



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

El Rol Social de la mujer en el Teatro

(Medea, Julia, Ana Coraje)



TESIS PROFESIONAL

Que para obtener el Título de
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro
P r e s e n t a

Ana Celia Ortiz Urquidi y Muris

México, D. F.

1984



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A MI MADRE : BLANCA, ADRIA, SHULAMIT...

A MI HERMANA : MUÑECA, DIANA, DANA...

A MI AMIGA...

INTRODUCCION.....	3
EURIPIDES.....	8
EURIPIDES Y LA GENS GRIEGA.....	10
EURIPIDES Y LA TRAGEDIA GRIEGA.....	14
EURIPIDES Y LA MUJER.....	18
<u>MEDEA</u> Y EL FIN DEL MATRIARCADO.....	20
<u>MEDEA</u> Y EL AMOR.....	28
<u>MEDEA</u> : EL MATRIMONIO Y LA FAMILIA.....	32
<u>MEDEA</u> COMO MADRE.....	38
STRINDBERG.....	45
STRINDBERG Y EL NATURALISMO.....	48
STRINDBERG Y LA BURGUESIA DEL SIGLO XIX.....	52
STRINDBERG Y LA MUJER.....	56
JULIA Y EL MITO DEL HONOR.....	58
<u>LA SEÑORITA JULIA</u> Y LA SEXUALIDAD.....	68
<u>LA SEÑORITA JULIA</u> Y LA LUCHA DE CLASES.....	74
<u>LA SEÑORITA JULIA</u> Y EL PAPEL DE LA MUJER EN SOCIEDAD.....	81
BRECHT.....	87
BRECHT Y LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.....	90
BRECHT Y LA TEORIA DEL DISTANCIAMIENTO.....	94
EL TEATRO EPICO.....	100
<u>MADRE CORAJE</u> Y LA GUERRA DE LOS TREINTA AÑOS.....	102
LA MADRE.....	106
CATALINA.....	124
<u>MADRE CORAJE</u> Y LA MUJER EN SOCIEDAD.....	128
CONCLUSIONES.....	136
BIBLIOGRAFIA.....	142

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

El tema de la liberación de la mujer ha surgido en momentos aislados. Se origina como movimiento colectivo a finales del siglo pasado con las sufragistas, pero adquirió nuevas dimensiones en 1964 cuando las mujeres norteamericanas que participaban en movimientos radicales contra la guerra de Vietnam, se dieron cuenta de que aún en grupos de oposición la mujer seguía desempeñando papeles esencialmente femeninos. La lucha por la emancipación de la mujer, nace siempre de la conciencia de la situación de opresión y aspira a derribar las barreras que hacen de la mujer social y personalmente un ser inferior al hombre.

Ya Darwin equiparaba a la mujer con las razas más primitivas y atribuyó la diferencia de facultades mentales entre hombre y mujer al proceso de selección sexual, mediante el cual, el hombre más valiente adquiere a la mujer más sana.

Debido a su condición biológica, la mujer ha sido encasillada en los procesos procreadores y apartada de los de producción. Pero la diferencia biológica entre hombre y mujer no determinan naturalmente ninguna dependencia, inferioridad o superioridad.

Es Freud quien más se ha dedicado al problema femenino y el que más ha contribuido al antifeminismo. Su teoría es de que la mujer es un ser incompleto, en lo que reside el origen de todas sus frustraciones, así como su inferioridad, de la cual derivan su pasividad, dependencia, frigidez e incompetencia (1).

En contraposición a la teoría freudiana, Simone de Beauvoir aclara que la diferencia de la mujer respecto al hombre no está determinada por sus hormonas, ni por ningún instinto misterioso, sino por la manera en que su cuerpo y su relación con el mundo exterior se modifican debido a la acción de quienes la educaron deliberadamente en un estado de discriminaciones que oscurecen para siempre su vida adulta (2).

(1) S. FREUD. Totem y Tabú p. 145.

(2) SIMONE DE BEAUVOIR. El segundo sexo. T. II, p. 137.

El problema de la mujer, el feminismo, el movimiento de liberación femenina y todo lo que esto desencadena, ha sido un tema tratado por hombres y mujeres de distintas épocas y culturas como un intento de analizar las razones bajo las cuales desde los inicios de la civilización hasta nuestros días, la mujer es considerada como un ser totalmente inferior al hombre, como el sexo débil o como la llama Simone de Beauvoir: "El Segundo Sexo".

A pesar de cuanto se ha hablado sobre esta diferencia de posiciones entre ambos sexos, no se ha logrado definir concretamente cuál es el papel que cada uno tiene y cuál el que debería tener. ¿Qué es una mujer?, ¿Cuáles es su función como tal?; en fin, una serie de preguntas que nos hacemos y que dada la ambigüedad de sus respuestas nos es difícil explicar, ya que no hay un formulismo exacto que pueda "determinar" los roles femeninos, independientemente de que ya le han sido asignados muchos. Educadas por otras mujeres, su destino normal es el matrimonio que las subordina prácticamente al hombre; el prestigio viril está muy lejos de haber desaparecido, reposa todavía sobre sólidas bases económicas y sociales.

Para explicar cuáles son los fenómenos del machismo y de la debilidad femenina, es necesario precisar cuáles son sus circunstancias, momentos históricos, estructuras y superestructuras sociales, ya que son estos factores los más importantes en el condicionamiento del comportamiento humano; partiendo de la base de que el problema concretamente surge de la autoridad masculina y el sometimiento de la mujer, como respuesta a características sociales bien determinadas.

Nuestra intención no es hablar nuevamente de una lucha entre sexos. Teniendo como premisa que ambos son categorías de individuos radicalmente opuestos, y que desde el momento en que tienen diferencias físicas, no puede ser posible que exista una igualdad. Si bien se habla de "igualdad de derechos", éstos no podrán establecerse en tanto no haya una concientización de las dos partes sobre cuáles son sus necesidades, sus deberes y sus funciones.

Aún los filósofos más grandes hacen una diferenciación tajante respecto a la mujer. Aristóteles dice: "La hembra es hembra en virtud de cierta falta de cualidades". Mi pregunta es: ¿Cuáles son estas cualidades?. Santo Tomás afirma: "La mujer es un hombre frustrado". Pero ¿frustrado en ba

se a qué? En el nuevo testamento, en el capítulo del génesis, se habla de que Eva ha sido creada de una costilla de Adán, y que por lo tanto no tiene autonomía.

El hombre es el sujeto, es lo absoluto; ella es lo otro. Hegel (1) habla de una hostilidad en la conciencia, es decir, que el sujeto no se -- identifica como tal si no es bajo forma de oposición, ya que pretende plantearse como lo esencial y constituir al otro, a su pareja, como algo inessential, es decir, un objeto. Aquí el hombre es lo esencial y la mujer es lo otro. Nuestra intención no es buscar la razón por la cual somos consideradas como ese otro, como lo secundario e inessential.

En el presente trabajo trataremos de demostrar cómo el teatro ha recogido esta problemática a través de tres personajes femeninos que viven -- circunstancias diferentes: Medea, en el ámbito de la civilización Griega, -- por ser éste el momento en que la mujer pierde todo su poder al pasar del matriarcado al patriarcado, siendo la tragedia homónima de Eurípides un -- claro ejemplo de esa pérdida. Es cuando la mujer comienza a sufrir las -- consecuencias de la tiranía masculina, ya que es relegada al hogar y a los hijos sin plantearsele otra alternativa, obligándola a depositar todo su -- universo en el hogar, en la familia; mientras que al hombre se le permiten otras actividades que lo llevan fuera de casa. Medea establece la importancia que el marido como núcleo familiar tiene para ella, la dependencia que existe y su situación como esposa, madre y amada.

La institución familiar que está en constante crisis, debe buscar -- nuevas formas de organización, tanto políticas como sociales y económicas. Veremos en el ejemplo de Medea cómo la familia como institución limita a -- la mujer a una serie de actividades y roles que no le permiten desarrollarse como ser humano, debido a que ser ama de casa o madre de familia no implica ninguna trascendencia para ella, sino una opresión que la condiciona y la cosifica. Medea no tiene alternativas, sus posibilidades para autorealizarse son casi nulas, debido a la importancia equivocada que la sociedad ha conferido a la familia, como veremos que lo explica David Cooper en La muerte de la familia (2).

(1) HEGEL: citado por DE BEAUVORI SIMONE, en El Segundo Sexo, V. I, pag.74.

(2) D. COOPER. La muerte de la familia.

La familia es para Engels (1) un mecanismo para la transmisión de la riqueza a través de la herencia, es una unidad económica de la producción y un mecanismo para la propagación de la especie que utiliza a la mujer como órgano reproductor de esta especie.

