual de la salamandra*; partiendo de la idea que Erich Fromm tiene sobre este mito:

... el mito debe entenderse como un símbolo, no el amor incestuoso entre madre e hijo, sino de la rebelión del hijo contra el padre arbitrario de la familia patriarcal. El matrimonio de Edipo y Yocasta es sólo un elemento secundario, sólo uno de los

⁷ *Ibid.* p. 17.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibid.* p. 22.

símbolos de la victoria del hijo, quien ocupa el lugar del padre y, con él todos sus privilegios.¹⁰

Se toma a esta estudiosa porque realiza un escrito que ejemplifica el mito de Edipo en las dos obras de Argüelles, y presenta una de sus posibilidades interpretativas, de una forma concreta y coherente. En otras palabras, Raquel Juárez Albarrán enriquece el mundo interpretativo de este mito con tres conclusiones reveladoras:

La visión freudiana planteada por Argüelles acerca del complejo edípico en las dos obras objeto de estudio es razonable y debidamente fundamentada; puede ser que en algunos casos el aspecto sexual no sea el principal determinante para la formación del complejo edípico, pero la existencia de éste y la problemática existencial que conlleva no se puede negar.

El llamado complejo de Edipo es la elección de la madre como objeto de amor, junto con la actitud de rivalidad y hostilidad contra el padre.

La ideología y los mitos literarios son medios necesarios generadores de corrientes de atracción y conservación del público, por lo tanto hay una perspectiva social del teatro, resultado del propio carácter de los mitos en las sociedades pasadas y presentes.¹¹

Además de Raquel Juárez se integra a la serie de críticos a Filadelfo Sandoval Figueroa, quien con su tesis intitulada *La idiosincrasia del mexicano en Los cuervos están de luto de Hugo Argüelles* resume la vida y obra de este autor y busca, además:

Conocer la conducta que los mexicanos tienen respecto al culto a la muerte. Esta actitud no es una prioridad de nuestro pueblo, pues diversas culturas del mundo emplean sus propios códigos al abordar el mismo tema; la única diferencia es que los mexicanos lo hacen de manera atroz e irreverente cargado de humor negro. Hugo Argüelles supo explotar la rica veta del humor negro a la mexicana en toda su producción dramática, convirtiéndolo en un estilo propio, emparentándose con grabadores populares de México, como son Manuel Manilla y José Guadalupe Posada; cuyas obras reflejan el costumbrismo necrofílico de México.¹²

Con estas palabras, se entiende que el trabajo aborda el tema de la idiosincrasia del mexicano, por lo cual se encontrará a lo largo del texto “las características del comportamiento del mexicano referentes a usos y costumbres en velorios, siembras, baile, música, comida y fiesta; así como las características

¹⁰ Juárez Albarrán, Raquel, “La relación edípica en dos obras de Hugo Argüelles”, en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles. Estilo y Dramaturgia III*. p. 108.

¹¹ *Ibid.*, 169.

¹² Sandoval Figueroa, Filadelfo, *La idiosincrasia del mexicano en Los cuervos están de luto de Hugo Argüelles*. p. VIII.

de su pensamiento y el manejo del lenguaje, elementos que conforman su idiosincrasia".¹³ Es decir, la riqueza de su estudio residirá en presentar al lector del teatro de Argüelles una interpretación minuciosa de la idiosincrasia del mexicano a partir de las escenas de *Los cuervos están de luto*, lo que resulta un estudio representativo de la actitud que el mexicano tiene ante la muerte y el manejo del humor negro como un elemento que está presente en la vida de éste, "con la intención de mostrar la cara de la realidad en forma macabra y que el mexicano sabe aplicarlo con absoluta crueldad";¹⁴ además que es parte importante del lenguaje dramático hecho por Argüelles en esta farsa para señalar los vicios y costumbres de la cultura mexicana.

Otro autor es Juan Meyer quien realiza un ensayo sobre casi todas las obras de Argüelles, hecho que no hacen los demás autores, y que los editores describen de esta manera:

He aquí un interesante ensayo de Juan Meyer sobre la obra del mexicano Hugo Argüelles, la personalidad más reconocida a lo largo de cuarenta años de quehacer dramático en este país.

Este detallado análisis de su obra escrito en seriedad y profundidad, examina cada una de sus creaciones desde sus inicios y documenta muchos aspectos en la vida de cada uno de los personajes, aspectos a los cuales el dramaturgo les dio una particular energía al ser escenificados.¹⁵

En otros términos, Juan Meyer manifiesta, al igual que la mayoría de los críticos, los elementos más representativos de las obras de Hugo Argüelles: humor negro, la muerte, el amor, la mujer, etcétera (Ver Tabla 1 página 31). Con esto aporta un recuento de las cualidades sobresalientes de cada obra y opina sobre ésta de una forma compendiada y puntualizada. A pesar de las ideas que menciona Meyer y de las palabras de los editores, el ensayo parece desplomarse cuando se comienza a leer, ya que en él se encuentra la misma tendencia que en los demás escritos que tratan la obra de Argüelles:

Al acercarse a la obra de Hugo Argüelles hay que ir más allá de humor negro y realismo mágico, dos términos asociados generalmente con el teatro del autor que definitivamente se encuentran presentes en su obra, pero que por momentos más bien parecen haber servido como etiquetas para encasillarlo, archivarlo,

¹³ *Ibid.* p. IX.

¹⁴ *Ibid.* p. 80.

¹⁵ Meyer, Juan, *op. cit.* p. 9.

colocándolo en una especie de *ghetto* exótico y alucinado. Nada más lejano al espíritu de su teatro.

La obra dramática de Argüelles se origina en una realidad viciada y brutal y va en busca de una realidad trascendente, una realidad digna de ser vivida. Sus personajes triunfan o sucumben en esta búsqueda: derrotan al sistema o son aplastados por él, superan sus miedos o caen bajo su propia guillotina, viven de sus sueños o hacen sus sueños realidad.

Sucedan lo que suceda, el espectador o el lector, no será el mismo después de haber entrado en contacto con la dramaturgia de este singular autor, debido a su carácter detonante, explosivo: inesperadamente podemos descubrirnos víctimas de cualquiera de las enfermedades espirituales que Argüelles expone en sus tenebrosas y coloridas historias, bañadas de humor negro, iluminadas por lo mágico.

El objetivo de este trabajo es trazar la evolución del teatro de Hugo Argüelles desde sus primeras obras hasta las más recientes: ¿cuál es su cosmovisión? ¿Qué valores están presentes en su obra? ¿Cuáles son sus preocupaciones primordiales con respecto a México, el mexicano y el hombre general?¹⁶

Tras leer esta cita, podemos concluir que el humor negro y el realismo mágico son dos aspectos que encasillan a Argüelles, lo cual es una verdad contundente. No obstante, Meyer a lo largo de su escrito, cae en la ambigüedad cuando se lee que va a hablar tanto de la evolución de la cosmovisión de Argüelles, los valores que están presentes en sus obras como de las preocupaciones del autor con respecto a México, el mexicano y el hombre en general y en el estudio sólo se encuentran los siguientes elementos:

1. En la primera parte de cada obra resume el momento histórico del estreno de la obra: el año, los datos del director y los actores que participaron en ésta.
2. En la segunda parte cuenta la anécdota de la obra o, mejor dicho, toda la historia de cada pieza teatral.
3. En la última parte sintetiza los elementos que destacan en las obras, después trata de reflexionar y vuelve a repetir los temas: humor negro, realismo mágico, la mujer como personaje central, el poder, la corrupción, la familia, etc.

A fin de cuentas, Meyer únicamente hace un compendio descriptivo de los componentes de las obras de teatro de Argüelles:

Héroes o antihéroes, Argüelles nos presenta hombres y mujeres que cambian su entorno a través de imaginación y voluntad, seres que dudan, que se preguntan, que se rebelan contra la sociedad, contra el poder, contra su destino y hasta contra

¹⁶ *Ibid.* pp. 11-12.

Dios. No es para ellos la pasividad, de lo contrario serían escarabajos, condenados a ahogarse en un mar de mierda, como le sucede a mediocres y pusilánimes.

La obra de Hugo Argüelles ataca los problemas de México, y ataca es la palabra indicada. El autor nos muestra a un país devastado, enfermo de ambición, de hipocresía, de egoísmo, de brutalidad y represión, de abismal desigualdad económica, pero también, encargado por sus grandes personajes, nos presenta a un país que resiste a darse por vencido, que busca salidas.

Argüelles nunca olvida que en el centro de los conflictos siempre están los hombres que son igualmente capaces de lo ruin que lo extraordinario, de lo grotesco que de lo heroico: hombres que son determinados por el sistema pero que también pueden llegar a determinar al sistema e ir más allá todavía.

La batalla más grande que se libra en todas las obras analizadas es la del espíritu y son sus victorias las que cuentan en el universo argüelleano, ninguna otra: transformar el dolor en belleza, obtener el oro del espíritu, es esto lo que el mexicano, y el hombre en general debe hacer para ir alcanzando cada vez una mayor perfección.¹⁷

Por otra parte, la sexta estudiosa, que se expresa de una manera más académica de la obra de Hugo Argüelles, es la doctora Rosario Alonso Martín, quien en su libro *Hugo Argüelles. El teatro de la identidad* escribe un ensayo muy parecido a lo que plasmó Juan Meyer en su libro, pero la diferencia está en que habla de todas las obras de teatro y sólo se basa en el tema de la idiosincrasia del pueblo mexicano:

La identidad de un pueblo es su teatro, y más aún cuando el autor teatral, consciente de ello, busca en el teatro al que por tradición pertenece la esencia de la identidad. Para el dramaturgo Hugo Argüelles (Veracruz, Veracruz 1932), el teatro es su particular laberinto de la soledad el que indagar esa identidad compleja de un México que se cubre de murales, de novelas, de ensayos, y de obras teatrales para explicarse a sí mismo, para mostrarse a sí mismo con los delirantes colores de un tapiz inacabable. Cuarenta años de escritura, treinta obras de teatro y una sola obsesión: la identidad mexicana reflejada en un discurso cuya forma varía; no en vano Argüelles está considerado como el autor que mejor conoce y maneja los géneros de la dramaturgia. Aun revestida de diferente plumaje genérico, la verdad es una sola: la identidad mexicana que recorre cada una de sus obras con voluntad proteica. ¿Nace del mestizaje esta necesidad absoluta de definirse? ¿Es el valiente Mundo Nuevo de Carlos Fuentes un lenguaje que aprende a nominarse a sí mismo?¹⁸

Está claro que Alonso Martín reduce el universo argüelleano a un sólo tema: la identidad mexicana, el cual solamente varía por el género teatral, el tono, etc.; sin embargo, no se puede aceptar tal aseveración porque si bien Argüelles en algunas de sus obras utiliza la identidad del mexicano como tema central, también lo utiliza como recurso teatral para describir el entorno de los

¹⁷ *Ibid.*, p. 255.

¹⁸ Alonso Martín, Rosario. *Hugo Argüelles. El teatro de la identidad*. pp. 15-16.

personajes tanto social como histórico, por lo tanto la idiosincrasia del mexicano pasa a segundo término en muchas de las obras de Argüelles.

Por último, Armin Gómez Barrios desarrolló en su tesis doctoral *Zoomorfismo en tres textos dramáticos de Hugo Argüelles* un análisis semiótico para el estudio de las características etológicas de los textos dramáticos argüelleanos. Armin explica que su inquietud surge de que en:

la creación dramática del escritor veracruzano Hugo Argüelles, es posible advertir a primera vista un rasgo distintivo: la mención de especies animales en sus títulos. Ese fue el estímulo que despertó mi curiosidad al leer el anuncio de *Los cuervos están de luto*, y me hizo acudir a la representación de esta obra escenificada por un grupo de teatro regional en 1982, en el Teatro de la Ciudad de Saltillo, Coahuila. En la función me di cuenta que el designar con el nombre de un animal a un conjunto de personajes antropomorfos le servía a su autor para denunciar la hipocresía de las convenciones sociales.¹⁹

Asimismo, Armin expone que su estudio no sólo parte de lo que halló en los títulos argüelleanos, sino que tomó como referente, del investigador Miguel Sabido, la teoría del tono: dirección escénica basada en las características de la especie humana, en la cual se señala que el cuerpo humano tiene un conjunto de siete nodos o centros de energía cuya vibración se proyecta durante la escenificación. Esa energía determina el fenómeno de la recepción teatral, al estar en contacto con diferentes centros cerebrales del espectador y provocar en él diversas reacciones físicas y anímicas.

En suma, Armin plantea que a partir del hallazgo de la teoría del tono, la información sobre zoomorfismo y antropomorfismo y la semiótica teatral es posible descubrir:

los principales rasgos semánticos que configuran el signo animal en tres textos dramáticos argüelleanos, para lograr entender cómo se escenifica la identidad animal que constituye el eje dramático de cada obra. Para eso, desarrollaré un inventario de rasgos semánticos con base en la revisión de conceptos de etología y antropología cultural presentados en el marco teórico, sintetizados y planteados a manera de elementos de clasificación de zoomorfismo.²⁰

¹⁹ Gómez Barrios, Armin, *Zoomorfismo en tres textos dramáticos de Hugo Argüelles*, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

Finalmente se observa que los siete han basado sus comentarios a partir de las obras más famosas, por así mencionarlo, de la producción teatral de Argüelles, por ejemplo, Manuel S. Espinosa, Antonio Alcaraz, Filadelfo Sandoval Figueroa, Juan Meyer, Rosario Alonso Martín y Armin Gómez Barrios disertan sobre *Los cuervos están de luto*. Mientras Raquel Juárez Albarrán y Manuel S. Espinosa analizan *El ritual de la salamandra*. Además, en la mayoría de sus aseveraciones se localiza las siguientes opiniones:

- Filadelfo Sandoval Figueroa, Raquel Juárez Albarrán, Manuel S. Espinosa y Armin Gómez Barrios son los únicos estudiosos que desarrollan tesis sobre el teatro de Argüelles, las dos primeras de licenciatura y las dos últimas de doctorado. Estos estudios se distinguen de los demás críticos, debido a que sus escritos tiene un planteamiento, una hipótesis, un desarrollo y conclusiones con mayor formalidad sobre el teatro de Argüelles.
- Antonio Alcaraz, Juan Meyer y Rosario Alonso Martín crean ensayos extensos que plantean infinidad de temáticas, por ejemplo, Alcaraz tiene como interés mencionar el humor negro, el realismo mágico, el binomio humor-muerte, los vínculos familiares, etc.; Juan Meyer trata de presentar la cosmovisión, los valores, las preocupaciones respecto a México, el mexicano y el hombre. Por último, Rosario Alonso Martín afirma que todas las obras de Hugo Argüelles tienen como eje primordial la idiosincrasia del mexicano.
- Manuel S. Espinosa y Antonio Alcaraz mencionan en sus estudios que su interés por analizar el teatro de Argüelles partió de que el éste era uno de los dramaturgos menos estudiados y más famosos de la mitad del siglo XX.
- Juan Meyer y Rosario Alonso Martín aseveran que la cosmovisión del teatro argüelleano tiene como base fundamental el mundo mexicano contemporáneo y que en general Argüelles expone en sus obras lo que percibe de este pueblo mexicano; por lo tanto, las temáticas que resaltan a primera vista son las de carácter nacional y universal.

- Rosario Alonso Martín asegura, al igual que Antonio Alcaraz, que uno de los ejes principales que guían al teatro argüelleano se centran en la realidad del mexicano.
- Filadelfo Sandoval Figueroa y Rosario Alonso Martín consideran la idiosincrasia del mexicano el tema motor que lleva a éstos a expresar sus ideas sobre el teatro de Argüelles.
- Raquel Juárez Albarrán, Manuel S. Espinosa y Armin Gómez Barrios son críticos que dejan a un lado la idiosincrasia del mexicano y se enfocan en otras temáticas, por ejemplo: los mitos, el pensamiento mágico, la mujer y el zoomorfismo.
- Armin Gómez Barrios es uno de los primeros críticos que propone basarse en una teoría teatral para la escenificación de una obra de teatro para aspectos semióticos de la animalidad de los personajes de *Los cuervos están de luto*, *Los gallos salvajes* y *Los coyotes secretos de Coyoacán*. Un estudio que surge de la inquietud que provocan los títulos de Argüelles, pero que finalmente se concreta en un estudio académico sobre las características etológicas de los personajes.

Definitivamente, hay que entender que las opiniones vertidas por los siete estudiosos sobre la obra de Hugo Argüelles forman parte de los documentos que permiten “un sinfín de lecturas amén de proporcionarnos nuevas perspectivas para otros estudios futuros”.²¹

1.3 Resumen de la crítica argüelleana

Ahora bien, con las perspectivas ya desarrolladas de los siete estudiosos más destacados del teatro argüelleano, en la siguiente tabla se abreviarán todos los temas que se han estudiado del teatro del dramaturgo veracruzano; y en la gráfica de pastel se resumirán las piezas teatrales más estudiadas de Argüelles, con la finalidad de que se tenga una síntesis de la información de esta investigación sobre la crítica hecha al teatro.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

TABLA DE TEMAS DE LA OBRA DE HUGO ARGÜELLES

Temas	Ensayo Total: 41	Artículos Total: 41	Tesis Total: 3	Trabajos en el extranjero Total: 5	Testimonios Total: 22	Entrevistas Total: 29	Remem- bras Total: 9	Textos literarios Total: 17	Total de textos
1. Biografía	3	12		1	22	5	9	1	53
2. La idiosincrasia del mexicano	18	10	2	1		8			39
3. Teatro, Cine y Televisión	5	4		2		3		3	17
4. Recursos dramáticos	8	7	2	1		10			28
5. Influencias literarias	1	3							4
6. Los personajes	3	4				3			10
7. El mito	3	1	1						5
8. Argüelles como tema								13	13

TABLA 1

En la Tabla 1 se coloca la cantidad exacta de los textos donde se habla de Argüelles, desde los primeros escritos hasta los actuales y se compendia en ocho temas todos los estudios que hay sobre el dramaturgo, con el objetivo fundamental de conocer cuáles son las líneas temáticas que las investigaciones han abordado con más énfasis y saber lo que se ha dicho del autor.

Para esto, se realizó, en primer lugar una búsqueda bibliográfica, se acudió a la consulta directa de las fuentes de investigación al alcance de las bibliotecas más importantes de las Universidades y Centros especializados sobre teatro en el Distrito Federal: Biblioteca Central, Biblioteca "Bonifaz Nuño" del Instituto de Investigaciones Filológicas, Biblioteca "Samuel Ramos" de la Facultad de Filosofía y Letras, Centro Universitario de Teatro, Hemeroteca Nacional, Escuela Nacional de Arte Teatral, Colegio de México y Universidad Iberoamericana. Además de consultar en Internet la base de datos MLA y Biblioteca Virtual Cervantes.

Esta búsqueda bibliográfica dio como resultado un total de 147 autores y 168 referencias entre tesis de licenciatura y doctoral, ensayos, artículos, publicaciones periódicas, entrevistas, testimonios, trabajos en el extranjero y remembranzas, por lo que se ha obtenido:

BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA

Número de obras168

Número de autores.....147

Se reunieron todos los datos anteriores para una visualización más detallada de los textos críticos del teatro de Argüelles, con el fin de crear una tabla que tenga un bosquejo de la bibliografía crítica encontrada.

La tabla 1 está dividida en diez columnas:

- Primera columna: designada con el nombre de *Temas* para indicar que debajo de ésta se hallan los ocho temas que la crítica especializada ha trabajado con más énfasis sobre el teatro de Hugo Argüelles.
- De la segunda a la octava columna: se han puesto los nombres de los distintos textos encontrados: ensayos, artículos, tesis, etc., para facilitar la búsqueda de los textos; además estas columnas están acompañadas con la cantidad numérica final de textos encontrados. También se tiene que tomar en cuenta que se ha colocado una columna con el nombre de *Trabajos en el extranjero* que –aunque sean tipo ensayo y no se hayan incluido en la columna de este tipo de texto– representan una muestra de lo que ha dicho la crítica extranjera sobre el dramaturgo mexicano.
- La décima columna sirve para poner la cantidad total de los textos y su temática, es decir que en ésta se incluyen ensayos, artículos, etcétera.
- Lo que respecta a las ocho filas que se encuentran debajo de la primera columna, éstas guardan las ocho temáticas que se han estudiado más del teatro de Argüelles y las demás filas serán para ubicar los números totales de los textos que se relacionan con cada tema.

Con respecto a esto, el número total de bibliografía encontrada es de 168, realizada por 147 autores, lo que supone una relación de 1,14 trabajos por autor. La división de los trabajos está dada por el tipo de texto: existen específicamente 41 ensayos, 41 artículos, cinco tesis (dos de licenciatura y tres de doctorado), cinco trabajos en el extranjero (tipo ensayo), 22 testimonios, 29 entrevistas, nueve remembranzas y 17 textos literarios.

RESUMEN DE LA INFORMACIÓN

Número de temas	8
Número de ensayos	41
Número de artículos	41
Número de tesis	4
Número de trabajos extranjeros	5
Número de testimonios	22
Número de entrevistas	29
Número de remembranzas	9
Número de textos literarios	17

TABLA 2

Al describir cómo se llevó a cabo la distribución de la tabla, se derivará la explicación de los ocho temas que compendian las temáticas del teatro argüelleano:

1. Biografía: tema que reúne 53 textos en total, en los cuales principalmente se abordan temáticas de la vida de Hugo Argüelles. Se habla de su infancia, juventud, vida profesional y personal; su formación académica en las distintas escuelas (Facultad de Medicina, FFyL, ENAT, etc.), de cómo Argüelles actuó pedagógicamente en su taller de composición dramática, las experiencias en el extranjero, los homenajes que recibió y las obras que fueron editadas por distintas editoriales.
2. La idiosincrasia del mexicano: tema en el que existen 39 textos, en los que se expone todo aquello relacionado con las características físicas, temperamentales, de comportamiento, modo particular del mexicano y del hombre como individuo universal. Asimismo se localizan todo tipo de contenido sobre la crítica social, la visión del mundo del mexicano, el humor negro, la doble moral urbana y provinciana, la religión, el sexo, el poder, la riqueza, la homosexualidad, la herejía, la familia, la realidad, la perversión, el inconsciente colectivo, el machismo, etc., los cuales entran en este tema, debido a que la idiosincrasia del mexicano se compone de todos estos elementos que se desarrollan en el teatro argüelleano.

3. Teatro, Cine y Televisión: tema que se presenta en 17 textos. Se muestran los recursos y elementos más importantes que se relacionan con el trabajo hecho por Argüelles en el teatro, cine y televisión, por ejemplo los diferentes tipos de teatro: histórico, ráfico, fársico, experimental, sociológico, pirandelliano, colonial/neocolonial y del absurdo; además de conocer el tipo de guiones cinematográficos y televisivos que hizo Argüelles.

4. Recursos dramáticos: se cuenta con 27 textos en los que varios autores describen los medios o elementos que Argüelles utilizaba para la creación de sus obras, por ejemplo: el estudio de caracteres, el binomio humor-muerte, la música, el nahualismo, lo lúdico, lo ritual, la parábola, la psicología planteada por Freud, etcétera.

5. Influencias literarias: solamente se contabilizaron cuatro textos, en los cuales se muestran los elementos que Argüelles toma de distintas escuelas vanguardistas: simbolismo, expresionismo, surrealismo, etc., y de otras épocas literarias como el romanticismo y el naturalismo con la finalidad de enriquecer y apoyar su creación con elementos nuevos.

6. Los personajes: en este otro tema se contabilizaron diez textos, los cuales tienen como objetivo primordial hablar de las características de los personajes masculinos, femeninos y la familia, además de exponer los elementos que ayudan a la creación de los personajes como el carácter trágico, cómico, tragicómico, etcétera.

7. El mito: aunque sólo haya cinco textos sobre este tema, lo importante es que exponen los distintos mitos que Argüelles ha empleado como un elemento imprescindible para entender sus personajes, historia y su mismo teatro. Mitos como el de Edipo, Electra, Orestes y otros que son parte del teatro argüelleano.

8. Argüelles como tema: este tema agrupa 13 textos, los cuales primariamente tiene como fin usar la persona del dramaturgo veracruzano como un argumento para crear un texto literario.

A partir de dicha información se puede decir que la crítica favorece la temática de la *Biografía*, por lo cual se comprueba que los ensayos, los artículos en publicaciones periódicas (especializadas o no) y las contribuciones como testimonios y remembranzas de amigos, colegas, alumnos son los más numerosos. Esto quiere decir que éste es el ámbito que es más favorecido por las actividades de la crítica, pero esto se debe también a que se encuentra una gran cantidad de personas que vivieron junto a Hugo Argüelles; por lo cual, el interés que ellos demostraron está en escribir sobre las experiencias de vida que tuvieron con el dramaturgo.

Con respecto a la segunda temática más estudiada: *la idiosincrasia del mexicano*, se infiere que es una muestra de la investigación teatral en general, es decir, dentro de los temas abordados por la crítica argüelleana, se pretende enmarcar al autor en movimientos culturales concretos o calibrar su influencia en la literatura mexicana y, por qué no, en la literatura mundial. Además la cifra de tesis universitarias es una muestra del poco estudio que ha tenido este dramaturgo, lo que supone que este tipo de documentos comienzan a ser los precursores en la investigación académica de la obra teatral de Hugo Argüelles.

Algunos de los estudios traen tendencias renovadoras, consecuentemente dejan a un lado la segunda temática estudiada y se enfocan en elementos del teatro argüelleano como las investigaciones de los recursos teatrales, literarios y míticos, además de que hay una aparición de estudios lingüísticos, léxico-semántico y de la poética de Argüelles, por otra parte el estudio de escenas y personajes vienen siendo la inspiración de varios trabajos actuales y futuros, con tintes sociológicos.

También se observa que la crítica argüelleana ha tomado a la figura del dramaturgo veracruzano como tema de creación literaria, y esto sucede, ya que el mismo autor —como muchos otros— creó a su alrededor un mito con la finalidad de estigmatizar su persona, y con esto provocar que varios de sus conocidos que aprecian su labor se inspiren en su persona y así creen obras literarias.

Definitivamente, se valora que la obra más trabajada es *Los cuervos están de luto*, mientras hay un interés creciente por otras obras menos conocidas: *El tejedor*

de milagros y *Los prodigiosos*. Con esto se ve reflejado que la crítica argüelleana sigue poniendo atención sólo a las obras famosas.

Con respecto a las perspectivas de las investigaciones, tampoco se ve una gran innovación; siguen primando los trabajos de crítica e interpretación que abordan infinitas posibilidades, pero que escasean de nuevas hipótesis, por lo cual se puede mencionar que abundan infinidad de interpretaciones, más o menos personales sobre las obras.

En síntesis, el papel de la crítica argüelleana se ha desempeñado de una manera activa durante toda la vida teatral de Hugo Argüelles. Se ha visto que la producción crítica ha tratado de investigar “todos los elementos teatrales”; sin embargo, esto es una mínima prueba interpretativa para un autor tan rico en creación literaria, por lo tanto la obra de Argüelles se vuelve en la actualidad un campo fértil de investigación teatral mexicana.

Ahora se dará a conocer la obra teatral directa de nuestro autor. La obra completa de Hugo Argüelles se constituye de:

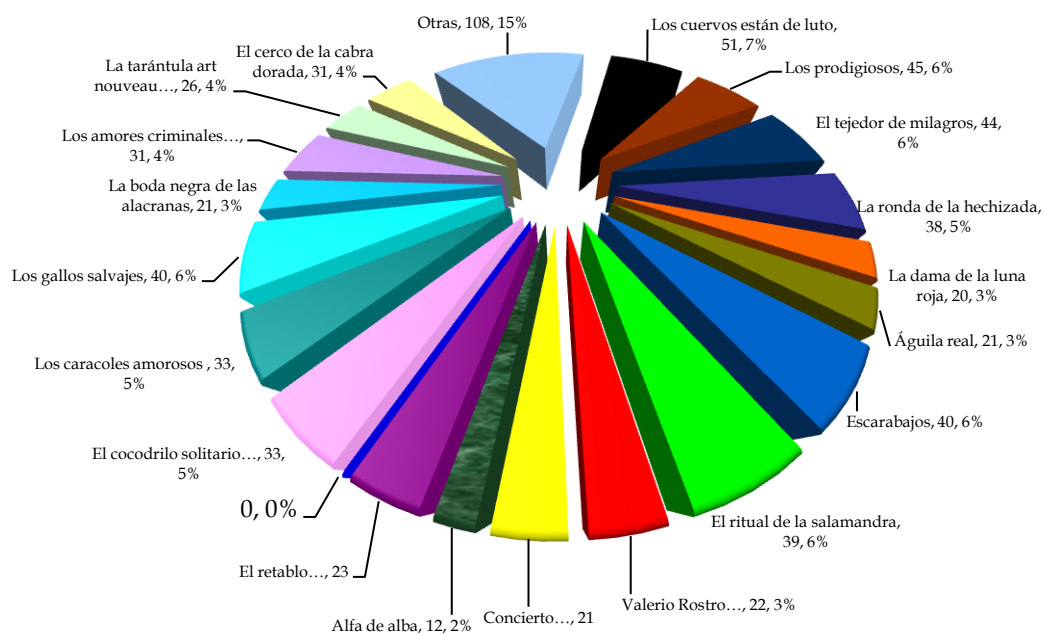
- 31 piezas de teatro: *Los cuervos están de luto* (1960), *Los prodigiosos* (1961), *El tejedor de milagros* (1963), *La ronda de la hechizada* (1967), *La galería del silencio* (1967), *Concierto para guillotina y cuarenta cabezas* (1967), *Medea y los visitantes del sueño* (1968), *Alfa de Alba* (1968), *La dama de la luna roja* (1969), *Calaca* (1972), *El gran inquisidor* (1973), *Valerio Rostro, traficante en sombras* (1978), *El ritual de la salamandra* (1981), *El retablo del gran relajo* (1982), *El cocodrilo solitario del panteón rococó* (1982), *La boda negra de las alacranas* (1982), *Los amores criminales de las vampiras Morales* (1983), *Los gallos salvajes* (1986), *Los caracoles amorosos* (1988), *El cerco de la cabra dorada* (1988), *Doña Macabra* (1988), *El vals de los buitres* (1989), *La tarántula art-nouveau de la calle de El Oro* (1990), *Los huesos del amor y la muerte* (1990), *Las hienas se mueren de risa* (1991), *Escarabajos* (1991), *Águila real* (1992), *La noche de las aves cabalísticas* (1993), *La fábula de la mantarraya quinceañera* (1994), *La esfinge de las maravillas* (1995), y *Los coyotes secretos de Coyoacán* (1998).
- Un monólogo: *El viaje del fénix*.

•Cinco guiones cinematográficos: *Las pirañas aman en cuaresma*, *Las figuras de arena*, *Las cenizas del diputado*, *La primavera de los escorpiones* y *La sirena de barro*.

•Un guion televisivo: *Doña Macabra* (1963), la cual sería, años más tarde, adaptada para un largometraje y una obra de teatro.

Al conocer la información global de la bibliografía indirecta y directa de Argüelles, ahora se colocan en la gráfica de pastel las obras de Argüelles que han sido más estudiadas por los críticos, para así observar cuáles piezas teatrales son claves para entender y comprender el teatro argüelleano.

GRÁFICA DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS DE HUGO ARGÜELLES



En la gráfica de pastel no se incluyen los guiones de películas y televisivos, por lo cual, la gráfica solamente representa la contabilidad de las obras de teatro más estudiadas, su orden es aleatorio y el número que aparece al lado de los títulos se refiere a la cantidad de apariciones en los textos de los críticos del teatro

argüelleano; cabe señalar que los criterios que se tomaron para llevar la contabilidad de las obras fueron los tres siguientes:

- La obra tenía que ser el tema principal del texto, es decir que todo lo que se decía giraba en torno a ella.
- Ser uno de los ejemplos primordiales del tema del que habla el crítico.
- Mantener una relación estrecha entre lo que se dice y se describe en el texto, si no es un ejemplo pertinente, tiene que ser parte fundamental de lo dicho por el autor.

En la contabilidad de las obras se comprendió que era necesario establecer estos criterios para formar un balance razonable de las obras más estudiadas, debido a que la mayoría de los ensayos, artículos, tesis, etc., no sólo hablan de una obra en especial, sino de distintas a la vez, ya que, un autor en su texto puede exponer el tema: el poder, y sitúa en su texto como ejemplo cinco obras, de las cuales hay que inferir cuál es para el autor la mejor candidata para describir el tema, por tal motivo, se puede ver que los números de apariciones de las obras superaran el número de los 168 textos de la crítica localizados.

En cuanto a la gráfica, se muestra que se forman cuatro bloques, el primero lo integrarían *Los cuervos están de luto*, *Los prodigiosos* y *El tejedor de milagros* que encabezan la lista de obras más estudiadas, por así decirlo, con la mayor cantidad de apariciones: la primera con 51, la segunda con 45 y la tercera con 44, lo que indica que estas tres obras por ser las primeras en la creación del autor y las de mayor éxito —*Los cuervos están de luto* ha obtenido dos premios teatrales importantes, ha superado las mil representaciones y ha sido adaptada al cine, mientras las otras dos obras también han corrido con la misma suerte— son las que han tenido la atención de los críticos. El segundo bloque lo completarían las obras que están entre 30 y 40 apariciones: *Escarabajos* 40, *Los gallos salvajes* 40, *El ritual de la salamandra* 39, *La ronda de la hechizada* 38, *Los amores criminales de las vampiras Morales* 33, *El cocodrilo solitario del panteón rococó* 33, *Los caracoles amorosos* 33, y *El cerco de la cabra dorada* 31. El tercer bloque estaría formado por las obras entre 10 y 26 apariciones: *La tarántula art nouveau de la calle de El Oro* 26, *El retablo del gran relajo* 23, *Valerio Rostro, traficante en sombras* 22, *Águila real* 21, *Concierto*

para guillotina y cuarenta cabezas 21, *La boda negra de las alacranas* 21, *La dama de la luna roja* 20 y *Alfa de alba* 12. El último bloque estaría constituido por las 12 obras restantes que aparecen menos de diez veces.

Con lo anterior se puede observar que la crítica ha tenido principalmente como objeto de estudio las tres obras más conocidas de Hugo Argüelles: *Los cuervos están de luto*, *Los prodigiosos* y *El tejedor de milagros*. Mientras tanto las otras 16 obras han sido trabajadas por la crítica teatral debido a que cuentan con elementos importantes para observar los significados creados por Argüelles en su teatro. Además de los datos obtenidos tanto de la Tabla 1 como de la Gráfica de pastel, se sabe que las obras que han sido estudiadas con un carácter más académico son *Los cuervos están de luto*: en la tesis intitulada *La idiosincrasia del mexicano en Los cuervos están de luto de Hugo Argüelles* de Filadelfo Sandoval Figueroa; *Escarabajos* y *El ritual de la salamandra*: en la tesis *La relación edípica en dos obras de Hugo Argüelles* de Raquel Juárez Albarrán; *Los cuervos están de luto* y *Los gallos salvajes* en la tesis *Zoomorfismo en tres textos dramáticos de Hugo Argüelles* de Armin Gómez Barrios. Se omite la tesis de Manuel S. Espinosa, ya que en ella no se encuentra un análisis de una obra en específico, sino que habla de catorce obras del repertorio teatral de Argüelles, por consiguiente no enfoca su estudio en una sola obra como los anteriores críticos.

Y de las otras obras se infiere que aunque han sido mencionadas y han sido investigadas por la crítica argüelleana, son un muestrario del mundo teatral de Argüelles para que se elaboren nuevas investigaciones, debido a que las obras sólo están expuestas en ensayos, artículos de opinión y en testimonios que no son bastos o suficientes para exteriorizar las características importantes de cada pieza teatral. También se deduce que las cuatro obras iconos, por llamarlo así, de Argüelles no son suficiente ejemplo para mostrar el universo teatral del que se ha estado hablando.

En conclusión, Hugo Argüelles es un dramaturgo mexicano que tiene treinta y un obras de teatro, un monólogo, varios guiones de cine y un guión televisivo, de los cuales ciento cuarenta y ocho críticos han hablado de ellos en toda la mitad del siglo XX y principios del XXI; sin embargo, después de esta

indagación que se ha extraído de la crítica argüelleana, se entiende que esta información afirma que Argüelles es un autor al que se le ha estudiado poco, y los estudios que hay marcan el inicio de investigaciones que desplegarán el fructífero mundo teatral que existe en las historias argüelleanas.

EL SÍMBOLO

En el capítulo anterior se han resumido aspectos importantes sobre el objeto de estudio: la vida, la obra, la crítica que se ha hecho a sus obras y las aportaciones de Hugo Argüelles según sus críticos; con el fin de tener una descripción y un análisis de lo que se ha dicho del dramaturgo. Luego de esto, en el presente capítulo se hace una exposición de los principales especialistas que han hablado del símbolo, concepto esencial para explicar al personaje simbólico argüelleano; por lo que, se expondrá a continuación una serie de definiciones sobre el fenómeno del símbolo en varias disciplinas, para finalmente tener una visión y propuesta del concepto del símbolo con el que se analizará el personaje simbólico argüelleano.

2.1 El concepto del símbolo

¿Qué es el símbolo?, a esta pregunta se le puede responder con la definición del *Diccionario de uso del español* de María Moliner.

símbolo. (del lat. *symbolum*, del gr. *symbolon*) **1 m.** Cosa que *representa convencionalmente a otra: 'La azucena es el símbolo de la pureza. La rama del olivo es el símbolo de la paz. El papel moneda es un símbolo del valor de las cosas. = Personificación, simbolización. ► *Alegoría, apólogo, *fábula, *parábola. ► *Atributo, distintivo, emblema, *enseña. ► Simbología, simbolismo. ► *Representación. *Signo. **2.** Signo con un valor determinado utilizado en una ciencia; por ejemplo, la letra o letras con que se representa cada cuerpo simple en la notación *química. **3.** En numismática, se aplica a los emblemas o figuras accesorias que se añaden al tipo de las *monedas o *medallas. **4.** *SANTO y seña. **5.** Dicho sentencioso, = *Máxima.¹

Sin embargo, el diccionario únicamente describe el uso lingüístico y no la interpretación del significado de un símbolo. Esto evidencia que la contestación a la cuestión del símbolo no es tan fácil de encontrar como se podría pensar, ya que el símbolo posee un trasfondo enigmático, no solamente lingüístico, que impide su interpretación.

¹ Moliner, María, *Diccionario de uso del español*. p. 2724.

Se sabe que, a lo largo de la historia, el hombre se ha dado a la tarea de contestar de infinitas maneras esta pregunta, porque el símbolo no es estrictamente una palabra, sino que, a saber de muchos, es una imagen, un término, un nombre, un objeto obvio, vano, oculto, complejo, problemático, abstracto, arbitrario, desconocido y que a veces ni la misma razón humana llega a desentrañar completamente. Es por ello que se pueden hallar, en muchas fuentes, diferentes conceptos, perspectivas y puntos de vistas que intentan descifrar el complicado mundo de este vocablo.

En un principio el significado de la palabra símbolo no era tan complejo, como lo explica Hans-Georg Gadamer:

¿Qué quiere decir *símbolo*? Es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa «tablilla de recuerdo». El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitales*; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido.²

Asimismo hay otras percepciones que abordan el tema del símbolo en distintas épocas: se decía en la Antigüedad que el símbolo era una especie de representación emblemática de un objeto o imagen. Los egipcios expresaban sus ideas concretas con su escritura jeroglífica, la cual funcionaba como símbolos o signos convencionales. Los griegos y los romanos personificaban con los símbolos los fenómenos naturales y las divinidades que se localizan en sus mitos. En la liturgia y arte cristiano, a través de los símbolos se explica la naturaleza del hombre. En la Edad Media, los símbolos eran de suma importancia en la teología, filosofía, mística y poesía, debido a que regían el pensamiento de esta era. En cambio, en el Renacimiento se interesaban por los símbolos en un sentido individualista, profano y de creación literaria. El hombre de la Ilustración tomaba los símbolos como vestigios que formaban parte del origen de la cultura, puesto que en este tiempo la explicación existencial del hombre se basaba en la razón

²Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. pp. 83-84.

pura y no en interpretaciones absurdas e inexactas que se suponían derivaban de los símbolos.³

Afortunadamente, en el romanticismo se cambió drásticamente la visión del Siglo de las Luces, debido a que los románticos establecieron en los símbolos parte de sus fundamentos estéticos e ideológicos de su época, por lo cual Tzvetan Todorov menciona:

Podríamos decir sin exageración que si debiéramos condensar la estética romántica en una sola palabra, acudiríamos sin duda a la que A. W. Schlegel introduce en este texto: *símbolo*. Toda estética romántica sería en ese caso y en resumidas cuentas una teoría semiótica. A la vez, para comprender el sentido moderno de la palabra “símbolo” es necesario y suficiente releer los textos románticos.⁴

Así pues, en el transcurso del siglo XX y en el siglo XXI, los símbolos ya no únicamente se sustentan en los razonamientos románticos, sino que, actualmente, ciencias o disciplinas –como la lingüística, la semiótica, el psicoanálisis, la antropología, la semiótica teatral, la simbólica, etc.,– se encargan de analizarlos, estudiarlos, investigarlos e interpretarlos, a fin de encontrar el significado de cada uno de éstos en sus distintos contextos.

Entonces se comprende que, a lo largo de la historia de la humanidad, el estudio de los símbolos ha llamado la atención de varios escritores, teóricos, filósofos e investigadores –Aristóteles, San Agustín, Kant, Goethe, Shiller, Hegel, Freud, Jung, Saussure, Todorov, Oswaldo Robles, Renato Prada Oropeza, Alain Gheerbrant, Jean Chevalier– quienes han disertado sobre el fascinante tema del símbolo, dejando diversas opiniones que ayudan a esclarecer la importancia de éstos en la vida diaria del hombre.