Para Freud (2) la familia es un modo de perpetuar la ideología del pasado, como todo un sistema de pensamiento, costumbres, tradiciones, ejemplos a seguir y que ve en la mujer la fetichización de ese pasado.

La familia es para la mujer el primer factor de represión ya que ella vive a través de su marido. El y sus hijos constituyen su vida; son el sustituto de su trabajo y su creatividad. De esto deriva un afán de posesión sobre el marido y los hijos. La familia es por lo tanto una institución patriarcal que refuerza el poder masculino. En el matrimonio el marido está obligado a mantener a su familia y ésto le da una posición de supremacía sin necesidad de títulos legales o privilegios especiales. Por otro lado Stuart Mill explica que "El matrimonio es la única atadura legal conocida en nuestras leyes. Ya no existen esclavos legales excepto la señora de la casa". (3)

Basándonos en La señorita Julia de August Strindberg, pretendemos de mostrar el mito que existe en torno a la virginidad, al honor y a la castidad de la mujer. Mito totalmente creado y manipulado por el hombre y que desde siglos atrás forma parte de los valores femeninos.

Según Freud, (4) el tabú sexual es de gran importancia no sólo en el comportamiento social de los seres humanos, sino también en la vida física y psíquica, ya que la represión sexual es la principal causa de la neurosis sobre todo en la mujer. ¿Porqué el hombre goza de una vida sexual más libremente que la mujer?; ¿Porqué ella siempre carga con un terrible complejo de culpa ante la pérdida de su virginidad?; ¿Porqué no es capaz de asumir su sexualidad y disfrutarla al parejo que el hombre?. En última instancia, ¿Porqué debe conservar su virginidad hasta el matrimonio como -

(1) F. ENGELS. El origen de la familia, la propiedad privada y el estado.

(2) S. FREUD. Totem y Tabú.

(3) S. MILL. La igualdad de los sexos. p. 163

(4) S. FREUD. Totem y Tabú, pag. 32

una prueba de fidelidad, pureza y amor?. La mujer no tiene alternativa, - ante la pérdida de su "honor", no le queda más que el repudio de la sociedad, el complejo de culpa, que en sus últimas consecuencias la llevan hasta la muerte por esa falta de asunción.

En el Siglo XIX cuando Strindberg produce la mayoría de sus obras, - que se determinan una serie de circunstancias trascendentales para el desarrollo de la humanidad; el surgimiento del capitalismo, la explotación del hombre por el hombre y todas las consecuencias a lo que ésto conlleva. Una acentuación más grande de la lucha de clases y por lo tanto una tajante división de ideas e intereses, remarcan más los valores establecidos. - La Iglesia, la familia y la educación como partes de ese aparato reproductor de valores al servicio de una clase, tendrán como principal objetivo - crear nuevos mitos para el hombre, haciéndole creer que son parte de sus valores sociales y por lo tanto de su clase. El sexo y todo lo relacionado con la sexualidad se convierte en el siglo XIX en uno de los principales temas prohibidos para el hombre, y que repercute más directamente en el comportamiento de la mujer, y lo que es más grave, en su formación como tal.

Por último hemos elegido una obra de Bertolt Brecht: Madre Coraje y sus hijos. Brecht, dramaturgo contemporáneo, nos da una visión de las -- consecuencias que un conflicto bélico causa en el ser humano, en este caso ejemplificado en la guerra de los Treinta años. Su personaje protagónico, Ana Coraje, sin plena conciencia de la situación por la que atraviesa, busca la manera de sobrevivir junto con sus hijos durante la guerra y sin contar con la presencia del marido. Su gran instinto de conservación, la obliga a cometer los actos más absurdos, y no llega a comprender que - cuanto más cuida de sus hijos, más cerca está de perderlos. La necesidad de lucro la convierte en una persona totalmente irracional, producto de - una sociedad en decadencia que enfrenta una gran crisis, y bajo la cual - sus víctimas se vuelven miserables, egoístas, olvidándose de sus deberes - como seres humanos. Madre Coraje da más importancia a una caja de dinero que a la vida de su propio hijo quien está a punto de ser fusilado. Surge otra vez la mujer irracional, ilógica, falta de instintos maternos, - de visión para prever las cosas, pues no ha sido ni educada, ni preparada para resolver su vida; su dependencia hacia el hombre la convierten en un ser totalmente inepto para afrontar responsabilidades y compromisos, -

su vida fuera del hogar y de sus hijos no significan nada, porque no está posibilitada para nada, porque se le ha negado a través de muchos años el aprendizaje que la convierta en una conciencia.

No pretendemos afirmar que todas las mujeres se encuentren en igual situación, aunque sí una gran mayoría. Por otro lado no siempre es una falta de información o educación lo que determina la condición de la mujer, son múltiples las causas como lo son sus alternativas. Cada sociedad engendra individuos muy distintos y con diversos problemas, y sólo en base a su análisis, podrán determinarse cuáles son los factores más importantes que influyen en el comportamiento humano.

No es un problema que concierne únicamente al sexo femenino, la mujer sola no podrá liberarse de tanto prejuicio y atadura, es responsabilidad de ambos sexos y solamente en la pareja como tal está la solución.

Para un análisis sociológico hemos elegido estos textos dramáticos, los que de manera muy concreta nos plantean la situación de la mujer en relación a lo que la sociedad la orilla a ser dentro de un margen muy estrecho el cual nunca la dejará realizarse plenamente.

No se nace mujer,
llega uno a serlo.

Simone de Beauvoir

MEDEA

EURIPIDES

No hay un escrito sobre la vida completa de Eurípides, ya que las biografías nunca fueron practicadas en la antigüedad griega, aunque sus tres grandes trágicos: Eurípides, Sófocles y Esquilo, están situados en torno a la batalla de Salamina como punto de referencia, es decir 480 a.C.

Hijo del mercader Mnesarquiades, Eurípides nació en Fila, aldea al centro de Atica, sede de Démeter, famosa en esa época por sus templos y por las vírgenes temibles. Filicoro, escribió sobre él, aunque es difícil establecer su información ya que casi no contaba con material escrito para recabar testimonios, nos da algunos datos de su vida, describiéndolo como una persona solitaria al cual le aburrían las visitas y las reuniones, tenía algunos libros y detestaba a las mujeres. Vivía en la isla de Salamina. Se le critica por antisocial. ya que huía de las reuniones y no se esforzaba por halagar al auditorio. De las 11 comedias de Aristófanes, tres se ocupan de Eurípides y en ninguna de las otras deja de mencionarlo.

Muy niño Eurípides tuvo que salir del país a causa de la invasión persa, aún cuando los atenienses fueron vencedores y regresaron a Atica a construir sus ciudades. Cuando los bárbaros llegaron a Atenas, los griegos los denominaron así por ser extranjeros y no hablar su lengua, posteriormente se designó bárbaros a los pueblos de costumbres primitivas y rudas. Procedían del norte de Europa. La raza griega se distinguía de la bárbara por ser más inteligentes y civilizados, y entre todos los griegos los atenienses eran considerados como los más sabios.

Eurípides se convirtió en atleta y luego en pintor. De joven ayudaba en un grupo de Danzantes, Gilbert Murray dice: "La danza en la antigüedad se asociaba a las prácticas religiosas, cuyos miembros se escogían entre las familias de Atenas y que bailaban en torno al altar de Apolo". Su juventud transcurrió en la época de culminaciones intelectuales más altas que conoce la historia. Sabios, poetas, artistas, historiadores que se refugiaron en Atenas, eran diferentes por su sophia y sabiduría, la mayoría de los ciuda-

danos eran sofistas, que significa "El que obra sabiamente", es decir - que se consideraba sabio a quien actuara debidamente, todo libre ateniense debía estar dotado de arte o de virtud.

Anaxágoras y Pericles fueron los grandes maestros de Eurípides - que influyeron en su formación. Ramón Xirau dice: "Anaxágoras fue maestro de Pericles y de Sócrates, quien pensaba que todas las cosas que tienen vida están gobernadas por el espíritu" (1). En esta época se idealiza a la figura humana y Anaxágoras como humanista daba una gran importancia al hombre. Dice Xirau que Sócrates por su filosofía fue quien tuvo mayor influencia en Eurípides, ya que se preocupó por el conocimiento del hombre y afirmaba que: "El conocimiento de sí mismo, es en última instancia, la base tanto de nuestra acción como de nuestro pensamiento". Dice G. Murray: "Eurípides sentía gran admiración por Sócrates debido a la idea humanista del hombre como figura central del Cosmos" (2).