Ahora bien, se deduce que los símbolos siempre han sido un factor primordial del hombre, debido a que el “símbolo se encuentra en todos los ámbitos de nuestra vida nos demos cuenta de ello o no. Lo podemos hallar en la literatura, la pintura, la escultura, los sueños, etcétera. Y también existen diversas formas de interpretarlo dependiendo del contexto, la cultura, los diferentes puntos de vista:

³ *Apud.* Perez-Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*. pp. 11-12.

⁴ Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo*. p. 279.

religioso, psicológico, etc.”⁵ Aunque en algunas ocasiones, como lo describe Hans Biederman, los símbolos provoquen una disyuntiva en el racionalismo humano:

El que en una conversación menciona de paso el tema de la «simbología» generalmente se enfrenta a dos actitudes básicas diferentes. Por un lado, se sostiene la opinión de que el simbolismo es algo completamente fósil y anticuado del que «hoy en día» ya no podría razonablemente ocuparse ninguna persona; pero existe también el otro extremo: se afirma que el simbolismo constituye la clave para comprender el mundo espiritual.⁶

En otros términos, se infiere que el hombre tiene dos posibilidades de elección frente al tema de los símbolos, de las cuales elegirá una a partir de su postura ideológica y experiencia de vida, pero, lo que se puede razonar es que los símbolos estarán allí, sean negados o no, y que habrá hombres que tomen a éstos como representantes elementales para concebir su cultura, su sociedad y su idiosincrasia, de ahí se explica que:

Entre el mundo de las ideas y el de las cosas ocupa un lugar equidistante el mundo –siempre bello y atractivo– de los símbolos. El simbolismo –tan antiguo y diverso como la vida misma– supone la facultad del hombre para ver en el cosmos, en las creencias y en los conceptos, en las relaciones humanas, en los seres animados y en las cosas, un contenido espiritual.⁷

De forma que los símbolos surgen de la facultad y la necesidad que tiene el hombre de crearlos para expresar en ellos el contenido espiritual de sí mismo; de ahí que los símbolos se constituyan de la cosmovisión, los sentidos, las asociaciones, las creencias, los conceptos de los seres animados e inanimados y las mismas relaciones entre los humanos. Además esto se reafirma cuando se conoce que los símbolos forman parte del hombre, debido a que:

Los símbolos, en efecto, son los más expresivos que las mismas palabras, porque por intermedio suyo se contrastan y significan las experiencias del alma con las realidades de la vida. Si el símbolo es un signo, tiene, sin embargo, un significado más hondo que el signo por identificarse plenamente en cuanto sugiere, viniendo a ser, de otra parte, un verdadero idioma universal, ya que el símbolo es un lenguaje del alma. Los símbolos son al espíritu lo que los instrumentos a la mano del hombre.⁸

⁵ Robles, Oswaldo, *Símbolo y deseo*. p. 115.

⁶ Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*. p. 7.

⁷ Perez-Rioja, José Antonio, *op. cit.* p. 9.

⁸ *Ibid.* pp. 9-10.

Está claro, los símbolos juegan un papel básico en el mundo, surgen para exteriorizar al hombre tal y como es, descubren su alma para detallarlo ante sus homólogos sin ninguna máscara que lo oculte; tan universales son los símbolos como individuales. Además a estas ideas, se suma otra visión de Todorov que se apoya en las palabras de Schelling: “«*lo infinito representado de manera infinita es la belleza, definición en la cual ya está incluido lo sublime, como es forzoso*». Estoy enteramente de acuerdo con esta definición; sólo preferiría mejorar esa expresión de este modo: lo bello es una representación simbólica de lo infinito.”⁹ O lo que es igual, en los símbolos, lo bello es esa parte espiritual, donde se reúne todo lo expresable y desconocido del hombre, cada símbolo constata una esencia insignificante del alma, aunque:

La percepción de un símbolo es eminentemente personal, no sólo en el sentido de que varía con cada sujeto, sino también de que procede de la persona entera. Ahora bien, semejante percepción es algo adquirido y a la vez recibido; participación de la herencia bio-fisio-psicológica de una humanidad mil veces milenaria; está influida por diferencias culturales y sociales propias de su medio inmediato desarrollado, a las cuales añade los frutos de una experiencia única y las ansiedades de su situación actual. El símbolo tiene precisamente esta propiedad excepcional de sintetizar en una expresión sensible todas esas influencias de lo inconsciente y de la consciencia, como también de las fuerzas instintivas y mentales en conflicto o en camino de armonizarse en el interior de cada hombre.¹⁰

Dicho esto, se deriva que los símbolos nacen de una necesidad básica y natural humana: crear una palabra, imagen, objeto..., que se relacione, se identifique, etc., su significado infinito con las experiencias de cada individuo, quien, en el sentido que lo explica Chevalier, lo percibirá apoyándose de su “herencia bio-fisio-psicológica de una humanidad mil veces milenaria” que lo hará consciente de los símbolos que lo rodean.

No obstante, lo fundamental del símbolo no radica solamente en el porqué al hombre le es inevitable establecerlo en su vida, sino que conjuntamente, el otro fragmento que está ligado al tema del símbolo son los estudios —de varios teóricos que ya se han citado— que se encargan de señalar el valor conceptual del símbolo en el universo del hombre; de forma que, para profundizar en el estudio de los símbolos, es obligatorio saber algunas de las distintas opiniones y

⁹ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 279.

¹⁰ Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*. p. 15.

consideraciones que los explican. Debido a la extensa bibliografía que existe respecto al tema, se ha seleccionado bibliografía específica, en la cual se hable acerca del símbolo de una forma precisa e inteligible.

2.2 *Las concepciones del símbolo*

2.2.1 *La visión romántica*

De acuerdo con lo anterior, varias opiniones se han dado sobre los símbolos y dentro de ellas se presentan distintos puntos de vista de diversas áreas: la psicología, la lingüística, la antropología, la religión, la filosofía, el arte, la literatura, la cultura, el teatro, la simbólica, etc. Ahora, ante este planteamiento, se hará una exposición de cómo algunos autores conciben el significado del símbolo, la cual se iniciará con la concepción romántica, ya que, como asegura Todorov, es la primera que exterioriza el significado esencial y concreto del símbolo. Y como ejemplo de esto se comenzará con la definición del célebre dramaturgo Goethe:

Los objetos estarán determinados por un sentimiento profundo que, cuando es puro y natural, coincidirá con los objetos mejores y más elevados y los volverá, en definitiva, simbólicos. Los objetos así representados parecen existir sólo por sí mismos y sin embargo son significativos en lo más hondo de ellos mismos, a causa del ideal que siempre implica una generalidad. Si lo simbólico indica otra cosa además de la representación, siempre lo hará de manera indirecta. Ahora bien existen obras de arte que brillan por la razón, el rasgo de ingenio, la galantería, y entre ellas clasificamos también todas las obras alegóricas; es de estas últimas de donde debemos esperar lo menos bueno, porque destruyen igualmente el interés por la representación misma y, por así decirlo, rechazan el espíritu en sí mismo y apartan de su mirada lo que está verdaderamente representado. Lo alegórico se distingue de lo simbólico porque este último designa indirectamente y aquel directamente.¹¹

Se encuentra en la idea de Goethe que la existencia de un sentimiento profundo hacia un objeto creará en éste un símbolo, puesto que el sentimiento se encargará de relacionarlo con elementos sublimes y le atribuirá una imagen, un objeto, una representación, etc., que lo haga visible y junto a esto un significado indescifrable cargado de ilusión, deseo, sueño..., que sintetizará una generalidad, sea cual sea, en un símbolo. Además, se advierte que el símbolo se diferencia de

¹¹ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 280.

la alegoría, debido a que ésta destruye la representación y la significación de lo esperado, porque la alegoría se desliga de lo que representa al momento de mostrar evidentemente el significado; en cambio, el símbolo nunca deja de ser, en sí mismo, una incógnita que, a parte de su representación, directa o indirectamente sigue transmitiendo información con quien lo observa. Sin embargo, esta idea es un fragmento del planteamiento de Goethe, para captarlo en su totalidad se atendería a las palabras de Todorov:

Todas estas evocaciones de la pareja símbolo-alegoría en la obra de Goethe nos parecen más complementarias que divergentes. Sólo mediante la yuxtaposición de los enunciados se llega a la definición completa. En cuanto se refiere al símbolo, se encuentra la panoplia de las características destacadas por los románticos: el símbolo es productor, intransitivo, motivado; logra la fusión de los contrarios: es y a la vez significa, su contenido escapa a la razón: expresa lo indecible [...] el símbolo se produce inconscientemente y provoca un trabajo de interpretación infinito.¹²

En esta otra reflexión Todorov explica que, después de haber hecho una síntesis de la concepción de Goethe, el símbolo es un objeto que se produce mediante un acto del inconsciente, debido a su capacidad de producir, motivar, transmitir y expresar su significado en lo inexpresable; se funda en una dualidad que se escapa del razonamiento y provoca comentarios infinitos de lo más recóndito del ser humano. Aún más, se complementa esta idea con las palabras de Gadamer, quien también habla del símbolo desde esta misma visión:

[...] en el concepto de lo simbólico, tal y como lo entendieron Goethe y Shiller. En este sentido, decimos: lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado. Con el concepto de «representar» ha de pensarse en el concepto de representación propio del hecho canónico y público. En ellos, representación no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, de un modo impropio e indirecto, como si de un sustituto o de un sucedáneo se tratase. Antes bien, lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto. En la aplicación del arte se conserva algo de esta existencia en la representación.¹³

Es decir, tanto Todorov como Gadamer resumen que la visión romántica se basa en que el símbolo al representarse a sí mismo se ejemplifica, se desarrolla y se

¹² *Ibid.* p. 289.

¹³ Gadamer, Hans-Georg, *op. cit.* pp. 90-91.

remite a un significado, donde se halla una definición y representación absoluta que no necesita de otros elementos para su descripción. En otras palabras, como dice Gadamer:

[...] el símbolo, la experiencia de lo simbólico quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscando, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital. No me parece que este «significado» esté ligado a condiciones sociales especiales –como en el caso de la religión de la cultura burguesa tardía–, sino, más bien, que la experiencia de lo bello y, en particular, de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre.¹⁴

En suma, Todorov y Gadamer conjugan tanto la idea romántica como la experiencia de lo simbólico de lo bello en el arte. La respuesta a la pregunta ¿qué es el símbolo? para ellos, es que es un fragmento del Ser, que en su representación une contrarios, dialoga con quien lo ve y cuyo significado, sobre todo en el arte, “es la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre”.

2.2.2 *La visión antropológica*

En contraposición Marc Augé, desde el punto de vista antropológico, entiende el símbolo como:

El hecho de considerar los ejes símbolo-función y evolución-cultura hace aparecer lazos bastantes inmediatos y configuraciones difíciles. Cultura y función se conjugan, evidentemente, con mayor facilidad que función y evolución; del mismo modo, símbolo y evolución, en la medida en que aluden a la misma categoría de lo universal, se conjugan más fácilmente que cultura y símbolo; el uso de éste, por definición, tiende a caracterizar a la cultura que lo utiliza como comparable a otras, esto es, a relativizar este carácter irreductible y finalmente inefable por medio del cual se evocan, por no poder definirlos, el espíritu, el estilo o el alma de una sociedad.¹⁵

Esta definición señala que éste funciona como una representación que logra conjugar varias culturas en correlación a otra; no obstante, la definición de símbolo no sólo se reduce a estas oraciones, sino que crece al conocer las opiniones de otros antropólogos:

¹⁴ *Ibid.* p. 84-85.

¹⁵ Augé, Marc, *Símbolo, función e historia. Interrogantes de la antropología*. p. 39.

[...] se puede buscar en una sociedad lo que dice la humanidad o de la sociedad en general, estudiar ante todo la lógica de sus lenguajes o lo inconsciente de sus prácticas, investigar el sentido en el terreno de los símbolos; asimismo, se puede analizar en el caso de una sociedad dada, considerada en última instancia una totalidad orgánica, la lógica del proceso de integración y los lazos internos de los diferentes modos de organización o de expresión, buscar en el terreno de las funciones.¹⁶

En esto se infiere además, que en el estudio del símbolo-función, el símbolo es el elemento que, mediante la distinción de lo lógico de sus lenguajes o lo inconsciente de sus prácticas, describe lo que la humanidad o una sociedad en general dice de ella misma. Esta consideración del símbolo, se comprende porque Marc Augé menciona que Émile Durkheim explica que “el sentido del símbolo se reduce a la representación de lo social [...] [pues da cuenta del *funcionamiento* de lo social, que explicita el rodeo para acceder a lo sagrado que lo representa; lo social es lo que explica y que no se explica.”¹⁷ Por lo tanto, Augé señala que la “preocupación esencial de Durkheim no es comprender la especificidad de una cultura, ni extraer leyes generales de la evolución social. Es el primero que intenta concebir los sistemas simbólicos como poseedores de una eficacia propia que asegura y condiciona el funcionamiento de la vida social. En lo esencial, el debate que él instaura se sitúa en el eje símbolo-función, cuyos términos oponen únicamente con objeto de comprender su complementariedad.”¹⁸ Cabe añadir que otros de los antropólogos que Marc Augé destaca es Bronisław Kasper Malinowski, debido a que:

[...] Malinowski es el primero que también se sitúa, por tanto en el eje símbolo-función; Malinowski es el primer antropólogo que subrayó la importancia de la aportación freudiana a la investigación antropológica, aunque sin admitir la universalidad del complejo de Edipo, en virtud de que una configuración simbólica precisa lo define. Para él, esta configuración es función de cada cultura particular... Si las funciones de represión son las mismas en todas partes, las configuraciones son culturales; en consecuencia, la definición de la relación entre funciones (generales) y cultura (específicas) es el problema fundamental de que se ocupa Malinowski.¹⁹

¹⁶ *Ibid.* pp. 38-39.

¹⁷ *Ibid.* p. 62.

¹⁸ *Ibid.* p. 69.

¹⁹ *Ibid.* p. 70.

En definitiva, lo que se puede rescatar de esta exposición es que el símbolo tiene en esta ciencia un papel descriptivo, porque en él se puede personificar o caracterizar a una cultura o sociedad, ya que en el símbolo existen rasgos, elementos, imágenes y un significado, que consciente o inconscientemente, componen y explican a las sociedades y al hombre que habita en ellas, aunque cada cultura en particular posea sus propias configuraciones simbólicas, como lo menciona Malinowski. Por lo tanto, la parte antropológica responde a la pregunta ¿qué es el símbolo?, a partir de la óptica de lo funcional-socializante²⁰. Asimismo se observa que en lo que coincide esta definición con la romántica es en que el símbolo es la representación en el que se encuentra el espíritu de una sociedad.

2.2.3 La visión psicológica

En el psicoanálisis, los estudiosos se encargan de investigar e interpretar los símbolos que rodean al hombre tanto en su realidad como en sus sueños. Una de las especialistas sobre este tema es Jolande Jacobi, quien resume de modo concreto la perspectiva general del símbolo, que permitirá entender claramente lo que Carl G. Jung y Sigmund Freud, dos de los exponentes más reconocidos en esta área, advierten de los símbolos.

¿Qué es un símbolo?

La palabra símbolo (*symbolom*), deriva del griego *symbollo*, ha experimentado de siempre las más diversas definiciones e interpretaciones. Mas todas están de acuerdo en que se ha de designar con ella algo tras cuyo sentido objetual, visible, se halla oculto otro invisible y más profundo.²¹

Jacobi aporta una definición global de lo que hasta ahora se ha estado mencionando, puesto que habla de la etimología de la palabra símbolo y de las distintas visiones que se han encargado de definir e interpretar a los símbolos. Todas estas reflexiones coinciden en un sólo aspecto: el símbolo tiene una dualidad que se compone de una parte visible y otra oculta. No obstante, Jacobi no limita su idea a lo anterior, sino que plantea una definición propia:

²⁰ *Apud.*, Chevalier, Jean, *op. cit.* p. 28.

²¹ Jacobi, Jolande, *Complejo, arquetipo y símbolo.* p. 75.

Un símbolo no es nunca completamente abstracto, sino que siempre está, al mismo tiempo, «encarnado». Por este motivo, la psique traduce y representa incluso las relaciones, situaciones o ideas más abstractas de índole arquetípica, mediante figuras especiales, imágenes, objetos, etc. (que pueden ser tanto de índole concreta, como ejemplo figuras humanas, animales y vegetales, o también abstractas, como el círculo, el cubo, la cruz, la esfera, etc.); o al menos mediante procesos expresados en imágenes. Esta energía creadora de imágenes por parte de la psique humana es la que traduce el arquetipo de la «lucha entre la luz y las tinieblas, o entre el bien y el mal» en combate del héroe con el dragón (un motivo arcaico en muchas cosmogonías), plasmándole así en un acontecer vertido en imágenes; o el arquetipo de la «idea de muerte y resurrección» en imágenes correspondientes al curso de la vida de un héroe o en el símbolo del laberinto, convirtiéndose así en creadora del ilimitado reino de los mitos, cuentos, fábulas, epopeyas, baladas, drama, novela, etcétera.²²

Para Jacobi la energía creadora de la psique humana es la que traduce o crea el símbolo —el cual surge de la psique y de la información arquetípica existente en ella—, ésta representa el significado de la lucha entre el bien y el mal, las concepciones, las formas, etc., de la mente humana. Incluso, el símbolo es la imagen, no completamente abstracta, que describe y representa las relaciones, situaciones o ideas imprecisas que derivan del arquetipo²³, mediante dibujos, caracteres pictóricos, objetos que pueden ser figuras concretas (humanos, animales y vegetales) y abstractas (el círculo, utensilios, etc.), que después de transitar por un proceso de adquisición cultural puede pasar a ser pieza importante en la creación literaria colectiva o individual.

Hasta cierto punto, Jacobi ha precisado el concepto general del símbolo, pero ¿qué sucede con Freud y Jung? ¿Cómo conciben al símbolo? Jacobi indica que las “divergencias que en cuanto al símbolo existe entre las concepciones de

²² *Ibidem*.

²³ Cf. *Ibid.* pp. 73-74. “Los arquetipos son elementos estructurales numinosos de la psique y poseen cierta autonomía y energía específica, merced a las cuales son capaces de atraer los contenidos de la consciencia que al él se ajustan.” “En cuanto el contenido puramente colectivo-humano del arquetipo, que representa el material bruto proporcionado por lo inconsciente colectivo, se pone en relación con la consciencia y la cualidad configurativa propia de esta última, recibe el arquetipo «cuerpo», «materia», «forma plástica», etc.; se convierte en «representable» y, por tanto, en *imagen* propiamente dicha: en imagen arquetípica, en símbolo. O bien, si se quiere adoptar un punto de vista funcional, podría decirse: el «arquetipo en sí» es, esencialmente, energía psíquica condensada; mas el símbolo agrega a ello el modo de aparición, gracias al cual se puede comprobar la presencia del primero. En este sentido Jung define como símbolo como «esencia y trasunto de la energía psíquica.»

Freud y Jung se pueden explicar fácilmente teniendo en cuenta sus teorías, completamente distintas, sobre lo inconsciente".²⁴ Debido a que:

En lo inconsciente personal, al que se limita Freud, no existen arquetipos, ya que sus contenidos proceden exclusivamente de la biografía del individuo; por ello, estos contenidos —cuando surgen al desaparecer la represión— son a lo sumo signos, «figuras encubridoras» de algo que había pasado ya por la consciencia. En cambio, los contenidos del inconsciente colectivo, los arquetipos —cuando pasan de la esfera psicoide a la psíquica— han de considerarse como auténticos símbolos, ya que proceden de la biografía del universo y no de la de un individuo aislado, por lo que han de exceder también de la capacidad de comprensión de la consciencia, aun cuando se hacen perceptibles mediante un «ropaje» adquirido por asimilación de material representativo, cuyo origen está tomado indiscutiblemente del mundo de las manifestaciones exteriores.²⁵

Claramente, la diferencia radica en que Freud se limitó al inconsciente personal, en donde no existen arquetipos, puesto que la información procede exclusivamente de la biografía del individuo, por lo cual él obtiene de una persona los signos que éste establece en su psique, lo que da como resultado los síntomas de una persona aislada y no los de una colectividad. Mientras Jung dice:

Aquellos contenidos de consciencia que permiten colegir trasfondos inconscientes, son designados erróneamente por Freud como *símbolos*, mientras que en su teoría tan sólo desempeña el papel de *signos* o de *síntomas* de procesos motivacionales y, en modo alguno, el del símbolo propiamente dicho, por el que hay que entender una expresión relativa a un estado de cosas que no se pueden designar de otro modo. Cuando Platón, por ejemplo, expresa todo el problema relativo a la teoría del conocimiento mediante la alegoría de la caverna, o cuando Cristo expone su concepción acerca del reino de los cielos, se trata de símbolos auténticos y exactos, es decir; de intentos de expresar algo para lo cual no existe aún ningún concepto verbal.²⁶

Jung menciona que lo que llama Freud símbolos, no lo son, sino que los contenidos de consciencia que Freud designa como símbolos, desempeñan el papel de signos o síntomas, debido a que proceden de la psique de un individuo aislado; por el contrario, Jung fundamenta su explicación de los símbolos con base en los contenidos del inconsciente colectivo, los arquetipos, los cuales deben considerarse auténticos símbolos, puesto que proceden de la biografía del universo y no de un individuo aislado, ya que éstos se originan

²⁴ *Ibid.* p. 85.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

indiscutiblemente del mundo de las manifestaciones exteriores producidas por todos los humanos.

[...] los *símbolos* freudianos son siempre causalmente explicables, y en este sentido son unívocos y unipolares. El símbolo, tal como lo entiende Jung, es un factor psíquico no aclarable o captable causalmente, ni tampoco posible de determinar de antemano, siendo siempre plurisignificativo y bipolar. Aquí se pone de manifiesto lo mismo que hemos señalado ya anteriormente en cuanto al concepto de *complejo* en Freud y en Jung.

También se revela claramente la diferencia entre la comprensión y la interpretación personalista-concretistas y simbólica-arquetípicas de los símbolos que separan fundamentalmente a Freud y a Jung.²⁷

Otra diferencia radical entre estos dos psicoanalistas, se encuentra en que los símbolos freudianos, en la mayoría de las veces, son explicables, unívocos y unipolares; en cuanto a los símbolos de Jung son poco evidentes, plurisignificativos y bipolares. Por otro lado, Jean Chevalier contrapone las ideas de Jung y Freud, consiguiendo una síntesis de las dos concepciones:

Para C. G. Jung, el símbolo no es, ciertamente, ni una alegoría, ni un simple signo, sino más bien «una imagen apta para designar lo mejor posible la naturaleza oscuramente sospechada del espíritu». Recordemos que, en el vocabulario del analista, el espíritu engloba a lo consciente y a lo inconsciente, concentra «las producciones religiosas y éticas, creadoras y estéticas del hombre», colorea todas las actividades intelectuales, imaginativas, emotivas del individuo, se opone en tanto que principio formador a la naturaleza biológica y «mantiene constantemente en vela esta tensión de los contrarios que está en la base de nuestra vida psíquica» (J. Jacobi). C. G. Jung continúa precisando: «el símbolo no encierra nada, no explica, no remite más allá de sí mismo hacia un sentido aun en el más allá, inasible, oscuramente presentido, que ninguna palabra de la lengua que hablamos podría expresar de forma satisfactoria» (Juno, 92). Pero, a diferencia de nuestro vienés, no considera que los símbolos sean «el disfraz de otra cosa. Son un producto de la naturaleza».²⁸

En suma, Jung expone que el símbolo es la imagen que describe lo mejor posible la naturaleza oculta, oscura e inasible del espíritu; además entiende que el espíritu es, para él, donde se encuentra lo consciente y lo inconsciente, en los cuales se concentra la religión, la ética, la estética creadoras; también, se expresan las actividades intelectuales, imaginativas y emotivas del hombre. El símbolo, precisa Jung, no encierra nada, no explica, tan sólo lleva a decir de él un sentido incierto, que no se puede describir, incomprensible, oscuramente presentido.

²⁷ *Ibid.*, p. 86.

²⁸ Chevalier, Jean, *op. cit.* pp. 22-23.

Determina que el símbolo no es, como dice su maestro vienés, Freud, el disfraz de otra cosa, sino el símbolo es un producto de la naturaleza.

Finalmente Jung no se delimita a hablar de un tipo de símbolo, al contrario, explica que en el acto del análisis un especialista debe darse cuenta de dos tipos de símbolos: naturales y culturales.

Cuando el médico psicólogo se interesa por los símbolos, primeramente se ocupa de los símbolos «naturales», distinguiéndolos de los símbolos «culturales». Los primeros se derivan de los contenidos inconscientes de la psique, y, por tanto, un número enorme de variaciones en las imágenes arquetípicas esenciales. En muchos casos, aún puede seguirse su rastro hasta sus raíces arcaicas, es decir, hasta ideas e imágenes que nos encontramos en los relatos más antiguos y en las sociedades primitivas. Por otra, los símbolos culturales son los que se han empleado para expresar «verdades eternas» y aún se emplean en muchas religiones. Pasaron por muchas transformaciones e, incluso, por un proceso de mayor o menor desarrollo consciente, y de ese modo se convirtieron en imágenes colectivas aceptadas por las sociedades civilizadas.²⁹

2.2.4 La visión lingüística

De modo semejante se podría pensar que la lingüística tiene un interés parecido al que la psicología tiene por estudiar el mundo de los símbolos, ya que la lingüística proporciona al símbolo un papel clave en su campo de estudio; sin embargo, la óptica con la que aborda la lingüística a los símbolos es muy distinta y muchísimo más sencilla a la que maneja la psicología, ya que se trata de una percepción que se sitúa en el plano de la descripción del uso de las palabras que es principalmente en la que se establece esta ciencia del siglo XX; y para entender esto, únicamente hay que acercarse a la postura de Saussure y Todorov quienes mencionan el porqué de los símbolos en esta disciplina.

Saussure designa la función de símbolo de la siguiente manera:

Se ha empleado la palabra *símbolo* para designar el signo lingüístico, o más exactamente lo que nosotros llamamos el significante. Hay inconvenientes para admitirlo, debido precisamente a nuestro primer principio. Lo característico del símbolo es no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío, hay un rudimento de lazo natural entre el significante y el significado. El símbolo de la justicia, la balanza, podría ser remplazado por cualquier otro, por un carro, por ejemplo.³⁰

²⁹ Jung Carl G, *El hombre y sus símbolos*. pp. 89-90.

³⁰ Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*. pp. 88-89.

Al leer esta idea, se comprende que Saussure determina que el vocablo *símbolo* se refiere a lo que se conoce como signo lingüístico o una de las partes de éste, a lo que él llama *significante*. Lo que describe básicamente al símbolo es su carácter que no es totalmente arbitrario, esto quiere decir que el símbolo no es meramente un signo, una señal, una imagen, una grafía, etc., que remita a un sólo hecho o cosa, sino en él se localizan nociones o elementos que unen su significado y su *significante*, antes bien, Saussure puntualiza que, aunque el símbolo se defina por lo anterior, su significado puede variar y su *significante* puede ser sustituido por otro objeto, como pone en su ejemplo.

Ahora bien, lo que Todorov propone acerca del tema del símbolo es que:

Siempre le agrego el adjetivo *lingüístico* al sustantivo "simbolismo" porque pienso, al igual que muchos, que existe un simbolismo no lingüístico; o para ser más preciso: el fenómeno simbólico no tiene nada propiamente lingüístico, el lenguaje no es más que su soporte. Los sentidos segundos o indirectos surgen por asociación; en la Antigüedad se tenía clara consciencia de ello, puesto que tropos y asociaciones eran clasificados de la misma manera; ahora bien, la asociación es un proceso psíquico que desde luego, no es específicamente lingüístico: se asocian tanto unos objetos como unas acciones, y una situación puede ser simbólica, al igual que un gesto. En la lengua, no existe ningún "sentido metafórico" capaz de representar una clase peculiar de sentido, irreductible tanto al sentido lingüístico en general como a unos procesos translingüísticos, tales como la asociación: los sentidos evocados directamente son iguales a los demás, y difieren tan sólo en su modo de evocación, que es precisamente la asociación de lo presente con lo ausente. Schleiermacher ya lo había observado: "Las palabras tomadas en sentido figurado conservan sus significación propia y exacta, y ejercen su efecto únicamente por medio de una asociación de ideas sobre la cual cuenta el escritor".³¹

Lo sobresaliente de Todorov sobre el símbolo es que éste separa el fenómeno simbólico del lingüístico, por lo que él desarrolla y presenta un concepto diferente: el simbolismo lingüístico, el cual, enuncia Todorov, se debe comprender como los sentidos evocados directamente de las palabras que es la asociación de lo presente con lo ausente, es decir las palabras tomadas en sentido figurado, retórico, metafórico, etc., conservan en sí mismas sus significaciones connatural y precisas, y ejercen su efecto por medio de una relación de ideas, que llevan al lector de un poema, una pieza dramática, un

³¹ Todorov, Tzvetan, *Simbolismo e interpretación*. p. 15-16.

cuento, una novela, etc., al significado que crean los vocablos, debido al hecho simbólico-lingüístico.

¿Y por qué Todorov se interesa en el simbolismo lingüístico? Esto lo explica Todorov con sus palabras:

Volvamos hacia atrás ¿por qué empeñarse en estudiar el símbolo *lingüístico*, y no el simbolismo a secas, atribuyéndole de esta manera una importancia poco justificada a algo que no es más que un modo de transmisión entre otros? En mi opinión, esta pregunta exige una doble respuesta. En primer lugar, porque los conocimientos de los cuales ya disponemos sobre el simbolismo verbal son de una riqueza incomparable en relación con aquéllos que conciernen a las demás formas de simbolismo, (aunque estos conocimientos estén dispersos en terrenos tan distintos como la lógica y la poética, la retórica y la hermenéutica). En segundo lugar, porque el simbolismo lingüístico es el más fácil de manejar (las palabras escritas en una página son preferibles a los animales de circo o a las costumbres de una sociedad) al mismo tiempo que representan, probablemente, la manifestación más compleja del simbolismo. Estas razones son, pues, estratégicamente importantes, pero no deben ocultar la contingencia de la unión entre “simbolismo” y “lingüístico”.³²

Él se inclina a esta idea, ya que encuentra en la lengua una riqueza simbolista infinita en significados a comparación del simbolismo “a secas” como él lo llama. Además, el simbolismo lingüístico constituido por las palabras, le permite llevar a cabo un estudio con más facilidad y le posibilita la entrada a los acontecimientos más complicados del simbolismo, lo cual para Todorov es preferible antes que el estudio de los símbolos.

Con esto se comprende, en palabras de Saussure y Todorov, que la lingüística manifiesta su interés hacia los símbolos al enfocar su estudio en la función que éstos tienen en la lengua, puesto que en las palabras se encuentran expresiones simbólicas, mejor conocidas como *simbolismo lingüístico*, que al igual que los símbolos convencionales expresan un proceso mental, que en lingüística se conoce como un proceso translingüístico.

2.2.5 La visión hermenéutica-literaria

En cuanto a otras perspectivas, se tiene la de Adrian Frutiger quien expresa en sus palabras una definición del acto simbólico, donde concibe al símbolo como un intermediario entre la realidad de lo reconocible, palpable y lo

³² *Ibid.*, p. 18.

incierto de la religión, la filosofía y la magia, es decir que el símbolo, por su carácter mediador³³ une la realidad y espiritualidad del hombre:

Lo simbólico de una representación es un valor no expreso, un intermediario entre la realidad reconocible y el reino místico e invisible de la religión, de la filosofía y de la magia; media por consiguiente entre lo que es conscientemente comprensible y lo incomprensible.³⁴

Además, al igual que Chevalier, Adrian Frutiger habla sobre la relación individuo y símbolo, la cual se entiende como la percepción que el observador tendrá frente a un símbolo, dependerá de la disposición y experiencia de vida que éste presente ante el símbolo.

La graduación simbólica no depende, pues, de la perfección de su exterior sino de la disposición interna del observador de fijar sus convicciones y su fe en un objeto de meditación, o sea en un símbolo.³⁵

Otro contemporáneo que se acerca al estudio de los símbolos es Mauricio Beuchot, un investigador que dirige su mirada al símbolo desde principios fundamentados en la hermenéutica y la literatura, debido a que se encarga de subrayar la importancia que tienen los símbolos en esta materia.

Beuchot indica que el “fenómeno del símbolo, o acontecimiento simbólico, o semiosis simbólica, se mueve en un contexto analógico, ya que es por excelencia el signo que sobreabunda en significado. Siempre su significado se nos queda más allá, nunca se agota por completo, continuamente el significado alcanzado nos remite a otro aspecto que queda pendiente. Así, aquí el peligro es que el signo se nos dé en una semiosis infinita, o al menos en una interpretación infinita y que, por lo mismo, sea inalcanzable.”³⁶ Esto explica que Beuchot coincide con la interpretación infinita del símbolo, pero su postura permanece en una interpretación literaria. Sin embargo, uno de los aspectos sobresalientes e interesantes de Beuchot es su propuesta interpretativa de los símbolos:

[...] para evitar la caída en la semiosis infinita, indeterminada, podemos decir que gracias al conocimiento analógico, alcanzamos o acotamos el significado suficiente

³³ *Apud.* Chevalier, Jean, *op. cit.*, p 27.

³⁴ Frutiger, Adrian, *Signos, símbolos, marcas, señales.* p. 177.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Solares, Blanca y María del Carmen Valdés Valverde, *Sym-bolon.* p. 75.

del símbolo, que nos da una comprensión satisfactoria del mismo. A diferencia de la semiosis infinita, que conduce al caos interpretativo, el símbolo, que admite una interpretación solamente analógica, siempre limitada, nos brinda la experiencia de que, a pesar de nuestro conocimiento tan pobre del mismo, nos deja una comprensión bastante para vivir. Algunos dicen que el símbolo no se puede interpretar, sólo se puede vivir. Pero si el símbolo es un signo, puede interpretarse, aun cuando sea de una manera muy incompleta e imperfecta, pero suficiente, como se ve en la interpretación analógica que propongo.³⁷

Es decir que una de las maneras para evitar la semiosis infinita y aterrizar en un comentario comprensible y tangible, lo factible, diría Beuchot, es estudiar un símbolo a partir de una interpretación analógica que consiste en que:

El símbolo (del griego "*symbolon*", formado de "*syn*" y "*ballon*": arroja o yacer conjuntamente dos cosas que embonan entre sí y, por lo mismo, que son parte de una más completa, como una moneda, una medalla, etc.), es el signo que une dos cosas, dos elementos o dos dimensiones. Así, lo material con lo espiritual, lo empírico con lo conceptual, lo literal con lo metafórico o alegórico o figurado. Tiene dos partes. Una es conocida, nos pertenece; es con lo que iremos en busca de la otra, la que embona con ella, con la cual y sólo con la cual se cumple la simbolización, se lleva a cabo el acontecimiento de simbolicidad. Esa otra parte que nos falta, con la que nos conecta la que poseemos, es precisamente la mejor. Tenemos la parte individual o concreta del símbolo, y ella nos lleva a la universalidad y abstracción; la sensorial nos lleva a la conceptual; la corporal a la espiritual. Al juntarse las dos partes, hay un límite en el que se unen, se conectan. Ése es el límite analógico. La parte de símbolo que poseemos nos hace conocer por analogía, analógicamente, la otra parte, que es la superior o trascendente, o trascendental, supera lo empírico.³⁸

Para llevar a cabo la interpretación analógica se debe tener presente las dos partes en que está compuesto el símbolo: la real y la oculta. La primera incorpora todo aquello material y la segunda lo espiritual. El estudio por analogía, planteado por Beuchot, determina que la parte espiritual es la que se estará buscando e intentando descifrar para interpretar el símbolo, al momento de reconocer lo espiritual, se encontrará el límite analógico, es decir, a la otra fracción incierta, desconocida, abstracta, etc., que es la trascendental del símbolo; de ahí se podrá conocer lo empírico, lo conceptual, lo metafórico, lo alegórico o lo figurado a lo que alude el símbolo.

Además, Beuchot desarrolla, al igual que otros, el acercamiento entre el hombre y el símbolo, el cual considera un acto que es meramente individual; no

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibid.* p. 76.

obstante, Beuchot detalla que esta relación individuo-símbolo se determina por la acción de vivir con el símbolo:

[...] dado que la parte de símbolo que tenemos está del lado de lo particular, de lo concreto y –por lo mismo– de lo equívoco, a muchos les ha dado la impresión de que el símbolo no se puede interpretar, sólo se puede vivir. Por ello, únicamente quien pertenece por completo a un contexto, puede entenderlo. Y un foráneo no. Es un forastero. Pero aquí es donde conviene decir que el símbolo se puede interpretar a condición de vivirlo; esto es, mientras más se viva, mejor se interpretará; pero siempre analógicamente. De manera imperfecta. Pero es susceptible de hermenéutica, sólo que una hermenéutica analógica.³⁹

En otras palabras, un hombre percibirá de mejor manera un símbolo, siempre y cuando, lo haya percibido en su contexto cultural y vital de lo contrario el hombre no se desenvolverá ni se identificará y tampoco se reconocerá en el símbolo, por lo cual, se entiende que Beuchot complementa que la relación hombre-símbolo será más significativa cuando las experiencias de vida del individuo le hagan susceptible a los símbolos.

2.2.6 La visión simbólica

La peculiaridad e importancia de esta visión es que en ella se reúnen obras lexicográficas, en las que cada autor expone, de diferentes formas, expone los diversos tipos de símbolos.

Los escritores que se han seleccionado son cinco de los representativos de esta disciplina, o sino de los más importantes, debido a la magnitud de su trabajo descriptivo: Hans Biedermann, Juan Antonio Pérez-Rioja, Juan Eduardo Cirlot y Jean Chevalier en colaboración con Alain Gheerbrant, los cuales entran en el debate de la significación de los símbolos con herramientas sólidas para expresa qué es un símbolo.

Hans Biedermann revela que su objetivo es presentar “en la medida de lo posible, el rico tesoro de símbolos de culturas extrañas, y por cierto en primera línea, con el fin de demostrar la difusión de mundos de imágenes de la

³⁹ *Ibid.* p. 77.

humanidad general.”⁴⁰ Ya que en éstas encuentra elementos que exteriorizan el espíritu del hombre. Además:

Los resultados de la moderna psicología profunda, que en el sentido de C. G. Jung supone la existencia de un fondo general de motivos formales acuñadores de imagen (arquetipos), sirven por un lado como medio auxiliar en la «lectura» de los pensamientos simbólicos, pero por otro lado pueden también sacar partido del multiforme material básico de la historia de la cultura. El múltiple acervo de símbolos reunidos por la arqueología, la prehistoria, etnografía, la heráldica, el folclore, la ciencia de las religiones y la mitología, puede servir para ensanchar considerablemente nuestro saber acerca de lo que hay de común y de diverso en los estilos de pensamiento.⁴¹

Para Biedermann al trabajar con símbolos es comenzar o mantener un diálogo constante con las imágenes creadas por el pensamiento simbólico que, a su vez, revelará, en una lectura, el material histórico de una cultura y aportará los conocimientos que acercan y distinguen los “diversos estilos de pensamiento” del hombre.

Antonio Pérez-Rioja ofrece en sus palabras una simplificación del símbolo. Él menciona que el “símbolo y el mito son las formas expresivas primordiales del espíritu humano y el origen de todas las literaturas, a la vez que el depósito de lejanas creencias y de los más antiguos fundamentos de la ciencia.”⁴² También demuestra que lo “mítico y lo simbólico son el producto de la relación del hombre primitivo ante la vida, y, como consecuencia, la expresión en forma dramática – es decir, mediante acción y personajes, o a través de imágenes – de sus propias creencias.”⁴³ A grandes rasgos, Pérez-Rioja se ocupa de lo esencial que hace al símbolo una pieza importante del hombre: decir que el símbolo es la representación primordial del espíritu aunado al pensamiento de la razón y la fe.

Por su parte, Juan Eduardo Cirlot destaca por su trabajo descriptivo sobre el símbolo, debido a que presenta un planteamiento sobre las dificultades del tema, además de guiar al lector a descubrir los enigmas que rodean al símbolo. Pero lo que resalta a la vista es su conceptualización simbólica que reúne lo expresado por otros autores.

⁴⁰ Biedermann, Hans, *op. cit.* p 8.

⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴² Pérez-Rioja, José Antonio, *op. cit.*, p. 10.

⁴³ *Ibidem.*

Este lenguaje de imágenes y de emociones, basado en una condensación expresiva y precisa, que habla de las verdades trascendentes exteriores al hombre (orden cósmico) e interiores (pensamientos, orden moral, evolución anímica, destino del alma), presenta una condición, según Schneider, que extrema su dinamismo y le confiere indudable carácter dramático. Efectivamente, la esencia del símbolo consiste en poder exponer simultáneamente los varios aspectos (tesis y antítesis) de la idea que expresa.⁴⁴

Lo anterior se refiere a una definición que engloba el significado del símbolo, describe la imagen, el objeto, la palabra, la representación, etc., expresa las emociones que caracterizan al hombre, tanto exterior como interiormente, y resalta su dinamismo que le confiere un carácter multifacético e histriónico.

Este carácter dramático del que habla Cirlot, no es sólo lo que le diferencia de los demás, sino también su planteamiento sobre los conceptos que es necesario conocer para distinguir un símbolo:

[...] los supuestos que permiten la concepción simbolista, el nacimiento y dinamismo del símbolo, son las siguientes: a) Nada es indiferente. Todo expresa algo y todo es significativo. b) Ninguna forma de realidad es independiente: todo se relaciona de algún modo. c) Lo cuantitativo se transforma en cualitativo en ciertos puntos esenciales que constituyen precisamente la significación de la cantidad. d) Todo es serial. e) Existen correlaciones de situaciones entre las diversas series, y de sentido entre dichas series y los elementos que integran. La serialidad, fenómeno fundamental, abarca lo mismo el mundo físico (gama de colores, de sonido, de textura, de formas, de paisajes, etc.) que el mundo espiritual (virtudes, vicios, estados de ánimos, sentimientos, etc.). Los hechos que dan lugar a la organización serial son: limitación, integración sucesiva, numeración, dinamismo interno entre sus elementos, polaridad, equilibrio de tensión simétrica o asimétrica y noción de conjunto.⁴⁵

Estos supuestos sobre el proceso de la concepción simbolista y la definición que Cirlot plasma en sus palabras, demuestran que el fenómeno llamado símbolo sigue conjugando postulados de autores anteriores y provocando una resignificación del acto simbolista.

Por último, Jean Chevalier elabora en su diccionario todo un esbozo descriptivo y explicativo del símbolo, cuyo contenido es uno de los más completos para adentrarse y entender este tema.

⁴⁴ Cirlot, Eduardo Juan, *Diccionario de símbolos*. p. 37.

⁴⁵ *Ibid.* p. 42.

Lo importante de Chevalier es que sintetiza en seis puntos lo que se tiene que tomar en cuenta para comprender y acercarse al universo de los símbolos, puesto que plantea:

1) El significado del símbolo, las ciencias que está interesadas en desarrollar temas sobre éste, el objetivo principal del diccionario que presenta, la importancia del símbolo como caracterizador de una sociedad, cultura; las complicaciones que acarrearán trabajar con los símbolos; el sentido individual y social del símbolo.

2) La aproximación terminológica: presenta la distinción semántica del símbolo con respecto a las figuras retóricas que pueden confundirse con él: *emblema, atributo, alegoría, metáfora, analogía, síntoma, apólogo*; además la relación de *signo, arquetipo, modelos, mito, estructuras, simbólica y simbolismo*.

3) El origen y definición: el símbolo representa un objeto cortado en dos trozos. El símbolo deslinda y aúna; entraña las dos ideas de separación y de reunión; evoca una comunidad que ha estado dividida y que puede unirse. Todo símbolo implica una parte de signo roto; el sentido del símbolo se descubre en aquello que es a la vez rotura y ligazón de sus términos separados. Es importante resaltar que el símbolo funciona similarmente al signo lingüístico, sin embargo, el símbolo está en una desunión y una unión a la vez, no con arbitrariedad. Y las dos partes del símbolo no se pueden independizar una de la otra y dan significados distintos que a la vez los une.

4) Las funciones del símbolo son:

- a) **Exploratoria:** es decir “una cabeza buscadora, proyectada en busca de lo desconocido del hombre”⁴⁶, se compone por dos partes: el concepto evidente, convencional y el vago, desconocido y oculto. Se puede definir la parte que conocemos y sabemos mediante la razón humana, sin embargo, como hay cosas que se sitúan más allá del entendimiento de lo humano, se utilizan símbolos para definir los conceptos que no se pueden comprender plenamente; sin embargo, esto crea una hermenéutica experimental de lo desconocido, lo cual tendrá una interpretación, al ser identificado por el analista y su razón científica.
- b) **Sustituto:** con una forma, imagen, carácter inexplicable, etc., y con ello aporta una manera de responder o de solucionar a un conflicto dentro del

⁴⁶ Chevalier, Jean, *op. cit.* pp. 25-26.

inconsciente. El símbolo sustituye al mundo percibido y vivido tal como lo experimenta un sujeto, no a partir de su razón, sino de todo su psiquismo afectivo, representativo principalmente de manera inconsciente. La función original es la revelación existencial del hombre a sí mismo, en la que se incluyen experiencias personales y sociales.

- c) **Mediador:** el símbolo es quien crea todo enlace para los elementos que se encuentran cercanos a él, armoniza y conlleva a uno solo. Lo mediador permite unir e interpretar los pasajes alternativos: lo conocido y lo desconocido, lo manifestado y lo latente.
- d) **Fuerza unificadora:** un sólo símbolo une y condensa la experiencia total del hombre en todas las perspectivas, además de realizar una síntesis de éste mismo. Es decir, el símbolo vincula al hombre con el mundo, con todos los elementos que comparte un lugar con él.
- e) **Pedagógico y terapéutico:** el símbolo, debido a que proporciona un sentimiento, no siempre, de identificación y de participación supraindividual, conjuga al hombre con su entorno y lo unifica con el universo. El símbolo expresa una realidad que responde a múltiples necesidades humanas, irracionales y explicativas. Además, este símbolo indefinible lo tiene hombre, intuitivamente, porque comprueba que él pertenece a un entorno en el que vive todas sus experiencias. La identificación del hombre con el símbolo tiene que realizarse, si no, no se existe.
- f) **Socializante:** debido a su comunicación profunda con el medio social y su universalidad, el símbolo es virtualmente accesible a todo ser humano, a partir de su psique, sin embargo, cada uno de ellos está determinado: tiempo, espacio, cultura (pasado o presente).

Es por ello que el símbolo es el instrumento más eficaz de la comprensión interpersonal, intergrupo, internacional, que conduce a su más alta intensidad y a sus más profundas dimensiones. El acuerdo sobre el símbolo es un paso inmenso en la vía de la socialización. Universal, el símbolo tiene la capacidad de introducirse al mismo tiempo en el corazón de lo individual y de lo social. Quien penetra en el sentido de los símbolos de una persona o de un pueblo, conoce por el fondo a esa persona y a ese pueblo.⁴⁷

⁴⁷ *Ibid.* p. 28.

g) **Resonancia:** el estudio de la sociedad y su análisis determinan los símbolos existentes y los que han desaparecido. Es decir, resonancia: los que todavía hay en el inconsciente social y los que ya no suenan. Todo esto está determinado por lo que provoca, exista, o ya no exista en la actitud individual del hombre o la evolución social.

“La función de resonancia de un símbolo es, por tanto, más activa si el símbolo concuerda mejor con la atmósfera espiritual de una persona, de una sociedad, de una época o de una circunstancia. Esto presupone que el símbolo está enlazado con una cierta psicología colectiva y que su existencia no depende de una actividad puramente individual.”⁴⁸

h) **Trasformadora:** el símbolo describe el yo en forma y figura, pero también estimula con sus imágenes el desarrollo, el cambio y la reflexión del pensamiento del hombre. 5) Chevalier antepone que no hay un sistema o nomenclatura que designe a los símbolos, sino que a partir de lo que se va a trabajar, parten los investigadores para analizar los símbolos. 6) La coherencia funcional simbólica parte del carácter constante y relativo de los símbolos, puesto que en esto hay una repetición de ciertos círculos (religiones, sociedades, psiquismo individual), es decir, evolucionan éstos con su historia en lo social, lo cultural y lo psíquico, puesto que tiene una lógica.⁴⁹ Además:

A lo largo del día y de la noche, en el lenguaje, los gestos o los sueños, cada uno de nosotros, se dé cuenta o no, utiliza los símbolos. Dan rostro a los deseos, incitan a ciertas empresas, modelan un comportamiento, atraen éxito o fracasos. Su formación, disposición e interpretación interesa a numerosas disciplinas: la historia de las civilizaciones y religiones, la lingüística, la antropología cultural, la crítica del arte, la psicología, la medicina. Se podía añadir a esta lista, sin agotarla por ello, las técnicas de la venta, la propaganda y la política. Trabajos recientes y cada vez más numerosos clarifican las estructuras de lo imaginario y la función simbolizante de la imaginación. No se puede desconocer actualmente realidades tan influyentes. Todas las ciencias del hombre, como también de las artes y todas las técnicas que de ellas proceden, encuentran símbolos en un camino. Deben por ello conjugar sus esfuerzos para descifrar los enigmas que éstos plantean, asociarse para movilizar la energía que aquéllos guardan condensada. Poco es decir que vivimos en un mundo de símbolos: un mundo de símbolos vive en nosotros.⁵⁰

Con relación al último apartado, se resumieron distintos puntos de vista acerca del estudio de los símbolos, principalmente se vislumbró que los autores se enfocan a presentar y describir el significado de los símbolos, ya que sus

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁴⁹ *Apud.* Chevalier, Jean, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁰ *Ibid.* p. 15.

obras son de carácter lexicográfico; sin embargo, en éstas los especialistas ofrecen diversas teorías que plantean una manera para llevar a cabo una lectura que descifre el significado de los símbolos, pero de todos estos académicos, un trabajo que brinda y proporciona un estudio completo de los símbolos es el de Jean Chevalier, el cual destaca por el planteamiento teórico sobre el símbolo y de las funciones del mismo, debido a esto se encuentran los suficientes elementos teóricos para el análisis del objeto de estudio: el personaje simbólico argüelleano.

En conclusión, a lo largo del capítulo se ha visto que los símbolos nacen de una necesidad humana básica y natural; además, que cada individuo, quien, en el sentido que lo explica Chevalier, lo percibirá distinto al apoyarse de su "herencia bio-fisio-psicológica de una humanidad mil veces milenaria". También se ha entendido que lo fundamental del símbolo no radica solamente en el porqué al hombre le es inevitable establecerlo en su vida, sino en la necesidad de estudiarlo, puesto que es obligatorio saber algunas de las distintas opiniones y consideraciones que explican el símbolo para entenderlo.

Todos los autores condensan en sus términos la importancia de los símbolos para el hombre, por lo que definen que el símbolo tiene un papel descriptivo, ya que en él se compone y se explican partes de las sociedades y al hombre que habita en ellas, aunque cada cultura en particular posea sus propias configuraciones simbólicas.

EL PERSONAJE

En el capítulo anterior se han expuesto algunas teorías y propuestas que explican el fenómeno del símbolo. En el estudio se muestra el significado general del símbolo en diferentes ciencias; así como, el tratamiento que le da cada una de éstas para entender la parte psíquica, social y cultural del hombre. Con la información manifestada y los postulados de Jean Chevalier, se puede comprender a profundidad lo que involucra el símbolo y con esto se logrará entender la unión del anterior capítulo con el presente, pues tanto el símbolo como el personaje son conceptos fundamentales para la presente tesis.

3.1 *El drama*

Leer una obra de teatro implica, siempre, un mayor esfuerzo para los lectores, puesto que hay que acostumbrarse a seguir las varias voces y las distintas acciones de los personajes; además de estar consciente de todo aquello que el dramaturgo escribió en el texto: el tiempo, el espacio, la escenografía, el vestuario, las didascalias explícitas e implícitas, etc., es decir, que para realizar una lectura de una pieza teatral, el lector debe prestar atención absoluta a cada detalle mencionado e imaginar, o crear en su mente, la ambientación que se señala en el texto dramático. Ahora, efectuar un análisis de este tipo de texto es más complicado debido a que el lector debe adentrarse aún más, en la estructura del texto: sintaxis y semántica dramática.

Como menciona Kurt Spang, reflexionar “sobre el drama, aunque sea en un nivel elemental, presupone un concepto medianamente convincente acerca de lo que es el drama.”¹ Por lo que, se debe tomar en cuenta la complejidad del concepto drama o de su significado para desarrollar un análisis dramático. Esto puede llegar a obstaculizar su estudio, ya que en un análisis se debe definir y acotar la extensa lista de acepciones de esta palabra, por ejemplo:

- Designa toda clase de texto dramático.
- Drama es tanto la tragedia griega como el entremés o cualquier género o subgénero teatral.

¹ Spang, Kurt, *op. cit.* p. 21.

- El conjunto de los elementos doblados en la representación teatral: el actor, el espacio, y el tiempo representado.
- La acción teatral representada: el espacio y tiempo de un momento compartido entre el público y los actores.
- Acción mimética que se realiza cuando uno o más seres humanos aislados en el tiempo y en el espacio se presentan a sí mismos en un espectáculo imaginario ante un espectador.
- La imitación del mundo real como juego: ilusión fabricada con todo detalle.

Conociendo en dónde radica la complicación acerca de la palabra drama, se puede partir de la idea, para el análisis del texto dramático, de lo que Kurt Spang propone como solución a esta problemática:

Ante la dificultad de encontrar una definición unitaria que abarque todas las posibilidades históricas y futuras del drama, una solución provisional y sin embargo operativa puede ser la consideración de los rasgos representativos y determinantes de lo dramático. Para esta aproximación al fenómeno dramático se revela como muy adecuado y productivo un enfoque semiótico que considere al drama como una acumulación compleja de signos verbales y extraverbales cuya percepción no se limita a la mera lectura.²

Esto es, definir el drama como un conjunto complejo de signos verbales y extraverbales que una pieza teatral presenta al lector o espectador en el texto o el espectáculo; sin embargo, para este análisis, cuya aplicación sólo se desarrollará en el plano textual, exige y pide que el análisis dramático sea con base en los elementos involucrados en el texto, ya que un texto dramático funciona sin necesidad de los signos escenificados, puesto que una “obra dramática es en su forma, una frágil ficción donde lo que dicen las palabras del diálogo debe estar en concordancia con unas acciones físicas que puedan o no provocar una determinada situación dramática; donde las bifurcaciones siempre son posibles.”³ Es decir, que en el diálogo y las acotaciones se presentan los suficientes elementos para obtener un análisis del significado de una obra teatral.

² *Ibid.* p. 24.

³ Ceballos, Edgar, *Principios de construcción dramática*. p. 13.

Con este análisis dramático se pretende estudiar de modo conciso y comprender dos unidades: 1) la información que se encuentra plasmada en el diálogo de los personajes, donde cada palabra, monólogo, soliloquio, idiolecto, sociolecto y/o dialecto describen, explican, narran y argumentan la importancia de los componentes del drama; y 2) las didascalias: indicaciones temporales, escenográficas, vestimenta, etc., que expresan verbal y no verbalmente el significado, por así decirlo, del texto dramático.

De estas dos unidades se tomará en cuenta sólo lo que se refiera al personaje dramático, elemento que puede parecer fácil de reconocer y rápidamente localizable, pero, cuyo análisis es especialmente dificultoso, ya que examinar un personaje no es hablar como si de una “persona real” se tratara como un lector o espectador pueden llegar a hacerlo, sino que es un “recurso” artificial y ficticio, cuya estructuración no es sencilla de conocer y por lo tanto es un elemento difícil de interpretar.⁴

La dificultad está en que el personaje no se puede deslindar de los demás elementos ni estos del personaje, por lo cual, se tiene que tomar un camino teórico para analizar las funciones dramáticas que cumple un personaje en un drama, para ello se apoyará este trabajo en las explicaciones teóricas del dramaturgo español José Luis Alonso de Santos, estudioso que en su libro *La escritura dramática* presenta con fundamentos y argumentos sólidos una metodología para analizar al personaje dramático. También se incluirán argumentos de importantes teóricos teatrales como Anne Ubersfeld, María del Carmen Bobes, Ronald Hayman, Norma Román Calvo, Edgar Ceballos, Virgilio Rivera, Kurt Spang y José Luis García Barrientos.

3.2 El personaje dramático

En una charla cotidiana acerca de un personaje de una novela, cuento, película, programa de televisión y obra de teatro, éste es tratado o analizado como si fuera una “persona real”, es decir, se facilita interpretar que el personaje “se parece a tal persona”, “representa un tipo de la sociedad” o,

⁴ *Apud.* García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*. p. 153.

incluso, “es muy parecido a mí”. Así existen infinidad de comentarios que sólo reflejan el proceso de identificación de los personajes con el lector o espectador, debido a que el personaje, en ese instante, está cumpliendo con una de sus funciones: la de identificación social. Pero la definición del término personaje como menciona Alonso de Santos:

... ha estado sometida a todo tipo de controversias a lo largo de los tiempos, debido a su dimensión polisémica y a su trayectoria semántica. En el lenguaje cotidiano se usa para señalar a una persona importante o destacada en algo («es todo un personaje», se dice), y en la literatura para designar a cada uno de los seres humanos, simbólicos o sobrenaturales, que forman parte de la ficción literaria. Por extensión se ha incorporado, con similar valor, al mundo del audiovisual (cine, televisión, etc.). Sus relaciones funcionales con otros términos como «persona» y «personalidad» enriquecen, y complican, su campo semántico.⁵

De ahí que es necesario distinguir entre “persona” y “personaje”, el primero es un ente inacabado, en continua construcción cuyo destino no está determinado y cuyas acciones no siempre responden a una lógica, mientras que el segundo por el contrario es un ente acabado, construido de acuerdo a sus circunstancias textuales y cuyo comportamiento se puede deducir con base en una relación lógica de causa-consecuencia. Así, cuando se lee un texto dramático, las únicas pruebas de existencia que se tienen de un personaje, son las acotaciones y el diálogo —lo que él dice y hace— y lo que otros personajes le hacen y dicen de él durante el lapso que dura la lectura o la representación. Ésta es una razón clara para entender que el personaje representado o imaginado no es un ser humano cuyo comportamiento se pueda explicar en términos de motivación o patrones psicológicos.⁶

Por consiguiente, para llegar a solucionar el concepto de lo que sería un personaje, se debe partir de su significado global. Esta definición ha de ser cercana a la concepción del personaje dramático actual, debido a que las distintas ideas que se tienen sobre él, “han ido evolucionando a medida que lo hacía la mentalidad de los hombres, adaptándose a los distintos comportamientos culturales y sociales; se ha modificado su entorno en la representación, su importancia dentro del conjunto, la forma de interpretarlo, e

⁵ Alonso de Santos, José Luis, *La escritura dramática*. p. 193.

⁶ *Apud.*, Hayman, Ronald, *Cómo leer un texto dramático*. p. 69.

incluso su identidad en la relación actor-personaje, etcétera".⁷ Por lo que, no se entiende actualmente al personaje como se concebía en los siglos XV o XIX.

María del Carmen Bobes plantea:

La narratología considera al personaje como una de las unidades fundamentales de la sintaxis del relato, junto con las funciones, el tiempo y el espacio. A su identidad sintáctica, se suma su valor semántico y sus relaciones pragmáticas, como es lógico, puesto que la determinación de las unidades sintácticas se hace necesariamente desde criterios semánticos, y éstos implican relaciones con otras unidades internas o externas de la obra. Respecto al personaje dramático podemos admitir, como punto de partida convencional para iniciar el análisis, la misma situación, y así podemos considerarlo como unidad del texto literario y del texto espectacular que será encarnado en la figura de un actor para representación.⁸

Bobes yuxtapone dos ideas acerca del personaje narrativo y dramático, el primero considerado como uno de las unidades fundamentales de la sintaxis del relato: la importancia sintáctica de éste, su valor semántico y sus relaciones pragmáticas, lo que le hace conjuntarse con las demás unidades de la obra; respecto al segundo, se le describe de la misma manera, sólo que a éste se le ha de interpretar como unidad tanto del texto dramático como del espectacular, en el cual será representado por un actor. Sin embargo, Bobes plantea que su punto de vista acerca del personaje se limita a:

La teoría literaria semiológica busca una noción de personaje que sea exclusivamente literaria y textual, evitando el apoyo de referencias externas al texto, las llamadas ilusiones referenciales. Pero tiene en cuenta que a través de los sistemas de signos que crean el lenguaje dramático, los signos lingüísticos y los no-verbales del Texto Espectacular y de la escena, todo el significado de una obra se encuadra en un marco de interpretación que excede los límites del Texto Literario.⁹

No obstante, para Anne Ubersfeld el personaje dramático es una noción que, en su relación con el texto y la representación, tiene que ser estudiada a partir de la semiología teatral, aunque al personaje no se le considere como una "*sustancia* (persona, alma, carácter, individuo único) sino como un *lugar* geométrico de estructuras diversas, con una función dialéctica de *mediación*. Lejos de ver en el personaje una verdad que permite construir un discurso o un

⁷ Alonso de Santos, José Luis, *op. cit.*, p. 194.

⁸ Bobes, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*. p. 191.

⁹ *Ibid.* p. 209.

metadiscursos organizados, habrá que considerarlo como el punto en que se dan cita funcionamientos relativamente independientes.”¹⁰

Además, Ubersfeld se opone al discurso psicoanalítico con el que se cree que se interpreta al personaje teatral, pues al contrario, según ella, lo disfraza: disimula el verdadero funcionamiento del personaje, ya que este discurso expone y presenta al personaje como “cosa” o como un ser que hay que descubrir y desenmascarar a través de las palabras, las cuales lo convierten en un objeto y no en un *lugar* indefinidamente renovable de una producción de sentido. Ubersfeld determina que:

El trabajo de una semiología del personaje consiste en mostrarlo precisamente como divisible, alterable y articulado en elementos —él mismo sería uno de ellos— de uno o varios conjuntos paradigmáticos. Adviértase, pues, que el personaje, como posible unidad semiológica, es sólo una unidad provisional: átomo indivisible, formado, no obstante, por unidades inferiores a él mismo que, como el átomo, puede entrar en composición con otros elementos.¹¹

El personaje dramático se define como una posible unidad semiológica que se subdivide en partes para llevar a cabo su estudio; una unidad u objeto que se puede analizar como sujeto de un discurso o como *lexema* que forma parte de varias estructuras que se podrían denominar sintácticas, es decir, el personaje puede ser considerado como el equivalente de una palabra, y en su calidad de *lexema*, el personaje funciona en el interior del conjunto del discurso textual como una categoría, por así decirlo, gramatical (modificador, núcleo, etc.), y de ahí se comprende la función “sintáctica” que desempeña en el discurso.

Por su parte, José Luis García Barrientos sostiene que desde su presupuesto teórico, el lugar que le corresponde al personaje en el análisis dramático es el de considerarlo como uno de los cuatro elementos básicos del teatro, junto con el público, el tiempo y el espacio. En el teatro el personaje dramático es también, a propósito del espacio y el tiempo, componente representante y representado, “doblado” en el plano de la expresión y en el del contenido, esto es, a la vez persona ficticia y persona real, a diferencia del

¹⁰ Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*. p. 89.

¹¹ *Ibid.* p. 90.

personaje narrativo, cuyo significado sólo recae en lo verbal, ya que forma parte del contenido.¹²

Además, el personaje dramático, menciona Barrientos, se reduce a lo que el actor (o el texto) presenta de él, puesto que él carece de pasado y futuro y su existencia es discontinua: deja de existir como tal en las elipsis temporales y, en rigor, siempre que está fuera de escena. Mientras el actor y la persona ficticia, en cambio, gozan de continuidad de vida: cuando el personaje sale de escena, el actor sigue consumiendo su tiempo – pero sólo como actor – en el camerino o entre bastidores; y las elipsis temporales se tienen que suponer como un tiempo vivido por la persona ficticia, que se construye siempre a imagen y semejanza de las personas reales. “Se pone así de manifiesto el carácter ‘artificial’ del personaje dramático, antológicamente reductible a su presentación textual o espectacular, frente a la realidad del actor y a la construcción ‘natural’ de la persona ficticia, irreductibles uno y otra, aunque de distinta forma, a lo que la obra nos presenta de ellos.¹³ Por lo que, Barrientos concluye con una gradación de ‘entidad’ teatral o representativa, en orden creciente, de los personajes “dramáticos” que están en una obra teatral.

- a) Los *ausentes* del “aquí y ahora” de la acción dramática, personajes meramente “aludidos”, correspondientes a los espacios que llamamos autónomos (el marido, muerto, de Bernarda).
- b) Los que, estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca, y aunque sean aludidos también, no lo son “meramente”, pues “están ahí” y podemos “sentir” su presencia (oír su voz, los ruidos que hacen, etc.), a los que denomino personajes *latentes*, es decir, más ocultos que ausentes, y que corresponden a los espacios contiguos...
- c) Los personajes *patentes*, que son los que venimos definiendo estrictamente como *dramáticos*, que están presentes y son visibles a la vez, que entran en el espacio escenográfico o que llegan a encarnarse en un actor (Bernarda).¹⁴

En palabras de Kurt Spang, el vocablo personaje no existe, sino que para designar a éste utiliza la voz “figura”, porque describe, para él, al ser ficticio que desempeña un papel en un drama. Esto, menciona Spang, no es un mero capricho, dado que le parece subrayar con énfasis el carácter artificial, ficticio y

¹² *Apud.* García Barrientos, José Luis, *op. cit.* p. 154.

¹³ *Ibid.* p. 157.

¹⁴ *Ibid.* p. 162.

elaborado de este “ser” teatral. Cabe añadir que la decisión de llamar figura al personaje, está determinada por los términos técnicos usados en los estudios dedicados a la figura dramática que suelen tener un equivalente en el ámbito de las personas reales: persona, personaje y carácter, hecho que no es adecuado para el estudio de la figura dramática, ya que puede dar pie a confusiones. También, tal vez la introducción de la voz “figura” represente una solución, parafraseando a Spang, que puede cambiar las opiniones y los prejuicios de la crítica clásica preestablecida en los “teatrólogos” acerca de las figuras dramáticas más representativas de algunos dramas, por mencionar un ejemplo, Fedra.

Por consiguiente, Spang asegura que para la definición de la figura literaria son relevantes dos aspectos: las relaciones de correspondencia y de contraste, por un lado, y las interacciones entre figuras, por otro. Además, para la figura dramática se añade un concepto más: el de la plurimedialidad de su presentación. Estos conceptos se explican a continuación:

Correspondencia y contraste:

¿Qué se entiende por *relaciones de correspondencia y de contraste*? Siguiendo procedimientos del análisis semántico se recogen de cada figura por un lado datos que la asemejan a las demás, y, por otro, datos que la diferencian o, lo que tiene el mismo efecto, rasgos presentes en una ausentes en otra.¹⁵

Interacciones:

Las *interacciones* como factor caracterizador van a ser objeto de un tratamiento aparte; baste aquí la afirmación que la forma en la que una figura entra en contacto y se comporta frente a otra constituye obviamente un elemento más de caracterización. [...] El papel de cada figura no solamente contribuye al desarrollo de la historia y la presentación del conflicto, sino también a la caracterización de los que actúan. Es como un “dime cómo te comportas y te diré quién eres”.¹⁶

Plurimedialidad:

Queda manifiesto que entre la presentación de la figura narrativa y la dramática existen unas diferencias llamativas, de las que la más destacada es la *plurimedialidad* de la presentación dramática. Es decir, frente al código exclusivamente verbal de la narrativa, el drama dispone además del verbal de una serie considerable de códigos extraverbales como la mímica, los gestos, el maquillaje y peinado, la indumentaria, etc. La plurimedialidad constituye naturalmente una riqueza y ventaja a la hora de la caracterización...¹⁷

¹⁵ Spang, Kurt, *op. cit.*, p. 158.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

Norma Román Calvo, por su parte, presenta al personaje como una entidad independiente de la acción dramática, que puede ser estudiada y analizada individualmente. Para ello, se debe de partir de tres aspectos del personaje: el aspecto físico, el aspecto sociológico y el aspecto psicológico. Mucha de la información para la construcción del personaje está puesta en las acotaciones o expresada en los diálogos, con la cual se visualiza el perfil de los personajes desde diversos ángulos.

Esta investigadora determina que para analizar al personaje “tradicionalmente” se deben abordar los tres aspectos mencionados:

- a) El aspecto fisiológico abarca las características físicas del personaje, como son edad, estatura, apariencia, raza, salud, defectos físicos y otros rasgos que puedan encontrarse a través de la lectura de la obra.
- b) El aspecto sociológico nos proporciona la relación familiar del personaje, su condición económica, su filiación política, su religión, sus costumbres, su posición social y otros muchos datos sobre el ambiente socioeconómico donde está colocado el personaje dentro del texto dramático.
- c) El perfil psicológico nos informará sobre todo aquello que corresponda a la subjetividad del personaje. Debemos buscar los conflictos internos que padezca, salud mental, manías, obsesiones; así como sus ambiciones, esperanzas y deseos.¹⁸

Este planteamiento explica la función que tiene el personaje como un ser independiente del texto dramático misma que es innegable, ya que viene desde Aristóteles y fue reformulada dentro de los estilos realistas y naturalistas del siglo XIX, menciona Calvo.

Finalmente, Luis Alonso de Santos presenta una propuesta que abarca las características del personaje, basándose en el contexto histórico-social y estructural de un texto, todo ello con el objetivo de poder entender y analizar un personaje; por lo cual, propone cuatro perspectivas desde las cuales se puede abordar a este ser en acción.

I. ^a PRIORIDAD DE LA TRAMA SOBRE EL PERSONAJE: según la teoría aristotélica los caracteres son el resultado de las acciones, a las que están subordinados. Esta teoría, basada en el «actúo, luego existo» del pensamiento griego, ha tenido continuidad en distintas épocas, manifestándose en formulaciones paralelas a las anteriores, hasta nuestros días. Los defensores de ésta, aunque reconocen que la acción por sí sola no es nada, y que los personajes no tienen en la actualidad el carácter fijo y estático con que los definía Aristóteles, afirman que están sometidos

¹⁸ Román Calvo, Norma, *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. p. 78.

a la acción, ya que ésta constituye el conjunto de sus relaciones; es decir, engloba y determina los comportamientos individuales de cada personaje.¹⁹

Alonso de Santos señala que, a partir de lo dicho en la teoría aristotélica, los caracteres de los personajes se formarán de una manera subordinada a la acción o serán el resultado de sus acciones, puesto que lo importante es la trama ante la figura del personaje. Es decir, los personajes se determinarán en la estructura del texto dramático por sus acciones, debido a que están sometidos a éstas; sin embargo, en las acciones se puede observar la función y el ser del personaje.

2. ^a EL PERSONAJE ES LA ESENCIA DEL DRAMA: la acción (a veces casi inexistente) es secundaria, y tiene como finalidad servir de fondo al análisis de un carácter. Ésta es la concepción de gran parte de la dramaturgia clásica, y más concretamente de la tragedia francesa del siglo XVII. Descartes con su máxima «Pienso, luego existo», situó en un nuevo enfoque el conocimiento del ser humano. El pensamiento se entiende a partir de entonces como una acción singular del ser (y del personaje). Este pensamiento sólo es válido, dramáticamente, si está relacionado con el conflicto exterior o interior del personaje, que manifiesta así su existencia en función de la lucha que realiza por sus deseos. Una obra dramática no habla del personaje en su vida cotidiana, sino a partir del preciso momento en que un conflicto le singulariza.²⁰

En contraste con la primera perspectiva, en esta segunda el protagonista del texto dramático es el personaje, un personaje que está situado, desde el principio, en el centro del conflicto, no existe conflicto sino hay un personaje que subordine éste, este tipo de obras sólo se entiende con las explicaciones, descripciones, acciones en los diálogos del personaje, ya que él es la figura que dramáticamente contiene o unifica todos los puntos cardinales o relaciones del conflicto internas o exteriores.

3. ^a LOS PERSONAJES REALES SON LAS CLASES SOCIALES: los personajes que representan los actores son sólo eso: «representativos», es decir, no encarnaciones individuales sino signos sociales acordados con el espectador, que debe hacer una lectura histórica (y no individual) de los acontecimientos (Piscator, Brecht, etcétera). Frente al «actúo, luego existo» griego, y al «pienso, luego existo», de Descartes, el pensamiento marxista, en que se apoya el teatro brechtiano, defiende: «mi condición social determina mi manera de actuar, y pensar». El ser humano (y el personaje) no es hijo de los dioses, ni de su voluntad individual, sino producto de su época y la clase social donde esté inmerso.²¹

¹⁹ Alonso de Santos, José Luis, *op. cit.* p. 194.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibid.* p. 196.

El personaje no está determinado ni por la acción ni por su papel protagónico, sino ahora es un mero figurín representado y representativo acorde con los signos sociales que le interesan al dramaturgo, al lector y al espectador de un contexto social determinado. Aquí el personaje se define, como lo establece Brecht principalmente, por su condición social, la cual lo hará, de acuerdo con la ideología de la época, actuar y pensar de cierto modo. Con esto, Brecht postula dejar al personaje individual y aislado, que carece de “importancia”, por un personaje que cambie al espectador, un personaje que tenga una relación aproximada, la cual se dará por las relaciones sociales existentes del personaje y lector o espectador.

4. ^a LA ACCIÓN Y EL PERSONAJE-ACTOR SON COMPLEMENTARIOS (actantes): reintegran ambos dentro de las «funciones» que se ejecutan en el espacio escénico ante los espectadores (el aquí y ahora de la representación). Se define, pues, en el terreno físico y material de la «teatralidad» que les une, a partir de la necesaria incorporación del actor (ya no del personaje) para su realización. Según la teoría actancial (Propp [1965] y Greimas [1973]), podemos diferenciar: al actor en cuanto personaje-individuo, concreto y caracterizado por las acciones que le son propias; al actante, como una fuerza general de acción colectiva en escena; y al rol, como algo figurado, anónimo y social, dentro de la representación. Con todo ello se busca averiguar la profundidad de las funciones que se ejecutan ante los espectadores, analizando diferentes niveles de realidad que van de lo más general a lo más particular.²²

Este enfoque estructuralista funcional, expuesto por Santos, tiene su punto de partida en la ideas de Vladimir Propp, quien en su reflexión acerca de las dificultades de aplicar métodos semejantes a los de las ciencias “exactas” a un campo como el de la literatura, en el cual los materiales son, ya de por sí, difícilmente clasificables, intentó dotar a la investigación sobre el personaje (del cuento en su origen, y de los demás géneros literarios en su desarrollo posterior) de instrumentos y métodos científicos y estructurados, que eviten el disperso y contradictorio mundo de la subjetividad en el que se encuentran a veces las interpretaciones. Por lo cual al personaje dramático se le identifica como actante de un círculo de acciones que le pertenece o al cual pertenece; la acción es diferente según sea realizada por el actante, por el actor o el rol.

²² *Ibidem.*

En suma, el personaje es un término complicado, un término que, como se ha explicado y visto, ha estado sometido a infinidad de definiciones y descripciones, ya sea por lo que representa en la obra o por la función que desempeña, al igual que por sus distintos contextos histórico-sociales o por volver al campo de la literatura una ciencia más precisa y no subjetiva. Por lo que, se encuentra un concepto frágil que tiene varias vertientes; sin embargo, de todo lo anterior se puede precisar acerca del personaje lo siguiente:

- Figura o elemento básico de un texto dramático que se le conoce como una unidad fundamental de la sintaxis de éste, se caracteriza por la definición de su identidad sintáctica que cumple en la estructura, además de su semanticidad y sus relaciones pragmáticas.
- Lugar geométrico de estructuras diversas, con una función dialéctica, es decir un punto de encuentro de funcionamientos relativamente independientes y que se guía por un razonamiento lógico de las demás unidades que le rodean.
- Componente representante y representado “doblado” en el plano de la expresión y en el contenido.
- Entidad independiente de la acción dramática, que puede estudiarse y analizarse individualmente, a partir de tres aspectos: fisiológico, sociológico y psicológico.
- Figura que designa al ser ficticio que desempeña un papel en el drama, que se caracteriza por sus relaciones de correspondencia y contraste; las interacciones con los demás personajes y la plurimedialidad.

Cabe añadir, que para esta investigación, Alonso de Santos define un concepto modélico de personaje con el cual se fundamentará este trabajo para el análisis de dos de los personajes simbólicos de *El ritual de la salamandra* de Hugo Argüelles, esto, porque que en el concepto de Santos se infiere que el personaje es un ser en acción que puede ser abordado desde alguna de la cuatro perspectivas expuestas, ya que alguna de éstas se amoldará al tipo de personaje, por tanto, dependiendo de ello, se utilizará el modelo aristotélico; el del personaje guía o protagónico que sostiene la estructura de la obra, el estudio

que parte de su ideología y contexto socio-cultural e histórico o el de actante; “una fuerza general de acción colectiva en escena”.

3.3 Tipología del personaje dramático

Otro aspecto que vuelve complejo al personaje dramático es la diversidad que de estos existe, si se hiciera un recuento histórico, se podrían encontrar varios tipos, por ejemplo, el *personaje-máscara*: que nace en el teatro griego, se puede hablar de él como un personaje con máscara, mitológico o histórico; el *personaje alegórico y religioso* que resurgió, tras un periodo de letargo en la Edad Media, como una figura que tenía la finalidad de instruir a los fieles, de forma entendida, mediante la puesta en escena de pasajes bíblicos y la vida de los santos y sus milagros; en el siglo XVI y comienzos del XVII, domina el género cómico, con ello se presentan escenas de acción con personajes perfectamente caracterizados y contruidos, los cuales son conocidos como *personajes tipo*; en tanto el teatro inglés, con Shakespeare, llena los escenarios con sus *personajes dramáticos* que con una conciencia humana definida se presentan en conflicto esencial “entre el deseo de actuar y la tendencia de huir de las consecuencias de esas acciones”.²³

En España en el siglo XVIII se produjo una escisión con la convivencia del teatro cortesano y popular, mientras el primero con su *personaje culto* “incorporó” las nuevas corrientes europeas, el segundo reflejó con el *personaje popular* los problemas cercanos al espectador; mientras que en Francia, Diderot, en sus escritos, postula el *personaje tras la cuarta pared*: con éste trata de encubrir la naturaleza ficticia de la representación; explica sus ideas acerca del actor controlado y consciente que da realidad y sentido a los personajes de una forma lógica y racional. Ya en el siglo XIX surgió tanto el *personaje romántico* como el *personaje naturalista*, personajes desarrollados en contextos históricos con ansia de libertad y sentimientos desbordados, seres en lucha constante que enfrentan la belleza con lo feo y lo grotesco. Por su parte, en este mismo siglo, Ibsen construyó su *personaje-reflejo social* basado en las fuerzas sociales que repercuten

²³ *Ibid.* p. 206.

sobre los personajes, para destacar la importancia del triunfo de la voluntad propia ante su entorno.

En fin, se podría seguir dando más información sobre la historia del personaje, pero con esto se entiende que definir un personaje dramático es una tarea ardua que implica determinar qué tipo de personaje se está estudiando y para ello es importante conocer su evolución. En esta tesis, principalmente, el propósito es comprender, entender y analizar uno de los personajes simbólicos de la tragicomedia de Hugo Argüelles: *El ritual de la salamandra*. Y para ello, se debe diferenciar de los demás tipos de personajes.

Virgilio Rivera indica que para el análisis del drama se manejan dos conceptos de personaje: complejo y simple; el primero se manifiesta en la obra a través de los tres canales de expresión humana: la razón, el sentimiento y el instinto. Se encuentra entonces que el personaje complejo utiliza todas sus facultades humanas, es por lo tanto lúcido como trasgresor o transgredido, jamás es una víctima; elige o eligió —correcta o incorrectamente, pero eligió—. Por lo tanto, es consciente y toma conciencia de sus actos pasados y presentes, positivos o negativos, así como de la consecuencia que éstos le acarrearán. Mientras el personaje simple es:²⁴

Por el hecho de mostrar sólo unas cuantas facetas del ser humano real, el personaje simple es fácilmente transportable al drama, porque además estas pocas facetas son, en aplastante mayoría, positivas o negativas. En muy pocos casos se le puede calificar de lúcido porque no hace uso de todas sus facultades; en la mayoría de los casos, sus reacciones son simples en tanto que son unilaterales. Su simplicidad se hace evidentemente porque, como víctima, no tuvo posibilidades de elegir, y como villano toma a medias —o no toma— conciencia de sus actos ni de sus consecuencias. Nunca maneja más de dos —y a veces solamente uno— de sus canales de expresión.

En el personaje simple la razón actúa en rarísima ocasiones por encima del sentimiento o del instinto y cuando esto ocurre, operan en mucho menor grado los otros dos canales.²⁵

Otro de los teóricos que explican algo similar a lo de Virgilio Rivera, es José Luis García Barrientos, quien menciona que entre los personajes que sí representan a una persona, en otros términos, con carácter, lo que puede

²⁴ *Apud.* Rivera, Virgilio Ariel, *La composición dramática*. p. 64.

²⁵ *Ibid.* p. 65.

distinguirse es una amplia gama de posibilidades entre un máximo y un mínimo de complejidad. Determina Barrientos que sólo “mediante una simplificación brutal se puede reducir ese abanico de múltiples y variadas posibilidades a una oposición entre caracteres *complejos* y *simples* o bien “redondos” (*round character*) y “plano” (*flat character*) en los términos metafóricos y por eso perturbadores, pero muy difundidos, de Foster, quien distingue a los primeros por su “aptitud para sorprendernos de una manera convincente”, de los segundos, que “no nos sorprenden nada”.²⁶

No obstante, Barrientos aclara que para él:

[...] el carácter simple se define por la pobreza y uniformidad de sus atributos: pocos rasgos y referidos al mismo aspecto, que dibujan un personaje monofacético; el complejo, por la riqueza y heterogeneidad de atributos: muchos rasgos relativos a diversas dimensiones, que definen un personaje polifacético, cuyo rasgo distintivo es seguramente, como apunta Schaeffer, «la coexistencia de atributos contradictorios». Así se entienden también las denominaciones de “unidimensional” y “pluridimensional” que prefiere Spang.²⁷

Por el contrario de Virgilio y Barrientos, Spang explica que para hablar del personaje *complejo* y *simple* es necesario conocer los tres enfoques que existen para acercarse a la concepción de la figura dramática:

1. La aproximación en la figura según el grado de particularización, es decir, el número de informaciones que se proporcionan al receptor. Eso es, en el drama, la existencia de una figura unidimensional que, en la mayoría de los casos, se refiere a un determinado y único rasgo de carácter, pero con un papel auxiliar o de ambientación necesario en casi todos los dramas; y una figura pluridimensional de la que se proporciona una abundante información de diferentes modos.
2. La forma de evolución de la figura en el transcurso del drama, esto es, el cambio de opinión, de actitud y, por consiguiente, de comportamiento de una figura.

²⁶ García Barrientos, José Luis, *op. cit.*, p. 168.