Eurípides estuvo casado con dos mujeres: Melito y Quirilla. Sabemos que los últimos años del poeta son de mucha importancia, pues es cuando desarrolla la mayoría de su producción literaria, la imagen que se tiene de él al final de su vida es la de la figura solitaria rodeado de pocos amigos, consagrado a vivir a lo que él llama "el servicio de las musas", es decir en la poesía y la meditación. Capaz de sacudir a los públicos por la intensidad de la emoción trágica, más alta en él que en ningún otro poeta. Falleció en Antípolis en el año 406, hay una anécdota que dice que fue destrozado por perros salvajes. A su muerte sus obras comenzaron a cobrar fama y a ser reconocidas.

(1) RAMON XIRAU. Introducción a la Historia de la Filosofía 2a. ed. 1968 México, Textos Universitarios p. 37.

(2) GILBERT MURRAY. Eurípides y su tiempo 4a. ed. 1966 México. Fondo de Cultura Económica. Brevarios # 7 p. 126

II EURIPIDES Y LA GENS GRIEGA

Federico Engels (1), explica que la gens entre los griegos significó la unidad orgánica, ya que en un principio estaban constituidos en ciudades-estado, como una etapa en la evolución de la sociedad humana. Pero la ciudad-estado adquirió un desarrollo más completo en Grecia al proliferar la agricultura y el comercio, los ciudadanos empezaron a descender de la acrópolis para habitar a sus alrededores. Esta polis sufrió una evolución interna: gobernada primero por un régimen monárquico, lo sucedió la oligarquía y después la coalición de ciudadanos que estableció la democracia.

Bajo la constitución de la gens, la familia nunca pudo ser una célula orgánica, puesto que el marido y la mujer pertenecían a dos gens diferentes, pero tenían fiestas y santuarios comunes y en general el desarrollo de la mitología griega a partir del culto a la naturaleza se debió esencialmente a la gens.

La constitución de esta gens era de la siguiente manera:

- a) La autoridad permanente era el consejo formado por los jefes de la gens y más tarde por un grupo de elementos electos. El consejo decidía los asuntos importantes. Esquilo describe por ejemplo, que el consejo de Tebas toma el acuerdo decisivo de enterrar a Eteocles con grandes honores, y de arrojar el cadáver de su hermano a los perros.
- b) La Asamblea del pueblo (Agora). El pueblo rodea a la asamblea del consejo, toma la palabra de manera ordenada e influye en la suerte de sus determinaciones. Esta asamblea era convocada por el consejo para decidir los asuntos importantes cada hombre podía hacer uso de la palabra y el acuerdo se tomaba levantando las manos. Federico Engels cita como ejemplo a Las Suplicantes de Esquilo, quienes también piden la palabra por aclamación.

(1) FEDERICO ENGELS. El origen de la Familia, la propiedad privada y el estado 1970, México edit.de Cultura Popular p.105

c) El jefe de familia en caso de faltar, se daba preferencia al pariente más próximo, no a su esposa, siempre que no hubiera razón para excluirlo. El derecho paterno solía pasar al hijo, que tenía la posibilidad de sucesión legal por elección popular, pero ese derecho no se otorgaba sin la previa elección del pueblo, -- quien determinaba el tipo de herencia. Es decir, que tanto poder como bienes materiales siempre quedaban a disposición del -- hombre, nunca de la mujer, a quien se consideraba inepta para el manejo de dichos bienes. Aunque faltaba una institución que no sólo perpetuase la naciente división de la sociedad en clases, -- sino también el derecho de la clase poseedora de explotar a la -- desposeída, y el dominio de la primera sobre la segunda. Por lo tanto el hombre poseedor de bienes tenía el derecho de explotar a la mujer, quien no poseía nada.

La situación de la mujer en la gens griega, era la de tener una posición completamente secundaria. En Atenas, por ejemplo, no podían intervenir en la vida pública y eran solamente servidoras en casa; ésto llevó a que el amor no pudiera llegar a una culminación verdadera en el matrimonio, y a la desviación de los hombres al homosexualismo, así como el trato con las mujeres públicas.

Entre los siglos XI y IX a.C., se empezaron a construir las principales ciudades-estado griegas, al frente de las cuales había un rey con poder militar y religioso que gobernaba asesorado por un consejo de ancianos. Surgen los grandes terratenientes, los que se impusieron a los pequeños -- propietarios y sustituyeron la monarquía por el estado aristocrático.

El estado se desarrolló reemplazando los antiguos órganos por auténticos organismos de administración dotados de una fuerza pública armada a su servicio, que podía ser dirigida contra el pueblo mismo.

El suelo estaba ya repartido y era propiedad privada, lo que llevó a la producción mercantil y al intercambio de mercancías que obligó a que se comenzaran a mezclar los miembros de las diferentes gens. El cambio -- fue la institución de una administración central, donde todo el consejo ge

neral fue transferido. Atenas fue un lugar donde se efectuaba todo tipo-- de eventos, discusiones o determinaciones trascendentes. En consecuencia, se dividió el pueblo en tres clases: los eupátridas o nobles, los geomoros o agricultores y los demourgos o artesanos. Esto dá como resultado el - - irreconciliable antagonismo entre la sociedad gentilicia y el estado. Se definieron los miembros de cada gens en privilegiados y no privilegiados.

Con los progresos de la industria y del comercio, se había desarrollado más la división del trabajo entre las diferentes ramas de la producción: agricultura y oficios manuales. La población se separaba según sus ocupaciones en grupos bien determinados. El comercio había atraído a Atenas, a un grupo de extranjeros que venían en busca de lucro, es decir a comerciar, lo que producía el desempleo y competencia entre los miembros naturales de la gens, quienes se dispersaron por el Atica.

La teoría del materialismo histórico, en interacción recíproca con el materialismo dialéctico, dejan ya de ver al hombre como un ente pasivo-contemplador y receptor ante los fenómenos naturales, mostrando el espíritu de praxis humano, los problemas de la conciencia social y el ser social y las leyes que rigen su desarrollo. Es decir el desarrollo de la sociedad y la naturaleza que son un proceso histórico social. El materialismo histórico pone en evidencia verdades importantes: la humanidad no es una especie animal, es una realidad histórica.

La conciencia que adquiere la mujer acerca de sí misma no se define por su sexualidad, sino que refleja una situación que depende de la estructura económica de la sociedad. Es importante pues hacer un análisis de esta estructura, en este caso la gens griega, para poder definir cuáles fueron las primeras razones y circunstancias históricas que condicionaron a la mujer en un papel inferior al del hombre. No solamente de una manera - biológica sino también social, al no poder participar de la actividad productiva en su sociedad y encontrarse relegada a las tareas domésticas.

Biológicamente, los dos rasgos esenciales que caracterizan a la mujer, son: que su aprehensión del mundo es menos amplia que la del hombre, - y que está sujeta mas estrechamente a la especie. Pero estos hechos ad- - quieren valores completamente distintos según las circunstancias económi--

cas y sociales. Así el manejo de las máquinas modernas, no exige sino parte de los recursos viriles como veremos posteriormente en Strindberg y - - Brecht.

III EURIPIDES Y LA TRAGEDIA GRIEGA

Albin Laskin en su libro La Tragedia Griega, nos dá una explicación sobre ésta: "La tragedia ática comenzó su carrera histórica en la primavera de 535 a.C. cuando el festival de Dionisios apareció con su coro de Tragodi o cabros cantores, presentando una cantata dramática. La acción era muy sencilla y sólo el jefe del coro tenía un papel definido (1). Durante el siglo V, la tragedia es en Atenas el arte literario por excelencia y -- sus últimos triunfos coinciden con el derrumbe del imperio ateniense. En su origen había sido una cantata que narraba alguna proeza pero sin que -- fuera representada, la muerte o los desastres eran referidos por un mensajero y no acontecía a los ojos de la audiencia.

El ritual dionisiaco que yace en los fondos de la tragedia tuvo seis etapas regulares:

- 1) Un agón o combate en el que el demonio lucha con su adversario.
- 2) Un pathos o desastre.
- 3) Un mensajero que trae noticias de lo acontecido.
- 4) Una lamentación.
- 5) El descubrimiento o reconocimiento del dios oculto.
- 6) Su epifanía o resurrección de la gloria.

Este ritual de Dionisios vino al fin a producir la tragedia griega, la cual se ensanchó a las historias de los héroes o demonios y posteriormente incluía acontecimientos de la vida cotidiana.

Eurípides sin duda uno de los más grandes portavoces de la tragedia griega, perteneció a la época sofística, que en la segunda mitad del siglo V se formó, debido a la sophia y los sofistas que se desarrollaron, y que tanto influyeron en Eurípides. Xirau considera que es la época más productiva filosóficamente hablando al comentar la frase de Protágoras: "el hombre es la medida de todas las cosas" (2), palabras que son algo decisivo para comprender la ruptura con la tradición en todos los aspectos de la vi

(1) ALBIN LESKIN. La Tragedia Griega 4a. ed. 1973 Barcelona Edit. Nueva Labor p. 196.

(2) RAMON XIRAU. Op. cit. p. 48

da; en ellas reside la pretensión revolucionaria de convertir en objeto de discusión racional todas las relaciones de la existencia humana, tanto la religión como el estado y las leyes. Toda la carga de la propia decisión y de responsabilidad recaía ahora en el hombre. En especial la crítica de Protágoras se convirtió en un análisis destructivo de lo existente.

La biografía de Eurípides habla de la relación como discípulos entre él y los principales sofistas como Protágoras; aunque el dramaturgo no se adhirió a una determinada doctrina, su obra es una búsqueda por lo nuevo y la tradición pierde para él todo su valor; de ahí que fuera escéptico y crítico.

Por otro lado, en el siglo V el mundo clásico toma muchas características del mundo arcaico. Este espíritu ilustrado aunado a las posturas antropocéntricas del siglo V, en donde se veía al hombre como el centro del universo, traerá inevitablemente al nuevo hombre histórico que dará ca bida a otras visiones de la vida y el mundo. Para Eurípides el verdadero centro de los acontecimientos, es el ser humano, sus acciones y la dirección divina. Siempre abordó las tragedias desde el ángulo humano. Su interés estaba en los seres humanos y sus contribuciones a la evolución artística consiste en una amplia visión y un agudo entendimiento de los hombres y las mujeres. Eurípides como en general los representantes de su época, que han vivido las guerras del Peloponeso con sus desastrosas consecuencias morales y materiales, son típicos de un momento crítico, en los que se esfuman los ideales por los que han vivido los representantes de la generación anterior. Todo ello hizo que los de la nueva perdieran la fe y la esperanza, Eurípides es por lo tanto profundamente pesimista. El pesimismo ahora va a constituir la tónica general de los escritores y pensadores atenienses, el hombre no vive ya en el mundo ilusionado y esperanzado, sino por el contrario estará avocado y preocupado por el presente, por la realidad cotidiana, por el análisis de las inferioridades humanas, sus pasiones desbocadas, ambiciones y crímenes, produciendo un fenómeno general: el individualismo.

Eurípides es un ejemplo de la conciencia helénica, en sus obras se encuentran formuladas las preguntas que delatan la crisis, sus personajes son enfermizos, criminales, anormales, desquiciados, patológicos, contradictorios y fieles representantes de un mundo en agonía.

A través de sus tragedias vemos cómo el destino nace del hombre mismo, de sus acciones, del poder de sus pasiones, " el hombre se define por sus acciones " (1). La dirección metódica de los antiguos dioses, es sustituida por la fortuna. Sin embargo, aún cuando la tragedia de Eurípides se abre a una nueva mentalidad, la estructura del género permite muy poco romper los antiguos moldes. Es decir que los dioses siguen estando en escena.

El caudillo que era anteriormente el glorioso guerrero no es ahora más que un ser vil, movido por sus bajas ambiciones, como el Agamenón de Ifigenia en Aulide. Eurípides utiliza toda clase de crueldades como lo vemos en el Ulises de la Hécuba y Las Troyanas. Egisto, Menelao, Etéocles, Polínice, son personajes atormentados. Pero al lado de estos personajes masculinos duros y crueles, también ha creado estremecedores personajes femeninos, víctimas muchas veces de la crueldad del hombre, o seres que reaccionan con una violencia inusitada como Andrómaca, Ifigenia, Electra, Fedra y Medea.

En Eurípides pues, hallamos el dolor más terrible, el dolor inútil, el sufrimiento absurdo, todo debido a la crueldad humana. Según José Alsina, el teatro de Eurípides se distingue por los rasgos siguientes:

- 1.- Por un tratamiento realista del mito, procedimiento por medio del cual ponen en relieve sus incongruencias, se rebaja la aurea heróica que rodeaba la tragedia anterior. Sus héroes son -- vistos desde el punto de vista de sus ambiciones, cinismo, maldad y cobardía.
- 2.- Una atmósfera realista en el ambiente de su tragedia. El se -- atrevió por vez primera a plantear los problemas íntimos del hogar, penetrar en las alcobas y poner al descubierto las miserias de Medea y Andrómaca.
- 3.- Intentó por vez primera en la literatura griega un estudio psicológico de la conducta humana, poniendo al descubierto sus flaquezas y asimismo toda la grandeza de la que es capaz. Describe además los síntomas externos de toda emoción, de todo estado anímico.

(1) JEAN PAUL SARTRE. El existencialismo es un humanismo. p. 47

- 4.- Eurípides, es el gran patético del teatro. El ha llevado a un grado supremo el "suspense", la morbosidad en el dolor que permite crear una atmósfera de patetismo. Profundiza el dolor de sus personajes y toda su técnica produce una impresión emotiva.
- 5.- Su teatro es una ley del contraste. Junto a sus seres crueles, cínicos, cobardes, asesinos, resplandecen las tiernas doncellas o las mujeres que sacrifican su vida por los demás: Alcestes, - Andrómaca y Macaria, son figuras que contrastan con Ulises, Jasón y Menelao.
- 6.- Encontramos en su obra, condenas rotundas de los dioses griegos, el poeta desea una mejor religión, más pura que la que dominaba.
- 7.- Eurípides es un poeta pesimista que no confía demasiado en la bondad humana. Sus héroes encarnan las pasiones y maldades de su tiempo, trazando un tiempo ideal de hombre y mujer.

EURIPIDES Y LA MUJER

Desde la antigüedad ya en la literatura, los griegos se referían a la mujer como algo despreciable. Hesíodo decía: "quien confía en una mujer, - confía en un ladrón", mientras Pericles pensaba que "la mujer es aquella de quien menos hablan los hombres", Aristóteles afirmaba que "la mujer era mujer en virtud de una deficiencia"; Mileto explicaba, "hay muchos monstruos en la tierra y en el mar, pero el mayor de todos sigue siendo la mujer"; Menandro pensaba por otro lado que "la mujer es un mal que no nos deja". La condición a la que está reducida la mujer no implica que los griegos sean - profundamente misóginos. Si comparamos estas afirmaciones de los primeros - filósofos y dramaturgos griegos, podemos ver cómo Eurípides por el contra- - rario, será un vehemente defensor de la mujer.

Las aportaciones de Eurípides a la historia, como vimos anteriormente, se caracterizan por una profundización del ser tan difícil de comprender pa - ra el hombre que es su propia compañera: la mujer. Descubre a la mujer co - mo ser humano y es una afirmación que no puede ponerse en duda, lo cual con - tradice la idea de que Eurípides es un misógino, es por el contrario, un de - fensor de la mujer, un auténtico feminista como asegura Alsina. Aunque se - crea que Eurípides era un implacable censor del sexo femenino, por lo - cual las mujeres atenienses lo odiaban, otros autores consideran que no hay genio que comprenda más a la mujer que Eurípides. Sus heroínas son famosas y han tenido una trascendencia muy importante en la literatura universal.

Desde el comienzo de su creación literaria, el poeta mostró predilec - ción por la figura de Medea. Ya en las Péliades (455 a.C.), la presentó co - mo a la hechicera que destruyó al anciano Pelias. En Medea, Eurípides nos - muestra la cima de su arte.

Es ella la princesa de la Cólquide quien sacó a Jasón de su país para llevarlo al extranjero y en donde es abandonada; es sobre todo la mujer que se opone al sufrimiento y a la humillación. Nos olvidamos de la Medea he - - chicera que hace uso de todos sus trucos y magias, y ya no pensamos en ella como bruja sino como ser humano, y aunque es demoníaca no podemos olvidar - que ante todo siente y ama.

A través del análisis que haremos de Medea, intentaremos plantear la posición de Eurípides frente a la mujer a la cual defiende y enaltece, por la misma razón de que está en contra de los valores de su época en los que la mujer era vista como la esclava subyugada al poder del hombre.

Mostrar a Medea como un ejemplo del fin del matriarcado, no significa que Eurípides estuviera de acuerdo con ello, sino que quisiéramos plantear un análisis histórico-social que determinará la evolución de la situación femenina. Por otro lado, nuestro interés por analizar a Medea, es la intención de entenderla como mujer en el terreno amoroso, familiar y social y -- que sus acciones son consecuencia de todo un sistema de constante opresión.