²⁷ *Ibidem*.

3. Basándose en una “posible tipología” de las figuras dramáticas, entendida como un intento de sistematización de la gama de figuras que aparecen en un determinado drama.²⁸

Estos enfoques servirán para conocer la concreción que alcanzan las figuras dramáticas en una obra, porque con ello, se podrá observar el papel que le atribuye el dramaturgo y la cantidad de información mayor o menor de una figura, según la naturaleza de ésta. Según Spang son tres las figuras:

La encarnación: representa un concepto abstracto de la figura dramática, puesto que se reduce a la presentación corpórea de un fenómeno abstracto: una virtud, un vicio, como lo que sucede en los dramas medievales o litúrgicos.

El tipo dramático: término medio entre los extremos de la encarnación y el individuo. Esto es, la construcción de un tipo que se forma a partir de la información de rasgos psicológicos y biográficos, pero que se limitan a uno o dos atributos omitiendo los demás. A menudo el tipo corresponde a los tipos de enamorados, fanfarrones, tímidos, malvados, etcétera.

El individuo dramático: se refiere a la figura más individualizada que las demás; no llega a ser un individuo en el sentido antropológico, ya que éste puede evolucionar hasta la muerte mientras que el dramático es definitivo.

Por su parte, Román Calvo realiza una tipología del personaje partiendo de la significación de éste. La clasificación es la siguiente²⁹:

Personaje real: aquel que se forma de los recursos de la realidad humana.

Personaje fantástico: personajes ilusorios, fantasmagóricos o quiméricos, como un duende, fantasma, etcétera.

Alegoría: los personajes encarnan una idea o un concepto: la alegría, la muerte, la fe...

Arquetipo: conforma una visión colectiva, en la cual se representa imágenes recurrentes y reveladores de la experiencia y de la creación humana: la culpa, la muerte, el deseo, etc. Personajes arquetípicos son: Fausto, Edipo, etcétera.

²⁸ *Apud.* Spang, Kurt, *op. cit.* pp. 159-163.

²⁹ *Apud.* Román Calvo, Norma, *op. cit.* p. 84.

Estereotipo: personaje que habla y actúa según un esquema ya conocido en obras anteriores.

Por otro lado, José Luis Alonso de Santos presenta una exposición más lógica y razonada de la tipología del personaje porque realiza una clasificación modélica y sintetizada, que toma en cuenta una serie de rasgos que diferencian a cada personaje de los demás, estos modelos se dividen en seis:

1) *El arquetipo* (Prometeo): personaje literario que tipifica aspectos y características más amplias que el tipo, excediendo el terreno de lo puramente individual. Encarna aspectos de carácter cultural, procede del inconsciente colectivo, según Jung.

2) *El tipo* (Líbano, esclavo): personaje en el que predominan pocos rasgos elementales, que en su origen eran estereotipados o tópicos.

3) *La alegoría* (La gula): representación metafórica de un concepto abstracto o de un fenómeno natural: la luna, la muerte, etcétera.

4) *Carácter* (Argán, enfermo imaginario): personaje que se suele definir por un rasgo peculiar. Este rasgo definitorio hace que su conducta sea totalmente previsible para el lector o el espectador. El personaje sólo realiza aquello que debe. Es una especie de mecanización que determina una manera de reaccionar ante los hechos que suceden en la trama.

5) *El rol* (La madre): un personaje con una serie de variables que configuran su situación o un papel social. Es decir, un personaje que ocupa o desempeñan un rol social en una obra.

6) *El individuo* (James Tyrone): personaje construido de forma compleja, definido psicológicamente partiendo de los conocimientos generales sobre el comportamiento del ser humano. Cabe señalar, que este tipo de personaje posee una gran variedad de rasgos tanto comunes cuanto peculiares, que conforman su individualidad. Su libertad de actuar lo lleva a desenvolverse en la trama de forma imprevisible y capaz de evolucionar en cualquier momento. Este concepto de personaje como individuo “vivo” es del último siglo y medio.³⁰

³⁰ *Apud.* Alonso de Santos, José Luis, *op. cit.* p. 250.

A partir del conocimiento de los diversos tipos de personaje, se puede concluir que para cumplir con el objetivo de un análisis de personaje: se tiene que establecer el tipo de personaje, para después desestructurarlo y conocer las partes que lo conforman para, finalmente, describir y entender la función dramática que desempeña el personaje en la obra dramática.

3.4 Propuesta metodológica para el análisis del personaje dramático

Con las ideas expresadas anteriormente, se deduce que para realizar un análisis dramático es necesario involucrarse en la elección y estudio de una de las unidades dramáticas de una pieza teatral; por lo que, se ha determinado, desde el principio de esta tesis, que el personaje es la unidad que se analizará e interpretará. Se partirá de la comprensión del género de la obra y la definición del personaje; la propuesta metodológica implica un análisis e interpretación de uno de los personajes simbólicos de la tragicomedia *El ritual de la salamandra* de Hugo Argüelles, para exponer y explicar la importancia funcional de los símbolos argüelleanos en la estructura de la obra que compete a este estudio y su trascendencia en el teatro mexicano.

El análisis reflejará los aspectos que singularizan al personaje argüelleano, fundamentándose en algunos de los postulados teóricos de Luis Alonso de Santos, principalmente para localizar a los personajes en la estructura de la pieza teatral: “edad, sexo, situación social, oficio, época, lugar donde vive, taras físicas o psíquicas, cómo habla, cómo se mueve... en una palabra: cómo es”.³¹ Además, de una interpretación que se basa en la importancia cultural del símbolo, la cual se apoyará de las ideas de György Lukács y Jean Chevalier.

El método constará de cinco pasos:

1. **DESCRIPCIÓN DEL TIPO DE OBRA:** una síntesis descriptiva acerca de algunos aspectos de la obra dramática: la importancia de la obra, la obtención del contexto, es decir, ante qué obra se enfrenta este análisis (composición clásica o contemporánea); y los paratextos (título y subtítulo) reveladores de

³¹ *Ibid.* p. 232.

información, para conseguir datos que caracterizan y contextualizan un marco general de la tragicomedia.

2. **LOCALIZACIÓN DEL PERSONAJE:** exponer brevemente, las razones por las que se seleccionó el personaje femenino Evelia, para el análisis e interpretación simbólica.

3. **DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL PERSONAJE:**

- Partir de la “mímesis” aristotélica para referirse a dos elementos fundamentales en la creación de un personaje: lo común que les hace reconocible (las características que lo hace representar a muchos) y lo peculiar que lo hace único (las características que lo diferencian de todos).
- Descripción del dibujo de ser: para realizar esto, se acude a la genética binomio herencia-medio y la tridimensionalidad: explicaciones de carácter socio-cultural y antropológico.

Herencia genética: ficha personal que marca al nacer límites, tendencias, etcétera.

Medio: familia, aprendizaje, entorno social y cultura.

Relación social con los demás: situación, conductas, actitudes y aptitudes.

- La definición de la personalidad del personaje: ¿cómo capta, interpreta y comunica?
- La definición de su rasgo y rol.

4. **HISTORIA DE LA TRANSFORMACIÓN DEL PERSONAJE:** el seguimiento del personaje en la estructura dramática:

- *Situación inicial de equilibrio:* la imagen aparente que muestra el personaje al inicio de la obra.
- *Incidente desencadenante:* la ruptura (situacional o emocional) que provoca o inicia el cambio en el personaje.
- *Situación de conflicto y desequilibrio emocional:* el enfrentamiento entre el personaje, sus problemas contra el otro y el cambio emocional.
- *Lucha interna:* la toma de decisiones entre lo que se debe hacer, lo que se quiere hacer y lo que se quiere ser.

- *Resolución y cambios en el personaje*: la decisión que toma el personaje para resolver su destino.
- *Final*: la situación en la que termina el personaje.

5. LA DEFINICIÓN DEL PERSONAJE SIMBÓLICO.

ANÁLISIS DEL PERSONAJE SIMBÓLICO

4.1 El método

En los capítulos anteriores se ha desplegado la información sobre la crítica que otros estudiosos han hecho de la obra argüelleana, el concepto y la complejidad de analizar el símbolo; además, de la definición del personaje dramático. Ahora en este último capítulo se constituye, a partir de toda la información, la propuesta metodológica para analizar el personaje simbólico argüelleano; éste se conforma de un análisis dramático tradicional del personaje que conjunta las teorías de Luis Alonso de Santos y Edgar Ceballos; también se incluyen las funciones del símbolo que plantea Jean Chevalier. Todo esto con la finalidad de analizar e interpretar uno de los personajes simbólicos de la tragicomedia *El ritual de la salamandra* de Hugo Argüelles: Evelia, personaje trascendente en sí mismo, puesto que en ella se puede observar uno de los elementos para entender el teatro argüelleano y la importancia que éste tiene en la dramaturgia mexicana del siglo XX.

El estudio de la función dramática del personaje simbólico dentro de la dramaturgia argüelleana, es uno de los acercamientos académicos con el que se muestra un elemento que destaque la importancia del teatro argüelleano; es decir que el análisis del personaje simbólico es uno de los ejes que permite entender cualquier pieza de este autor, debido a que se desestructura al personaje y su característica simbólica; por lo que, en este estudio se tendrán en cuenta los principales recursos en los que Argüelles se basa para estructurar su obra (el título, subtítulo (en algunas), la historia, el ambiente, las acciones, etc.); y así entender cómo se concibe el drama y el estilo argüelleano.

Como pudo observarse al final del capítulo anterior, el método consta de cinco pasos, con los cuales se llevará a cabo el análisis y la interpretación simbólica del personaje: Evelia (personaje protagónico) y de algunos aspectos sobresalientes del objeto mágico¹: el Pato. El objetivo en esta parte del trabajo es

¹ Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*. pp. 46-47. "En torno al objeto mágico se forma como un campo de fuerza que es el campo narrativo. Podemos decir que el objeto mágico

mostrar la importancia simbólica que caracteriza al personaje, al igual que la interpretación simbólica. A continuación, se comienza con una descripción del método que se aplicará y sucesivamente se desarrollarán los pasos que comprende éste.

El siguiente análisis reflejará los aspectos que singularizan al personaje argüelleano, fundamentándose en algunos de los postulados teóricos de Luis Alonso de Santos y Edgar Ceballos, principalmente, para describir al personaje en la estructuras de la pieza teatral: “edad, sexo, situación social, oficio, época, lugar donde vive, taras físicas o psíquicas, cómo habla, cómo se mueve... en una palabra: cómo es”.² Además, se añaden ideas de György Lukács y Jean Chevalier.

El método se compone de los siguientes pasos:

1. DESCRIBIR EL TIPO DE OBRA: este paso consta de cinco puntos, en los cuales se menciona información para exponer el contexto general de la tragicomedia *El ritual de la salamandra*.

1.1 *La obra:* describir la recepción que tuvo la pieza por parte de la crítica argüellana con la finalidad de señalar su importancia.

1.2 *La obtención del contexto de la obra:* mostrar el contexto dramático: explicar el subgénero teatral y la estructura.

1.3 *La síntesis de la historia:* presentar la anécdota con el fin de contar con el referente durante todo el análisis.

1.4 *El título:* definir los elementos que componen el título de la obra: con el propósito de establecer su significado global.

1.5 *El paratexto:* establecer el significado del subtítulo con el objeto de relacionarlo con la finalidad estética social de la obra.

es un signo reconocible que hace explícito el nexo entre personas o entre acontecimientos... Diremos que, desde el momento en que un objeto aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nudo de red de relaciones invisibles. El simbolismo de un objeto mágico puede ser más o menos explícito, pero existe siempre.”

² Ceballos, Edgar, *Principios de construcción dramática*. p. 232.

2. LOCALIZAR AL PERSONAJE: este paso consta de cinco puntos, en los cuales se muestran los elementos generales del personaje, con la finalidad de expresar las razones por las cuales se seleccionó el personaje femenino: Evelia.

2.1 *Evelia:* describir las características dramáticas del personaje protagónico de la tragicomedia para entender la importancia de este personaje en la trama.

2.2 *El objeto mágico:* describir las características dramáticas del objeto mágico o catalizador con la finalidad de aclarar su relación con el personaje Evelia.

2.3 *Descripción y análisis del personaje:* exponer los conceptos de lo común y lo peculiar para abordar al personaje de Evelia con dos de los elementos básicos del análisis dramático que nombra Luis Alonso de Santos:

2.3.1 *Lo común:* describir y ejemplificar los elementos comunes que tiene el personaje Evelia para conocer las particularidades que Argüelles dio a la creación de su personaje.

2.3.2 *Lo peculiar:* describir y ejemplificar los elementos que Argüelles utiliza para caracterizar y hacer única e inigualable al personaje de Evelia.

3. DESCRIBIR Y ANALIZAR AL PERSONAJE: este paso se compone de cuatro puntos, los cuales se dividen en dos niveles: 1) los dos primeros puntos son la descripción física, social y psicológica del personaje Evelia; 2) los dos últimos puntos son el análisis en el que se explica y se valora toda la información del personaje Evelia, con el propósito de establecer el concepto del personaje simbólico argüelleano.

3.1 *Describir*

3.1.1 *Lo físico:* presentar información acerca:

- 3.1.1.1 sexo
- 3.1.1.2 edad
- 3.1.1.3 altura y peso
- 3.1.1.4 color de cabello, ojos y piel
- 3.1.1.5 postura
- 3.1.1.6 aspecto

3.1.1.7 defectos

Con la finalidad de obtener un dibujo físico de Evelia.

3.1.2 *Lo social*: presentar información acerca de:

3.1.2.1 clase

3.1.2.2 ocupación

3.1.2.3 educación

3.1.2.4 vida hogareña

3.1.2.5 religión

3.1.2.6 estatus

3.1.2.7 filiación política

3.1.2.8 pasatiempo y manías

Con el fin de conocer el mundo social en el que se desenvuelve Evelia.

3.1.3 *Lo psicológico*: presentar información sobre:

3.1.3.1 la vida sexual, normas morales

3.1.3.2 premisa personal, ambición

3.1.3.3 temperamento

3.1.3.4 actitud hacia la vida

3.1.3.5 complejos

3.1.3.6 facultades

3.1.3.7 cualidades

Con el fin de establecer los elementos psicológicos que intervienen en el comportamiento de Evelia.

3.2 *La definición de la personalidad del personaje: ¿cómo capta, interpreta y comunica?:* establecer una definición del comportamiento de Evelia, a partir de la información con el objeto de develar lo que nombra Alonso de Santos de un personaje: el dibujo del ser.

3.3 *La definición de sus rasgos y roles:* analizar al personaje en diferentes escenas de la obra con el objeto de encontrar los tres roles en los que vive y se mueve:

3.3.1 *Rol abierto:* mostrar al personaje en sus actividades que realiza en la sociedad para saber cómo actúa ante ésta.

3.3.2 *Rol secreto*: mostrar el comportamiento que el personaje desea realizar, sin que los otros se enteren de las inquietudes reprimidas, para entender por qué el personaje presenta diferentes actitudes a lo largo de la trama.

3.3.3 *Rol inconsciente*: mostrar las acciones que, sin que se dé cuenta, el personaje realiza: aquellas acciones que van más allá de la razón de él mismo, aquellos pensamientos que surgen sin previo aviso, espontáneamente; toda esta descripción se evidencia para identificar el comportamiento de Evelia.

4. ANALIZAR LA TRANSFORMACIÓN DEL PERSONAJE: este paso se compone de seis puntos, en los cuales se secciona la obra para analizar e interpretar la estructura dramática del personaje y su significado simbólico.

4.1 *Situación inicial de equilibrio*: mostrar la imagen que aparenta el personaje al inicio de la obra con el fin de:

4.1.1 Discriminar el tipo de antecedente de la historia: acción o de carácter.

4.1.2 Definir la ubicación espacial y temporal.

4.2 *Incidente desencadenante*: exponer la ruptura (situacional o emocional) que provoca o inicia el cambio en el personaje para:

4.2.1 Definir el arranque de la historia: detonante (acción o situación con la que arranque la historia) o catalizador (se explica lo que sucede o se proporciona información a un personaje).

4.3 *Situación de conflicto y desequilibrio emocional*: mostrar el enfrentamiento entre el personaje, sus problemas contra el otro y el cambio emocional con el fin de aclarar:

4.3.1 El entrecruce de intenciones y el primer punto de giro del personaje.

4.4 *Lucha interna*: mostrar la toma de decisiones del personaje: lo que se debe hacer, lo que se quiere hacer y lo que se quiere ser, para definir:

4.4.1 El tipo de peripecia del personaje: carácter o destinal.

4.5 *Resolución y cambios en el personaje*: mostrar la decisión que toma el personaje para resolver su destino con el objeto de:

4.5.1 Definir la solución de su situación y el descenso de la misma.

4.6 *Final*: mostrar la situación en la que termina el personaje para:

4.6.1 Definir el tipo de final: pacto o de ruptura.

5. La definición del personaje simbólico argüelleano: establecer un significado del personaje simbólico argüelleano a partir del dibujo del ser del personaje Evelia con el objeto de hacer un concepto de este tipo de personaje en la dramaturgia de Hugo Argüelles.

1. Descripción del tipo de obra

1.1 La obra

El ritual de la salamandra es una tragicomedia³, subtitulada *Fábula negra*. A esta pieza teatral se le puede considerar como una de las obras de Argüelles más famosas y aclamadas por la crítica, tanto que en 1980 recibió por la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro el Premio “*Sor Juana Inés de la Cruz*”, y, desde su estreno, infinidad de periodistas, críticos, investigadores y teatrólogos se han dado a la tarea de abordar y tratar de explicar los distintos elementos que caracterizan a esta magnífica, pródiga en material, pieza teatral.

1.2 La obtención del contexto

El género dramático, como todos los géneros literarios, evoluciona en su estructura o en su contenido por causas históricas y posturas ideológicas; sin embargo, perduran características o fórmulas internas y necesarias que crean una estructura básica (planteamiento, nudo y desenlace) y los distintos efectos:

³ “Este nombre se le atribuyó, durante mucho tiempo, a obras que, en realidad eran tragedias cuya escena final es una conclusión de tipo moral y que juega, realidad, el papel de restaurar el orden. El ejemplo más inmediato es la *Celestina de Fernando de Rojas*; pero también *Romeo y Julieta* tiene la misma estructura. Es algo muy distinto lo que se va a llamar tragicomedia. Ya se mencionaba su popularidad a través de todas las épocas de la cultura del hombre; la principal razón de su exuberancia radica en que son suyos los terrenos de la fantasía, la magia, lo milagroso, lo inusitado. Sus personajes pueden ser hadas, duendes, gnomos, ángeles, fantasmas, alegorías y metáforas corporeizadas, en fin, de quien se puede esperar lo sobrehumano, lo milagroso y hasta lo imposible.

Nos encontramos en el territorio de la realización de los sueños, o de las aventuras, de los viajes extraordinarios a lugares increíbles, de los premios o castigos más allá de lo humano.

También la tragicomedia apunta hacia lo moral; pero, con el enfoque más particular de todos los demás géneros y es así porque en su planteamiento se va a dar extrema importancia a lo circunstancial y como, por otro lado, los personajes abarcan lo posible y lo imposible, resulta un choque dramático que debe ser entendido por la imaginación.” Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*. pp. 101-102.

la comprensibilidad, la identificación, la verosimilitud, la causalidad, el punto de giro, la barrera, el error trágico, el reconocimiento y el lance violento.

En otros términos, “la trama y las subtramas están compuestas de pequeñas estructuras que, encajando unas en otras, forman la estructura global de la historia.”⁴ Todo esto forma parte de una idea y estructura teatral clásica que viene desde la poética aristotélica hasta la actualidad; aunque se puede observar que al mismo tiempo otros autores, como por ejemplo, Lope de Vega, Jean Racine, August Strindberg, Éugene Ionesco, etc., revelan en sus escritos otros tipos de estructuras y postulados para la creación de un nuevo teatro, de lo cual diría Luis Alonso de Santos en “cualquier caso, uno, dos, tres, cuatro o cinco actos, generalmente ha prevalecido la organización, a lo largo de ellos, de un ‘planteamiento’, un ‘nudo’, y un ‘desenlace’, dentro del argumento o trama principal.”⁵ Como menciona Edgar Ceballos:

Así sucede con cualquier regla: se aplica durante algún tiempo en un entorno particular y después toma otro matiz. Las épocas cambian y las costumbres también, pero el hombre todavía tiene un corazón y pulmones —como diría Lajos Egri—; cada siglo puede cambiar para una determinada ley, pero la motivación de la misma debe quedar. La causa y el efecto pueden ser diferentes de la causa y efecto de la edad de los griegos a la de las luces, pero han estado presentes, clara y lógicamente, hasta la fecha.⁶

Con esto se puede inferir y considerar que Argüelles en la obra *El ritual de la salamandra* presenta a lo largo de los dos actos una línea que sigue la estructura teatral clásica, porque parte de una base aristotélica, debido a que muestra, desde la mimesis que construye, un planteamiento que responde a todas las incógnitas de un posible lector: ¿De qué trata eso? ¿De dónde vienen los personajes? ¿Qué es lo que les motiva? ¿Cuáles son sus conflictos?, etc.

Así como un planteamiento donde se dedica a manifestar lentamente sus intenciones como autor, la dirección de su argumento y los elementos a partir de los cuales se va uniendo cada segmento: el tiempo y el lugar, los personajes, las relaciones entre ellos, su pasado, y los restantes hechos o acotaciones que el lector necesite para entender lo que va a ocurrir; además, un nudo donde crea la

⁴ Alonso de Santos, José Luis, *La escritura dramática*. p. 183.

⁵ *Ibid.* p. 168.

⁶ Ceballos, Edgar, *op. cit.* p. 23.

tensión, un conflicto verosímil y difícil de resolver y, finalmente, un desenlace en el cual se sitúa el momento dramático que contiene el clímax y que empuja la acción hacia el final, esto lleva a encontrarse frente a una pieza dramática con tono cómico, sarcástico y trágico en dos actos que parte de los postulados de la estructura clásica.⁷

1.3 Síntesis de la historia:

La acción se sitúa en la casa de una familia de clase media alta en la colonia del Valle del la Cd. de México, poco tiempo después de la primera visita del Papa Juan Pablo II en 1980. En el desarrollo de la trama de la obra interviene un orinal clínico en forma de pato que fue utilizado por el mismo Juan Pablo II, y que la familia ostenta orgullosamente en la sala, un lugar sagrado. El orinal está en manos de la familia debido a que Mauricio, el padre y político de cierto rango, fue el encargado de procurar a su Santidad en todo lo que fuera necesario para los cuidados personales.

La cualidad que Mauricio da a este artefacto es de milagroso, debido a que el Papa, supuestamente, orinó en él, pero nada se sabe de cierto; sin embargo, esto va dando una idea de la devoción religiosa de esta decente familia, integrada por el político Mauricio, la excéntrica esposa Evelia, y por sus dos hijos: Luisa, la psicóloga quien explica todo, pero dentro de ella existe un ser insolente y ninfomaniaco que siente una pasión incestuosa por su padre, y Antonio, quien además de ser un joven mediocre y drogadicto expresa una pasión incestuosa por su madre, aunque es homosexual. Finalmente, el círculo familiar lo completa Úrsula, la vieja criada, religiosa a la que le urge reunirse con el Señor, de forma carnal incluso.

El pato comienza hacer efecto en la familia, toda ella se deja llevar por sus pasiones más bajas, sometiéndose a las fuerzas imprescindibles del inconsciente. Las relaciones entre ellos representan un combate, una lucha por amor que va transformándose en la manifestación de poder y posesión: la madre y la hija se pelean por el cariño del padre, el hijo y el padre por el de la

⁷ *Apud.* Alonso de Santos, José Luis, *op. cit.* pp. 167-173.

madre. Se forman complicados sistemas de alianzas, pero este “amor-poder” es un acto egoísta y destructor que lleva a Mauricio y a Luisa a bailar enloquecidamente, mientras Antonio baila con el cuerpo inerte de su madre en brazos.

1.4 Título: *El ritual de la salamandra*

Mucho se ha mencionado sobre los títulos metafóricos, analógicos o zoológicos que Argüelles crea para cada una de sus obras; se ve desfilar caracoles, cuervos, gallos, escarabajos, mantarrayas, tarántulas, etc., los cuales describen al tipo de personaje, acción o actitud de la humanidad que plasma el autor en cada una de sus creaciones. Por lo que se entiende que *El ritual de la salamandra* no escapa de la tradicional escritura o estilo particular e invención del dramaturgo veracruzano. En este punto se definen los elementos del título de la obra: el ritual y la salamandra, de acuerdo a su significado simbólico.

El *ritual*: cuyo significado tradicional es que se trata de un acto religioso repetido con arreglos o normas prescritas; Argüelles lo resignifica, pues lo traslada a un sentido más abstracto y menos religioso o quizás tiene un carácter religioso pero que se mueve en la ambigüedad así lo coloca como un proceso de descubrimiento y revelación ante lo que se quiere y se desea ser en la vida. Es decir, Argüelles a través del personaje Evelia –quien está determinada por una serie de acciones y afanes reprimidos que, al final, logra dejar para llevara a cabo el ritual–, demuestra que este ritual es una especie de camino, de enseñanza y aprendizaje, donde la mujer llega a una resolución y donde su albedrío la lleva a obtener: la libertad

La *salamandra*⁸: la común (*Salamandra salamandra*) es un urodelo de color negro con manchas o franjas amarillas, naranjas o moradas y visibles glándulas

⁸ “Especie de tritón que los antiguos suponían capaz de vivir en el fuego sin consumirse. Fue identificado con el fuego, del que es una manifestación viviente. A la inversa, se le atribuía el poder de apagar el fuego, por su excepcional frialdad. Entre los egipcios la salamandra era una hieroglifo del hombre muerto de frío. Francisco I puso en sus armas una salamandra en medio del fuego y adoptó esta divisa: ‘Vivo en él y lo apago’

En la iconografía medieval, representa ‘al justo que no pierde en lo absoluto la paz de su alma y confianza en Dios en medio de las tribulaciones. Para los alquimistas es ‘el símbolo de la piedra fijada al rojo... ellos dan su nombre al azufre incombustible. La salamandra que se

parótidas, de forma arriñonada; la cabeza es grande y aplanada, el hocico es redondeado. Se suele considerar un animal venenoso, pero el líquido que secreta por sus glándulas parótidas sólo es irritante si entra en contacto con las mucosas. Es un urodelo muy terrestre, vive en zonas boscosas bien conservadas, puede llegar a medir 20 cm y solamente acude al agua para depositar su puesta. El diformismo sexual está poco a poco acentuado, en general, los machos tienen los labios de cloaca algo más prominentes; se aparean en la tierra y son ovovivíparos. Las larvas se desarrollan dentro de cuerpo de la hembra y posteriormente ésta deposita en el agua entre 14 y 40 individuos bien desarrollados. Se considera una especie preferentemente de montaña y su actividad es exclusivamente nocturna. Se alimenta de invertebrados.⁹

Esto es, solamente la parte física del animal, una descripción técnica, Argüelles retoma algunos rasgos y recrea esta animalidad en sus obras. Esta descripción científica sirve para saber e inferir algunas de las características, comportamientos y similitudes que puede tener este reptil con el hombre, o mejor dicho, con el personaje que Argüelles construye y desarrolla en su obra. Aunque este autor no sólo compone sus personajes con aspectos puramente científicos también se basa en los mitos que del animal existen:

EVELIA: (*Para sí, anotando*) "La salamandra despertó esa tarde... No sabía que en ese momento de su vida... empezaba su ritual con el fuego..."

ANTONIO: ¿Qué escribes?

EVELIA: Trato de... anotarme material para un soneto... que pienso dedicar a la salamandra de la leyenda griega... ¿La sabes?

ANTONIO: No; cuéntamela.

EVELIA: La salamandra, dice esa leyenda, vive adormilada casi toda su vida, incluso así tiene a su cría... pero ya cercano su climaterio comienza a apetecer el fuego. Despierta con esa avidez, lo busca y entonces ya sólo vive próxima a él... como en una especie de delirio sexual. Es entonces cuando se le puede meter entre las llamas y permanece en ellas como hipnotizada... consumiéndose en un gozo que le cuesta la vida.

ANTONIO: Qué terrible.

EVELIA: Sí, para la de la leyenda griega; para la de los alquimistas era al revés; pensaban que renacía en el fuego. Quizá en el fondo sea la misma cosa morir que

alimenta del fuego y el fénix que renace de sus cenizas son los dos símbolos más comunes de ese azufre". Chevalier, Jean, *op. cit.* p. 908.

⁹ *Apud.*, Padilla Álvarez, Francisco y Antonio E. Cuesta López, *Zoología Aplicada*. pp. 329-339.

renacer. Según como se entienda el fuego. De todos modos siento comunicarte que en verdad me cortaste la inspiración.¹⁰

En palabras de Evelia se narran dos de las leyendas, mitos o símbolos que describen el significado de la salamandra, vista desde diferentes perspectivas: la griega y la alquimista. Argüelles se apoya en éstas para dar otro significado a su personaje salamandrino, mismas que determinarán su actitud, conducta, etc., en otros términos, el personaje Evelia, la salamandra, aparte de las características animales que pueda tener, guarda en su línea dramática cercanía con el destino que se plantea de las dos salamandras míticas.

Con esto se deduce que el título implica en sí un símbolo, y para entenderlo sería necesario disertar sobre ello; sin embargo, puesto que este trabajo se basará en el análisis del personaje, para razonar los datos que se exponen del ritual de la salamandra argüelleana, sólo se tomará la información ya mencionada para señalar que el concepto del ritual en la obra, denota un camino de enseñanza y aprendizaje que el personaje debe cumplir, ya que esto lo llevará a comprender y expresar sus deseos, además de la similitud que guarda el personaje con este reptil, tiene relación con el significado simbólico de la salamandra griega y alquimista: una salamandra o batracio insectívoro de piel lisa, de color negro intenso, con manchas amarillas simétricas personificada en una mujer veracruzana que sigue su ritual, como sus antecesoras, la que vive hipnotizada por el fuego y es consumada por él y la que los alquimistas definen como “el símbolo de la piedra fijada al rojo... ellos dan su nombre al azufre incombustible. La salamandra que se alimenta del fuego”¹¹ y renace de él. Un personaje que muere y resurge de las cenizas, sería como lo menciona “Evelia: ...Quizá en el fondo sea la misma cosa morir que renacer. Según como se entienda el fuego.”¹²

¹⁰ Argüelles, Hugo, *Obras premiadas*. p. 39.

¹¹ Chevalier, Jean, *op. cit.* p. 908.

¹² Argüelles, Hugo, *op. cit.* p. 39.

1.5 Paratexto: *Fábula negra*

El ritual de la salamandra no sólo es la historia de una familia que se destruye a sí misma por sus deseos reprimidos y otros intereses sociales, también en ella se observa una intención de enseñar, esto queda claro en el subtítulo o paratexto; *Fábula negra*, pues en él fusiona el drama con la fábula.

Se sabe que en la fábula se desarrolla una narración, cuyos personajes son animales a los cuales se hace hablar y obrar como personas, y de la que, generalmente, se deduce una enseñanza práctica. Argüelles se apoya en dos elementos de ésta: la animalidad y la moraleja, para explicar que la historia de su personaje salamandrino apunta a una enseñanza, una figura dramática que simbólicamente es un animal, que busca incitar la reflexión en el espectador, sobre todo aquello que le rodea al personaje(s) y a él mismo.

Esta característica del personaje, fundada en los principios del drama argüelleano, nace de una ideología del drama burgués desarrollada desde el siglo XIX, que va más allá de la escenificación y del mero espectáculo, puesto que tiene la necesidad de hacer pensar y despertar la conciencia social, lo cual György Lukács describiría como drama moderno, un drama separado de la fórmula antigua, puesto que el drama de los grandes individuos (griegos-renacentistas), ya no existe en la época actual que se caracteriza por el individualismo.

O bien: puesto que la valoración de la personalidad y su expresión en la vida aún no se ha hecho problemática, como tal no pudo convertirse en ninguna de las formas en tema de aquel drama, mientras se ha convertido en el problema principal y central dectual. Es verdad que en la mayor parte de las tragedias se trata de que el aspecto máximo de alguien choque en alguna parte con lo externo; de que lo realmente existente no soporta que algo se alce sin ninguna clase de destrucción hacia la cumbre de sus más altas posibilidades.¹³

En consecuencia, el drama argüelleano se incluye entre las nuevas fuerzas motrices del drama moderno: la valoración. En el nuevo drama ya no chocan sólo las pasiones, sino las ideologías, las instituciones del mundo que provocan una

¹³ *Apud.* Lukács, György, *Sociología de la literatura*. p. 275.

toma de consciencia de los hechos. En estas colisiones de hombres que proceden de situaciones diferentes, deben darse a las valoraciones un papel por lo menos tan importante como a las propiedades características puramente individuales; un drama tanto individual como universal, debido al contacto realizado a gran distancia, la fuerza motriz de los hombres aumenta a menudo, aunque, en la mayoría de los casos, cada una de las partes está convencida de que únicamente puede tratarse de su modo de sentir especial.

Originariamente, la oposición de las dobles valoraciones de ambos universos sólo es social. La diferente perspectiva del mundo de dos clases pone en acción a los hombres y los opone mutuamente. Y durante largo tiempo esta construcción del mundo del drama sobre la base de diferentes éticas sólo se halla en la realidad que constituye el tema del drama y en la fuerza por la cual obliga al autor, en contra de su voluntad, a percibir esta dualidad.¹⁴ De tal forma:

El hecho de que el conflicto individual concreto que se trata en estos dramas no posee una grandeza histórica extensiva, esto es, que no decide directamente el destino de pueblos o clases, no altera lo dicho arriba. Lo importante es que la colisión en estos dramas es según su contenido social interno un acontecimiento histórico-socialmente decisivo; que los héroes de tales dramas tienen dentro de ellos aquella unión de la pasión individual y del contenido social de la colisión, que caracteriza a los "individuos-universales".¹⁵

Además, al drama moderno separado del teatro (espectáculo), le importa hacer pensar a la sociedad; debido a este postulado, es que Argüelles forma parte de una tendencia teatral donde el pueblo es esencia y fundamento del drama, a lo que mencionaría Lukács:

Desde el momento de su nacimiento el nuevo drama tiene —lo que no existió en ninguna evolución dramática anterior— el problema histórico. La esencia del problema es la desesperación de la conciencia, la ya pre-existente ausencia de resultados de los movimientos que parten de unos programas. Este es el problema de lo existente, que —aunque su incapacidad sea conocida— es capaz por su mera existencia de oponerse favorable e incluso victoriosamente. El problema de la energía potencial de las cosas equivale al problema de la potencia de la tradición. (El drama, como género artístico más expuesto, se manifiesta en todo su desarrollo como símbolo del conjunto de la cultura burguesa.)¹⁶

¹⁴ *Ibid.* pp. 267-268.

¹⁵ *Ibid.* p. 187.

¹⁶ *Ibid.* p. 252.

Finalmente, el drama moderno se caracteriza no sólo por alejarse del pensamiento de la escenificación, sino, vuelve a destacar Lukács, por basarse en la lectura individual:

Ante todo hay que decir que hoy la lucha ya no es tan inevitable. Hoy, es decir, desde que existe el nuevo drama (existe el drama en forma de libro, lo que no existió antes). Hoy incluso el escritor que percibe la vida necesariamente en forma dramática tiene la posibilidad de crear sin tener que considerar el escenario. Tiene la posibilidad de esquivar la lucha, de dejar la decisión que hoy parece desesperada al criterio de un futuro que quizás no se presente nunca. El nuevo drama ha logrado hacer la forma del drama editada. En su época ésta era la forma de conversación de los antiguos dramas escritos para el escenario y nacidos del escenario; ahora se configura en una nueva posibilidad de expresión, en un foro al que se puede apelar en caso de la no aparición del efecto inmediato.¹⁷

Logra con esto Argüelles que su subtítulo *Fábula negra* funcione no sólo como una expresión que resignifique la historia del ritual, sino que con ello manifiesta una postura teatral moderna que va más allá de la obra ordinaria o de la fábula tradicional: alegoría y moraleja; más bien se apoya en estos géneros literarios para dejar una estructura dramática que le despierte curiosidad al lector: ¿para qué llamar a una obra *Fábula negra*?; para exteriorizar una intención clara y concreta: enseñar y exhibir ciertos ideales sociales que hagan reflexionar a la sociedad, los cuales estarán inscritos en los significados del símbolo.

Por otra parte, queda el significado del color negro, éste puede sugerir un tono irónico porque es conocido que en las obras de Argüelles hay humor negro o un tono trágico, puesto que se presenta una historia en la que se desarrolla una historia con situaciones sumamente tristes. Asimismo este color simbólicamente, como señala Chevalier, en su aspecto frío, negativo, está asociado a las tinieblas primordiales, a la indiferencia original. El negro sería la pasividad absoluta, el estado de muerte consumada e invariante,¹⁸ un significado que va con el tono trágico de la obra.

En todo caso, esto permite al lector detectar la corriente de pensamientos en la que se mueve la obra de Argüelles: un drama moderno, como lo exalta György Lukács, que evoluciona y se mueve en la individualidad, pero que a la vez crea

¹⁷ *Ibid.* p. 258.

¹⁸ Chevalier, Jean, *op. cit.* p. 747.

seres universales que critican, hablan y expresan puntos de vista encontrados; que incitan al lector a que participe. Ahora bien, Argüelles no enmarca *El ritual de la salamandra* en una escenificación, sino que lo lleva a la lectura que permite el drama editado, como lo define Lukács en su visión sociológica.

2. Localización del personaje

En *El ritual de la salamandra* Argüelles desarrolla la historia de una familia: un padre burócrata, una madre poetisa, una hija psicóloga, un hijo abogado y una sirvienta; a esta familia la disecciona poco a poco hasta que cada uno de los integrantes muestra sus deseos más reprimidos que exponen sus verdaderos rostros; su ambición por el poder, los complejos Edipo y Elektra, la frustración inmediata, la homosexualidad, la locura, la libertad y la muerte; sin embargo, para lograr su cometido con cada uno de sus personajes, Argüelles hace uso de un objeto mágico o fetiche religioso que funciona como catalizador de las acciones: un “pato” u orinal que utilizó Juan Pablo II en su primera visita a México, al cual la familia le pide, como a la lámpara de Aladino, deseos que se vuelven sus mejores aciertos o sus peores errores de su vida.

Asimismo, para este trabajo no es importante el análisis de los cinco personajes y el objeto mágico, porque para entender la importancia del personaje simbólico en el drama argüelleano, bastará con el análisis de uno de los personajes y los elementos que le rodean a éste, debido a que profundizar en uno sólo mostrará que una de las claves para entender el mundo complejo creado por Argüelles es saber la función dramática que cumple el personaje en la trama y su significado simbólico, por lo que este estudio se enfocará en revelar el significado del personaje protagónico femenino: Evelia.

2.1 Evelia¹⁹

Evelia básicamente fue seleccionada porque, aparte de ser la mujer veracruzana y del trópico que oculta su naturaleza sexual con la imagen de una fémina cosmopolita y madre sobresaliente ante la sociedad; es quien ejerce el papel protagónico en la historia de *El ritual de la salamandra*, debido a que ella es quien simboliza a la salamandra y deberá cumplir con el ritual; además de llevar una relación estrecha con cada uno de los personajes y en contra posición con la presencia del objeto mágico.

La importancia dramática de este personaje recae en que ella es el eje principal de la historia, lo cual indica que todas las subtramas se unen a ella. Evelia es, de los cinco personajes, el símbolo más importante en la trama, consecuentemente también es el elemento que revelará al lector en el análisis, los aspectos que Argüelles utiliza para la conformación del personaje simbólico y de su estilo, así Evelia sobresale porque:

- Exterioriza la relación que existe entre el título de la obra y ella.
- Cumple con la estructura de la fábula: la enseñanza y la moraleja.
- Es el personaje con las características totémicas.
- Cumple con las historias de las salamandras míticas.
- Es el personaje de unión entre los vínculos familiares.
- Está en oposición directa con el objeto mágico.
- Determina la historia de los personajes: principio, desarrollo y desenlace.

¹⁹ Es importante mencionar que los significados de los nombres de los personajes se colocan con el fin de tener presente la información, pero no fueron utilizados para el análisis del personaje argüelleano. Evelia: de origen griego, se considera la que genera vida, soleada y luminosa; Mauricio: Mauricio procede de Maurus, es decir, Mauro, quiere decir "el perteneciente a Mauritania", es decir, "el mauritano". Mauritania es actualmente la región africana que corresponde a las fronteras de Marruecos y a la mayor parte de Argelia. Por relación de significados pasó a designar las características raciales de sus habitantes, adquiriendo la concepción de "oscuro, moreno"; Antonio: es un nombre propio español. Procede de Antonius (latín); y tiene un probable origen etrusco. El significado del nombre puede ser "aquel que se enfrenta a sus adversarios" o "inestimable". Luisa: de origen germánico, su significado literal es "guerrera ilustre, célebre y famosa". Ursula: es el diminutivo femenino de Ursus; "lo relativo al oso". El oso ha sido tradicionalmente un símbolo de la fuerza, del dominio del territorio, del poder físico, de la protección y del amparo. En la cultura germánica representaba al demonio, y su nombre (impronunciable) se substituyó por "pardo".

2.2 El objeto mágico

El “pato” u orinal tiene un papel sumamente importante en el desarrollo de la acción de toda la obra, porque en él los personajes se apoyan para manifestar sus anhelos y deseos reprimidos, ya que en él encuentran una justificación moral, religiosa y social que les permite mostrarse tal y como son, así el padre (Mauricio) se permite manipular a su familia para alcanzar el poder; la madre (Evelia) descubre su insatisfacción sexual, la atracción que tiene hacia su hijo y la lucha entre ella y su hija; la hija (Luisa) expone su complejo de Elektra y el odio hacia su madre; y el hijo (Antonio) muestra su complejo de Edipo que acaba llevándolo a desenmascarar su homosexualidad; y por último, la sirvienta (Úrsula) quien demuestra la idiosincrasia provincial del mexicano y el fetichismo religioso.