Medea presenta la causa de una mujer bárbara contra un griego que la ha agraviado. "Los civilizados han disfrutado de las mujeres salvajes para luego abandonarlas" (1). Medea no sólo es una bárbara, y al referirnos a barbarismo no lo hacemos en el sentido peyorativo de la palabra que significa salvaje, sino por ser extranjera y tener otras costumbres, Medea es -- también una mujer que se lanza en guerra contra el hombre que la ha despreciado, esta eterna guerra entre el hombre y la mujer que Medea asume y lleva hasta sus últimas consecuencias. Vemos en ella a la mujer oprimida por el macho, quien toma venganza cuando es despreciada y esclavizada, que como todo ser humano llega al límite de su resistencia y que le obliga a comportarse de una manera irracional, efectuando una venganza animal e instintiva.

Medea fue presentada en 431 a.C., primer año de la guerra del Peloponeso. Esta guerra entre el imperio ateniense, campeón de las fuerzas democráticas de Grecia y la confederación peloponesia capitaneada por Esparta, se prolongó por 27 años y culminó con la derrota de Atenas y el aniquilamiento de su poder.

(1) PITAGORAS citado por Simone de Beauvoir El Segundo sexo p. 43 V.II

¡Oh que yo pueda un día
hacer trizas a él y a su
nueva esposa. Apenas ven-
garía la ofensa que me
ha hecho. Padre, mi padre
Oh mi ciudad, que lejos de
vosotros huí con vergonzosa
fuga, después de haber mata-
do a mi hermano" (2)

En esta época, el hombre reina como soberano, se acuesta con esclavas o rameras, es polígamo. Jasón tiene "derecho" a tener otra mujer mientras la esposa toma venganza por otros medios. Medea no se limita a serle infiel a Jasón, para ella la infidelidad no equivale a ningún tipo de venganza, pues sería seguir la sumisión. Ella toma venganza dando muerte a su rival y a sus propios hijos.

La concepción tradicional de la época no conoce más que la monogamia, aunque el estudio de la historia primitiva efectuado por Engels, nos revela un estado de cosas en que los hombres practican la poligamia y las mujeres la poliandria, este mismo estado pasa por una serie de cambios que finalmente se resuelve en la monogamia. Estas modificaciones son de tal especie, que el círculo comprendido en la unión conyugal común, que era muy amplio en su origen, se va estrechando hasta que por último sólo comprende a la pareja aislada, es decir, Medea y Jasón.

Durante el matriarcado existió un estado primitivo el cual imperaba en el seno de la tribu el comercio carnal, donde cada mujer pertenecía a cada hombre y viceversa. Aunque no se sabía con certeza quién era el padre de la criatura, sí se sabía quién era la madre, por lo que en todos los matrimonios por grupos, la descendencia sólo podía establecerse por la línea materna, reconociendo únicamente la línea femenina y en estos momentos el matriarcado se encuentra en auge.

(2) EURIPIDES Las diecinueve tragedias "Medea" 9a. ed. 1978 México Editorial Porrúa. Colección sepan cuantos p. 53

Mientras la descendencia sólo se contaba por línea femenina, los miembros de ésta heredaban en un principio de su pariente gentil, fenecido. Sus bienes quedaban en el gens materna, pasaban a los miembros más próximos, es decir a los consanguíneos por una línea materna. Los hijos del difunto no pertenecían a su gens, sino a la de la madre. Todo se fué transformando cuando a la muerte del propietario de rebaños, estos pesaban en primer término a sus hermanos, o a los hijos de éstos, mientras que sus propios hijos se veían desheredados. Así pues las riquezas a medida que aumentaban, daban al hombre una posición más importante que a la mujer dentro de la familia.

Pero esto no podía hacerse mientras permaneciera vigente la filiación según el derecho materno, éste debía ser abolido y lo fué de esta manera: - los descendientes de un miembro masculino permanecían dentro de la gens paterna, mientras los descendientes de un miembro femenino salían de ella, pasando a la gens del padre.

Así quedó abolida la filiación femenina y el derecho hereditario materno, sustituyéndolo por el paterno. Esto fué el paso al patriarcado, este derrocamiento del derecho materno fue como citamos anteriormente el derrocamiento del sexo femenino.

¿Porqué?. Porque a partir de ello, se van dando una serie de transformaciones a nivel social, histórico y económico, que abarcan sin duda una modificación psicológica del género humano, colocándolos a uno por encima del otro. Esta separación será a lo largo de la historia una lucha constante, que se intensifica con la institución de la propiedad privada y la lucha de clases.

El hombre empeña las riendas en la casa, dejando a la mujer en ella, degradándola en servidora, convertida en lujuria, en esclava y en simple elemento de reproducción.

Pero no únicamente la mujer sino toda la familia se ve sometida al poder paterno, para asegurar la fidelidad de la mujer, ella es "entregada" al poder del hombre. Tenemos claramente el ejemplo en Medea, cuando Creón

rey de Corinto, es dueño de su hija Glauque, dueño en la medida en que es de él y es él quien se la "btorga" a Jasón.

MEDEA: "Creón dime: ¿Qué delito cometo para que así me expulses?

CREON: No usaré reticencias. Te expulso porque temo que dañes a mi hija con un mal remedio. Tengo muchos fundamentos para creerlo así. Hábil y diestra eres en hacer maleficios y estás despachada por haber sido despojada de tu lecho. Rumores tengo de que tú te propones vengarte de mi, que dí a mi hija a tu esposo.
No quiero ser quien sufra tal cosa, me prevengo antes echándote de esta tigrra. Es mejor, que ahora me procure tu odio que no más tarde lamente con inútiles lágrimas mi debilidad en - tolerarte. (1)

Creón la da como si fuera objeto de su propiedad y Jasón la "toma" - como si fuera ese objeto que ahora pasará a su propiedad, a su gens. En esta medida la mujer nunca tiene la libertad de elección, por lo tanto, Me--dea se presenta como una mujer que se rebela, ya que es ella quien elige - irse con Jasón, nadie se lo impone, nadie la obliga, ella misma toma la decisión de irse matando incluso a su hermano Apsirto, para consumir su objetivo.

(1) EURIPIDES Op. cit. p. 55

Entre los griegos, encontramos las nuevas formas de la familia a pesar de que como señala Marx, "la situación de las diosas en la mitología nos habla de que las mujeres tenían una posición más libre y más elevada"-(1) en los tiempos heroicos vemos ya a la mujer humillada por el predominio del hombre. En Homero por ejemplo, los vencedores aplacan sus apetitos sexuales en las jóvenes capturadas. La Iliada gira en torno a la pelea entre Aquiles y Agamenón por una mujer.

La monogamia es la forma celular de la sociedad civilizada en la cual podemos estudiar la naturaleza de las contradicciones y los antagonismos que alcanzan su pleno desarrollo en esta sociedad. Es una contradicción en la medida en que se establece, por un lado la monogamia y por el otro el hetairismo o la prostitución. La prostitución que se instituye socialmente y mantiene la libertad sexual en provecho de los hombres; la prostitución estaba protegida por el estado. La monogamia sólo se aplicaba a la mujer y en la actualidad conserva todavía ese carácter. La infidelidad de la mujer es inaceptable.

La preponderancia del hombre en la familia, y la procreación de los hijos que únicamente pudieran ser de él, fueron los objetivos de la monogamia proclamados por los griegos.

Ahora bien, aún cuando Medea debía aceptar la traición de Jasón, ella se rebela ante esta "ley", que el estado protege.

Este mundo ha pertenecido siempre a los machos, pero en él se enfrentan dos categorías humanas y cada una quiere imponer su soberanía frente a la otra. Es difícil formarse una idea de la situación de la mujer en el período que precede a la agricultura. No se sabe si la musculatura de la mujer y aparato respiratorio no estaban desarrollados como los del hombre a quienes se les encomendaban tareas más difíciles. El embarazo, el parto y la menstruación disminuía su capacidad de trabajo y las condenaba a largos períodos de impotencia. Las repetidas maternidades debían absorber la mayor parte de sus fuerzas y su tiempo. La mujer se volvió necesaria para la perpetuación de la especie, pero aún cuando la maternidad fue-

(1) KARL MARX Manuscritos económicos y Filosóficos de 1944. 4a. ed. 1978. Barcelona Ediciones Grijalbo, S. A. p. 127.

ra venerada, la humanidad no permitió que las mujeres ocuparan el primer lugar. La razón es que la humanidad no es una simple especie natural, la cual únicamente busca mantenerse como especie, su objetivo no es el estancamiento sino la superación.

Pero engendrar y criar no son actividades sino funciones naturales; ningún proyecto le es referido, por eso la mujer no encuentra en ello un motivo de afirmación. Medea ama a sus hijos, pero sabe que su realización como mujer, no termina ahí, y cuando Jasón la abandona, ella sabe que ha sido otro fracaso, ya que no encuentra en sus hijos toda la justificación-necesaria para sobreponerse. En las colectividades donde hay una gran libertad sexual, conviene que la mujer que da a luz, esté casada, pues ella no logra constituir sola con su progenie un grupo autónomo, se exige siempre la presencia del esposo. Medea sabe que al ser abandonada ella estará sola a pesar de sus hijos.

Mientras que los trabajos domésticos encierran a la mujer en la repetición y en la inmanencia, el caso del hombre es radicalmente distinto, él se plantea fines: caza, pesca, realiza actividades con las cuales trasciende como existente. En la medida en la que el hombre se arriesga al expedicionar "la humanidad acuerda superioridad al sexo que mata y no al que engendra" (1).

Simone de Beauvoir explica que la mujer es originalmente un ser que da la vida pero no arriesga la vida, aunque sabemos que siempre la mujer expone su vida al dar a luz a una criatura.

MEDEA: "Dicen que nosotras pasamos la vida seguras en el hogar, sin pena y sin peligro. . ." y ellos van a la guerra, combaten con la muerte a la vista, mal piensan. Tres veces en el frente de batalla y no parir un hijo. (2)

(1) SIMONE DE BEAUVOIR Op. cit. p. 73 vol. I

(2) EURIPIDES Op. cit. p. 54

Cuando el hombre realiza sus actividades, recurre al servicio de -- otros hombres a quienes reduce a su esclavitud, éste se convierte también-- en propietario de la mujer. El problema del patriarcado, es que el hombre-- toma a su cargo a la mujer y a sus hijos, esta evolución lleva al hombre a-- tener conciencia de sí y por lo tanto a imponer su voluntad. El triunfo -- del patriarcado no se dió al azar, fué toda una transformación por una nece-- sidad de conquistar a la mujer. En esta medida el lugar que ella ocupa en-- la sociedad es el que le asignan los hombres.

El hecho de que Medea elija huir al lado de Jasón, no significa que - demuestre su total libertad de elección, pues huye con un hombre que poste-- riormente condenará sus acciones y será quien la destinará al sufrimiento.- Jasón que abandona a Medea y por medio de la victoria de la fuerza viril, - se impone sobre el caos femenino, es el claro ejemplo del triunfo del pa-- triarcado sobre el derecho materno que ya no implica una supremacía sobre - el hombre. El viejo derecho maternal está muerto pues lo ha matado la rebe-- lión del macho.

La mujer vive reducida a una semiesclavitud y ni siquiera tiene dere-- cho a indignarse por ello, apenas Safo formula en su poesía algunas protes-- tas; Medea es otro ejemplo de protesta, quien mata a sus hijos, a su rival-- y al rey como señal de disconformidad, como una necesidad de hacer justicia por su propia mano.

MEDEA: "¿Qué quiero ahora?. Lo que quiero, es - que yo halle un camino para vengarme del agravio que ese esposo me ha hecho y ven-- germe también de aquel que dió a la hija en desposorio y de ella misma". (1)

Medea no representa a la mujer que se va a conformar con su papel de-- madre, ni que va a sufrir sola el agravio que le ha provocado Jasón, no es-- un personaje que se somete pasivamente a este sufrimiento. Por el contra-- rio ella misma hace una serie de cuestionamientos sobre la situación femeni-- na en esta época:

(1) EURIPIDES Op. cit. p. 54

MEDEA: "De cuantos seres, tienen alma y pensamiento somos las mujeres las más desdichadas. Primero hay que gastar grandes caudales por lograr un camino, ya lo tenemos. Hay que hacer de él un déspota de nuestro cuerpo.(1)

Medea se rebela ante el hecho de que su destino esté en manos de los hombres y a pesar de los pocos derechos que tiene como mujer, no se limita, sino que se opone, es claro que esta oposición no es únicamente contra un solo hombre: Jasón y Creón, sino contra todo un sistema social que la ha -- confinado a la opresión. Este sistema social que da al macho tanto poder -- sobre la mujer: el poder patriarcal.

(1) EURIPIDES Op. cit. p. 54

MEDEA Y EL AMOR

El amor tiene distintos sentidos para uno y para otro sexo, de donde surgen los serios inconvenientes que suelen separarlos. Byron dice que - "el amor no es para el hombre más que una ocupación en su vida, mientras que en la mujer es su vida misma" (1), de ahí que surjan esos inconvenientes.

La mujer amada no es mas que un valor entre otros tantos valores -- que los hombres quieren integrar a su existencia, y para la mujer, el amor es la total sumisión al servicio de su dueño. Esta diferencia no se trata de - una ley natural, sino igual que la situación de la esposa y la madre, un fac tor social por la diferente condición entre el hombre y la mujer.

Dado que el hombre ha nacido y ha sido educado bajo la premisa de - que debe ser el productor, quien trabaja, etc., sus ocupaciones no le permiten ver el amor como algo fundamental, él está hecho para no sufrir, no llorar, no pertenecer y no comprometerse. El amor o su relación amorosa no se rá mas que otra actividad de su vida. Por otro lado la mujer encerrada en la ociosidad del hogar sin nada en qué pensar, mas que en su marido, se entrega totalmente al amor. La mujer verá en el amor la única alternativa pa ra salvarse pero la paradoja del amor es que a fin de salvarla termina por-negarla totalmente.

Es necesario que todo lo que es, lo que posee, todos los instantes de su vida le sean consagrados para encontrar así su razón de ser, no quiere ser nada que no sea de él. En el amor la mujer buscará ante todo una -- confirmación. La mujer pretende realizarse como tal por medio de la fami-- lia, de los hijos y como última oportunidad en el amor, por lo tanto limita rá su realización a la vida amorosa.

(1) BYRON: Citado por Simone de Beauvoir en El segundo sexo p.48 T. II

Alejandra Kolontay explica que la característica típica de la mujer - del pasado era el predominio del sentimiento sobre la razón. No puede sobreponer su lógica al sentimiento de abandono y al fracaso que como consecuencia siente. Los celos; la desconfianza, la absurda venganza femenina, eran las características de la mujer de tipo antiguo. Kolontay continúa diciendo: "Los celos son el sentimiento que originan todas las tragedias del alma femenina" (1).

¿Porqué se vuelve absurda la venganza de Medea? Consideramos que la mujer no debe, no tiene la necesidad de tomar venganza. Su lógica femenina le dice que al ser humillada por un hombre, debe vengarse de él, ¿Pero esto va a cambiar su situación?. El cambio deberá efectuarse en ella misma, en la medida en que entienda todas las deformaciones a las que ha sido condenada. Si bien es cierto que la venganza le producirá placer, esto no implica ni su libertad ni su total satisfacción. Lo que hace Medea es vengarse y - herir al hombre que la ofende, pero ella seguirá herida y humillada.

Es la dependencia de la mujer con respecto a sus sentimientos, lo que la arrastra a expresar su odio por su rival en forma verdaderamente monstruosa, con lo que no hace mas que sacar a la superficie sus cualidades más bajas de esclava.

Es el caso de Medea, que por amor frustrado es capaz de convertirse - en la asesina de sus hijos. Medea no le da ningún valor a su personalidad, no sabe apreciar la independencia personal. Cuando Jasón la abandona, no - solamente pierde su existencia material, sino también su único apoyo moral.

Incapaz de enfrentarse sola a la vida, tiene miedo a la soledad, ya - que el contenido fundamental de la vida de la mayoría de las heroínas se reduce a los sentimientos de amor. La ausencia de amor, hace pobre la vida de una mujer.

(1) ALEJANDRA KOLONTAY La mujer nueva y la moral sexual 2a. ed. México 1978. Juan Pablo editores, S. A. p. 78

MEDEA: "Pero a mí. . . lo que ha ocurrido en mi vida, me está partiendo el alma, deshecha estoy... nada es ya para mí la vida... mi anhelo único es morir amigas mías" (1)

Si una mujer no amaba, la vida se le aparecía tan vacía como su corazón y esta es según Kolontay una de las razones que establecen las diferencias entre el hombre y la mujer, puesto que en el hombre, al lado del amor, existe siempre una actividad particular, mientras que para la mujer su mayor dolor consiste en la pérdida o la traición del ser amado.

La vida de la mujer, se ve limitada a los sentimientos del amor, esta es la causa de los corazones destrozados, de las furias de las mujeres desesperadas. Su error consiste por lo tanto en ver el amor como la única base de su vida, y no como una etapa.

La mujer no es capaz de salir de los conflictos del amor entera y fortalecida, siempre termina destruida. Goethe decía: "la mujer debe rechazar el pasado, en el momento en que quiera y recibir la vida como si acabara de nacer" (2). Pero vemos a Medea totalmente derrotada, sin ánimos para seguir viviendo, parece como si no tuviera capacidad para sobreponerse por sí sola y recurre a la absurda venganza para poder hacerlo.