Esto significa que el catalizador de la acción dramática que posibilita que Argüelles lleve a los extremos del fanatismo religioso a una familia, es el “pato” con lo que hace una crítica hacia ese sector social: un sector de doble moral, de un doble sistema de creencias, en el que la religión y el poder se simbolizan en un orinal usado por Juan Pablo II. Tal es la importancia de este objeto mágico que propicia el movimiento de las demás unidades dramáticas. Por lo que este objeto mágico comunica al lector que es:

- El catalizador de las acciones.
- La parte religiosa del ritual.
- Uno de los vínculos familiares.
- La ambigüedad religiosa.
- La contraposición ideológica a Evelia.
- La idiosincrasia mexicana.
- El poder.

Con tal información, se puede concluir que Evelia y el “pato”, por sus líneas dramáticas, son dos de los elementos indispensables para el desarrollo de la historia, además de ser dos de los símbolos más indicadores del pensamiento argüelleano en el ritual y dos de las unidades dramáticas que tienen que ver con todas las demás y entre sí. Se devela que con el análisis e interpretación de ambas

unidades se podrá dilucidar el trasfondo simbólico de Evelia y también la enseñanza que se quiere dar.

2.3 Descripción y análisis del personaje; lo común y lo peculiar

Aristóteles plantea que la epopeya, la tragedia y la comedia, lo mismo que la poesía y demás obras son *reproducciones por imitación*: imitación que se diferencia una de la otra de tres formas, primero por imitar con medios genéricamente diversos; segunda, por imitar objetos diversos; y tercero, por imitar objetos, no de igual manera sino similar. Ahora bien, con esta postura, el arte teatral se dedica a imitar las acciones de estas distintas maneras.

Cabe destacar que Luis Alonso de Santos añade y explica que la idea de cultura de lo que “es” una persona ha influido a lo largo de la mimesis que han realizado los dramaturgos al momento de crear personajes. Con relación a Aristóteles, expresa Santos, que una de las soluciones más familiares del hombre ante el contacto con lo real es su imitación, imitación que de alguna manera atrae al objeto, comprendiéndolo y llevándolo al terreno de lo humano. No obstante, esta mimesis aristotélica, a lo largo de la historia y hasta nuestros días, no se ha realizado en el teatro exclusivamente de las personas vivas (de carne y hueso), sino también sobre el concepto y la definición de “persona” vigente en la sociedad de cada tiempo: sus creencias, sus valores, la idea dominante de su composición como ser vivo, sus causas, principios, destino, etc.

Así pues, se puede determinar abordar al personaje Evelia con el análisis de los aspectos básicos de la reproducción imitativa que Argüelles llevó a cabo en ella –con lo cual se podrá obtener, como lo indica Santos, la comprensión y el significado de este ser o figura dramática en el terreno de lo humano–, cómo, señalando primero los aspectos generales del personaje. Al atender lo más cercano de la imitación: lo común; después se conocerá lo particular.

Santos expone que para obtener las características comunes en los personajes, se podría abordar con lo que se menciona en la psicología de la personalidad, la cual divide su campo de estudio en dos grandes bloques:

primero lo común, el estudio de las características prototípicas del hombre; segundo, lo peculiar de cada individuo.

2.3.1 *Lo común*

Argüelles personifica en Evelia a una mujer dedicada a su marido, hijos y hogar, una madre abnegada a su labor doméstica. Es decir, con estas características Evelia representa a la madre concebida por la idiosincrasia mexicana: la madre de la tradición católica y cristiana, quien concibe y sacrifica su vida ante esta labor, quien es la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura, y el alimento; es también, lo contrario, el riesgo de opresión y estrechez del medio y el ahogo por una prolongación familiar excesiva de la función de nodriza y de guía: la *genitrix* devorando al futuro *genitor*, la generosidad tornándose acaparadora y castradora.²⁰

Siguiendo la transposición mística del cristianismo [y catolicismo], la madre es la Iglesia, concebida como la comunidad donde los cristianos [y católicos] pozan la vida de la gracia, pero donde pueden también sufrir, por las deformaciones humanas, una tiranía mental abusiva.²¹

Es evidente que esto se demuestra cuando Mauricio y Evelia expresan sus opiniones acerca del papel de madre que Evelia ha interpretado ante su familia, por ejemplo, en el Acto I, Mauricio al escuchar la opinión de su hija acerca de su madre, le menciona a Luisa que su madre se ha dedicado exageradamente a ellos, aunque Luisa lo niegue o muestre una actitud negativa hacia su madre:

MAURICIO: ¿Dónde está Evelia?

LUISA: Supongo que en el salón de belleza. Debe haber ido a que la restauraran.

MAURICIO: (*Molesto*) Cada vez que hablas de tu madre se diría que la detestas más.

LUISA: No. Para mí es como una tos crónica; ya me acostumbré a ella...

MAURICIO: Con tu madre no se puede estar seguro de nada, de acuerdo; pero si de algo yo lo estoy, es de la forma en que se dedicó a ustedes. Mientras fueron chicos; lo hizo hasta de un modo exagerado. Después, ya viéndolos jóvenes y sanos, consideró que tenía que dedicarse un poco más a sí misma. Pero sea como

²⁰ *Apud. Ibid.* p. 674.

²¹ *Ibidem.*

sea... (*Ve el cuadro.*) Si algo tiene a su favor, es el haber logrado sacarlos adelante. A su manera, claro, pero eso es un hecho.²²

En sus palabras Mauricio deja ver que Evelia, mientras sus hijos estuvieron pequeños, era una madre comprometida con la educación y desarrollo de éstos, hasta destaca que lo hizo de un modo exagerado; tanta fue su entrega y esfuerzo que sus dos hijos llegaron a ser profesionistas: una psicóloga y el otro abogado, pensamiento de logro familiar, donde la madre juega un papel importante, la que entrega su ser para que el otro triunfe, lo cual debe ser reconocido por la sociedad.

Por otra parte, Evelia, aunque en el texto muestra como una mujer rebelde que aceptó el papel abnegadamente de madre al enterarse que estaba embarazada, como se puede leer a continuación:

LUISA: ¡La que siempre abusa eres tú! ¿No? Y por lo visto te acostumbraste a hacerlo desde que resultó el truco para que papá se casará contigo.

EVELIA: Ah... ¿ya te contó eso? Bueno, en tal caso, el "truco" eras tú, que llegaste cuando no te esperaba. ¿No fue así, Mauricio? (*Va a él.*) ¿No te dije: "Yo puedo tener a mi hijo; no es necesario que te cases conmigo"? Pero él quería tenerlo. Él insistió. Si me casé fue porque tu padre quiso. Para él, la "legalidad moral" sí era fundamental. Después... naciste tú y acepté que ya debía dedicarme a un hogar. Y la verdad... (*ríe*) con mi capacidad de "madre pulpo", empecé a gozar de esa vida...²³

Sin duda, Argüelles con estos pocos datos consigue crear en Evelia la imagen superficial de una madre dedicada al hogar que se equipara al símbolo de la madre según la tradición judeo-cristiana, como lo menciona Chevalier; el cual el lector puede percibir en la obra la personificación global de la madre y las circunstancias católicas y sociales mexicanas en las que se encuentra Evelia: una mujer que, debido a un embarazo no deseado, decidió sacrificarse y convertirse en una mujer dedicada a su marido, hijos y hogar; una madre besucona que da regalos para aplacar a sus hijos, una madre pulpo, que atiende las necesidades de todos y se deja en el abandono; éstas son las características comunes en las que se basó Argüelles para llevar a cabo su imitación de la madre mexicana, mismas que permiten el reconocimiento e identificación con el lector o espectador.

²² Argüelles, Hugo, *op. cit.* pp. 23-24.

²³ *Ibid.* p. 63.

2.3.2 *Lo peculiar*

Ahora bien, la información de la que dispone el lector para conocer el comportamiento de Evelia, va más allá de la madre prototípica mexicana, puesto que Argüelles individualiza a este personaje símbolo con una serie de adjetivos y comportamientos que describen su peculiar modo de ser.

Argüelles acentúa que Evelia más que ser una mujer común, es todo lo contrario, porque ha llegado a su climaterio y ha decidido, a su edad, dedicarse a ella misma, por lo que en ella se han desatado la mayoría de sus instintos femeninos que la impulsan a ser ella misma, en ella resurge la mujer veracruzana, escritora; la gran matriarca, voluble, exagerada, ostentosa, con pensamientos amorosos e incestuosos, con un afán cosmopolita, camaleónica; le ha dado por regresar a su forma de juventud, estafalaria, tiene un carácter aprehensivo, vacía, frustrada, jugadora de backgammon y póker; devastada, añorada, manipuladora, actriz, extrovertida, provinciana del trópico, ridícula, grotesca, loca, animal, vulgar, cachonda, frívola, paranoica, esquizoide, etc., una mujer que personifica un individuo, un ser que en su trasfondo guarda un significado simbólico. Y todo esto se puede afirmar en el siguiente diálogo entre Mauricio y Evelia:

MAURICIO: Eres vulgar.

EVELIA: ¡Puedo serlo si es necesario y no me importa!

MAURICIO: Por supuesto; en el fondo no has dejado de ser una provinciana del trópico y...

EVELIA: ¡Ay por favor! ¡Ya quisieras tener un átomo de sangre con tanto sol bulléndote dentro! Sí... "Veracruz vibra en mi ser." (*Canta y se mueve sensual, frente a él.*)

MAURICIO: ¡Dios! ¡La jacarandosa! (*La imita.*)

EVELIA: "Soy la ... sangre dulce tengo yo." (*Lo observa. Incide, acercándosele, cantándole, retadora y burlona.*) "Te me vas... te me vas de la vida... como van las arenas al mar" (*Le mueve una mano como ilustrando esa idea.*)

MAURICIO: (*Conteniéndose.*) ¡Eres...! (*Pausa.*) ¡En fin... no se te puede tomar en serio!

EVELIA: Soy ridícula, ¿no? Y grotesca y loca y animal, ¿eh? Y vulgar y cachonda y frívola, ¿no es así?

MAURICIO: (*Encogiéndose de hombros.*) Menos mal que lo sabes.

EVELIA: ¡Y también me gustan los perfumes fuertes, la comida picante, la ropa ligera, toda clase de música, los cuadros *naive*, los muebles antiguos, los atardeceres enrojecidos, escribir versos libres, jugar póker (*se pega en la pelvis*) y hacer el amor cuando yo quiero y no cuando se me impone! ¡Pero lo peor es que

para todo eso que soy, tengo solamente un triste pellejo flácido por toda compensación! (*Pasa frente a él y trata de darle un manazo en la frente.*)²⁴

En líneas generales, Evelia se describe con sus propias palabras como una mujer liberal, una mujer que destaca por sus atributos, una mujer de sociedad que se caracteriza por su sangre tropical y todo lo que implica ser una fémina de tierra caliente; esto es, la acentuación de estas características que Argüelles remarca para detallar lo que hace único e inigualable a su personaje salamandrino.

3. Descripción del dibujo de ser

Se ha partido, por lo tanto, de la mimesis aristotélica para realizar el análisis. Se ha mencionado información acerca de la obra, de la importancia del personaje así como sus características comunes y particulares, estos antecedentes, sirven para apuntalar la construcción del dibujo de ser de Evelia, sin embargo también es necesario conocer datos más concretos como: edad, sexo, situación social, oficio, etc. Por lo que, para explicar esto, se tomará en cuenta lo que plantean José Luis Alonso de Santos y Edgar Ceballos en sus teorías acerca del análisis o dibujo del ser.

Alonso de Santos precisa que el teatro se forma de historias particulares de seres concretos, los cuales estarán marcados por una serie de aspectos fisiológicos, sociológicos y psicológicos, puesto que éstos definirán el perfil de los personajes en la obra. Explica el teórico que describir un personaje es dibujar un ser, un temperamento que lo defina en sus responsabilidades, rasgos, roles y en la identificación del camino hacia sus ideales, metas y destino. ¿Pero cómo conseguir el dibujo de ser del personaje simbólico: Evelia? Alonso de Santos recomienda que para descubrirlo, se debe obtener la información que influye en éste, o mejor dicho, la serie de variables diferenciables que distinguen unos individuos de otros, por lo que, se tendrá que iniciar con lo que traza Alonso de Santos en su binomio herencia-medio, es decir, la psicología del aprendizaje, las explicaciones de carácter socio-cultural y antropológico. Esto está presentado en el siguiente esquema:

²⁴ *Ibid.* pp. 64-65.

- *Herencia genética*: ficha personal que marca al nacer límites, tendencias, etc.
- *Medio*: familia, aprendizaje, entorno social y cultura, etc.
- *Relación social con los demás*: situación, conductas, actitudes y aptitudes, etc.²⁵

Queda claro que con esto Alonso de Santos muestra los aspectos que se deben obtener del personaje salamandrino para conseguir el dibujo de ser, pero antes de llevar a cabo este procedimiento, se piensa que además de este esquema, para complementar esta parte del método, se usará la *Tridimensionalidad* de Egri, la cual toma Edgar Ceballos para ejemplificar el orden de la información de la línea dramática del personaje, es un esquema parecido al de Alonso de Santos, debido a que Ceballos maneja la misma idea, pero él realiza cuadros o esquemas más funcionales, ya que estos especifican y tematizan, en un orden jerárquico, la información que se tiene que extraer del personaje, cuya eficacia está en la facilidad del manejo de las referencias que se necesitan para obtener el dibujo de ser.

Santos con su *Binomio herencia-medio* y Ceballos con su *Tridimensionalidad* constituyen el estudio descriptivo del carácter o dibujo de ser, necesario para conocer a fondo a este personaje, pues define “el comportamiento de un ser humano, aunque en apariencia impredecible, nunca es accidental. Y la estructura de la personalidad es un conglomerado de muchos factores, de modo que rara vez es simple y claro; pero a pesar de sus complejidades, que a veces lo hacen parecer ilógico, es sin embargo consistente. Un ser humano actuará o reaccionará de cierto modo ante ciertas causas.”²⁶ Por consiguiente, a partir de las dos posturas se definirán los tres factores del personaje: fisiología, sociología y psicología.

²⁵ Alonso de Santos, José Luis, *op. cit.* p. 233.

²⁶ Ceballos, Edgar, *Principios de construcción dramática.* p. 136.

3.1.1 *Lo físico*

Ceballos traza en sus cuadros tres dimensionalidades en las que se tiene que observar y estudiar un personaje; si se recurren a estas tres dimensiones, se puede conocer el porqué éste es como es y por qué su carácter cambia quiera o no. La primera es la fisiológica, es decir las características físicas que definen un modo de ser, o lo que es igual, cómo es físicamente y de acuerdo a ello cómo se ve la vida; por lo que, se puede explicar por qué un minusválido ve la vida de manera distinta al de un atleta, etc., cada uno de ellos mirará el mundo con diferente óptica, pues el conjunto físico colorea la perspectiva de vida e influye constantemente, para hacer al personaje-individuo tolerante, voluble, valiente, humilde, arrogante, hogareño. Esto afectará su desarrollo psíquico y servirá de fundamento para complejos de inferioridad y superioridad. Ahora bien, se conocerá la primera dimensión del personaje Evelia.

3.1.1.1 *Sexo: Femenino.*

3.1.1.2 *Edad:* oscila entre los 45 y 50 años de edad. Argüelles no pone en ninguna parte de la obra la edad exacta de Evelia como lo realiza con la de los otros tres miembros de la familia, pero mete a escena a una mujer joven y conservada, que es todo lo contrario al concepto de una madre dedicada al hogar; quizá porque con ello el dramaturgo destaca la facultad camaleónica de su salamandra, un reptil alquimista que muestra su capacidad rejuvenecedora y estrafalaria para volver a resurgir de su vejez, por ello Argüelles no revela la edad de Evelia, para provocar así que destaque y sea capaz de sorprender a su familia y al mismo lector con esta estrategia dramaturgica que el autor emplea para enfatizar las capacidades físicas, como se puede observar en la siguiente escena:

MAURICIO: Por una vez siquiera, me gustaría volver a ver a mi esposa tal como era cuando la conocí.

Hay una leve pausa y en ese momento se abre la puerta de la entrada y aparece Evelia. Se ve notablemente bella y joven. Vestida como de los años cincuenta, con crinolina, un coqueto sombrero, el cabello suelto sobre los hombros. Mauricio la ve admirado.

Luisa y Antonio ven a su madre. Luego se ven entre sí, también admirados.

EVELIA: (*Notando el efecto que ha causado*) Bueno... pues por lo visto lo conseguí. ¿Qué tal mi *look*, eh? ¡*Shocking!*... ¿no?
 ANTONIO: (*Fascinado*) ¡Mamá... estás como... veinte años más joven...! (*Va hacia ella con entusiasmo.*)
 EVELIA: Estoy... tal como me conoció tu padre. (*De un bolso extrae una foto.*)
 Compara. ¿No es genial lo que pueden hacer tres horas de una mascarilla a base de hormonas, miel virgen y “sábila”?²⁷

Argüelles plantea con el deseo de Mauricio algo imposible, puesto que volver a ver a una persona tal y como era en su juventud, es irreal; sin embargo, a Evelia se le atribuye la capacidad de resurgir y convertirse en la mujer de su juventud, una mujer de 50 años que aparenta tener veinte, notablemente bella y un poco extravagante por su atuendo fuera de época. Una señora que tiene la seguridad de compararse con la imagen de su adolescencia que guarda y enseña a su hijo en una foto. Con ello, la ambigüedad de la edad le permite al autor resaltar algunos rasgos del dibujo de ser: belleza, extravagancia y la *facultad de volver a ser joven, lo cual se compara con la leyenda de la salamandra alquimista*. El personaje tiene la potencialidad de volver a la vida, que en el caso de la salamandra argüelleana simboliza: rejuvenecer.

3.1.1.3 *Altura y peso*: al igual que la edad, Argüelles no aporta ninguna información exacta acerca de estos dos aspectos; no obstante, la adjetivación que hacen los otros personajes denuncian ante los ojos del lector los datos para describir a Evelia. Por ejemplo, Mauricio afirma:

MAURICIO: ...Si algo tenía Evelia en su juventud, era su encanto latino (característica perfectamente útil para sacarle partido en los programas nacionalistas de cada sexenio).²⁸

A lo que añade Evelia:

MAURICIO: Por supuesto; en el fondo no has dejado de ser una provinciana del trópico y...

²⁷ Argüelles, Hugo, *op. cit.* p. 32.

²⁸ *Ibid.* p. 30.

EVELIA: ¡Ay por favor! ¡Ya quisieras tener un átomo de sangre con tanto sol bulléndote dentro! Sí... "Veracruz vibra en mi ser." (*Canta y se mueve sensual, frente a él.*)²⁹

Se infiere que Argüelles crea a una mujer "provinciana del trópico" y veracruzana; no obstante, el dramaturgo no especifica los rasgos elementales que culturalmente reproducen el estereotipo de la mujer de esta región:

3.1.1.4 *Color de cabello, ojos, piel*: estos rasgos tampoco se pueden determinar ya que no se menciona que Evelia tenga el cabello oscuro/claro, rizado o lacio, ojos de color café claro u oscuro, piel morena o blanca, aunque, finalmente, Mauricio establece que esta idea estereotípica de la mujer veracruzana, es todo lo contrario:

MAURICIO: (*Ya en un tono festivo.*) ¡Y que encima me casé con una mujer que podía parecer cada día de cualquier parte del mundo, menos de Veracruz, que es donde nació! ¡Y todo porque su afán de parecer "cosmopolita"... se fue volviendo un "camaleón extraterrestre", con lo que tampoco ayudó nada a mi carrera!³⁰

3.1.1.5 *Postura*: en este apartado Argüelles no especifica en ninguna parte de la obra la postura física de Evelia. Se podría obtener este elemento con la interpretación de que Evelia es una mujer que cuida su aspecto físico por pertenecer a una clase media alta.

3.1.1.6 *Aspecto*: en este punto se muestra cómo se percibe a Evelia en su primera aparición, en la que se resalta su belleza y su aparente juventud:

*Hay una leve pausa y en ese momento se abre la puerta de la entrada y aparece Evelia. Se ve notablemente bella y joven. Vestida como de los años cincuenta, con crinolina, un coqueto sombrero, el cabello suelto sobre los hombros. Mauricio la ve admirado. Luisa y Antonio ven a su madre. Luego se ven entre sí, también admirados.*³¹

En esta escena Evelia se muestra como una mujer preocupada por su apariencia personal: bella, coqueta, conservada y estrafalaria. Sin embargo, estos

²⁹ *Ibid.* p. 64.

³⁰ *Ibid.* p. 30.

³¹ *Ibid.* p. 32.

aspectos se van acentuando o modificando cuando intervienen otros elementos del dibujo del ser.

3.1.1.7 *Defectos*: este punto consiste en señalar los defectos físicos del personaje; sin embargo, a Evelia se le presenta como una mujer sin ningún tipo de deformación física.

En suma, con la fisiología que constituye una parte del dibujo del ser del personaje femenino, Argüelles dibuja físicamente a Evelia como una adulta joven, conservada y sana. Aunque, también se puede saber que Evelia en su juventud era una mujer con un “encanto latino”, pero ahora es una mujer que trata de ser “cosmopolita”.

3.1.2 *Lo social*

La segunda dimensión que debe estudiarse, señala Ceballos, es la del campo sociológico: las reacciones del personaje a partir de su contexto. El análisis de los datos exactos consiste en responder a cuestiones tales como “¿Quiénes fueron sus padres? ¿Cuáles sus medios de vida? ¿Quiénes sus amigos y cómo influyeron o lo afectaron? ¿Qué libros lee? ¿Va a la iglesia? ¿Qué clase de ropa le gusta o le disgusta? ¿Cuál es su estatus social? ¿Practica algún deporte?”³² Es decir, no sólo se conocerá el dibujo de ser de Evelia a partir de su aspecto físico, estado de salud y edad, sino también de su idiosincrasia; los aspectos sociológicos que dan impulso al drama, ya que se sabrá la situación política, las relaciones sociales, los acontecimientos ocurridos que le afectan, lo mismo que su objetivo personal y motivación. Así mismo, se verá claramente su psicología, cuyo contexto resulta de su aspecto físico y sociológico. Finalmente, la información que dé respuesta a los siguientes puntos, es muestra de quién es Evelia ante las demás personas, el medio en que vive y su manera de ver la vida.

3.1.2.1 *Clase*: se entiende como la capa o nivel que se considera en la sociedad, al establecerse relaciones de igualdad, superioridad o inferioridad, por la riqueza o por la categoría, entre unas

³² Ceballos, Edgar, *op. cit.* p. 136.

personas y otras. Se habla normalmente de tres clases sociales: alta, media y baja. Ahora bien, Argüelles en *El ritual de la salamandra* determina, desde un principio, la clase social a la cual pertenece Evelia, cuando en la didascalía de lugar, él informa que la acción se sitúa en “México, D.F. Una casa de clase media alta, en la colonia del Valle.”³³ Además la descripción del espacio denota la opulencia de esta familia:

La amplia sala de una casa estilo colonial, en la colonia Del Valle. El lugar es confortable y con cierto lujo ostentoso. Destacan la gran escalera que conduce a la planta alta, donde están las habitaciones y la chimenea central, de cantera labrada en la que lucen un gran óleo que representa a la familia.

...

Hay puerta de entrada a esta sala y puerta que conduce al comedor. Próxima a ésta, una elegante barra de bar.

En el mobiliario – estilo provenzal – destaca un aparador de laboriosa talla, en el que aparecen bibelots y diversos objetos decorativos de plata, cristal, porcelana y bronce.

Hay también una consola con radio-tocadiscos. Sobre una mesa de teléfono. Sobre otra, figuras de plata, bronce, cristal y porcelana.

Al fondo, un gran ventanal deja ver parte de un bien cuidado jardín y la reja que lo separa de la calle.³⁴

Argüelles exterioriza en esta casa estilo colonial, la riqueza de la familia a la que pertenece Evelia, debido a las adjetivaciones del lugar: *confortable, lujo ostentoso, chimenea central, cantera labrada, elegante barra de bar, mobiliario estilo provenzal, aparador de laboriosa talla, consola radio-tocadiscos, decorativos y figuras de plata, cristal, porcelana y bronce*, y en último lugar, *un gran ventanal que deja ver un bien cuidado jardín*. Una base escenográfica que dibuja perfectamente la fortuna y el ambiente de la clase media alta donde se mueven los personajes; por ejemplo, cuando Mauricio manifiesta el puesto que ocupa en el gobierno.

LUISA: Un negociazo que ni qué.

MAURICIO: Y como siempre, en tales “transas” ... un funcionario del gobierno.

ANTONIO: ¿Amigo tuyo?

MAURICIO: Sí, bueno, casi... más bien, un compañero de la oficina de la Subdirección General de Servicios Administrativos. La misma que me comisionó para hacerme cargo de suministrar todo lo necesario para la *toilette* del Papa. Y ya ven...

LUISA: Sí, ya vemos: todo lo que pudiste traer fue el “pato” ese.

ANTONIO: ¡Pero en mi caso, se trata de un funcionario muy menor... claro, comparado con tu compañero ese del auto!

³³ Argüelles, Hugo, *op. cit.* p. 13.

³⁴ *Ibid.* p. 15.

MAURICIO: (*Progresivamente dolido, aunque conteniéndose.*) Yo trato de hacer mi trabajo de relaciones públicas lo más dignamente posible... pero... Sí, son años de estar aguantando... de tener que doblar el espinazo... de ser discreto... siempre, esperando que llegue mi oportunidad... siempre, deseando que se aprecie lo que hago. ¡Nadie en la oficina habla un inglés tan impecable como el mío! ¡Nadie tiene mi cultura ni mi don de gentes! Y cuando llega la oportunidad... les encargan a otros el aparato que deberán montar para el servicio de Su Santidad... y a mí... sólo de su *toilette*... Muy humillante. ¡No saben usarme! ¡No! En fin... quizá — como prometió su Santidad — con los años vuelva a México... y tal vez para esas fechas yo ocupe un puesto más acorde con mi capacidad... y entonces...³⁵

En estos diálogos se observa que el padre de familia, Mauricio, trabaja como funcionario de gobierno, en una sección de relaciones públicas de la Subdirección General de Servicios Administrativos. Esto puede explicar que los beneficios monetarios y las actitudes del comportamiento social de cada uno de los personajes está establecido por el círculo social en el que están inscritos, ya que la descripción que realiza Argüelles de la casa y el trabajo burocrático de Mauricio, presuponen que Evelia es parte de una clase media alta burocrática.

3.1.2.2 Ocupación: este punto se refiere al tipo de trabajo, salario, condición de trabajo; agremiado o no, actitud hacia la organización y adaptabilidad a éste. Directamente no se puede hablar de una ocupación de Evelia, sino, más bien, de cómo Evelia ocupa su tiempo, es decir, el autor no designa precisamente un puesto de trabajo como se sugiere en el punto; Evelia al ser una señora de sociedad no tiene un trabajo fijo, más bien, se infiere que Mauricio le proporciona, monetariamente, todo lo que necesita, por lo que la ocupación de Evelia se puede describir de dos formas: primero, la madre de familia, de la cual ya se ha hablado y la mujer actual, por así decirlo, que se encarga de resaltar su matriarcado, de sí misma y escribir poemas, como se describe en la siguiente escena:

MAURICIO: Con tu madre no se puede estar seguro de nada, de acuerdo; pero si de algo yo lo estoy, es de la forma en que se dedicó a ustedes. Mientras fueron chicos; lo hizo hasta de un modo exagerado. Después, ya viéndolos jóvenes y sanos, consideró que tenía que dedicarse un poco más a sí misma. Pero sea como

³⁵ *Ibid.* pp. 28-29.

sea... (*Ve el cuadro.*) Si algo tiene a su favor, es el haber logrado sacarlos adelante. A su manera, claro, pero eso es un hecho.

LUISA: Y para celebrarlo se mandó hacer ese cuadro como un homenaje a su esfuerzo maternal. (*A Mauricio.*) ¿O no te parece que ahí está posando como la gran matriarca que cuando menos espera el Premio Nobel?

MAURICIO: (*Divertido.*) Bueno, a mí parece un cuadro de familia como cualquier otro.

LUISA: Yo diría que generalmente destaca en ellos el padre y no la madre.

MAURICIO: A mí no me importa. (*Sonríe.*) Mi verdadera autoridad no está "pintada".

LUISA: Mamá es ostentosa... ahí está para demostrarlo también ese único libro de sus nefastos versos, cuya edición se pagó ella misma. Encuadernado a todo lujo y con una "poesía" que... *Las glorias del hogar* ¡Por Dios! ¿Quién puede tomar en serio a quien escribe tales cursilerías? ¡Y encima con ese título, que más bien parece de cantina!

...

ANTONIO: A mí sí me gustan sus versos. Son... no sé... tan enloquecedores. Eso de volver su hogar como una especie de jardín mitológico... poblado de todas las formas del amor...

LUISA: De todas las formas del incesto, porque aunque no se dé cuenta... en eso convierte sus "Glorias del hogar."³⁶

Aunado a esto, Argüelles destaca, con algunos destellos de los comportamientos de Evelia, la ocupación como poetisa, la cual se puede ver en estas dos citas textuales:

I

EVELIA: ... (*Transición.*) ¿Se dice así?... Porque me sonó a cartel de cine: "permanencia voluntaria"... ¿Se dice así, o acabo de producir una metáfora?

ANTONIO: Sí, mamá, posiblemente se dice así.

Evelia: Apúntamela de todos modos hijo, ¿quieres? (*Le señala su libreta...*)³⁷

II

ANTONIO: ¿Qué escribes?

EVELIA: Trato de... anotar mi material para un soneto... pienso dedicarlo a la salamandra de la leyenda griega... ¿La sabes?³⁸

Con el diálogo entre Mauricio y Luisa y las dos citas donde Evelia recolecta material para su labor de poetisa, se concibe que Evelia, más que tener una ocupación laboral, es una mujer que ha dejado de ser una madre totalmente dedicada a su familia y, más bien, se ocupa de manifestar sus gustos, placeres y creaciones literarias.

3.1.2.3 *Educación*: como en otros puntos, no se tiene la información directa para señalar el tipo de educación que recibió Evelia; sin

³⁶ *Ibid.* pp. 24-25.

³⁷ *Ibid.* p. 33.

³⁸ *Ibid.* p. 39.

embargo, con lo que plantean Aristóteles y Santos, cada personaje establecerá su posición social, cultural, etc., por el léxico que emplea en todas sus participaciones en el drama, por lo que no es lo mismo el lenguaje de un Rey que el de un campesino. A partir de esto se deduce que el lenguaje de Evelia es el de una mujer que aparenta ser culta. Ejemplo de ello:

I

EVELIA: Estoy... tal como me conoció tu padre. (*De un bolso extrae una foto.*)
 Compara. ¿No es genial lo que pueden hacer tres horas de una mascarilla a base de hormonas, miel virgen y "sábila"?

LUISA: ¿Qué es "sábila"?

EVELIA: Una humilde y prodiga planta mexicana, como miles de éstas que tenemos en nuestra tan poco conocida herbolaria. ¿O es botánica? Bueno, una mata regional...

...

LUISA: (*Sarcástica.*) ¿Una especie de estímulo?

EVELIA: ¡Por favor; cuando hable con un tono que intencionalmente se supone íntimo... ten la cortesía de no incluir tus orejas en nuestro coloquio! ¡Dios! "Coloquio". ¡Qué bello! ¿No? "Coloquio"... que es una especie de conversación a media voz, o casi... ¿verdad? Hijo: ¡Apúntamela!... (*Antonio lo hace.*) De pronto, no sé... me brotan estas viejas palabras quién sabe de dónde...

LUISA: Tal vez porque regresaste súbitamente a tus tiempos de joven...

EVELIA: "Coloquio" es una voz del "Siglo de Oro", querida, y yo soy de éste... aunque te pese. (*La ve, furiosa.*)³⁹

II

EVELIA: Bueno, ¿qué quieres? Tal vez soy como "seis personajes en busca de... ¡un escenario!" (*Transición.*) ¿Qué de veras funciona eso?⁴⁰

III

EVELIA: ... Esas interminables partidas de dos y tres días encerradas como posesas... Es que estaba tan vacía... frustrada... Ya era como... (*Se vuelve. Busca una "pose".*) Sí, como la Jeanne Moreau en *La notte* me sentía virtualmente devastada.⁴¹

Con los diálogos anteriores, Argüelles denota que Evelia aparenta ser una mujer educada, inteligente y culta, porque ella utiliza algunas palabras, frases o referencias de un bagaje cultural amplio, pero se llega a percibir que Argüelles muestra que Evelia desconoce el contenido de sus referentes y sólo los utiliza como "pose".

Evelia presume de ser bilingüe: por el uso de autores y obras extranjeras; literata y actriz: en el manejo de algunas palabras, autores místicos de la época

³⁹ *Ibid.* p. 33.

⁴⁰ *Ibid.* p. 35.

⁴¹ *Ibid.* p. 43.

de los Siglos de Oro y por la intervención de la idea del teatro de Pirandello de su obra *Seis personajes en busca de un autor*; no obstante, ella no evidencia el conocimiento de esto, sino queda como ignorante y ridícula ante Luisa principalmente, debido a que no profundiza o explica acerca de lo que menciona. Por lo tanto, Evelia, con estos gestos de apariencia intelectual, se dibuja como una persona educada, mas no lo es.

3.1.2.4 *Vida hogareña*: se trata de la descripción de los vínculos familiares que tienen los personajes con los otros, es decir, la exposición de los nexos familiares, la relación afectuosa o no que tienen los integrantes de un grupo. Para responder este punto, se ha decidido utilizar el modelo actancial, en el cual se tomará a los personajes como actantes, la ventaja de esto, como se determina en la narratología, y lo dice Algirdas Julien Greimas en *Semántica estructural del texto*, “consiste en analizar a los personajes como actantes: desvincularlos de sus rasgos individuales y agruparse con otros actantes para revisar qué tipo de relaciones guardan entre sí”,⁴² en este caso se aplicará esta teoría narratológica en actantes dramáticos⁴³; por lo que, la descripción de la relación que Evelia mantiene con los demás miembros de su familia, se mencionará a rasgos generales, esto es la sistematización de la función que cumple cada personaje de la familia. La nomenclatura que se utilizará es la de Greimas quien integra en este modelo seis actantes que constituyen “tres oposiciones binarias: el *Sujeto* (S) o quien emprende una acción para obtener

⁴² Greimas, Algirdas Julien, *Semántica estructural. Investigación metodológica*. p. 283.

⁴³ García Barrientos, José Luis, *op. cit.* pp. 70-71. *El modelo actancial*. “Se trata del estadio más depurado y difundido actualmente de la línea de investigación abierta del siglo XX por Vladimir Propp con *La morfología del cuento* (1928), que cabe denominar ‘lógica de la ficción’ y se basa en la hipótesis de que en todas las creaciones o representaciones de un mundo ficticio – narrativas, dramáticas u otras– subyacen unas estructuras comunes, determinadas formas narrativas ‘universales’, simples y en número reducido, que combinadas entre sí darían lugar a la infinita variedad de relatos existentes y posibles.” “*Actante* es una categoría que hay que situar en la estructura profunda del relato, en un nivel de gran abstracción, que equivale a la función o conjunto de papeles de un mismo tipo que se desempeña en el desarrollo de la trama...”

lo que se propone, y el *Objeto* (O) o aquello que pretende conseguir el S; el *Destinador* (D_1) persona o ente abstracto que impone la tarea al S, y el *Destinatario* (D_2), quien se beneficia de la acción del S (y frecuentemente coincide con él); el *Ayudante* (A), que facilita al S la consecución del O, y el *Oponente* (Op), que representa los obstáculos que tiene que superar el S.”⁴⁴ Véase la siguiente Matriz Actancial del personaje Evelia:

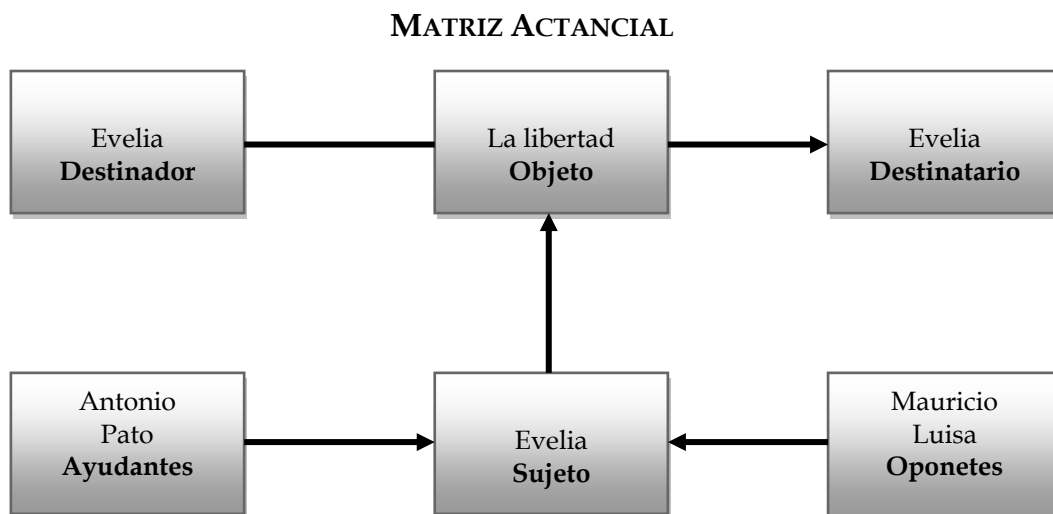


Figura 1

Con la matriz se observa la relación directa que guardan entre sí los personajes y la posición de Evelia en *El ritual de la salamandra*. Evelia entra en conflicto y comienza la lucha por el poder, su papel como *Destinador* la revela ante sus *Opositores*: Mauricio y Luisa a quienes Evelia siempre se enfrentará debido a los intereses amorosos, religiosos y sociales; de manera contraria, Antonio y el Pato funcionan como *Ayudantes* del *Sujeto*, Evelia, también *Destinataria*, quien va en busca de su *Objeto* deseado: la libertad.

3.1.2.5 *Religión*: Evelia en ninguna parte de la tragicomedia demuestra ser católica, pero se sobreentiende que ella es de esta religión

⁴⁴ *Ibidem*.

debido a que es la religión de su esposo, como se advierte en las siguientes palabras:

MAURICIO: ¡Les prohíbo que delante de mí hagan ese tipo de chistes procaces! ¡Ustedes podrán creerse todo lo liberados que se les dé la gana, pero mi casa es un hogar católico y aquí no voy a permitir que se les falte al respeto a mis creencias!⁴⁵

3.1.2.6 *Estatus*: en este punto se debe mencionar el aspecto en el que sobresalga el personaje entre los amigos, los clubes a los que asista o en algún deporte que realice. En lo que respecta a Evelia, Argüelles destaca que para sus amigas y Antonio es una buena escritora, muestra de ello está presente en el siguiente diálogo:

LUISA: Mamá es ostentosa... ahí está para demostrarlo también ese único libro de sus nefastos versos, cuya edición se pagó ella misma. Encuadernado a todo lujo y con una "poesía" que... *Las glorias del hogar* ¡Por Dios! ¿Quién puede tomar en serio a quien escribe tales cursilerías? ¡Y encima con ese título, que más bien parece de cantina!

ANTONIO: A sus amigas les gustó mucho.

LUISA: ¡Porque son su tribu de taradas!

MAURICIO: Luisa... (*La ve, recriminatorio.*) Ya.

LUISA: ¿A ti te gusta lo que escribe?

MAURICIO: Nunca lo he leído... y no me importa hacerlo. (*A pesar suyo, sonando a falso.*) No la voy a querer más o menos por eso. Es decir: a mí me importa Evelia... tal como es.

ANTONIO: A mí sí me gustan sus versos. Son... no sé... tan enloquecedores. Eso de volver su hogar como una especie de jardín mitológico... poblado de todas las formas del amor...⁴⁶

3.1.2.7 *Filiación política*: al igual que la religión, Evelia no muestra ninguna inclinación política, así mismo Mauricio se encarga de definir ésta, ya que es un funcionario que trabaja en las oficinas de gobierno, lo cual indica que tienen una posición política, ya sea por conveniencia o convicción; además por la época en la que se desarrolla la historia, es decir a principios de la década de los ochenta, después de la primera visita a México de Juan Pablo II, se infiere que Mauricio se encuentra laborando en las filas del Partido de la Revolución Institucional (PRI), por lo que se comprende que Evelia puede tener una filiación política a este

⁴⁵ Argüelles, Hugo, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ *Ibid.* p. 25.

partido debido a su posición de esposa de un funcionario de gobierno.

3.1.2.8 *Pasatiempo, manías*: este último punto se refiere a la acción del ocio o a la presencia de una determinada obsesión o idea fija que caracteriza los distintos tipos de anormalidades llamadas manías. Es decir, los gustos o las obsesiones que Evelia tiene; no obstante, no es difícil nombrar esto, puesto que Argüelles deja ver explícitamente, más que manías, pasatiempos de Evelia: jugar *backgammon* y póker, además de escribir versos libres. (Véase cita 21.)