MEDEA: "Ay de mí!, mi cabeza traspase una llama de cielo... ¿Qué provecho hay para mi en vivir? Ay! venga sobre mi la muerte. Desate ya y destruya esta vida de múltiples desdichas". (3)

¿Porqué no encuentra Medea motivo para vivir?, ¿Porqué Jasón es la razón de su vida y sin él no hay nada, está vacía?. Pero el problema del amor, no es únicamente una pérdida total de la individualidad, sino que como afirma Kolontay: "el amor individual que constituye la base del matrimonio que-

(1) EURIPIDES Op. cit. p. 54

(2) GOETHE Citado por Alejandra Kolontay Op. cit. p. 48

(3) EURIPIDES Op. cit. p. 54

se concentra en un hombre o una mujer, exige también una pérdida psíquica".

(1) El perder el equilibrio mental tiene gran parte de sus causas en el fra caso amoroso. Medea cae en un grado de locura que la transforma.

Generalmente con una separación, se desencadena una serie de estados- de ánimo que se apoderan de la persona que sufre con dicha separación, ta-- les estados son: duelo, desesperación, pesimismo, remordimiento, sensación- de vacío, y en una medida alarmante, a veces la amenaza de suicidio.

(1) A. KOLONTAY Op. Cit. p. 15

MEDEA: EL MATRIMONIO Y LA FAMILIA

"La mujer es lo que su marido hace de ella". (1) Anteriormente vimos cómo el marido justifica la existencia de la mujer en la medida en que él al lado de su esposa constituirá un núcleo familiar, mientras que ella sola con sus hijos jamás serán un núcleo autónomo. Si bien el amor es de primordial importancia en la vida de la mujer, fuera del matrimonio, ni el amor, ni el trabajo, ni la maternidad se encuentran justificados.

El matrimonio se presenta de manera radicalmente opuesta para el hombre y la mujer, puesto que el hombre es un individuo autónomo y completo, - es considerado ante todo como un productor y su existencia se justifica por el trabajo. El hombre no solicita a la mujer misma sino que la gens paterna dispone de ella como si fuera un objeto, como lo hemos visto anteriormente en el caso de Glauque. En el caso de Medea, Jasón tampoco la solicita, - pues ella es quien decide irse con él.

El matrimonio viene siendo para la mujer a veces la única justificación social, es decir, la única manera de integrarse a la colectividad social. La mujer busca en el matrimonio una confirmación de su existencia, - rompe con su pasado y es anexada al universo del marido, Medea abandona su patria y su familia para ir al lado de Jasón.

LA NODRIZA: "Nunca mi ama Medea hubiera navegado
hacia el país de Yolcos, nunca hubiera
ido loca por el amor de Jasón" (2)

Va al lado de ese hombre a quien da su persona, su virginidad y le debe una fidelidad rigurosa.

MEDEA: "Yo solitaria sin patria, expuesta a los
excesos de un marido que me robó
cual presa de guerra en tierra extraña"

(1) H. DE BALZAC Fisiología del Matrimonio Citado por Simone de Beauvoir

(2) EURIPIDES Op. cit. p. 51

La vocación del macho es la acción, necesita producir, combatir, crear, es decir trascender a la totalidad del universo, pero a la mujer no la invita a esta trascendencia, sino que la relega a la inmanencia, por lo tanto - sólo puede proponerse una vida equilibrada, edificar una felicidad sobre la base del matrimonio, encerrada en el mundo del hogar.

La mujer está encerrada en la comunidad conyugal, se encuentra limitada a un espacio muy estrecho. Por lo cual el hogar se convierte en el centro de su universo. Si éste universo se ve roto por alguna razón, la mujer no encuentra nada. El abandono de Medea significa el rompimiento de lo que para ella es todo.

MEDEA: "A temores propensa la mujer siempre.
No quiere luchas, se espanta del acero, pero no le toquen el lecho conyugal, porque no hay entonces una alma más sedienta de sangre" (1).

El hombre, Jasón, quiere un hogar pero con la libertad suficiente de evadirse de él, la repetición lo aburre y busca la novedad, el riesgo, las amistades que lo arranquen de la soledad del otro.

MEDEA: "Cuando el varón se hastía de la vida hogareña, se sale fuera a disipar su enfado, va con otro amigo, va con sus camaradas. ¿ Y nosotras qué ?. Un solo ser en quien tenemos que poner los ojos" (2).

John Stewart Mill (3) explica que el más fuerte puede siempre liberarse totalmente o en gran parte de todo aquello que en la obligación le resulta pesado, el más débil no puede.

(1) EURIPIDES Op. cit. p. 54

(2) Idem p. 54

(3) JOHN STUART MILL La igualdad de los sexos p. 49

MEDEA: "No se concede a las mujeres repudiar al esposo, no desatar el vínculo nupcial". (1)

Los éxitos y fracasos de la vida conyugal de la mujer, son mucho más graves para ella que para él, que es un ciudadano y un productor antes que un marido, en tanto que ella es exclusivamente su esposa, pero su trabajo no la libera de su condición.

MEDEA: "Todo él, era para mí -que bien lo he sabido- y es el más nefasto de los hombres el que es mi esposo" (2)

Medea tendrá a sus hijos, pero los niños son sólo una fuente de dicha en el seno de una forma equilibrada, una de cuyas cimas es el marido, como explicamos anteriormente. La esposa abandonada se convierte en una carga ingrata.

En los primeros años, la mujer se mece a menudo en toda clase de ilusiones e intenta admirar incondicionalmente a su marido, poco después se descubren sus verdaderos sentimientos y advierte que su marido prescindir de ella.

MEDEA: "Ah, Zeus, Zeus...! Pudiste tu dar a los hombres capacidad para distinguir el oro verdadero del falso.
Y no lleva cada uno una marca sobre su cuerpo para distinguir los malvados de los rectos" (3)

Medea no se perdona ella misma el haberse enamorado del hombre equivocado, no entiende la razón por la cual no fué capaz de ver en Jasón al hombre que más tarde la traicionaría, todo consecuencia del ciego amor que - -

(1) EURIPIDES Op. cit. p. 54

(2) Idem p. 54

(3) Idem p. 54

siente por él.

El drama del matrimonio como explica Simone de Beauvoir (1) consiste en que no asegura a la mujer la dicha que le promete, sino que la mutila y la destina a la repetición. El hombre al casarse, obliga a la mujer a que se entregue a él, pero no acepta la obligación recíproca y esta duplicidad del marido, consagra a la mujer a la desgracia. En el lecho, la quiere cálida y fría, la reclama entregada pero ingrávida, le pide que lo fije sobre la tierra pero que lo deje libre, que asegure la repetición monótona pero que no lo aburra, quiere tenerlo todo pero no pertenecerle, vivir en pareja pero estar sólo.

Para David Cooper, "el contrato matrimonial, implica la sumisión de la necesidad personal a un esquema temporal impuesto desde el exterior, pero que a través de esa sumisión, no pierde toda individualidad" (2). Es otra vez la sociedad la que empuja a los hombres a tomar un rol dentro de ella, la sociedad que impone de alguna u otra manera el matrimonio, lo impone como contrato, un contrato en el que Medea pertenece a Jasón y viceversa, dejándolos fuera de toda individualidad.

Como dice Cooper, "el problema del matrimonio, nos lleva al problema de la familia, ya que a través de éste, se va a mirar a dicha familia y la importancia social que ésta tiene como institución". (3)

Engels considera, que los apelativos de padre, hijo, hermano, hermana, no eran simples títulos honoríficos, sino que por el contrario, traían consigo varios deberes recíprocos perfectamente definidos y cuyo conjunto -- formaba parte esencial del régimen social de esos pueblos. La familia, viene a ser la forma más representativa del estado ateniense. Pero las desventajas de la familia, es que en su estructura interna impide el encuentro en

(1) SIMONE DE BEAUVOIR Op. cit. vol. II p. 176

(2) DAVID COOPER La muerte de la familia 6a. ed. 1975
Barcelona. Ariel Editores p. 46

(3) Idem p. 46

tre sus miembros y exige de ellos un sacrificio.

Cada miembro familiar espera una serie de cosas de los otros elementos, ya sea cariño, pasión, seguridad, comprensión, etc., pero el problema es que cada elemento es un universo, cada uno con sus propias escalas de valores, que comparadas con la de los otros miembros, resultan ser muy diferentes y relativas.

Medea espera de Jasón el eterno amor, la eterna fidelidad y cariño, - pero Jasón como parte de otro universo espera otras cosas no sólo de Medea, sino de la relación misma con el mundo. El conflicto se dá cuando las dos partes esperan y se comprometen a dar cosas diferentes de las que pueden -- verdaderamente entregar y como consecuencia, viene el conflicto, cuando no se recibe lo que se espera del otro.