EVELIA: ...Por eso me dediqué a jugar con mis amigas esas partidas de *backgammon* y de póker. Esas interminables partidas de dos y tres días encerradas como posesas... Es que estaba tan vacía... frustrada...⁴⁷

En resumen, Evelia es un personaje que no es libre socialmente, sino que está obligada a comportarse de determinada manera por muchos factores de su medio, puesto que es una mujer de clase media alta que, por convicciones de su marido, tiene una filiación política al PRI y forma parte de la religión católica. Además, cuando Evelia decidió dedicarse a ella misma —fue después de ver que sus hijos eran mayores—, asumió una actitud que la llevó a ser una fémina cosmopolita, jugadora de *backgammon*, póker y escritora de versos. Todos estos factores le produjeron varios conflictos internos y familiares, ya sea por la búsqueda de su libre albedrío o inconvenientes de su entorno: insatisfacción sexual, lucha constante por la posesión de la figura masculina entre madre e hija y homosexualismo de su hijo. Sin embargo, Evelia deja muy presente que es un personaje representativo de la clase social media alta de la época, es decir, no encarna un individuo sino un símbolo acordado con el lector, puesto que ella es un producto de su época y la clase social en la que está inmersa.

⁴⁷ *Ibid.* p. 43.

3.1.3 Lo psicológico

En este último apartado, se tratará de describir los aspectos psicológicos del personaje, es decir su estado mental. Además, no hay que olvidar, señala Ceballos, que las dos dimensiones anteriores se complementarán una a otra y unidas, darán origen a la tercera: la *psicológica*. Los aspectos, elementos, comportamientos combinados proporcionarán vida, ambiciones, contratiempos, temperamentos, actitudes y complejos. En resumen, este punto es el resultado de cómo me afecta psicológicamente saber quién soy físicamente, cómo me perciben las demás personas y el medio ambiente en el que me desarrollo.⁴⁸

3.1.3.1 *Vida sexual, normas morales*: en este aspecto se pide describir cómo es la vida íntima del personaje: ¿cómo desarrolla su vida amorosa o sexual?, y ¿en qué basa sus ideas morales? En el caso de Evelia, se trata de una mujer que no oculta sus deseos sexuales, sino todo lo contrario, los exalta: una mujer libre de prejuicios y conceptos morales que le importa obtener su satisfacción sexual de cualquier forma, ya sea con su marido, con su hijo o en la calle, como se muestra en el trascurso de la trama:

EVELIA: Qué cosas haces, Mauricio... si no había la necesidad (*Evadiéndose a través de un gesto, supuestamente casual.*) Debe haber sucedido algo en tus sueños para que vengas tan... prepotente (*Lo ve.*) Ah... ¿Es eso, no? (*Pausa.*) Bueno... ya que el tema surgió así, tan "casual"... (*Se acerca a él, insinuante.*) No sabes cuánto me entusiasma que hayas recuperado tu capacidad erótica. (*Lo acaricia, sensual.*) Yo... ya vivía harta —sí, es la verdad—, tan... desilusionada por ese ayuno de virilidad. (*Le pasa la mano por el bajo vientre.*)⁴⁹

En esta acción Evelia muestra una actitud abierta, una conversación sin giros del lenguaje que oculte su deseo sexual, en la cual ella habla de manera directa con su marido acerca de su situación sexual. Se sobreentiende que tenían algunas inconveniencias, tal vez impotencia, debido a que Mauricio ya no satisfacía a su mujer sexualmente; sin embargo, en este diálogo Evelia explica que su esposo vuelve a poseer su capacidad erótica.

⁴⁸ *Apud.* Ceballos, Edgar, *op. cit.* pp. 140-141.

⁴⁹ Argüelles, Hugo, *op. cit.*, p. 43.

Lo importante está en cómo Evelia revela fácilmente su vida sexual y matrimonial. También con este diálogo, se muestra que Argüelles representa, en Evelia, a una fémina que refleja una moral liberal, es decir un personaje en el que se encuentra un conjunto de principios que no agreden a ninguno de sus semejantes, sino que la describen; no obstante, al transcurrir la obra, las disconformidades familiares provocan que el conjunto de principios de Evelia comiencen a tornarse agresivos e indecorosos:

EVELIA: Me refiero por supuesto a toda esa conmoción sexual en la que me he visto sumergida... aún no sé si porque yo la provoqué... o porque tenía que ocurrirme. Pero así fue... y mucho de mí ha sido excitado hasta no sé dónde... Y de pronto, sin más, tratado de mutilar y reprimir, otra vez... y esto, en nombre de las conveniencias sociales de todos los miembros de la familia. Y ante un hecho así (*ríe*) una tiene que reflexionar y con tales experiencias... (*ve a su hijo*) pensar que el ser humano sí es un infinito... y que por tanto, su capacidad de placer también debe de ser infinita...⁵⁰

3.1.3.2 *Premisa personal, ambición*: primer objetivo que tuvo o tiene el personaje en su línea dramática. Argüelles establece, en voz de Mauricio, que Evelia tenía un objetivo personal:

MAURICIO: Para nada. Cuando la conocí era una muchacha bella e inquieta, que más bien quería un hombre que la amara y protegiera... aunque no se decidía del todo al matrimonio. (*Transición.*) No, ella no se ha sacrificado por nada, al contrario: a veces pienso que me sacrificó a mí...

LUISA: (*Sorprendida.*) ¿Cómo?

MAURICIO: Fui yo el que insistió en que nos casáramos... porque tú ya estabas en camino... Ella no quería...

LUISA: Ya veo: te chantajeó.

MAURICIO: Ya no lo sé. En aquel tiempo no me pareció que quisiera hacerlo. Ella decía que quería seguir disfrutando de su libertad e insistió en que no estaba preparada para dedicarse a los hijos...⁵¹

En palabras de Mauricio se manifiesta el principal objetivo que tenía Evelia en su juventud: estar junto a un hombre que la amara y protegiera, además de ser una mujer libre del matrimonio y la maternidad; sin embargo, esta premisa cambió cuando Evelia decide casarse y disfrutar su nueva vida:

⁵⁰ *Ibid.* p. 89.

⁵¹ *Ibid.* p. 59.

EVELIA: Ah... ¿ya te contó eso? Bueno, en tal caso, el “truco” eras tú, que llegaste cuando no te esperaba. ¿No fue así, Mauricio? (*Va a él.*) ¿No te dije: “Yo puedo tener a mi hijo; no es necesario que te cases conmigo”? Pero él quería tenerlo. Él insistió. Si me casé fue porque tu padre quiso. Para él, la “legalidad moral” sí era fundamental. Después... naciste tú y acepté que ya debía dedicarme a un hogar. Y la verdad... (*ríe*) con mi capacidad de “madre pulpo”, empecé a gozar de esa vida...⁵²

3.1.3.3 *Temperamento*: manera de ser que caracteriza a cada individuo con su modo de actuar en las relaciones personales y materiales: temperamento impresionable, irritable, pacífico, violento, emprendedor, apático, etcétera. Ahora, para obtener el temperamento de Evelia es necesario basarse en el modelo actancial de Greimas (Ver cuadro en el punto 3.1.2.4 *Vida hogareña*), porque en él se describen las dos maneras de actuar de ella ante los demás: violenta ante sus *oposidores*: esposo e hija; y serena ante su *ayudante*: hijo.

LUISA: (*Sarcástica.*) ¿Una especie de estímulo?

EVELIA: ¡Por favor; cuando hable con un tono que intencionalmente se supone íntimo... ten la cortesía de no incluir tus orejas en nuestro coloquio! ¡Dios! “Coloquio”. ¡Qué bello! ¿No? “Coloquio”... que es una especie de conversación a media voz, o casi... ¿verdad? Hijo: ¡Apúntamela!... (*Antonio lo hace.*) De pronto, no sé... me brotan estas viejas palabras quién sabe de dónde...

LUISA: Tal vez porque regresaste súbitamente a tus tiempos de joven...

EVELIA: “Coloquio” es una voz del “Siglo de Oro”, querida, y yo soy de éste... aunque te pese. (*La ve, furiosa.*)

Antonio termina de apuntar y deja la libreta sobre la mesa. Evelia se vuelve a Mauricio y le dice, paseándose ante él, sensual:

EVELIA: Bueno maridito, ¿cómo me encuentras?

MAURICIO: (*Después de una pausa.*) ¡Fue un truco!

EVELIA: ¿Cómo?

MAURICIO: (*Señalando al “pato”.*) El objeto éste, parece que también es especialista, como tú, en hacer trucos.

EVELIA: En fin, esto es un poco de maquillaje, una peluca y la crema esa; pero no veo por qué tengas que ponerte tan virulento... ¿No ves que quería darte una sorpresa... excitante? (*Se contonea frente a él.*)

MAURICIO: Sí, ya vi.

EVELIA: Humm. ¿Es que mi a que familia le resulto otra vez estrafalaria? ¿Es eso? Claro, si me lo advirtió mi amiga. Pero una se empeña en traer algo de alegría al nido cotidiano y... frustración inmediata.

ANTONIO: Mamá, a mí me tienes verdaderamente fascinado.

EVELIA: Gracias, hijo. Cuando llegue ese lejano tiempo, yo sé que en ti tendré un báculo para mi vejez. (*Y le tira un beso, sonriendo.*)⁵³

⁵² *Ibid.* p. 63.

⁵³ *Ibid.* pp. 33-34.

Obsérvese cómo Evelia actúa ante las preguntas o intervenciones de su hija Luisa en el diálogo: hay un trato agresivo, irónico y de falta de respeto en el orden jerárquico familiar; mientras con Mauricio, su esposo, también entabla una comunicación hostil, sarcástica e incomprensible, lo que causa que Evelia, a lo largo del ritual, tenga un temperamento violento hacia estos dos miembros de su familia; sin embargo, con su hijo Antonio se relaciona sin ningún problema, la serenidad con la que trata Evelia a su hijo es porque él será quien dará el sostén en todo momento a su madre, sea en el presente o en su vejez.

3.1.3.4 Actitud hacia la vida: comportamiento físico y la disposición de ánimo manifestada, exteriorizada o expresada en las personas, con lo cual se indica o se refleja la percepción del mundo y la vida. Una persona que se ejercita a diario, lleva una alimentación sana y ejerce su profesión deseada, tiene más posibilidad de expresar física y emocionalmente una visión de vida positiva y dinámica, mientras una persona obesa que se dedica a comer y a ejercer una labor de oficinista que le fue obligada por su situación social, puede expresar una actitud antipática, etc. Se puede notar que las circunstancias físicas y emocionales afectan la apreciación que tiene un ser humano de la vida o en este caso un personaje. Con la información anterior del estado físico y social de Evelia, se interpreta que es una mujer sana y positiva, debido a que, en todo momento, Evelia combate y busca conseguir su plenitud y disfrute de aquello que la hace feliz; define con su físico, comportamiento y palabras una actitud positiva hacia la vida que se demuestra cuando decide liberarse de las ataduras familiares:

En ese momento, Evelia baja las escaleras. Su presencia hace que los otros se vuelvan a verla, admirados. Viene vestida con un traje rojo de calle, de elegante corte y ataviada con guantes, bolsa y abrigo. Lleva además grandes lentes oscuros. Está perfectamente maquillada y se ve bastante más joven y lleva la larga cabellera suelta, muy sensual. Baja y los ve con displicencia. Dice:

EVELIA: Ustedes llegan y yo me voy. La noche está espléndida y a estas horas la "Zona Rosa" hierve de turistas ávidos, y toda la gama de aventureros,

mariposillas y jóvenes encantadores comienzan a desplegarse al ritmo de las luces...

MAURICIO: (*Muy serio.*) ¿Te vas... con el permiso de quién?

EVELIA: Por favor, Mauricio... ¿quieres un escándalo? Sí, porque estoy dispuesta a hacértelo. Y supongo que sería lamentable que aparecieras en los periódicos acusado de golpear a tu mujer... porque salí a buscar hombres. Y te juro que eso pienso decir, aunque no me tocarás ni un pelo.

MAURICIO: ¿Cómo?

EVELIA: Y eso es sólo el anticipo, porque con esta tarde inauguro mi liberación. Tú sabrás si expones tu carrera tratando de prohibirme... cualquier cosa.

LUISA: Mamá... ¿Qué te pasa?

EVELIA: Que he tomado algunas decisiones y, para mi modo de ver, bastante lúcidas.

MAURICIO: Pero...

EVELIA: No, no me volví loca, ni veas a tu hija esperando que te confirme esa idea. Al contrario: creo que por primera vez en mi vida he tenido la capacidad —sí, la capacidad— para pensar claramente qué debía hacer. Y concluí que esto. (*Juega con los lentes.*)⁵⁴

3.1.3.5 *Complejos*: conjunto u asociación de sentimientos inconscientes que influyen sobre la personalidad: de inferioridad, de frustración, etc. Hasta ahora se conoce que Evelia es una mujer segura de sí misma, que se preocupa por mantener su apariencia joven y bella, exaltar su ego de “madre pulpo”, como ella misma lo menciona, y su faceta de poetisa, todo para conseguir la atención y el reconocimiento de su marido e hijos, aunque todos los artificios que utiliza Evelia llegan a ser insuficientes para lograr su objetivo: la atención de su familia, lo cual se manifiesta como un *complejo*; una frustración (véase cita 50):

EVELIA: Qué cosas haces, Mauricio... si no había la necesidad (*Evadiéndose a través de un gesto, supuestamente casual.*) Debe haber sucedido algo en tus sueños para que vengas tan... prepotente (*Lo ve.*) Ah... ¿Es eso, no? (*Pausa.*) Bueno... ya que el tema surgió así, tan “casual”... (*Se acerca a él, insinuante.*) No sabes cuánto me entusiasma que hayas recuperado tu capacidad erótica. (*Lo acaricia, sensual.*) Yo... ya vivía harta —sí, es la verdad—, tan... desilusionada por ese ayuno de virilidad. (*Le pasa la mano por el bajo vientre.*) Sobre todo recordando al que eras... Por eso me dediqué a jugar con mis amigas esas partidas de *backgammon* y de póker. Esas interminables partidas de dos y tres días encerradas como posesas... Es que estaba tan vacía... frustrada...⁵⁵

3.1.3.6 *Facultades*: capacidades físicas e intelectuales que determinan el comportamiento de una persona al poder realizar fácilmente

⁵⁴ *Ibid.* pp. 87-88.

⁵⁵ *Ibid.* p. 43.

ciertas actividades o funciones en cualquier medio social, cultural, etc., conocido también como talento. En los diálogos, Evelia es dibujada como una mujer con facultades de escritora, manejo del lenguaje y sobre todo, como la describe Luisa, adaptable a las circunstancias, Evelia utiliza todos estas facultades para su conveniencia. Esto le atribuye la capacidad de manipular los sucesos para conseguir lo que desea.

LUISA: ¡No te creas que todo lo que hace sea por eso! (*Transición.*) Me consta cómo les ha visto la cara con sus “poses” y sus “artificios”... pero obsérvala y verás qué astuta es. Vele el rostro cuando conversa; ahí se le advierte cómo piensa... calcula y después “actúa”, usando sus muy estudiados “efectismos”. Y así resulta aniñada, loca o frívola... según lo que ya tiene probado que le conviene “representar” para manipularlos.⁵⁶

3.1.3.7 *Cualidades*: diferenciación de ciertos aspectos entre seres, es decir, las cualidades que sistemáticamente definen el modo de ser de una cosa o persona. En el caso del personaje de Evelia, la cualidad que constantemente sobresale es la de su poder creativo e imaginativo, por ello se ven durante toda la tragicomedia poesías de Evelia o situaciones en las que hace uso de su imaginación para modificar su entorno, como se observa en la siguiente escena:

EVELIA: (*En lo suyo.*) “Gocémonos amado” (*Y acaricia a Antonio.*)

ANTONIO: ¡Mamá!

EVELIA: (*Muy líbrica.*) “Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía
y luego me darías
allí, tú, vida mía
‘aquello’ que me diste
el otro día”

MAURICIO: ¡Eso ya no tiene nada de místico!

EVELIA: Pues es San Juan de la Cruz.

MAURICIO: ¡Lasciva!

EVELIA: Me fascina San Juan. (*Y acaricia a Antonio.*)

MAURICIO: (*Al tiempo que la separa de Antonio.*) Puede que éste tenga razón: algo muy loco se está mezclando entre nosotros.

EVELIA: (*Volviendo a tomar a Antonio, acariciándolo, muy mórbida.*) “Allí me dio su pecho...

allí me enseñó ciencia muy sabrosa

y yo le di de hecho, a mí...

sin dejar cosa...”

MAURICIO: ¿Se habrá pasado sin darse cuenta a la poesía erótica?

⁵⁶ *Ibid.* p. 51

Evelia: ¡Es Santa Teresa!

Luisa: ¡Pues entonces sí es la forma en que lo dices!

Evelia: *(Tomando las flores del "pato" y coronándose con ellas, como si fuera una guirnalda, al tiempo que, seductora, gira alrededor de su hijo.)*

"¡Gocémonos amado!

¡Cien vidas que tuviera

y cien mil bocas..."

(Le enseña la lengua, moviéndola rápida y provocativa.)

Mauricio: ¡Esto sí ya excede a todo! *(Va hacia ella. Igual Luisa.)*

Evelia: ¡Claro: es Fray Luis!⁵⁷

En suma, Evelia es una mujer imaginativa que lleva su vida sexual libremente y hace caso omiso de los prejuicios sociales y conceptos morales; sin embargo, quisiera ejercer de manera satisfactoria dicha sexualidad con su marido o su hijo, quienes no pueden llevarlo a cabo por impotencia u homosexualidad. Estos hechos han formado parte de la frustración como madre y mujer que le han provocado su insatisfacción sexual, familiar y el no haber seguido sus ambiciones de juventud: estar junto a un hombre que la amara y protegiera, además de ser una mujer libre del matrimonio y de la maternidad. Asimismo, Evelia es una mujer con una visión positiva ante la vida, aunque no logra de su familia la atención que espera y debe manipular las circunstancias para alcanzar sus objetivos. Finalmente, Evelia, anegada en esta problemática, ejemplifica a una mujer fuerte, violenta y en ocasiones serena, para enfrentar sus adversidades de sí misma, de su círculo social y familiar.

3.2 *La definición de la personalidad del personaje: ¿cómo capta, interpreta y comunica?*

La unión de todos los aspectos físicos, sociales y psicológicos del personaje traen como resultado la descripción completa del dibujo externo e interno del ser de Evelia, además son los datos que proporcionan la personalidad de ésta, es decir que con la relación de cada uno de los aspectos se obtiene el sentido global de Evelia.

Este personaje femenino, en el plano físico, es una mujer de edad adulta, sana, hermosa y preocupada por su aspecto personal; mientras en lo social, decidió comportarse como esposa de un funcionario público de clase media alta que debe seguir ciertas normas sociales. Por otro lado, en lo psicológico, Evelia

⁵⁷ *Ibid.* pp. 57-58.

ejemplifica a una mujer fuerte y violenta que enfrenta sus adversidades y circunstancias familiares.

Evelia es un personaje representativo de la cultura mexicana que forma parte de una clase social, es decir, no encarna a un individuo que sea independiente de su entorno, sino Evelia representa un símbolo social definido por su contexto, es una mujer que se identifica con el hombre y muestra un fragmento de la realidad de éste.

Ahora bien, con el dibujo de ser de Evelia se tiene una mayor idea de quién es, por lo que se podrá definir otra pieza fundamental del análisis: su personalidad, la cual se obtiene, como lo determina Alonso de Santos, de saber cómo capta, interpreta y comunica en la acción el personaje; es decir, se “podría englobar en este término todo aquello que nos individualiza como organismo vivo y nos da el valor de persona. Cada uno se distingue de los demás y actúa de forma diferente ante iguales estímulos en función, pues, de su personalidad.”⁵⁸

Este concepto representa lo propio de cada individuo, se enuncia de esta manera, porque es una estructura intermedia que se usa en psicología (y el lenguaje común) para rellenar el vacío entre estímulo-respuesta, además de explicar las conductas diferentes en los individuos, tanto evolutivamente (en función de su etapa de desarrollo), como diferencialmente (de unos a otros). Un estímulo irritante, por ejemplo, de poca intensidad: un roce de hombros de dos personas o un rebase brusco de un coche, puede ser suficiente para que una personalidad violenta responda agresivamente, mientras una estable y controlada no da importancia al acontecimiento.⁵⁹

Se define, pues, la personalidad en base a parámetros estimulares que, a modo de termómetro, marcan la intensidad y el valor con la que “llega” el estímulo al sujeto. Al contrario que los termómetros clínicos que son base de tipo objetivo, éstos otros están formados por una serie de variables subjetivas e internas que tiene cada ser, originadas a partir del binomio herencia-medio (interacción-ambiente).⁶⁰

⁵⁸ Alonso de Santos, José Luis, *op. cit.* p. 224.

⁵⁹ *Apud. Ibidem.*

⁶⁰ *Ibid.* p. 225.

Entonces, según lo que se ha dicho, para definir la personalidad del personaje de Evelia se tiene que observar cómo se comporta en función de su organismo, de su ambiente y de la conducta de los otros personajes, lo cual ya se ha determinado en el binomio herencia-medio. Es decir, hay que decidir cómo reacciona (capta, interpreta y comunica) ante los estímulos que le llegan de afuera.

En términos generales se define la personalidad de Evelia en función de las tres relaciones familiares. Para ello, se retoma la matriz actancial de Greimas (Ver página 120), con el fin de ilustrar la relación que vive Evelia con cada miembro de la familia.

La información del cuadro actancial establece las posiciones que cada personaje sostiene en la trama de *El ritual de la salamandra*. Estas posiciones indican el punto de partida de las acciones de los personajes que rodean a Evelia. Dependiendo de la posición en la que se encuentran, será el tipo de estímulo que provoque en Evelia una reacción específica.

Con esto se entiende lo que Alonso de Santos señala con respecto a una pieza dramática: el autor, desde un principio, comienza una escena en la que se indica la relación de los personajes, por ello una situación no arranca con el primer parlamento de un personaje, sino con la provocación que surge del otro personaje en el primer contacto entre ambos; hasta en el caso de no existir reacción por parte de un personaje (ante las acciones exteriores), esa “no reacción” se interpretará como una conducta, y les servirá a los demás personajes como estímulo para reaccionar, por tanto cada fraseo y acción surge del resultado del triángulo captar-interpretar-comunicar de los personajes que intervienen en la situación.

Cabe añadir que el autor hace que las conductas de sus personajes surjan a partir de las provocaciones que reciben de los otros desde el primer contacto; el modo de pensar y de ser de los personajes no puede explicarlo el dramaturgo directamente, como se realiza en una novela, sino que han de deducirse precisamente por las conductas que surgen como reacción ante los estímulos que reciben de los demás.

En consecuencia, la personalidad de Evelia se obtiene de la información del dibujo de ser, la matriz actancial y de las posiciones de los personajes, como se muestra en seguida: el *Destinador*, Evelia, posición que la mantiene en conflicto con su marido e hija, quienes por sus intereses amorosos, religiosos y sociales intervienen como *Opositores* directos de la madre, por el contrario su hijo, Antonio, funciona como *Ayudante*, apoyando y respaldando cada situación en la que se encuentre su madre, dejando así a Evelia como el centro, es decir el *Sujeto* de la acción quien se enfrenta a distintos obstáculos para alcanzar su *Objeto* deseado: la libertad, la cual beneficiará a ella, quien es la protagonista y *Destinataria* de la historia.

Por último, la información del dibujo de ser de Evelia y la posición como *Sujeto* en la matriz actancial exponen que la personalidad que constituye a este personaje es la de un ser violento, pero que esta violencia, en la mayoría de las circunstancias, es defensiva. Por mencionar un ejemplo, recibe como un estímulo ofensivo las provocaciones de Luisa, con lo que Evelia reacciona y se defiende violentamente, ya que todo lo capta e interpreta con una emotividad visceral-defensiva, como se ve en la siguiente escena⁶¹:

Viniendo del jardín aparece Evelia. Lleva unas rosas recién cortadas en los brazos. Pasa junto a ellos, viéndolos burlonamente de soslayo. Se podría deducir, por su actitud, que los vio aproximarse al cruzar por la ventana; sin embargo, muy propia, va a la chimenea y coloca las rosas en un florero y luego se vuelve a ellos y les dice:

EVELIA: Anoche tuve un sueño muy curioso: en él había dos parejas haciéndose el amor... yo sólo veía; pero de pronto fui reconociéndolas: éramos nosotros... mezclados en una total promiscuidad que parecía muy gozosa. Y al mismo tiempo que seguía viendo esto, pensaba: "no puede ser..." pero no porque hubiera un impedimento moral, sino... por posesión. Y entonces comprendí que sólo estaba viendo un espejismo... porque cuando se ama a alguien, no puede una compartirlo. Tal vez ésta sea la razón por la que en una familia se podría dar el incesto, pero no la promiscuidad. ¿Tú qué opinas, Luisa? *(Y acaricia el pecho de Mauricio.)*

LUISA: Opino que me voy porque no me interesan para nada esa clase de temas. *(Se levanta e inicia mutis.)*

EVELIA: Quédate. Después de todo, tus opiniones siempre nos pueden orientar... hacia "la razón"... así, con comillas. *(Y las marcas con los dedos, burlona. Luisa se queda.)* Eres algo así como esas boyas que flotan en el mar para indicarles a los

⁶¹ Si bien reconocemos que hubiera sido interesante analizar simbólicamente todos los elementos que rodean el contexto de Evelia (estancia, interiores, jardín, etc.) dado que el análisis se centra en el personaje y su relevancia en la obra, se omitió esta part; no obstante en estudios posteriores se abordarán estos elementos.

barcos por dónde navegan. De chica, yo creía que era para avisarles que *todavía* seguían en el agua... pero las boyas están únicamente para marcar límites.

LUISA: De chica, yo también creía que las madres servían para algo más que besuquear y dar regalos con qué tenerlo a uno "apacado". Fue al crecer que descubrí que las había de mejor clase, incluso, que hasta eran capaces de entender y portarse como verdaderos seres humanos.

EVELIA: Sí, al crecer, una siempre descubre que lo que le parece mejor está en la casa de enfrente. Yo también descubrí cómo es el tipo de hija que hubiera preferido tener; pero tampoco los hijos son algo que se pueda elegir. Simplemente brotan... y a veces, como el acné.

LUISA: No tienes límites, ¿verdad?

EVELIA: La boya, en este caso, eres tú. (*Transición. Grave, seria.*) Lo que no tiene remedio es que eres mi hija... y no puedo ir demasiado contra ti. Así que no abuses.⁶²

Finalmente, Evelia, aunque sumergida en esta problemática: madre-hija y marido-esposa, con su reacción a los estímulos de éstos, representa una personalidad que capta: autodefensivamente; interpreta: las palabras como una agresión; y comunica: fuerte y violenta para enfrentar sus adversidades, al igual que cariñosa con su hijo. Por lo que, Evelia es un ser autodefensivo, capta-interpretacomunica con cierta aspiración optimista; sin embargo, debido al estímulo de la frustración creada por la familia, tiende a ver de forma pesimista su realidad.

3.3 La definición de sus rasgos y roles

Se ha definido hasta aquí parte de la conducta de Evelia, como resultado de su personalidad, los factores sociales y psicológicos que intervienen en su ser. A continuación, se van a analizar los rasgos y roles que originan la evolución y transformación del personaje en las diversas tipologías de su comportamiento.

Rasgos, los define Alonso de Santos, como:

...una cualidad relativamente duradera por la que un individuo se diferencia de otro, un adjetivo que califica un hábito diferencial de un personaje que persiste durante parte o toda la ficción de una obra dramática. Todo rasgo manifiesta una tendencia directiva, una inclinación o actitud mental predispuesta hacia soluciones idénticas a la hora de enfrentarse a determinados estímulos o situaciones; es decir, cualidades básicas que se expresan en muchos contextos. Un buen número de hábitos y actitudes cotidianas revelan rasgos de las personas que los poseen.⁶³

⁶² Argüelles, Hugo, *op. cit.* p. 61.

⁶³ Alonso de Santos, José Luis, *op. cit.* pp. 239-240.

Por lo que, toda acción específica que Evelia realice en su comportamiento, no sólo serán rasgos, sino un conjunto de innumerables determinantes que establecen ciertos movimientos y presiones momentáneas por las circunstancias dramáticas que se presentan, así que, lo que se define como los rasgos de un ser, es la repetida presencia de acciones que tienen el mismo significado (equivalencia de respuesta) y que sigue a la aparición de una serie definible de estímulos dotados del mismo significado personal (equivalencia de estímulo), por lo tanto, los rasgos no están siempre activos, pero persisten aún cuando se encuentran en estado latente.

Esto es, los factores que describen la acción: respuesta-estímulo, que tienen el mismo significado en el desarrollo de la historia del personaje Evelia, se dividen en dos puntos: repetición de acciones y la serie de estímulos dotados con significado igual.

La repetición de acciones: Evelia, constantemente en su línea dramática, resalta su aspecto de fémina cosmopolita sin defectos, sana, conservada y preocupada por sí misma; todo esto para destacar que en ella existe (activo o latente) el rasgo del cuidado físico y marital. Y esto, se puede observar en diferentes fragmentos de la tragicomedia argüelleana, (véanse citas 19 y 27):

MAURICIO: (*Burlón, pero amable.*) ¡Mira quién dice “neurótico”!

EVELIA: Lo que sí, es que en la tarde aprovecharé para que me pongan otra vez la mascarilla esa.

MAURICIO: (*Sonriente.*) “La hormona, aunque se vista de seda...”

EVELIA: Pero así te gusté, ¿no? (*Pícaro.*) Sea lo que sea... pero esa mascarilla ayudó a que estuvieras nuevamente... muy eficaz...

MAURICIO: (*Halagado.*) ¿No te lo habrás imaginado?

EVELIA: *Eso* había tenido que venir haciendo, pero anoche, por primera vez en dos meses... volví a comprobar que hay cosas que superan la imaginación.⁶⁴

La serie de estímulos dotados con significado igual: se definen como las acciones que se reciben de los otros personajes, pero sólo aquellos que tengan la misma carga de significado serán los que resaltarán el rasgo que predomina en

⁶⁴ *Ibid.* pp. 58-59.

Evelia. En el siguiente ejemplo, se observa que las provocaciones de agresión verbal, establecerán que el rasgo de Evelia es el de una actitud de autodefensa.

MAURICIO: (*Ante esto, a Evelia, en repentina actitud de "adadid" adolescente.*) ¡No importa! ¡Yo te sacaré de todos modos!

EVELIA: (*A Luisa.*) ¡En este juego no entras! (*La empuja, retirándola.*)

MAURICIO: (*Misma actitud.*) ¡Ya! ¡Puedo meter y sacar y sacar y meter...! (*Exitado.*) ¡Y sacar y meter...! ¡A las dos! ¡Tengo un escuadrón de tigres voladores a mis órdenes!

EVELIA: (*Coqueta.*) Cuando vengas por mí... Los tigres los dejas en los patios del castillo.

LUISA: (*A Mauricio.*) ¡Los tiras al foso para que se ahoguen! ¡Y por mí tienes que venir en un caballo! ¡Y blanco!

MAURICIO: (*Obsesivo, moviendo la pelvis.*) Puedo meter y sacar y sacar y meter... (*Avanza, como si montara un caballo.*)

EVELIA: (*A Luisa.*) ¡Viene por mí, estúpida! (*La avienta.*)

LUISA: (*Aventándola a su vez.*) ¡Tú no te metas! ¡Es mi héroe y viene por mí! (*Se agarra a las piernas de su padre.*)

EVELIA: ¿Tu qué? ¿Qué te pasa?

LUISA: ¡Estoy amarrada con cadenas! ¿No ves? (*Mímica de una torturada.*)

EVELIA: ¡Pero yo estoy en un calabozo y urge que me salve! (*Mímica detrás de un sillón.*)

LUISA: ¡Y yo estoy en la torre más alta del castillo! (*Sube a otro sillón, mímica.*) ¡Y me puedo caer de pronto! (*Mauricio la agarra.*)

EVELIA: ¡Ojalá y te estrelles!

LUISA: (*Yendo hacia Evelia.*) ¡Te odio! (*Trata de golpearla.*)

EVELIA: (*Deteniéndole el brazo.*) ¡Mal que bien eres mi hija y no puedo ir demasiado contra ti! ¡Así que no abuses! (*Le suelta el brazo.*)

Luisa se muerde los labios. La ve de frente y dice:

LUISA: ¡La que siempre abusa eres tú! ¿No? Y por lo visto te acostumbraste a hacerlo desde que resultó el truco para que papá se casará contigo.

EVELIA: Ah... ¿ya te contó eso? Bueno, en tal caso, el "truco" eras tú, que llegaste cuando no te esperaba. ¿No fue así, Mauricio? (*Va a él.*) ¿No te dije: "Yo puedo tener a mi hijo; no es necesario que te cases conmigo"? Pero él quería tenerlo. Él insistió. Si me casé fue porque tu padre quiso. Para él, la "legalidad moral" sí era fundamental. Después... naciste tú y acepté que ya debía dedicarme a un hogar. Y la verdad... (*ríe*) con mi capacidad de "madre pulpo", empecé a gozar de esa vida... hasta que tu padre la volvió demasiado rutinaria y grisácea... y ustedes... demasiado superficiales, evitando siempre —como decían— "involucrarse". Entonces escapé a mis jugadas de cartas y mis versos y todos esos "efectismos" — como les dices — para despertar en tu padre, otra vez, su interés por mí.⁶⁵

Ahora, con respecto al rol, Alonso de Santos enuncia que es:

...un modelo organizado de conductas que distinguen al personaje en función de sus relaciones interpersonales, o papeles sociales que desempeña (o ha desempeñado) en su sociedad. Indica, pues, un tipo de comportamiento social que se caracteriza por su regularidad, relativo a una cierta disposición del individuo en un conjunto de interacciones. El rol es una clasificación dentro de un modelo cultural, y se refiere a los derechos como a las obligaciones del individuo,

⁶⁵ Argüelles, Hugo, *op. cit.* p. 63.

en virtud de las normas de conducta que delimitan una posición en una escala específica. Es también, por tanto, un conjunto de expectativas o reacciones anticipatorias que tenemos los seres humanos respecto de otros, precisamente, por los roles que ocupamos cada uno en la organización de una estructura social.⁶⁶

Se da, pues, por ejemplo, que un soldado raso salude a un general, un camarero pregunte a un cliente qué desea, un joven trate con respeto a una persona mayor, etc., es decir, hay una interacción entre elementos de personalidad, culturales y de organización social, a partir de los cuales se fundamentan los roles. Sin embargo, aclara Alonso de Santos que, principalmente, los roles que componen un personaje son tres: roles abiertos (sociales y manifiestos), roles secretos (ocultos) y roles inconscientes (latente); por lo que, se tomarán estos tres términos para definir los tres distintos roles de Evelia.

3.3.1 *El rol abierto*

Se crea con todo aquello que proviene del binomio herencia-medio y es público: la salud o la enfermedad, la riqueza o la pobreza, la inteligencia o la ignorancia, la belleza o la fealdad, etc., así la figura dramática representa un ser socializado, con ello, se indica que el rol que desempeña Evelia, es el de la madre concebida por la idiosincrasia mexicana: la mujer hogareña, que muestra una imagen de fémina cosmopolita, arraigada a una tradición católica y cristiana, quien concibe y sacrifica su vida por su familia, quien además es la que se encarga de llevar el calor, la ternura y nutre a su familia, para ejemplo de ello se puede revisar el apartado *Sociología o Medio*.

3.3.2 *El rol secreto*

Se manifiesta con todo aquello cuya pulsión se conoce en el interior u oculto del personaje, aspectos que no se muestran a los demás porque se cree que son perjudiciales para el "yo deseado". Suelen ser primarios, egoístas, de origen sexual, sádicos, de intento de poder, posesión del otro, etc. Se suelen mostrar en

⁶⁶ Alonso de Santos, José Luis, *op. cit.* pp. 241-242.

la intimidad, provocando en los otros, a veces, un desequilibrio con su rol abierto del personaje, una doble personalidad.

Por ende, se puede entender que el rol oculto de Evelia es el de una mujer insatisfecha sexualmente, quien escondió su naturaleza para ser aceptada en su papel de madre hogareña; sin embargo, ella siempre, en la intimidad de su hogar, vuelve notorio que es una mujer activa sexualmente que ha decidido dedicarse a ella misma; por lo que, en ella se han desatado la mayoría de los instintos femeninos que la impulsan a buscar su satisfacción, también demuestra su carácter voluble, exagerado, ostentoso, con pensamientos amorosos; le ha dado por rejuvenecer y descubrir su manera estafalaria, aprehensiva, ridícula, vacía y frustrada de actuar en la vida; además, revela sus pasatiempos de señora de sociedad: jugadora de backgammon y póker; y su parte devastada, aniñada, manipuladora, extrovertida, ridícula, grotesca, loca, animal, vulgar, cachonda, frívola, paranoica, esquizoide, etc., una mujer que si mostrara su verdadera forma de ser no sería aceptada en su círculo social. (Véase cita 21)

3.3.3 *El rol inconsciente*

Es aquello que, incluso para el propio personaje, está reprimido, sublimado o enmascarado; todo lo que no ha pasado la censura y autorización del “yo consciente” (y el “superyó”, social y cultural), pero se manifiesta si se profundiza en el análisis de algunas de nuestras acciones. “En el teatro, lo inconsciente (o latente) está sumergido en el subtexto —lo que está debajo del texto—, y se manifiesta en una determinada construcción de la frase, en una emoción que le surge al personaje de pronto, en una entonación, en una pausa, en un silencio... Es decir, fuera de la estructura y el significado literal del lenguaje”.⁶⁷ En lo que respecta al rol inconsciente de Evelia, se podría decir que se trata de la madre incestuosa, lo cual se devela en la siguiente escena:

Y sin más, se levanta, prende un candelabro de tres velas, apaga unas lámparas y viene hacia su madre. Evelia lo observa, entre extrañada y a la vez con creciente interés.

ANTONIO: Y ahora... ibas en “fuego” ... ¿Qué es lo que te quema mamá?

EVELIA: *(Después de una pausa.)* En realidad, quisiera saberlo. Yo diría que más bien como una especie de cálido estado de ánimo... Ciérrate esa bata, Tony.

⁶⁷ Alonso de Santos, José Luis, *op. cit.* p. 244.

ANTONIO: (*Sin hacerle caso.*) ¿Un tránsito...?

EVELIA: Casi. (*Buscando "escaparse" con un "gesto".*) Quizá lo que los poetas místicos llamaban "un rapto". (*Transición.*) Te digo que te cierres esa bata. Hace frío y... puedes pescar un catarro, por más velludo que tengas... tus piernas... (*Se estremece.*)

ANTONIO: (*Cerrándose la bata.*) ¿Entonces... "un tránsito"...?

EVELIA: Sí... algo entre el impulso... (*lo ve*) y el delirio... Bueno, delirio precisamente... el pecho. También cúbrete el delirio; digo, el pecho.

ANTONIO: Sigue, mamá. Me encanta oírte.

EVELIA: (*Viéndolo con auténtica ternura.*) ¿De veras? ¿No crees que soy un tanto ridícula... como generalmente opinan de mí tu padre y tu hermana?

ANTONIO: Nunca lo he creído... y hoy además... viéndote así: tan joven... (*Va hacia ella, por detrás, abrazándola.*)

EVELIA: Casi... casi era así cuando tu padre me conoció. Tony: ¡te dije que te cerrarás la bata!

ANTONIO: (*Sin hacerlo y procurando mostrarle los muslos.*) Entiendo que en seguida mi papá se haya enamorado de ti...

EVELIA: Tú... físicamente... tienes algo que me lo recuerda en ese entonces... (*De soslayo mira otra vez los muslos de Antonio.*)

ANTONIO: (*Tenso, molesto.*) No me gustaría que me tomaras por él... Ni en el recuerdo.

EVELIA: No, claro... Dije que sólo tenías "algo"... afortunadamente tú saliste... ¿Te lo digo?

ANTONIO: Sí.

EVELIA: (*Se vuelve. Lo ve. Lo acaricia.*) Tú saliste exactamente como el hijo que formé en mi imaginación, desde que supe que te tenía en mi vientre... Y así... te fui construyendo: bello... delicado... esbelto... dulce en la voz... suave en el gesto... y sobre todo: tierno... protector... (*Lo ve.*) Tal como eres...

ANTONIO: ¿Entonces te gusto?

EVELIA: Te digo: eres el hijo que nació a la medida de mis sueños...⁶⁸

4. Historia de la transformación del personaje

Ahora bien, para explicar el significado simbólico que tiene el personaje de Evelia, se analizarán las etapas de su historia, con lo que, a medida que se vaya contando la *Historia de la transformación del personaje*, se irá construyendo el significado global del personaje simbólico, así como las situaciones de conflicto, el estado de desajustes emocionales que vive el personaje y las seis funciones simbólicas que tiene Evelia, desde la perspectiva de Jean Chevalier.

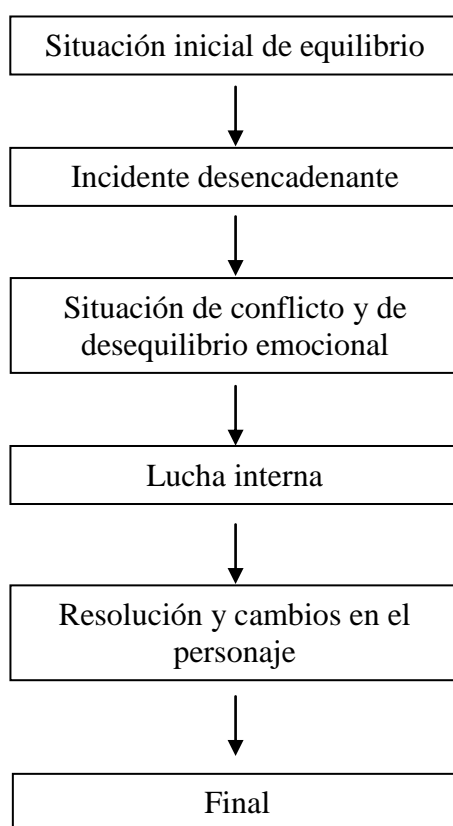
La historia de la transformación de Evelia que se desarrollará en esta parte, tiene su base en los postulados de *El análisis de la historia de un personaje* de Luis Alonso de Santos y Edgar Ceballos. A continuación, se describirán las escenas concretas donde el personaje exhibe su conflicto, su estado emocional, la resolución de sus contradicciones, las situaciones de éxito o fracaso, la pérdida de sus objetivos y de su vida. Cabe señalar que la transformación de Evelia no

⁶⁸ Argüelles, Hugo, *op. cit.* pp. 40-41.

puede darse en cualquier sentido ni en cualquier dirección, sino que depende de los sucesos que justifiquen dicho cambio: elementos escondidos del pasado, acciones de otros personajes y los sucesos decisivos que aparecen a lo largo de la trama.

Esta transformación se desarrolla en seis pasos que manifiestan los acontecimientos descriptivos y climáticos del personaje en la trama. Para facilitar su comprensión, se recurre al siguiente esquema⁶⁹:

ESQUEMA DE LA TRANSFORMACIÓN DEL PERSONAJE



ESQUEMA 1

Asimismo, durante el desarrollo de la transformación del personaje, se localizarán las funciones simbólicas que caracterizan a Evelia: exploratoria, mediadora, unificadora, pedagógico socializante, resonancia y transformadora (Ver capítulo II págs. 63-66). Cabe destacar que estas funciones simbólicas se hallan desarticuladas durante la trama, pero se organizarán para analizarlas y

⁶⁹ Alonso de Santos, José Luis, *op. cit.* p. 267.

mostrar las múltiples facetas de Evelia como símbolo, y así, tener una visión completa del personaje simbólico argüelleano, el cual se define en esencia con el concepto de símbolo de Jean Chevalier:

El símbolo es entonces bastante más que un simple signo: lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. No sólo representa, en cierto modo, a la par que vela; sino que realiza, también, en cierto modo, al tiempo que deshace. Juega con estructuras mentales. Por esto se lo compara con esquemas afectivos, funcionales, motores, para mostrar bien que moviliza de alguna suerte la totalidad del psiquismo. Para marcar su doble aspecto representativo y eficaz, lo calificaríamos de buena gana de <eidolo-motor>. El término eidolom, lo mantiene, por lo que atañe a la representación, al plano de la imagen y lo imaginario, en lugar de situarlo al nivel intelectual de la idea (eidos). No quiere esto decir que la imagen simbólica no desencadene ninguna actividad intelectual. Queda, sin embargo, como el centro alrededor gravita todo el psiquismo que ella pone en movimiento. Cuando una rueda sobre una gorra indica un empleado de ferrocarriles, sólo es un signo; cuando se pone en relación con el sol, con los ciclos cósmicos, con los encadenamientos del destino, con las casas del zodiaco, con el mito del eterno retorno, es totalmente otra cosa, adquiere el valor de símbolo. Pero alejándose de la significación convencional, abre la vía a la interpretación subjetiva. Con el signo, permanecemos sobre un camino continuo y firme: el símbolo supone una ruptura del plano, una discontinuidad, un pasaje a otro orden; introduce un orden nuevo con múltiples dimensiones. Complejos, indeterminados, pero dirigidos en un cierto sentido, los símbolos son también llamados sistemas o imágenes axiomáticas.⁷⁰

4.1 Situación inicial de equilibrio

Se le llama *situación inicial de equilibrio* al planteamiento y descripción de la imagen de Evelia que crean su marido e hijos. La *situación inicial de equilibrio* del personaje en *El ritual de la salamandra* se encuentra en el momento en que Argüelles ubica el drama en un: espacio y tiempo:

Espacio:

La amplia sala de una casa estilo colonial, en la colonia Del Valle. El lugar es confortable y con cierto lujo ostentoso. Destacan la gran escalera que conduce a la planta alta, donde están las habitaciones y la chimenea central, de cantera labrada en la que lucen un gran óleo que representa a la familia.

...

Hay puerta de entrada a esta sala y puerta que conduce al comedor. Próxima a ésta, una elegante barra de bar.

En el mobiliario – estilo provenzal – destaca un aparador de laboriosa talla, en el que aparecen bibelots y diversos objetos decorativos de plata, cristal, porcelana y bronce.

Hay también una consola con radio-tocadiscos. Sobre una mesa de teléfono. Sobre otra, figuras de plata, bronce, cristal y porcelana.

⁷⁰ *Ibid.* pp. 19-20.

Al fondo, un gran ventanal deja ver parte de un bien cuidado jardín y la reja que lo separa de la calle.⁷¹

Tiempo:

LUISA: ... el automóvil Ford Galaxie 1975 que durante la memorable visita de Su Santidad Juan Pablo II, por tierras mexicanas, utilizó para muchos de sus recorridos, ahora es una joya histórica... y totalmente bendita...

ANTONIO: ¿Eso dice? ¿Totalmente bendita?

LUISA: Tal cual.

ANTONIO: ¡Es el colmo de la explotación del fanatismo!

...

MAURICIO: Sí, bueno, casi... Más bien, un compañero de la oficina de la subdirección General de Servicios Administrativos. La misma que me comisionó para hacerme cargo de suministrar todo lo necesario para la toilette del Papa. Y ya ven...

LUISA: Sí, ya vemos: todo lo que pudiste traer fue el "pato" ese.⁷²

Durante esta primera etapa de la transformación, intervienen tres personajes y un objeto religioso: los dos hijos, Antonio y Luisa; Mauricio, el esposo de Evelia, y un "pato" como la reliquia sacra. En este momento de la obra, el lector se sitúa en un espacio y tiempo: una casa ostentosa de clase media alta y una familia que habla sobre un acontecimiento reciente: la primera visita de Juan Pablo II a México (26 de enero de 1979); sin embargo, la visita papal no se señala como tal, sino que se infiere a partir de los diálogos.

Por otro lado, la situación inicial también contempla el tipo de antecedente en que el personaje Evelia entrará en conflicto:

ANTONIO: No sé por qué cada vez que paso frente a la "cosa" esa, me siento automáticamente incómodo.

LUISA: (*En lo suyo.*) ¿Por...?

ANTONIO: ¡No sé!

LUISA: (*Mirándolo burlona.*) Lo que sucede es que la neurosis te galopa fuerte por todas partes y muy especialmente entre las pudendas.

ANTONIO: ¿Y para soltar opiniones tan babosas tienes que seguir estudios de psicoterapeuta? Porque para poner etiquetas mejor trabaja en un súper.

LUISA: (*Volviendo a sus fotos.*) No pienso caer en tus provocaciones... en cuanto a tu "automática incomodidad", también los mecanismos del inconsciente se supone que lo son... Por tanto, tal vez no tenga nada que ver la "cosa" esa con tus... "oscuros impulsos reprimidos".⁷³

⁷¹ *Ibid.* p. 15.

⁷² *Ibid.* pp. 27-28.

⁷³ *Ibid.* p. 16.

Como se observa es una escena donde se interponen, en un inicio, los dos hijos, los cuales determinan el principio de la acción de la obra, en el que se da importancia al “pato”, puesto que la presencia de éste incomoda a Antonio, de allí, Luisa, con su aptitud de psicóloga que todo lo explica, se burla de su hermano y comienza la descripción de ambos de los caracteres.

Todo esto para establecer ante el lector o espectador, el tipo de relación que existe entre estos dos personajes: una relación irrespetuosa, agresiva y de burla; además de mostrar, a lo largo de los diálogos, sus respectivos complejos de Elektra y Edipo. Pese a que ambos critican y se burlan del “pato”, ambos le confieren poderes mágicos pues lo toman como “la lámpara de Aladino”, y le piden deseos. Es cuando entra Mauricio, quien no sigue con este juego, y se origina la descripción que muestra la importancia dramática de este objeto de igual modo se describe a Evelia. Descripción somera y meramente informativa, muestra de ello, es que sólo se menciona que Evelia es escritora, cosmopolita, aunque en palabras de Luisa, es ostentosa y presumida; no obstante, Mauricio señala y precisa que sobre todas las cosas, Evelia ha sido una buena madre, debido a que hizo su vida personal a un lado para ocuparse de sus hijos, por lo tanto la imagen que se construye de ella es la de una madre hogareña.

LUISA: También pudo ser una coincidencia. Para el tiempo que lleva “eso” con nosotros, ya podía haber provocado “algo” y... *(Va hacia el “pato” – a Antonio-)* ¿Como la “lámpara de Aladino”?

ANTONIO: Ajá.

Luisa cierra los ojos. Talla el “pato” casi con fruición y en ese momento la puerta de la calle se abre y entra Mauricio, el padre -52 años- impecable y bien vestido.

Luisa abre los ojos y lo ve, sorprendida. Mauricio se vuelve a Luisa y le dice:

MAURICIO: ¿Qué haces con eso?

LUISA: Pues... *(Ve a Antonio, entre sonriente y admirada.)* Le formulé un deseo... *(Se acerca a su padre.)* Precisamente, que hoy sí comieras con nosotros, y... funcionó. Apareciaste apenas acababa de pedírselo.

MAURICIO: *(Molesto.)* ¡Con esas cosas no se juega!

ANTONIO: ¡Ay, papá!... ¿Acaso lo consideras de veras como algo... sagrado?

MAURICIO: *(Después de una pausa.)* No exactamente, pero...

LUISA: Si el Papa lo tuvo entre sus manos...

ANTONIO: *(Burlón.)* Cuando menos en una... digo, si lo usó...

MAURICIO: ¡Les prohíbo que delante de mí hagan ese tipo de chistes procaces! ¡Ustedes podrán creerse todo lo liberados que se les dé la gana, pero mi casa es un hogar católico y aquí no voy a permitir que se les falte al respeto a mis creencias!

...

MAURICIO: ¿Dónde está Evelia?

LUISA: Supongo que en el salón de belleza. Debe haber ido a que la restauraran.

...

MAURICIO: Con tu madre no se puede estar seguro de nada, de acuerdo; pero si de algo yo lo estoy es que se dedicó a ustedes. Mientras fueron chicos; lo hizo de un modo exagerado. Después ya viéndolos jóvenes y sanos, consideró que tenía que dedicarse un poco más a sí misma. Pero sea como sea... (*Ve el cuadro.*) Si algo tiene a su favor, es el haber logrado sacarlos adelante. A su manera, claro, pero eso es un hecho.⁷⁴

En estos diálogos se encuentra, primero, la información que describe los antecedentes que precisan la situación del personaje Evelia: antecedentes de carácter, puesto que en los parlamentos se dibuja las características "como algo latente que sólo emergen a través de las acciones."⁷⁵, es decir, cuando aparezca en escena Evelia, se conocerán sus acciones, mientras tanto, por las palabras de los otros personajes, se sabe de ella.

Segundo, con dichos diálogos se conoce una de las funciones del símbolo que representa Evelia: la exploratoria, ya que tan sólo con esta descripción de su imagen, el lector recibe información que le facilita la identificación de Evelia con su consciente o inconsciente, ya sea de su persona o medio. Además con esto, Argüelles dibuja a Evelia como un personaje basado en la idea de la madre que se ocupa de su familia, un rol profundamente insertado en la vida personal y social con el que cada individuo puede o no identificarse. Cabe destacar que, aunque Evelia no está presente en escena, por el simple hecho de que creen la imagen de ella, comienza a moverse en la psique del lector.

Por otra parte, se entiende como función exploratoria el momento en el que Evelia aparece como imagen en los diálogos de los demás personajes y demuestra dos elementos: un concepto evidente, convencional y con significado; y otro, vago, desconocido y oculto.

Esto es, en primera instancia, la manifestación del significado o la parte que se conoce y se sabe mediante el razonamiento del lector, es decir, el primer concepto, el convencional: es el de la madre, cuya definición se conoce mediante la visión de Chevalier:

⁷⁴ *Ibid.* pp. 21, 23 y 24.

⁷⁵ Ceballos, Edgar, *op. cit.* p. 172.

Sin ceder a la homofonía [especialmente clara en el catalán (mar-mare) y en el francés (mer-mère)], se puede decir, sin embargo, el simbolismo de la madre se relaciona con el de la mar, como también con el de la tierra, en el sentido que una y otra son otros tantos receptáculos y matrices de la vida.

En este símbolo de la madre se encuentra la misma ambivalencia que en el del mar y la misma que en del mar y la tierra: la vida y la muerte son correlativas. Nacer es salir del vientre de la madre; morir es retornar a la tierra.⁷⁶

Ahora, respecto al segundo significado: el vago. Argüelles utiliza a Evelia para insertar un concepto que no se puede comprender plenamente, por lo que para abordar esta parte del símbolo, se debe identificar la información de la función exploratoria que contenga los diálogos de los otros personajes y la relación simbólica que se determina y se comprende con los datos expuestos y el contexto social y cultural. Se halla pues, con esto, que la parte desconocida es la de una madre que simboliza en apariencia a la mujer entregada a su familia quien es la sublimación perfecta del instinto y armonía más profunda del amor: la madre católica.

Explica Chevalier que la concepción del dogma católico expresa del símbolo de la madre, más una realidad que un símbolo, puesto que se basa en la historia de la virgen María, un hecho doblemente significativo, es decir que en primer lugar se entiende que la virginidad no excluye una maternidad muy real y, por otra parte, que Dios fecunda la criatura independientemente de las leyes naturales. "Del mismo modo este dogma pone en relieve el arraigo directo de Cristo en la naturaleza humana de su Madre y en la naturaleza divina de su Padre: nada podría evidenciar mejor la encarnación del Verbo, la unidad de la persona en dos naturalezas."⁷⁷

Evelia no coincide con esta definición, ya que aunque se ajusta al concepto general de la madre; el contexto religioso mexicano en el que se basa Argüelles, resignifica al símbolo, pues en *la situación de equilibrio* se presenta un concepto conocido y vago de Evelia: ella es un símbolo con el que se hace un estudio tremendista del contexto religioso católico, que cuestiona los valores rituales de una sociedad en decadencia. Argüelles aborda, desde el punto de vista de la cosmogonía mexicana, el umbral de las ceremonias que realiza el

⁷⁶ *Ibid.* 674.

⁷⁷ *Ibidem.*

mestizo de nuestra clase media urbana, y que es representado simbólicamente en una mujer, quien aparenta ser la madre ejemplar, insertada en el rito familiar, en el centro de un conflicto. La iglesia aquí no es una institución sagrada ni sana, no proporciona valores éticos ni sociales, sino es una fuente de neurosis y falsa moral. Evelia es una mujer que en medio de la celebración del rito social junto con los mecanismos que construye una sociedad de individuos corruptos, vislumbra el intento de convertirse en la salvadora de la especie, puesto que se atreve a realizar aquello que los demás personajes piensan.⁷⁸

Ahora bien, toda la información que se expone en la situación inicial ayuda a la resignificación del símbolo que construye Argüelles y se puede relacionar con la explicación de György Lukács en *Sociología de la literatura*, un drama apoyado en las ideas que se concibieron en el del siglo XIX y que varios de los escritores del XX desarrollaron, en consecuencia, menciona Lukács que estos fundamentos nacen en parte de lo que Marx y Engels exigieron a los escritores de su época, que mediante la caracterización de sus personajes tomaran parte con pasión en la lucha contra los efectos destructivos y humillantes de la división del trabajo del capitalismo, y que describieran a los hombres en su esencia y en su totalidad;⁷⁹ una literatura social. Así aparece entre las nuevas fuerzas motrices de la literatura, un drama con una nueva valoración; en el nuevo drama ya no chocan sólo las pasiones de los personajes, sino las ideologías y las instituciones del mundo, hecho que claramente muestra Argüelles en su obra, para que su símbolo haga pensar, incitar, transformar y, a veces, hasta incomodar a cualquier miembro de la sociedad.

Asimismo, de *la situación inicial* es importante retomar la presencia del “pato”, ya que es un elemento catalizador que señala el fuerte vínculo que tiene la familia con la religión católica. Quien propicia esto es, principalmente Mauricio, político de cierto rango, pues fue el encargado de procurar a su Santidad con todo lo necesario para su cuidado personal cuando visitó México. Lo significativo está en que este “pato”, en que orinaba o no Juan Pablo II,

⁷⁸ *Apud.*, Alonso Martín, Rosario, *op. cit.* pp. 85-86.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 215.

representa, un objeto mágico que comienza a ser utilizado por Luisa, Antonio y Mauricio, para satisfacer sus deseos, con éstos se inicia el desarrollo de las incógnitas, coincidencias o verdades íntimas: el orinal es elevado a reliquia.⁸⁰ Se entiende que, en el momento en que el “pato” aparece, éste cobra un significado y poderes especiales por lo que de él se dice; además se convierte en uno de los polos de un campo magnético, un nudo de relaciones invisibles.

El simbolismo del “pato” puede ser más o menos explícito, es un objeto fetichista que no sólo suscita momentos humorísticos, sino también denota claramente situaciones ocultas, genera conflictos entre los miembros de la familia, participa y modifica la acción (sin determinarla necesariamente en todo momento). También ayuda a mostrar lo que para Argüelles son las relaciones edípicas entre procreadores-procreados y las consecuencias imprevistas y fatales de ellas.

A esto se le suma, que se trata de un acto fetichista, es decir el dramaturgo plantea en el significado del objeto mágico, una de las grandes paradojas de la vida moderna; la creencia en la magia, y lo místico. Se trata de poner en evidencia lo absurdamente contradictorio que resulta para la conciencia racionalista y positivista de la época moderna, que se manifieste lo místico a través de un orinal, precisamente en la época donde la razón es lo que estrictamente guía tanto el actuar práctico como el hacer técnico y, asimismo, es el fundamento, según esta misma conciencia, de la ciencia moderna.

Según las premisas racionalistas y positivistas del mundo moderno, en éste ya no puede haber una actitud en la que los humanos, que esencialmente son seres sociales y, sobre todo, racionales, se comporten hacia sus congéneres de manera mística; es decir, que para relacionarse entre sí, haga falta invocar el auxilio de seres u objetos mágicos o milagrosos que funcionen como condición de realización de la vida social humana; en esta época ya no es permisible una actitud fetichista; sin embargo el objeto mágico muestra que no ha

⁸⁰ Calvino, Italo, *op. cit.* pp. 46-47: Italo Calvino menciona que el objeto mágico no es el tema principal ni se erigirá en el eje rector de la acción dramática, pero sí induce a la creación de un campo de fuerza que es el campo narrativo. Se puede decir que el objeto mágico es un símbolo reconocible que hace explícito el nexo entre los personajes o entre acontecimientos.

desaparecido, aunque para el hombre moderno este es un fenómeno del pasado, de la Edad Media.

En otras palabras, Argüelles en el “pato” simboliza que el fetichismo de la familia demuestra la idea que expone Marx acerca del fetichismo de la mercancía y su relación con la moral,⁸¹ pues al pato se le confieren poderes especiales por parte de la familia y termina funcionando como un catalizador de las emociones de la misma. Argüelles inicia desde esta perspectiva marxista la exposición de un fenómeno que resulta paradójico para la modernidad; un fenómeno que extrañamente permite que se “viva lo invisible” que ocurra lo mágico en lo moderno; lo sobrenatural en una época que en la que históricamente, se supone, se han superado las cuestiones sobrenaturales por las explicaciones racionales de la ciencia. Sin embargo, Argüelles muestra en la tragicomedia que el fetichismo existe en la contradictoria vida moderna de la idiosincrasia mexicana y del hombre.

En ese sentido, el fetiche funciona como uno de los vehículos principales que permitirán el transcurso de los acontecimientos. En resumen, representa: una reliquia religiosa, un elemento humorístico, objeto de situaciones ocultas, generador de conflictos, modificador de acción, pero cuando Evelia entra a escena y pide su deseo termina *la situación inicial* y principia *el incidente desencadenante* y la revelación de las oscuras pasiones reprimidas de cada uno de los personajes.

4.2 Incidente desencadenante

El paso siguiente para desarrollar la *historia de la transformación del personaje* y profundizar en el significado simbólico de Evelia, consiste en la descripción de cómo se transforma el personaje, lo cual se refiere al *incidente desencadenante*, es decir, la ruptura situacional o emocional en la que se encuentra el personaje que provoca el cambio en la trama. Para ello el preámbulo también es importante:

⁸¹ *Apud.* Zaragoza González, Armando Carlos, “El fetichismo de la mercancía en Marx”, en Revista Contaduría y Administración www.biblioteca.org.ar/libros/91548.pdf [en línea]. pp. 31-36. Consultado el 18 de noviembre de 2011.

Hay una leve pausa y en ese momento se abre la puerta de la entrada y aparece Evelia. Se ve notablemente bella y joven. Vestida como de los años cincuenta, con crinolina, un coqueto sombrero, el cabello suelto sobre los hombros. Mauricio la ve admirado.

Luisa y Antonio ven a su madre. Luego se ven entre sí, también admirados.

EVELIA: (Notando el efecto que ha causado) Bueno... pues por lo visto lo conseguí. ¿Qué tal mi look, eh? ¡Shocking!... ¿no?

ANTONIO: (Fascinado) ¡Mamá... estás como... veinte años más joven...! (Va hacia ella con entusiasmo.)

EVELIA: Estoy... tal como me conoció tu padre. (De un bolso extrae una foto.) Compara. ¿No es genial lo que pueden hacer tres horas de una mascarilla a base de hormonas, miel virgen y "sábila"?⁸²

Argüelles menciona, con la información de las didascalias y las diversas opiniones de los demás personajes, que Evelia es una mujer notablemente bella y joven, vestida de los años cincuenta, con un sombrero coqueto y el cabello suelto que denotan su extravagancia, imagen que desde su aparición debe llamar la atención absoluta. Esta presencia en escena, en palabras de Jean Chevalier, es la representación del símbolo, es decir que en este momento Argüelles deja la imagen de *la situación inicial*, para aportar, con la presencia de Evelia, la silueta viva del símbolo.

Aunado a esto, aparece, lo que para Chevalier es la función de sustituto del símbolo, momento en que surge en escena la representación, o mejor dicho, cuando Argüelles utiliza a Evelia físicamente para sustituir la imagen de *la situación inicial* y responde así a las preguntas, los conflictos o deseos que surgieron dentro del inconsciente del lector durante la primera parte de la historia, es decir, la presencia de Evelia en escena es, pues, la transición del inconsciente al consciente que se concreta en la expresión física del personaje. Ahora bien, con toda la información el lector identifica que Evelia ya no es la primera imagen del personaje estereotipado de la madre mexicana, sino todo un personaje simbólico que expresará el mundo percibido y vivido tal como lo experimenta el lector, según todo su psiquismo afectivo y representativo.⁸³

Ahora bien, algo que sobresale de las acciones que Evelia comete antes del incidente desencadenante es que su presencia en escena no es un simple artificio pintoresco mexicano de la década de los ochenta, es una realidad femenina viviente que refleja un poder real en virtud de su participación social

⁸² Argüelles, Hugo, *op. cit.* p. 32.

⁸³ *Apud.*, Chevalier, Jean, *op. cit.* p. 26.

y familiar. Evelia es una mujer que ya se ha adaptado a un México hipócrita, mocho, moralista, que se oculta bajo la máscara de la decencia y las buenas costumbres, descritas por las circunstancias familiares que plantea Argüelles.

Evelia, la salamandra, ejemplifica en sí el concepto de la formidable madre pulpo e inteligente, que se dedica ya no exclusivamente a su religión y familia, sino a actividades frívolas como ir al salón de belleza y encerrarse a jugar cartas con sus amigas ante la indiferencia sexual y afectiva de su marido. En suma, esta presencia en la trama, tiende a sugerir la revelación existencial de una parte del hombre, a través de una representación cosmológica en la que se puede incluir toda su experiencia personal y social en el personaje simbólico argüelleano.⁸⁴

Dicho esto, después de la entrada de Evelia y de algunos diálogos, se puede localizar la parte donde se lleva a cabo el *incidente desencadenante*. Este incidente, en la línea dramática de Evelia, se presenta cuando la protagonista de la tragicomedia acepta tomar el “pato”, ante la insistencia de sus hijos, y pide un deseo, deseo del cual se retracta por su naturaleza inmoral:

LUISA: (*A su padre.*) Lo curioso es que, sea como sea, mamá apareció así y...

MAURICIO: Sí, muy curioso. (*Molesto, le da la espalda a Evelia.*)

EVELIA: ¿De qué hablan?

LUISA: (*Rápida, con el “pato”.*) ¡Frota esto y pide un deseo en voz alta! ¡Pero ya!

EVELIA: ¿De qué trata?

LUISA: Tú hazlo.

EVELIA: (*Desconfiada.*) ¿Así?... ¿Sin pensarlo? ¡Por Dios hija...! ¡Los deseos son cosas muy peligrosas!

LUISA: Son impulsos. Anda. Ten uno y frota eso.

EVELIA: Bueno... (*Toma el “pato”. Ve a su hijo.*) ¿Qué? (*Va frotándolo, se detiene.*) No. ¡Me perdonan, pero con los deseos hay que andar con cuidado...!

LUISA: ¡Estoy segura que ya lo pensaste! (*Se lo quita y lo pone en la chimenea.*)

EVELIA: ¿Qué?

LUISA: Obvio... pensaste en “algo”... luego te arrepentiste y saliste con tus reticencias... y a la mejor esto funciona también con sólo enviarle el deseo mentalmente. (*Transición.*) Mamá: sí pensaste en “algo”, ¿verdad?

EVELIA: Pues... (*Los ve, muy intrigada.*) ¿Qué, de veras funciona?

Todos se ven entre sí. Luego, Mauricio dice:

MAURICIO: (*Convencido, pero disimulando esto.*) Parece que sí...

ANTONIO: ¿En qué pensaste, mamá?

EVELIA: (*Lo ve, baja la mirada elusivamente y dice después de una pausa.*) Ay, Tony, por favor... pudo ser cualquier tontería. Ya ven que... Bueno, ustedes son los primeros que no me toman demasiado en serio. (*Va hacia el “pato”.*) Por otra

⁸⁴ *Ibidem.*

parte... (*Buscando "escaparse" con una "pose".*) ¡En fin, yo sé qué inermes estamos ante el Cosmos... girando en las propias turbulencias y contradicciones...!

LUISA: ¡Mamá! ¡Por favor, ya déjate de actuaciones!

EVELIA: Bueno, ¿qué quieres? ¡Tal vez soy como "seis personajes en busca de... ¡un escenario!" (*Transición.*) ¿Qué de veras funciona eso?

Y los ve, procurando disimular su alarma. Y en ese momento aparece Úrsula, la criada, que dice:

ÚRSULA: Los está esperando la sopera. O como la señora quiere que diga (*Imitándola, en "propia".*) "La mesa está servida".

Todos la ven y asienten. Sale Úrsula.

EVELIA: (*Rápida.*) Qué curioso... precisamente deseé que ya pasáramos a comer. (*Se nota que está mintiendo.*) ¡Por favor: ya dejen de mirarme así!

Salen todos rumbo al comedor. Ella se queda atrás y les dice:

EVELIA: Por cierto, antes que se me olvide, tengo que anotar una imagen para un poema que se me ocurrió... ahora mismo.

Y toma su libreta de la mesa. Los demás salen. Va, rápida al "pato" y le dice:

EVELIA: ¡Ni se te ocurra hacerme caso! ¿Eh? (*Alarmada.*) ¡Por favor! (*Y sale.*)⁸⁵

Definitivamente, en la sucesión de las acciones de Evelia se observa, la revelación del desequilibrio situacional de la historia: el miedo o el temor al deseo que Evelia pide, la mirada lasciva hacia su hijo, el roce de mano con el "pato", el arrepentimiento de su deseo acerca de su impulso reprimido, la negativa de su deseo ante su familia, la búsqueda de la justificación de su deseo con otra acción y el diálogo directo con el "pato" para solucionar y retractarse de lo que deseó. Con esta acción se comprenderá el desencadenamiento de las distintas acciones de los personajes: las relaciones edípicas y la búsqueda del poder, en medio de una familia que se convertirá después de este punto, en un monstruo que aniquila cualquier aspiración libertaria de sus miembros; asimismo es el primer acercamiento que revela la relación entre la salamandra y el "pato".

4.3 Situación de conflicto y desequilibrio emocional

Se ha visto que los cambios en el personaje Evelia han seguido, hasta aquí, un proceso y no son algo repentino. A Evelia en la situación inicial se le dibuja como una mujer común, luego de ello, se antepone un incidente de desequilibrio que desata la *situación de conflicto y de desequilibrio emocional*, episodios que se definen como el conflicto dramático que genera un cambio en el personaje, por su frustración, su insatisfacción sexual y posteriormente su liberación que

⁸⁵ Argüelles, Hugo, *op. cit.*, pp. 34-36.

directamente afectan sus motivaciones y la incitan a tener que decidirse entre los diferentes caminos posibles a tomar.⁸⁶ Además en este aspecto, está presente otra de las funciones simbólicas que este personaje tiene: la de mediador.

Evelia como mediador y punto de unión de los conflictos de los demás personajes de *El ritual de la salamandra* (Ver matriz actancial página 120), podría causar problemas para la localización de su situación de conflicto y desequilibrio emocional; sin embargo, se debe aclarar que su función mediadora, es fácil diferenciar las situaciones indirectas y directas⁸⁷ que le afectan a Evelia, a partir de esto se delimita la intervención de los demás personajes y se analiza concretamente la *historia de la transformación* de la salamandra, la cual no se encuentra en una sola situación de conflicto, sino en tres, y en un punto de giro que provocan su desequilibrio emocional.

Primera situación de conflicto:

ANTONIO: Nunca lo he creído... y hoy además... viéndote así: tan joven... (*Va hacia ella por detrás abrazándola.*)

EVELIA: Casi... era así cuando tu padre me conoció. Tony: ¡te dije que te cerraras la bata!

ANTONIO: (*Sin hacerlo y procurando mostrarle los muslos.*) Entiendo que enseguida mi papá se halla enamorado de ti...

EVELIA: Tú... físicamente... tienes algo que me lo recuerda en ese entonces... (*De soslayo mira otra vez los muslos de Antonio.*)

ANTONIO: (*Tenso, molesto.*) No me gustaría que me tomaras por él... Ni en el recuerdo.

EVELIA: No, claro... Dije que sólo tenías "algo"... Afortunadamente tú saliste... ¿Te lo digo?

ANTONIO: Sí...

EVELIA: (*Se vuelve. Lo ve. Lo acaricia.*) Tú saliste exactamente como el hijo que formé en mi imaginación, desde que supe que te tenía en mi vientre... Y así... te fui construyendo: bello... delicado... esbelto... dulce en la voz... suave en el gesto... y sobre todo: tierno... protector... (*Lo ve.*) Tal como eres...

ANTONIO: ¿Te gusto entonces?

EVELIA: Te digo: eres el hijo que nació a la medida de mis sueños...

ANTONIO: Yo también... te quiero decir algo... que...

EVELIA: (*Después pausa.*) ¿Para qué, Antonio? Lo sé...

ANTONIO: ¿Sí...?

EVELIA: ¿Tú crees que se puede engañar a una madre?

Hay una pausa. Antonio baja la cabeza. Luego musita, casi para sí:

ANTONIO: ¿Estaremos hablando de lo mismo?

EVELIA: ¿Cómo?

⁸⁶ *Apud.*, Alonso de Santos, José Luis, *op. cit.*, p. 266.

⁸⁷ *Ibidem.*

ANTONIO: (*Recobrándose.*) Es que... ninguna mujer me importan tanto como tú... Y ahora, mirándote así... tan joven... y aún más bella...

EVELIA: (*Tomándole una mano y pasándosela por el rostro.*) Aunque esto sea algo efímero, o nada más que una hermosa mentira... gracias hijo: como madre y como mujer... me estás haciendo muy feliz.⁸⁸

...

EVELIA: Qué cosas haces, Mauricio... si no había la necesidad... (*Evadiéndose a través de un gesto, supuestamente casual.*) Debe haber sucedido algo en tus sueños para que vengas tan... prepotente... (*Lo ve.*) Ah... ¿Es eso, no? (*Pausa.*) Bueno... ya que el tema surgió así tan "casual"... (*Se acerca a él, insinuante.*) No sabes cuánto me entusiasma que hayas recuperado tu capacidad erótica. (*Lo acaricia, sensual.*) Yo... ya vivía harta -sí, es la verdad-, tan... desilusionada por ese ayuno de virilidad. (*Le pasa la mano por el bajo vientre.*) Sobre todo recordando al que eras... Por eso me dediqué a jugar con mis amigas esas partidas de backgammon y de póker. Esas interminables partidas de dos y tres días encerradas como posesas... Es que estaba tan vacía... frustrada... ya era como... (*Se vuelve. Busca una "pose".*) Sí, como Jeanne Moreau en *La notte*: me sentía virtualmente devastada...⁸⁹

El deseo de satisfacción sexual: Evelia se encuentra en su climaterio, busca satisfacer su deseo sexual. Todo esto la lleva a buscar a los machos de su hogar; sin embargo, sólo consigue la indiferencia de su esposo y descubrir que su hijo no la desea como ella a él.

Segunda situación de conflicto:

En ese momento la luz se prende. En la puerta del comedor está Luisa. Evelia, aún de rodillas, aprovecha para apagar las velas del candelabro, como si con tal movimiento justificara su posición. Mauricio, alarmado, se cierra la bragueta y procura componer su aspecto.

LUISA: (*Mirando burlona a Evelia.*) ¿Te arrodillaste para apagarlas? ¡Están muy bajas! ¿No ves?

MAURICIO: (*Tenso. Viendo a Luisa.*) ¿No fue demasiado preciso... el que prendieras la luz en este momento?

EVELIA: (*Rápida, levantándose y yendo hacia su hija.*) ¡Luisa! ¡Nos estabas espiando!

LUISA: (*Entrando y esquivando a su madre.*) Sí, ¿y qué? En nuestra clase social pocas hijas tiene la oportunidad de ver a sus padres hacerse el amor... o los preámbulos para...

EVELIA: Entonces ¿por qué la prendiste? ¿O fue sólo por cometer un acto sibilamente perverso?

LUISA: Digamos que por buen gusto y ya.

EVELIA: ¡Pues no es de ti precisamente, de quien pueda esperarse algo así!

LUISA: (*Burlona.*) Debe ser por la parte que te heredé. Y de seguro fue la tropical... (*La imita con exagerada pose de "rumbera".*)

EVELIA: Mauricio: ¿La estás oyendo y no le dices nada?

MAURICIO: Tú la enseñaste desde niña a expresarse con esa libertad.

⁸⁸ Argüelles, Hugo, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁹ *Ibid.* p. 43.

EVELIA: En fin... (*Ve a los dos.*) Ya que estamos en esta tesitura sírvenos algo, hija... y participa... participa, pero sólo hasta los límites que este señor tiene como mi esposo. (*Al pasar le aprieta la mascada con que Luisa cubre su cicatriz.*) Don't forget.

LUISA: (*Levantándose, tensa. Cubriéndose el cuello.*) No, mamá, pero también: je m'en fous... o sea: que "me valen" tus derechos matrimoniales. (*Va a la barra a preparar las copas.*)

MAURICIO: El mío con dos hielos, Luisa. (*Intencionado.*) Ya sabes...

LUISA: (*Viéndolo con intensidad.*) ¿Crees que me podría olvidar de cada uno de tus gustos?

EVELIA: Con que no te olvides que la mayor parte de ellos... es a mí a la que corresponde satisfacerlos...

LUISA: Tienes un contrato que te autoriza. Lo mío en cambio, es espontáneo, ¿Entiendes? (*Pausa.*) Tu sí ¿verdad, papá?⁹⁰

La lucha de poder entre madre e hija: este poder es de posesión del otro mas no de control; por lo que el deseo que Luisa, la hija, expresa por su padre, a Evelia la hacen enfrentarse con ella misma y con su heredera. La decisión de tomar el poder de su hogar, para conservar su rol como madre y mujer del padre de familia.

Tercera situación de conflicto:

EVELIA: La salamandra, dice esa leyenda, vive adormilada casi toda su vida, incluso así tiene su cría... pero ya cercano a su climaterio comienza a apetecer el fuego. Despierta con esa avidez, lo busca y entonces solo vive próxima a él... como en una especie de delirio sexual. Es entonces cuando se le puede meter entre las llamas y permanece en ellas como hipnotizada... consumiéndose en un gozo que le cuesta la vida.

ANTONIO: Qué terrible.

EVELIA: Sí, para la de la leyenda griega; para la de los alquimistas era al revés: pensaban que renacía en el fuego. Quizá en el fondo sea la misma cosa morir que renacer. Según como se entienda el fuego...⁹¹

La búsqueda de su liberación: con la leyenda griega y alquimista de la salamandra, contado por Evelia, se infiere una analogía entre ella y ese animal, referida al extenso letargo que vive antes de su liberación, ya sea su muerte o reencarnación.

Los tres contextos muestra que Evelia se encuentra en desequilibrio emocional; Evelia ha descubierto que ha vivido adormilada toda su vida como la salamandra, y con menopausia comienza a apetecer el fuego, el delirio sexual que nunca se atrevió a vivir, por el temor de perder la posesión sobre su

⁹⁰ *Ibid.* pp. 44-45.

⁹¹ *Ibid.* p. 39.

marido. En medio de su desequilibrio emocional, envuelve a toda su familia en el delirio, lo que incita compulsivamente al incesto y la promiscuidad.

Por otro lado, Evelia como símbolo cumple, efectivamente, con una función mediadora, debido a que tiende puentes, reúne elementos separados, enlaza, metafórica o psíquicamente, la ficción y la realidad, la materia y el espíritu, la naturaleza y la cultura, lo real y el sueño, lo inconsciente y la conciencia de todas las circunstancias familiares y sociales que se desarrollan en el drama.

Evelia, en su función de mediador, es un símbolo que crea todo enlace entre los elementos que lo rodean, por ello se puede descifrar que el personaje femenino argüelleano no engloba en sí solamente los conceptos femeninos de la mujer, como un ser universal o de la idiosincrasia mexicana, sino al mediar los elementos restantes de la obra se unen y se manifiestan los otros conceptos importantes que recargan su significado, ya que, para Argüelles, Evelia resalta el significado de la mujer, la familia y la doble moral en la religión católica, puesto que, revela que la familia mexicana vive de las apariencias: la apariencia de normalidad, la apariencia de decencia, la apariencia de vivir de acuerdo con las normas sociales, como menciona Juan Meyer :

En consecuencia, todo está permitido si de guardar las apariencias se trata, el asesinato incluido. La familia actúa de forma espartana, seleccionando a aquellos que tienen "posibilidades" de funcionar socialmente, y sacrificando a aquellos que no las tienen: a los débiles, a los raros, a los que no cumplan con los requisitos sociales. Situación irónica, ya que a veces son los mismos mecanismos familiares, y sociales, los que producen estas "deficiencias" en sus miembros.⁹²

En esta obra, "conscientes o inconscientemente, padres, esposos, hijos, se devoran unos a otros. La bestialidad sube al trono, Urano reina a través del mito de la unidad familiar...". En esta visión más que criticarse a la iglesia católica, se juzgan los alcances de la fe y la religión, lo que se relaciona con el poder político, es aquí donde Argüelles pone, sobre todo en ridículo a la familia, al poner en descubierto tanto su pobreza espiritual como la duplicación de las intenciones de los personajes, muestra así que los instrumentos religiosos,

⁹² Meyer, Juan, *op. cit.* p. 150.

en este caso el “pato” es usado para satisfacer fines personales. Aquí la religión pasa de ser una forma de conocimiento a ser la práctica de dominación y embrutecimiento del hombre: esa corrupción resulta de los dogmas y las leyes corruptas.

Finalmente, Evelia con estas tres situaciones de conflicto y su función de mediador se encuentra en un *desequilibrio emocional*, por eso no se atreve a realizar sus deseos lo que la conduce en a una *lucha interna*.

4.4 *Lucha interna*

La *lucha interna* (de la que habla Alonso de Santos) es cuando el personaje se halla en el momento en el que hay un giro en su destino, es decir es el punto de cambio y la toma de decisiones entre lo que se debe hacer, lo que se quiere hacer y lo que se quiere ser. La *lucha interna* es la parte de la *historia de la transformación del personaje* donde se logra manifestar completamente el conflicto central, la reflexión y las acciones que unifican sus inquietudes y lo que le rodea. En este punto se muestra otra de sus funciones simbólicas: *la unificadora*, entendida como el segmento del símbolo que se encarga de condensar la experiencia total del hombre con la del personaje, ya sea religiosa, cósmica, social o psíquica (en los tres niveles inconsciente, consciente y supraconsciente), es decir el momento donde se revela gran parte del significado del símbolo y se asocia éste con la realidad del lector.

Así, Evelia enlaza al lector o espectador con el mundo del símbolo y con el de la ficción, los procesos de integración personal del primero se insertan en una evolución global, sin aislamiento ni confusión. Gracias al símbolo, que lo sitúa en una inmensa red de relaciones, el hombre no se siente extraño en el universo mostrado.⁹³

Cabe señalar que *la lucha interna* en la que se encuentra Evelia se segmenta en tres bloques, puesto que, como lo marca la transformación, el discurso del personaje principal se desarrolla en tres vertientes: primero en lo que se debe hacer, de acuerdo a las normas sociales; segundo, lo que se quiere

⁹³ *Apud.* Chevalier, Jean, *op. cit.* p. 27.

hacer, es decir lo que Evelia desea llevar a cabo para sentirse plena; y, tercero, lo que se quiere ser, lo que verdaderamente Evelia quiere desempeñar en la vida diaria, pese a todas las críticas y normas. Así, *la lucha interna* de Evelia puede explicarse de la siguiente manera:

Lucha interna:

1. *Lo que se debe hacer:* Debido contexto social y religioso de la familia de Evelia y el rol que ocupa ésta en la misma, debe comportarse de acuerdo a lo que marcan los dogmas y las formas morales. De igual modo debe dejar a un lado varios de sus gustos y placeres. Así se puede ver en la siguiente escena, a una Evelia frustrada e inmersa en una circunstancia que reconoció como otro de sus papeles; la de madre pulpo, papel que no llegó a darle las satisfacciones que ella esperaba:

Luisa se muerde los labios. La ve de frente y dice:

LUISA: ¡La que siempre abusa eres tú! ¿No? Y por lo visto te acostumbraste a hacerlo desde que resultó el truco para que papá se casará contigo.

EVELIA: Ah... ¿ya te contó eso? Bueno, en tal caso, el "truco" eras tú, que llegaste cuando no te esperaba. ¿No fue así, Mauricio? (*Va a él.*) ¿No te dije: "Yo puedo tener a mi hijo; no es necesario que te cases conmigo"? Pero él quería tenerlo. Él insistió. Si me casé fue porque tu padre quiso. Para él, la "legalidad moral" sí era fundamental. Después... naciste tú y acepté que ya debía dedicarme a un hogar. Y la verdad... (*ríe*) con mi capacidad de "madre pulpo", empecé a gozar de esa vida... hasta que tu padre la volvió demasiado rutinaria y grisácea... y ustedes... demasiados superficiales, evitando siempre —como decían— "involucrarse". Entonces escapé a mis jugadas de cartas y mis versos y todos esos "efectismos" — como les dices — para despertar en tu padre, otra vez, su interés por mí.⁹⁴

Además, Argüelles muestra en este instante que las pasiones ya se han desatado y la obra ha adquirido un tono progresivamente delirante. Los personajes se encuentran en una especie de limbo infernal, en el que Evelia se halla en una encrucijada, en una lucha interna para seguir cumpliendo con el rol de madre y así conseguir su salvación, como sería determinado religiosamente, o para hacerle caso a sus instintos y conseguir su condena. Sin embargo, la hipocresía y corrupción del padre, y el solape por parte de los hijos, son tan grandes que incluso Mauricio es capaz de encontrar una justificación para continuar con el mismo modo de vida, que va muy de

⁹⁴ Argüelles, Hugo, *op. cit.*, p. 63.

acuerdo con su fe católica, y por supuesto, con sus intereses inmediatos. Este es un descarado ejemplo del creyente que atribuye todo a la voluntad divina; hace a Dios responsable tanto de sus acciones como de sus no-acciones, manipula la religión y a sus misterios para justificar sus mediocridades y crímenes. Es la familia que se deshace de toda responsabilidad y lo pone todo en manos de Dios, de un Dios que se hace a su medida, a su gusto, y en el que en el fondo quizá ni siquiera crea. Una verdad de la que sólo Evelia se percata y que la conduce a decidir si desea seguir o se deslinda de esta situación.

2. *Lo que se quiere hacer*: Evelia al darse cuenta de que Luisa y Mauricio se acercan cada vez más, y de que lo mismo ha ocurrido con ella y Antonio, pero que su relación incestuosa no puede ser porque él es homosexual, ha entendido que la familia ha cruzado el umbral y que ya no quedan más tabúes por destruir, entonces decide separarse de su familia para lograr lo que quiere hacer: su liberación.
3. *Lo que se quiere ser*: Ignacio Guzmán Burbano explica que “Evelia, dotada de esa fuerza primaria, que como “hibris” de los héroes trágicos griegos la lleva a retar a los dioses decide, para cumplir su destino, convertirse en prostituta del alma”⁹⁵, en un primer momento para desquitarse de todo lo que sus hijos y marido le impidieron hacer y en un último momento para liberarse. Sin embargo, antes de cumplir con lo que quiere ser, Evelia es asesinada por su marido ante la impotencia de detenerla, ya que ella ha decidido lo que quiere ser: una salamandra que se consume en el fuego extasiada y que al cumplir con su ritual evidencia, con su resplandor, la miseria y la frustración de los demás.

Esta *lucha interna* muestra que Evelia está en el punto donde se entrecruzan las líneas dramáticas y la función unificadora del símbolo que provocan la fusión de los valores que Argüelles y el lector atribuyen a las acciones de Mauricio; a la religión de la familia; a la decisión de libertad de

⁹⁵ Guzmán Burbano, Ignacio, “Las mujeres en la obras de Hugo Argüelles” en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*. pp. 221-222.

Evelia; a la pasión incestuosa que Luisa siente por su padre; a Antonio, que además de drogadicto y homosexual, siente una pasión incestuosa hacia su madre, pero para ser un reflejo de ella; y, finalmente, al deseo de la vieja criada, Úrsula, de reunirse con el Señor más allá de lo espiritual.

Es decir, que Evelia en la transformación del personaje, ya no es sólo una imagen, sino una representación que no media la información que gira alrededor de ella, sino que la ha unificado para llegar a la *resolución* de su línea dramática.

4.5 Resolución y cambio en el personaje

Se sabe que Evelia ha reflexionado y respondido sus incógnitas, por lo cual se encuentra en la penúltima fase de su transformación: la toma de la decisión definitiva. Esto se puede ver claramente en el monólogo de la protagonista antes de su desenlace:

EVELIA: Supongo que habrá que sublimar todo *esto* que me impulsa... y hacer las cosas en nombre de los mejores sentimientos... y así... conformarme. Sea como sea... "las cosas son como son"... Y por ello... Luisa algún día logrará pescar al "buen partido" para el que ha sofisticado sus garras de arribista. Antonio conocerá a alguno que lo bajará al infierno y le dará exactamente lo que anda buscando... y después se casará con la que le sirva de "tapadera" y sedante, ya que su padre quiere prolongarse en él... Y Mauricio dedicará a ese nieto sus mejores cálculos, para esperar que sea quien logre lo que él ya no, porque desde joven eligió la corrupción. Estimulante panorama... (*Ve el "pato".*) ¿Y para cosas así... una tiene que "conformarse"...? O veamos: si siguiera supuestamente desatándolos... ¿qué? Llegaría el momento en que no tendría más que asesinar a mi hija... porque efectivamente le atrae más a Mauricio que yo. A Mauricio... lo odiaría cada vez más por haberme sustituido por ella... Siendo así... también tendría que matarlo. Me quedaría entonces con el pobre Tony... En el fondo, yo feliz de que tenga esas tendencias, porque así no me lo arrebatarían ninguna mujer, *ni nadie*... Podría tenerlo a mi lado todo el tiempo... haciéndolo más y más una caricatura de mí misma... lo que resulta pavoroso totalmente. De modo que... ¿a conformarme? ¿Yo? ¿A vivir para la estupidez porque está sistematizada? (*Ríe con autoburla.*) Había una salamandra que, como todas, al llegar a su climaterio, empezó a padecer su obsesión por el fuego. Lo muy particular de su caso era que no podía satisfacer tales ansias... porque su marido era impotente... al menos con ella... y aun cuando buscara al otro miembro masculino de la casa, tampoco le era posible alcanzar el fuego, porque ese otro miembro pertenecía a su hijo... pero éste era homosexual. (*Se ríe.*) ¿No es el colmo para una salamandra? Por ello... y fiel a su necesidad del fuego... decidió no conformarse con tal situación, sobre todo... porque sabía que ya le quedaba muy poco tiempo para llegar a fuego... y tenía que cumplir con su ritual.

Esta cita marca una resolución clara y contundente, ya que Evelia decide su destino y destruye la imagen de la madre pulpo, dedicada exclusivamente a su familia y a actividades frívolas, puesto que ha llegado a la conclusión de que esa no es la vida que desea. Ella será como la salamandra, una salamandra convertida en la heroína del drama, una heroína que tiene conciencia de los factores que le impiden la armonía o el bienestar social y moral que la mayoría de los miembros de la sociedad de su mundo no tienen. Su papel de heroína consiste en transformar a la sociedad en una mejor, “intentando imponer su propia ética, basada en los valores positivos indicados intrínsecamente en la [obra]. Sin embargo, no proponen ideologías o fórmulas contribuyentes de un modo pragmático al mejoramiento de su mundo”.⁹⁶

Pero esto se lleva a cabo no sólo con lo que plantea Argüelles, sino que va más allá. Evelia es un símbolo cuyas funciones pedagógica-terapéutica y transformadora logran su cometido con el lector, porque éstas cumplen con la intención consciente o inconsciente del dramaturgo. La primera cumple con proporcionar, en efecto, un sentimiento, si no siempre de identificación, al menos de participación en la colectividad:

Enlazando los elementos distintos del universo, hace sentir al niño y al hombre que no son seres aislados y perdidos en el vasto conjunto que los rodea. Pero conviene no confundir aquí el símbolo con lo ilusorio, ni su defensa con el culto de lo irreal. Tras una forma científicamente inexacta, incluso ingenua, el símbolo expresa una realidad, que responde a múltiples necesidades de conocimiento, de ternura y seguridad. La realidad que expresa no es, sin embargo, la que lo representa por los rasgos exteriores de su imagen, macho cabrío, estrella o grano de trigo [mujer, salamandra]; es algo indefinible, pero profundamente sentido, como la presencia de una energía física y psíquica que fecunda, eleva y alimenta. Por estas simples intuiciones, el individuo se comprueba como perteneciente a un conjunto, que lo asusta y tranquiliza a la vez, pero que lo adiestra a vivir. Resistir a los símbolos es amputar una parte de sí mismo, empobrecer la naturaleza entera y huir, bajo pretexto de realismo de la más auténtica invitación a una vida integral. Un mundo sin símbolos sería irrespirable provocaría en seguida la muerte espiritual del hombre.⁹⁷

Por su parte, la función transformadora del símbolo afecta, no sólo al suscribirse en el movimiento evolutivo total del hombre y en el enriquecimiento

⁹⁶ Espinosa, Manuel, *cit.pos.* Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia II*. p. 94.

⁹⁷ Chevalier, Jean, *op. cit.*, p. 27.

de sus conocimientos también conmueve su sentido estético y transforma su energía psíquica, la equilibra; la normaliza.

Es como si sacara energía de un generador de potencia algo confuso y anárquico, para normalizar una corriente y hacerla utilizable en la conducta personal de la vida. 'La energía inconsciente', escribe G. Adler; inadmisibles bajo forma de síntomas neuróticos, es transformada en energía que podrá ser integrada en el comportamiento consciente gracias al símbolo, provenga éste de un sueño o de cualquier otra manifestación de lo inconsciente. Es el yo quien debe asimilar la energía inconsciente liberada por un sueño (o por un símbolo), y solamente cuando el yo esté maduro para tal proceso de integración podrá éste tener lugar. No solamente expresa el símbolo las profundidades del yo, a las que da forma y figura, sino que estimula, por la carga afectiva de sus imágenes, el desarrollo de los procesos psíquicos. Como el atánor de los alquimistas, transmuta las diversas energías: puede así cambiar el plomo en oro y las tinieblas en luz.⁹⁸

Argüelles emplea estas funciones para acercarse al hombre y a su sociedad y crear, además, un vínculo que se expresa en un teatro social, un pedagógico, terapéutico y transformador, debido a que proporciona un sentimiento, aunque no siempre, de identificación y de participación supraindividual. También Argüelles conjuga el símbolo con el hombre, con su entorno y con el universo real y de ficción, para que el símbolo exprese una realidad que responda a múltiples necesidades humanas, tanto irracionales como racionales.

Evelia es, por tanto, este símbolo indefinible, que intuitivamente el hombre tiene en su psique, porque a través de éste comprueba que pertenece a un entorno. Esta identificación, no existe solamente para enriquecer los conocimientos y afectar el sentido estético del hombre, sino que Evelia, al generar energía psíquica, puede modificar el pensamiento del individuo y la sociedad. Por ello Argüelles utiliza personajes simbólicos en su teatro, pues el símbolo describirá el yo en forma y figura, pero también estimulará, con sus imágenes, el desarrollo del pensamiento.

4.6 Final

La transformación del personaje, culmina con el asesinato de Evelia. El preámbulo para la muerte de la salamandra, se desarrolla cuando la familia

⁹⁸ *Ibid.* p. 29.

entera se ha dejado llevar por sus pasiones más bajas, sometiéndose a las fuerzas impredecibles del inconsciente. Las relaciones familiares se han vuelto un combate, un combate por amor que en realidad no viene a ser más que una afirmación de la lucha por el poder. Luisa finalmente consigue la posesión de su padre; Mauricio asciende de puesto; Antonio queda a disposición de las órdenes de su padre y Evelia decide deslindarse de su familia e inaugurar su liberación. Se han formado complicados sistemas de alianzas, pero este “amor” es un amor egoísta, destructor, se trata de un amor esclavizante que no da lugar a la libertad, tanto que Evelia finalmente decide dejarlos y convertirse en una mujer de la vida alegre para satisfacer sus apetitos sexuales. Los males están ya muy extendidos, la decadencia de la familia es total, la corrupción y la hipocresía lo impregnan todo, y muy por encima de orinales, Papa o Dios están el dinero y el poder: esos son los verdaderos dioses. Por eso, en la escena final no existe el orinal, ya no hay nada que justifique sus acciones, sólo Evelia es quien desenmascara a los demás personajes.

En ese momento, Evelia baja las escaleras. Su presencia hace que los otros se vuelvan a verla, admirados. Viene vestida con un traje rojo de calle, de elegante corte y ataviada con guantes, bolsa y abrigo. Lleva además grandes lentes oscuros. Está perfectamente maquillada y se ve bastante más joven y lleva la larga cabellera suelta, muy sensual. Baja y los ve con displicencia. Dice:

EVELIA: Ustedes llegan y yo me voy. La noche está espléndida y a estas horas la “Zona Rosa” hierve de turistas ávidos, y toda la gama de aventureros, mariposillas y jóvenes encantadores comienzan a desplegarse al ritmo de las luces...

MAURICIO: (*Muy serio.*) ¿Te vas... con el permiso de quién?

EVELIA: Por favor, Mauricio... ¿quieres un escándalo? Sí, porque estoy dispuesta a hacértelo. Y supongo que sería lamentablemente que aparecieras en los periódicos acusado de golpear a tu mujer... porque salía a buscar hombres. Y te juro que eso pienso decir, aunque no me tocas un pelo.

MAURICIO: ¿Cómo?

EVELIA: Y eso es sólo el anticipo, porque con esta tarde inauguro mi liberación. Tú sabrás si expones tu carrera tratando de prohibirme... cualquier cosa.

LUISA: Mamá... ¿qué te pasa?

EVELIA: Que he tomado algunas decisiones y, para mi modo de ver, bastante lúcidas.

MAURICIO: Pero...

EVELIA: No, no me volví loca, ni veas a tu hija esperando que te confirme esa idea. Al contrario: creo que por primera vez en mi vida he tenido la capacidad —sí, la capacidad— para pensar claramente qué debía hacer. Y concluí que esto. (*Juega con los lentes.*)⁹⁹

⁹⁹ Argüelles, Hugo, *op. cit.* pp. 87-88.

Evelia pone al descubierto su decisión de inaugurar su liberación para buscar al hombre que ni su esposo ni su hijo representan, para llevar a cabo la realización de sus instintos sexuales; y deja en claro que es una decisión sincera y lúcida, conceptos que los otros tres personajes no tienen la capacidad de ver ni entender, ya que ellos están totalmente inmersos en los designios de sus conveniencias sociales. Por otra parte:

[...]

EVELIA: ... Cada uno a cuidar sus respectivos intereses.

MAURICIO: ¡Los tuyos deben ser éstos! ¡Este hogar, tus hijos!

EVELIA: Ya no. De veras... ya no.

LUISA: Cuando menos podrías hacer que te entendiéramos.

EVELIA: Podría... pero es algo que ya tampoco me importa.

MAURICIO: (*Después de una pausa. Observándola.*) Se te pasará; como siempre te sucede. Eres de manías. Está bien. Anda: sal.

EVELIA: Te juro que a diario te voy a oír decir "sal"... porque ya no podrás impedírmelo (*a sus hijos*) ni ustedes. (*Los observa.*) En realidad lo que sucede conmigo es muy sencillo. Comprendí (y luego lo revisé una y otra vez) que todos los años que les he entregado, han sido algo totalmente inútil... y hasta ridículo.¹⁰⁰

Evelia aclara que la separación familiar es definitiva, y así se deslinda de cualquier responsabilidad que ella tenga con ésta; también, expone que sus intereses personales serán los primeros en satisfacerse; y precisa que cada quien debe responsabilizarse de los propios.

Argüelles para entonces, muestra una Evelia sin ningún titubeo y sin ninguna de las máscaras de las que se había servido para ocultar su verdadero yo ante la sociedad. Además, se responde de dónde surge la conmoción en la que se encuentra Evelia:

MAURICIO: Sé más clara, por favor.

EVELIA: Me refiero por supuesto a toda esa conmoción sexual en la que me he visto sumergida... aún no sé si porque yo la provoqué... o porque tenía que ocurrirme. Pero así fue... y mucho de mí ha sido excitado hasta no sé dónde... Y de pronto, sin más, tratado de mutilar y reprimir, otra vez... y esto, en nombre de las conveniencias sociales de todos los miembros de la familia. Y ante un hecho así (*ríe*) una tiene que reflexionar y con tales experiencias... (*ve a su hijo*) pensar que el ser humano sí es un infinito... y que por tanto, su capacidad de placer también debe ser infinita...

[...]

ANTONIO: Mamá, por favor... no es posible. ¡No es posible que alguien como tú...!

¹⁰⁰ *Ibidem.*

MAURICIO: ¡Déjala! ¡Está haciendo uno de sus trucos para finalmente pedir que te quedes a su lado y liquides tu carrera!

EVELIA: No. Puedes estar seguro que no. Lo que ocurre es que yo sí sé de lo que hablo... y de "eso"... ninguno de ustedes tienen la menor idea, como además, me consta. *(Pausa.)* Yo diría que si acaso... *(ve a Mauricio y Antonio)* los dos fueron sólo un puente para llegar a donde estoy. Así que por "ello"... he tomado las siguientes determinaciones; de esta casa, cuya mitad me pertenece, voy a entrar y salir a la hora que me plazca. Con ustedes no pienso someter más ninguna forma de relación en la que se me someta, ataque o se me haga depender. Eso no quiere decir que haya dejado de quererlos, pero ustedes en su mundo y yo en el mío.¹⁰¹

Explicación en la que, antes de ser asesinada, Evelia revela las verdaderas formas de ser de los personajes: Antonio luchó por librarse de las represiones sociales para ocultar su homosexualidad; sin embargo, finalmente claudica en su afán libertario, ajustándose a los cánones sociales establecidos, y obedece sobre todo a la autoridad paternal, puesto que Antonio definitivamente es un personaje que carece del atrevimiento para romper con estas ataduras sociales y psicológicas que le permitan gozar y vivir de acuerdo a sí mismo. Incluso, existe una visión pesimista y disposición a abandonar toda acción sobre el terreno social, para refugiarse en soluciones individuales, se ha suprimido la espontaneidad del yo auténtico por el yo social. Luisa ha conseguido quitarle el lugar de madre a Evelia; no obstante, ella no se da cuenta de que se ve dominada por el poder ejercido por su padre, quien la obliga, en la parte final, a ser la culpable de la muerte de su madre, por así convenir a los intereses sociales de éste. Evelia y Mauricio se arremeterán hasta la muerte por lograr sus íntimos anhelos. Él vive para ejercer el poder social y familiar; ella, después de años de sometimiento, anhela obtener su libertad y satisfacer sus deseos más íntimos como la salamandra.

[...]

La ven. Están como paralizados. Ella se coloca los lentes y pasa por el medio de los tres. Un silencio total.

Evelia: Ah, en cuanto al "pato": lo tiré a la basura. Pero no creo que necesiten más de su protección *(Sonríe, irónica.)* Ustedes, de todos modos... ya están salvados. *(Y se dirige a la puerta.)*

Mauricio, rápido, va a ella y al hacerlo toma de paso un atizador de la chimenea (o uno de los candelabros que están sobre ella). Llega a Evelia y, sin volverla, le asesta un golpe seco y brutal en la nuca.

Evelia emite un quejido ahogado. Mauricio le tapa la boca y oprimiendo ferozmente el cuerpo de ella contra sí, espera a que quede muerta.

¹⁰¹ *Ibid.* pp. 89-90.

*Los hijos, paralizados por la sorpresa, no han atinado a hacer nada y ven esto sin creerlo.*¹⁰²

El asesinato de Evelia y su preámbulo completan el significado del símbolo y muestran sus dos últimas funciones: la socializante y la de resonancia. Mediante este ritual Evelia se ocupó de exhibir la concepción de la madre y la mujer para mostrar el inconsciente nacional, el de la familia decente, acomodada y católica. Evelia simboliza a la vez al individuo y a la sociedad, el símbolo es uno de los factores más poderosos de inserción en la realidad. Se pone en comunicación profunda con el medio social, con cada grupo. Cada época tiene sus símbolos. Y aunque la historia de Evelia se desarrolla en el México de los ochentas; la sociedad desnudada por Evelia no es una sociedad muerta, ya que al ser representada por simbólicamente por ella se convierte en una sociedad atemporal y universal:

Es más y menos universal. Es universal, en efecto, porque es virtualmente accesible a todo ser humano, sin pasar por la medición de lenguas habladas o escritas, y porque emana de toda la psique humana. Si podemos admitir un fondo común del inconsciente colectivo capaz de recibir y de emitir mensajes, no debemos olvidar que este fondo común se enriquece y diversifica con todos los aportes étnicos y personales. El mismo símbolo aparenta, el ciervo o el oso por ejemplo, tomará coloración diferente según los pueblos y los individuos, igualmente según los tiempos históricos y la atmósfera del presente. Interesa ser sensible a estas diferencias posibles si deseamos prevenir malentendidos y sobre todo penetrar en una comprensión profunda de lo otro. Es aquí cuando se ve al símbolo conducir más lejos que lo universal del conocimiento. No es, en efecto, simple comunicación de conocimiento, es convergencia de afectividad: por el símbolo, las libidos, en el sentido energético del término, entran en comunión. Es por ello que el símbolo es el instrumento más eficaz de la comprensión interpersonal, intergrupo, internacional, que conduce a su más alta intensidad y a sus más profundas dimensiones. El acuerdo sobre el símbolo es un paso inmenso en la vía de la socialización. Universal, el símbolo tiene la capacidad de introducirse al mismo tiempo en el corazón de lo individual y de lo social. Quien penetra en el sentido de los símbolos de una persona o de un pueblo, conoce por el fondo a esa persona y a ese pueblo.¹⁰³

Argüelles, a través de esta función del símbolo, demuestra en la salamandra su intención primordial: tener un teatro social, intercomunicarse con el lector, con la sociedad. No mostrar, sino socializar. Es por ello que los personajes simbólicos de Argüelles son únicos e inigualables. Conocer de una

¹⁰² *Ibid.*, pp. 90-91.

¹⁰³ Chevalier, Jean, *op. cit.* p. 28.

manera cercana el significado de Evelia, sirve para saber el comportamiento de los personajes y el medio social, y con ello determinar que quien conoce el lenguaje simbólico empleado en los personajes de Argüelles se puede acercar a nuestra cultura y principalmente al estilo dramático argüelleano.

Por otro lado, la función de resonancia permite distinguir si Evelia representa un símbolo muerto o uno vivo. Debido a que representa a la mujer, a la madre, y esto es fácilmente reconocible por el lector-espectador ella es un símbolo vivo. La misma imagen estará viva, según la disposición del espectador, según sus actitudes profundas, según la evolución social. Evelia sólo estará limitada por su ausencia, sin embargo, la vitalidad del símbolo resurgirá en su presencia física o idealización, dependiendo de la actitud de la conciencia y los datos de lo inconsciente.

Transpuesto al plano psicológico, el fenómeno es comparable al que la dinámica física llama un fenómeno vibratorio. Un cuerpo, un puente suspendido, por ejemplo, vibra con su frecuencia propia, variable según las influencias, como el viento, que se abate sobre él. Si una de estas influencias, por su propia frecuencia, entra en resonancia con la de este cuerpo, y si sus ritmos se combinan, se produce un efecto de amplificación de las vibraciones, de aceleración de las oscilaciones, pudiendo ir progresivamente hasta el giro y la ruptura. La función de resonancia de un símbolo es, por tanto, más activa si el símbolo concuerda mejor con la atmósfera espiritual de una persona, de una sociedad, de una época o de una circunstancia. Esto presupone que el símbolo está enlazado con una cierta psicología colectiva y que su existencia no depende de una actividad puramente individual. Y esta observación es válida lo mismo para el contenido imaginativo que para la interpretación del símbolo. Éste impregna un medio social, aun cuando emerge de una conciencia individual. Su potencia evocadora y liberadora variará con el efecto de resonancia que resulte de la relación entre lo social y lo individual.¹⁰⁴

Finalmente, el estudio y análisis de la sociedad que Argüelles hace se condensan en Evelia pues la resonancia del símbolo se extiende y se une con el inconsciente social, provoca un impacto en la psique. Es un teatro reflexivo, que concatena todo esto para remover en el otro la actitud individual e incite a una evolución social. La función de resonancia de un símbolo es, por tanto, más activa si el símbolo concuerda mejor con la atmósfera espiritual de una persona, de una sociedad, de una época o de una circunstancia. En este caso Evelia surge

¹⁰⁴ *Ibid.*, 28-29.

de la idiosincrasia mexicana, pero también de la mujer sometida que se halla en muchas sociedades actuales.

5. *La definición del personaje simbólico argüelleano*

La descripción, interpretación y análisis de las características físicas, sociales y psicológicas que intervienen en la construcción dramática del personaje Evelia no deben ser tomados de forma separada, sino todo lo contrario, son un conjunto que revela la constitución del personaje simbólico argüelleano, que surge de todos los elementos que lo rodean.

Esto es, la definición específica del personaje simbólico argüelleano es la unión de las particulares dramáticas y las funciones simbólicas que se encuentran en él. La forma de obtener ésta viene de los elementos simbólicos de Jean Chevalier, sociales de György Lukács y dramáticos de José Luis Alonso de Santos y Edgar Ceballos. Es decir, el hecho fundamental y trascendental en el teatro argüelleano está en la revelación de las funciones simbólicas que cumple el personaje, la información social y la posición dramática del mismo, todo esto para interpretar en el teatro argüelleano: la universalidad del mismo, el impacto social y cultural que tuvo y tiene Argüelles en la historia del teatro mexicano.

Ahora bien, se han citado en el capítulo del personaje distintas definiciones de teóricos como Alonso de Santos, Edgar Ceballos, Kurt Spang, Anne Ubersfeld, María del Carmen Bobes, Ronald Hayman, Norma Román Calvo, Cecilia Claudia Alatorre, José Luis García Barrientos y Virgilio Ariel Rivera. Dentro de las diversas teorías también se cuenta con una clasificación del personaje, de lo que se deduce que un personaje es una unidad fundamental en la sintaxis de un texto dramático, aunque las particularidades de cada personaje designarán la función de la figura dentro de la pieza dramática, es decir, a partir del número de informaciones que se proporcionan en el drama, se podrá hablar de la existencia de una figura unidimensional, que en la mayoría de los casos, se refiere a un determinado y único rasgo de carácter; o de una figura pluridimensional de la que se proporciona abundante información.¹⁰⁵

¹⁰⁵ *Apud.*, Spang, Kurt, *op. cit.*, pp. 159-163.

Dicho esto, las definiciones de los personajes o la clasificación está basada en las informaciones sintácticas y semánticas que existen en cada personaje.

De acuerdo con esto Evelia es un personaje pluridimensional por el lugar sintáctico que ocupa en el drama: protagonista, y por la gran cantidad de información que se deriva y se asocia a ella; Evelia se compone de aspectos de mayor complejidad que muestran otro rostro del personaje: parece tener un perfil simbólico y de carácter, se basa en un modelo de acción dramática particular del dramaturgo. Armando Partira Tayzan aclara y sintetiza que el estudio de caracteres, se hace por medio de la expresión verbal y su significado, deja a un lado el lugar sintáctico del personaje en la estructura de la trama, al requerir que el personaje dé su propia reflexión, sobre su monologar, y así se caracterice y se dé cuenta de su existencia: “El dialogismo es una reflexión mental que adopta la forma de un monólogo o soliloquio que contiene interpretaciones deliberativas sin que necesariamente aparezcan como preguntas y respuestas, es una forma de la sermonicinatio o sermonicinación destinada a caracterizar a los personajes.”¹⁰⁶

El monólogo puede describirse por los siguientes rasgos: énfasis puesto sobre el locutor; escasas referencias a situación elocutiva; marco de referencia único; ausencia de elementos metalingüísticos; frecuencia de exclamaciones. Al apostar Argüelles todo a sus caracteres, los demás componentes de sus obras pasan a un segundo, tercer y cuarto término; recurriendo, en su relato dramático, al discurso, que a su vez se convierte en motor de la acción dramática; es por ello, que la interpretación por parte del director, actor o escenógrafo, tiene que tomarlo como punto de partida para cualquier puesta en escena.¹⁰⁷

En definitiva, el personaje simbólico argüelleano se compone principalmente por la acción que realiza en la palabra y su significado en la misma: un relator dramático-simbólico. Los personajes entablan una conversación para sí mismos y también con el lector, es entonces el momento más claro de la intervención de las funciones simbólicas del personaje y su correlación con el lector; en el que el estudio de caracteres se da a través del diálogo caracterizador de los personajes y de la información en la que se presenta la

¹⁰⁶ Partida Tayzan, Armando, “Un acercamiento al estilo de Hugo Argüelles”, en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*. p. 263.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 264.

comunicación o identificación simbólica del personaje con el lector-espectador, por tanto, es en esta acción en la que el personaje simbólico argüelleano expone sus elementos simbólicos y deja ver directamente al lector todo su significado.

CONCLUSIONES

Esta investigación tuvo como propósito acercarnos a la obra dramática de Hugo Argüelles desde una perspectiva distinta a las establecidas por la crítica teatral; pues como se señaló en el primer capítulo, la obra de Argüelles ha sido abordada desde enfoques sociales, dramaturgicos, expositivos, descriptivos y comparativos; pero no existe un estudio que utilice un aparato crítico para analizar a sus personajes.

La crítica teatral en torno a la obra de Hugo Argüelles, se apoya en la mayoría de los casos, en una interpretación superficial. Los temas tratados que han sido estudiados de manera reiterada son: la vida del autor, la idiosincrasia del mexicano, los recursos teatrales, literarios y místicos.

Este estudio, por su parte, se apoya en la teoría dramática, la simbólica y en algunos aspectos sociales, con estos elementos se pretende explorar un tema poco tratado en la obra de Argüelles: el personaje simbólico, pues si bien se ha hablado de lo mítico y lo simbólico en su obra, nadie ha señalado que los personajes de Argüelles también son de esta índole y mucho menos se ha expuesto un método para analizarlos; por lo tanto, en *El ritual de la salamandra* se analizó a Evelia, el personaje principal y simbólico de la obra, aunque bien se pudo estudiar a otros personajes de la pieza desde el mismo enfoque.

Cabe señalar que este estudio surgió, no sólo como un reconocimiento a la figura del autor o a su obra, sino también por la inquietud de vincular el teatro y el análisis literario, para así abordar de manera más profunda y metódica la obra de Hugo Argüelles.

Es importante recordar que se partió de la hipótesis de que en *El ritual de la salamandra* no sólo existen elementos simbólicos, sino que también el personaje principal es uno: Evelia funciona como un símbolo en el que convergen otros como el de la salamandra, la madre, etc.; ahora bien, la configuración de este personaje se da mediante la unión de los elementos dramáticos, su transformación en el drama y sus funciones simbólicas.

El análisis del personaje simbólico argüelleano permite evidenciar significados que van más allá de lo escrito y por lo tanto de la escenificación, esto

tiene que ver con el vínculo que se forma, a través de lo simbólico, entre el personaje y el lector. Para demostrarlo se llevó a cabo un método basado en el análisis dramático y las funciones simbólicas, que se describe y se aplica en el capítulo IV.

A partir de ello, se concluye que Evelia es un personaje pluridimensional. Se confirma que por tratarse de un personaje de esta índole Evelia se compone de aspectos de mayor complejidad que muestran otro rostro del personaje: pues no sólo es mujer y madre, también es un animal, una salamandra, una madre pulpo que se comporta de forma errática, y que es capaz de cambiar su rol y significado, puesto que va más allá de su presencia en el drama, lo cual equivale a afirmar que Evelia muestra físicamente lo que es conveniente: una madre común que necesita muchos brazos para hacer las miles de tareas que la sociedad le demanda y que la transforma en un ser al servicio de los demás, pero en esencia Evelia, a pesar de las adversidades de la vida cotidiana, es una mujer monstruosa que resignifica todos sus roles y rasgos derivados de la idiosincrasia mexicana: es un personaje que se permite, después de todo, buscarse a sí misma con miles de acciones y tareas, sueños, frustraciones y deseos.

Extrapolemos: el personaje simbólico argüelleano se compone principalmente de la acción que realiza en la palabra y su significado en la misma: es un relator dramático-simbólico. Cuando los personajes entablan una conversación para sí mismos, y para el lector, se produce el momento más claro de la intervención de la función simbólica del personaje y la correlación con el lector; pues se caracteriza a los personajes a través de sus diálogos, monólogos y de la información que se brinda de ellos, el lector-espectador se identificará con aquellos rasgos que reconozca consciente o inconscientemente de los personajes y su ambiente; por tanto, en esta acción el personaje simbólico argüelleano expone sus elementos simbólicos y deja ver directamente al lector todo su significado.

Es evidente que ahí las funciones simbólicas cobran importancia, ya que a través del símbolo de Evelia el lector explora al símbolo de la madre y la mujer mexicana; de igual modo es mediador debido a que unifica conceptos

aparentemente contrarios como el de la madre virgen y la mujer sexual, y a partir de ello el lector puede vincularse con su humanidad (racional-animal), lo que le permite aceptar los conflictos que la idiosincrasia mexicana le plantea y por tanto, esto funciona como un símbolo terapéutico.

Al ser Evelia el arquetipo de la madre, mismo que se encuentra en la mayoría de las sociedades, se posibilita la identificación con el otro, es decir, cumple con la función socializante y de resonancia; además también es transformadora porque permite al lector la reflexión en torno al papel de la mujer, y sobre todo de la mujer mexicana, lo cual supondría un cambio en la perspectiva del lector.

Es importante señalar que si bien sólo se abarcó un tema “El símbolo en el drama *El ritual de la salamandra* de Hugo Argüelles”, el abanico de posibilidades que presentan sus obras dramáticas es amplísimo, pues el estudio reveló otras posibles líneas de investigación, tales como la relación de los personajes argüelleanos como símbolos sociales mexicanos y universales, la construcción de los personajes, o incluso una nueva poética del personaje y sus características dentro de la obra de este escritor, o sobre el drama moderno que representa las piezas dramáticas, ese teatro social, ideológico y universal; empero todo lo anterior será motivo de estudios posteriores, pues este estudio no buscó de modo alguno descifrar por completo los secretos argüelleanos, simplemente abordó analíticamente temas que la crítica no ha tratado, para así ampliar lo que de este autor se ha dicho y permitir que otros investigadores se interesen en un autor tan complejo.

Finalmente, concluimos que Hugo Argüelles es un dramaturgo que se vale de tópicos mexicanos y temas tabúes y utiliza lo simbólico para trascender al ámbito universal; todo esto se justifica porque el símbolo al ser un elemento inmanente al hombre sirve como un medio para explorar todas las caras de éste sin tener un sentido moralizante. Los personajes de este dramaturgo más que servir como ejemplos para el observador son símbolos que buscan transformar mediante la reflexión y precisamente esto último es lo que busca Argüelles con su teatro crítico.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA:

ARGÜELLES, Hugo, *El ritual de la salamandra en Obras premiadas*, México, UNAM, 1995.

BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA:

CEBALLOS, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

ABRUCH LINDER, Miguel. "Una aproximación a los personajes masculinos en la dramaturgia de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

ALCARAZ, Antonio José. "La libre elección de un vértigo", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

BARRERA LÓPEZ, Reyna. "Los fantasmas y los símbolos en la obra de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

BERT, Bruno. "La lengua de la serpiente acerca de la crítica social a la doble moral", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Gaceta, México, 1994.

CHABAUD MAGNUS, Jaime. "La función de fetiche en cuatro obras de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

DELHUMEAU, Antonio. "La sociología en la obra de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario. "De chamanismo y relajó (Un acercamiento a la esencia popular de la obra de Hugo Argüelles)", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

GUZMÁN BURBANO, Ignacio. "Las mujeres en la obras de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

HARMONY, Olga. "Lo lúdico y lo ritual en el teatro de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

HERMINA OCHOA, Alejandro. "La singular fauna dramática de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

JARAMILLO, María Ana. "Lo mágico y lo fantástico en la obra de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

MAULEÓN, Héctor. "Argüelles: Los juegos del fatum o la imagen en el espejo", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

PARTIDA TAYZAN, Armando. "Un acercamiento al estilo de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

QUEMAIN, Miguel Ángel. "Propuestas y vigencia del teatro de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

REYES, Eduardo Luis. "El camaleón dramático. Lo cómico, lo trágico y lo tragicómico en el teatro de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

ROMÁN CALVO, Norma. "La identidad del mexicano en el teatro de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

SAAVEDRA, Mario. "El horror trágico y el humor burlesco en el teatro de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

URTUSÁSTEGUI, Tomás. "Bipolaridad dramática de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

YNCLÁN, Gabriela. "Hugo Argüelles: monstruo de varias cabezas. Lo fársico en su teatro", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia I*, Escenología, México, 1994.

CEBALLOS, Edgar, *Hugo Argüelles. Estilo y Dramaturgia II*, Escenología, México, 1997.

ALCARAZ, Antonio José. "...Las trece de la noche (Fanfarrias para Hugo)", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia II*, Escenología, México, 1997.

MEYER ARCE, Juan. "La noche en que Hugo Argüelles se convirtió en teatro", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia II*, Escenología, México, 1997.

SADA, Daniel. "El enigma en el teatro de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia II*, Escenología, México, 1997.

SELIGSON, Esther. "Teatrología sobre la obra de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia II*, Escenología, México, 1997.

CEBALLOS, Edgar, *Hugo Argüelles. Estilo y Dramaturgia III*, Escenología, México, 2001.

BALMORI, María y Quintana, Virginia. "Hugo Argüelles y la televisión", en CEBALLOS, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia III*, Escenología, México, 2001.

BARRERA, Reyna. "Dos fragmentos de la biografía de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia III*, Escenología, México, 2001.

GARCÍA MARTÍNEZ, Luz. "Entre telones. Historia de un dramaturgo", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia III*, Escenología, México, 2001.

HARMONY, Olga. "Las constantes en la dramaturgia de Hugo Argüelles", en Ceballos, Edgar, *Hugo Argüelles, Estilo y Dramaturgia III*, Escenología, México, 2001.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La escritura dramática*, España, Castalia, 1999.
- ALONSO MARTÍN, Rosario. *Hugo Argüelles. El teatro de la identidad*. Escenología, México, 2003.
- ALATORRE, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, México, Escenología, 1999.
- AUGÉ, Marc, *Símbolo, función e historia. Interrogantes de la antropología*, México, Grijalbo. 1987.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, España, Paidós, 1996.
- BOBES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, España, 1991.
- CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, España, Siruela, 2000.
- CARRETER, LÁZARO Fernando, *Cómo se comenta un texto literario*, CULTURAL, México, 2004.
- CEBALLOS, Edgar, *Principios de construcción dramática*, México, Escenología, 1998.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Herber, Barcelona, 1988.
- CIRLOT, Eduardo Juan, *Diccionario de símbolos*, España, Siruela, 1997.
- FRUTIGER, Adrian, *Signos, símbolos, marcas, señales*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981.
- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, España, Paidós, 1991.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, España, Síntesis, 2003.
- HAYMAN, Ronald, *Cómo leer un texto dramático*, México, UAM, 1998.
- JACOBI, Jolande, *Complejo, arquetipo y símbolo*, México, FCE, 1983.
- JUNG, Carl G, *El hombre y sus símbolos*, España, Caralt Editores, 2002.
- LUKÁCS, György, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Ediciones península, 1989.
- MEYER, Juan, *La travesía mágica de Hugo Argüelles. Cuarenta años de dramaturgo*, Escenología, México, 1997.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007.
- PADILLA ÁLVAREZ, Francisco y Antonio E. Cuesta López, *Zoología Aplicada*, España, Díaz de Santos, 2003.
- PEREZ-RIOJA, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1997.

- RIVERA, Virgilio Ariel, *La composición dramática*, México, Escenología, 2004.
- ROBLES, Oswaldo, *Símbolo y deseo*, 2ª. ed. México, Editorial Jus, 1960.
- ROMÁN CALVO, Norma, *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. México, UNAM, 2001.
- Sandoval Figueroa, Filadelfo, *La idiosincrasia del mexicano en Los cuervos están de luto de Hugo Argüelles*, México, 2004.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, México, Edit. Artemisa, 1985.
- SOLARES, Blanca y María del Carmen Valdés Valverde, *Sym-bolon*, México, UNAM, 2005, p. 75.
- SPANG, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, España, Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- TODOROV, Tzvetan, *Simbolismo e interpretación*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1981.
- , *Teorías del símbolo*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1991.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

ARTÍCULOS ELECTRÓNICOS:

- ZARAGOZA GONZÁLEZ, Armando Carlos, "El fetichismo de la mercancía en Marx", en *Revista Contaduría y Administración*.
<http://biblioteca.org.ar/libros/91548.pdf> [en línea].