Dentro de una sociedad la familia refuerza el poder real de la clase dominante, es decir la familia siempre ha sido una institución que tiene como función la de reproducir ciertos moldes establecidos; al hablar de reforzamiento de poder de la clase dominante, queremos referirnos al hombre como individuo y no a la clase social. El hombre será la cabeza y la estructura de la familia, quien maneja el poder, y por lo tanto, mantener esa estructura es perpetuar su poder. Aún cuando Jasón abandona a Medea, bien sabemos que él al lado de Glauque formará otro núcleo familiar en el cual él será el -- amo y ella la esclava, una vez más se continuará el juego del poder del dominador y el dominado. Precisamente por esta razón, la idea que Medea tiene de la familia, se deshace al ser abandonada.

"La familia enseña no cómo sobrevivir en sociedad, sino cómo someterse a ella" (1). Familia, como toda institución, que sabemos funcionan como mediadoras y alineadoras del individuo a su medio social, tiene además como objetivo durante su condicionamiento familiar el no bastarse a sí mismo como individuo, el no permitir existir en un mundo propio, debido a la pérdida de la individualidad que se da dentro del núcleo familiar. Es decir, da do que cada miembro espera de los otros algo, la educación y comportamiento

(1) DAVID COOPER Op. cit. p. 52

estarán enfocados a lo que esperamos recibir del otro, aún la relación -- que establezcamos con el otro se dará en función de lo que queremos de él, -- sea el sentimiento que sea. De esta manera, la personalidad y actitud de -- sus miembros, se va transformando de tal manera que van perdiendo toda indi-vidualidad, misma que se deposita en los otros elementos quienes también -- han sufrido dicha transformación. Por esta razón, Cooper considera que la familia como institución social condiciona y aliena a sus miembros, convirtiendo incluso en personas "anormales". La metamorfosis es tal, que no permite a ninguno existir libremente fuera del patrón de comportamiento de los demás elementos familiares. Así pues, el mismo Jasón, jamás tendrá una libertad plena a nivel conciencia para formar otra familia, y después de todo es lo que él ha elegido.

Pero Medea tampoco entenderá esta libre elección de Jasón, ella sólo sabe de su traición y su egoísmo, lo cual no le permitirá vivir libremente -- ya que pesará sobre su conciencia el abandono de Jasón, una vez más, la mujer no se presenta como una individualidad sino como una parte del macho -- que la posee. No es capaz de rehacer su vida de manera independiente.

Al hablar de los hijos, como parte de la familia, los veremos en plena formación quienes no recibirán de su madre, más que un condicionamiento -- que responde a las circunstancias y que por lo tanto, se convierte en una -- deformación de individuos. Ya que como lo ve Cooper, "la familia se especializa en la transformación de sus miembros y no en preparar las condiciones para la libre asunción de su identidad". (1)

(1) DAVID COOPER

Op. cit. p. 84

MEDEA COMO MADRE

"En la maternidad, la mujer realiza integralmente su destino fisiológico pues es su vocación por naturaleza" (1).

Cuando la mujer se convierte en madre, ocupa de alguna manera el lugar de su propia madre lo que significa para ella una emancipación total. Pero como dice Simone de Beauvoir: "liberar a la mujer de la familia no implica necesariamente liberar a la mujer" (2). El embarazo es un drama que se desarrolla en el interior de cada mujer, lo siente como un enriquecimiento y una mutilación a la vez, el feto es una parte de su cuerpo pero a la vez un parásito, ella lo posee y al mismo tiempo es poseída. Por otro lado, la madre no hace verdaderamente al niño, sino que éste se hace en ella, es incapaz de fundar una existencia, es decir que la madre lo engendra en la realidad de su cuerpo pero no en la singularidad de su existencia. Una madre es capaz de crear un ser, pero no de crear un sujeto pensante pues esto se adquirirá a través de la niñez, la adolescencia y la madurez.

Se ha creado un mito en torno al instinto maternal; el instinto no se aplica en ningún caso a la especie humana, está comprobado que únicamente los animales tienen instinto innato, en tanto que los hombres tienen un instinto aprendido, que aprenden a lo largo de su vida pero no nacen con él. La actitud de la madre es definida por el conjunto de su situación y por el modo en que la asume, por lo tanto, ésta es muy variable. Freud ha dicho que la madre encuentra en el niño una equivalencia del pene, ve en el niño una plenitud carnal pero no en la rendición sino en su dominación. Por otro lado, Cooper explica, que toda madre se siente personalmente incompleta, por lo que absorbe a su hijo para que se convierta en ese pedazo de sí misma que a ella le falta.

Volvemos a tener en la relación madre-hijo, la situación familiar -

(1) STEKEL La mujer frígida 3a. ed. Barcelona 1974 Edit. Plaza Janés p. 176

(2) SIMONE DE BEAUVOIR Op. cit. vol.II p. 197

respecto a lo que se espera de los otros. La maternidad adquiere una nueva figura cuando el niño crece, éste poco a poco, pretende individualizarse. La relación del niño y la madre se vuelve cada vez más completa, ya que el primero se convierte en un sujeto autónomo y rebelde. Cuando se transforma en adolescente, es una riqueza pero también un tirano y una carga. "La madre se complace en servirle, en darle y crear felicidad debido a que le gusta sentirse necesaria, pero la dificultad y la grandeza del amor maternal no implica ninguna reciprocidad, no hay para ella recompensa a cambio de sus servicios, a pesar de que la mistificación comienza cuando la religión de la maternidad proclama que toda madre debe ser ejemplar" (1).

Una mujer sin satisfacciones que socialmente se siente inferior al hombre, y que como dice Freud, lo es también biológicamente, pues piensa que la mujer es un hombre castrado al no tener pene, y que por lo tanto, no tiene aprehensión sobre el mundo, intentará compensar a través del hijo todas sus frustraciones. De aquí que se vea la maternidad como una realización, aunque esta no lo sea.

La madre deposita todo su universo en los hijos, Freud (2) explica que tanto en la maternidad, como en el matrimonio y el amor, la mujer toma una actitud equívoca con respecto a su trascendencia y a la trascendencia masculina. Si su vida marital o amorosa la ha vuelto hostil hacia los hombres, para ella será una satisfacción dominar al macho que ve reducido en su hijo. Por lo tanto una madre que azota a su hijo, no sólo le pega al niño, sino que es la manera de vengarse de un hombre, del mundo o de ella misma, sus conductas son simbólicas.

Medea se ve agraviada, su vida marital se ve frustrada, el hombre que ella ama la ha despreciado, por lo tanto ella debe vengarse de ese hombre, de ese mundo que le ha deparado tales circunstancias, debe castigarse a ella misma por haber cometido el error de amar al hombre equivocado y ¿cuál será la manera de castigar y autocastigarse?: matando al uni-

(1) S. DE BEAUVOIR Op. cit. p. 197

(2) SIGMUND FREUD Teoría Sexual p. 196

verso depositado en sus hijos, es decir matándolos, independientemente de la venganza contra Glauque y su padre.

Por un lado mata a sus hijos con el objeto de que nadie pueda hacer nada contra ellos, nadie los tome a su cargo, nadie los dañe, una vez que ella no puede hacerse responsable de ellos, prefiere ser ella misma quien les evite este riesgo:

MEDEA: "Mataré a mis hijos, nadie habrá que pueda arrebatármelos. Cuando haya-
arruinado la casa de Jasón, saldré del país huyendo de la muerte de mis amados hijos y del horrible crimen que habré -
perpetrado" (1).

El crimen es cometido como explicamos anteriormente, para vengarse-
de su marido, ésta es su rebelión como ser humano, como amante y como mu-
jer.

MEDEA: "Los hijos que en mí tuvo no ha de volver
a verlos vivos y de su nueva esposa no -
tendrá hijos. Nadie me juzgue débil, nadie
cobarde, ni demasiado paciente . . .
Soy lo contrario. . . para los enemigos -
implacable, toda alma de bondad para los
amigos" (2).

Pero es también el castigo contra ella misma:

CORIFEO: "Pero mujer matar al fruto de su seno"

MEDEA: "No hay nada más doloroso, y que más de-
vore el corazón del esposo".

(1) EURIPIDES Op. cit. p. 62

(2) Idem p. 62

CORIFEO: "Y así ser tú la más desventurada de las mujeres".

MEDEA: "Basta, sea así, sobran todos los razonamientos" (1).

Medea sabe que sufrirá ante el hecho de dar muerte a sus propios hijos, pero para ella, será la única forma de autocastigarse. Por otro lado, se siente justificada ya que ve en Jasón al único culpable, él es el responsable de la muerte de los niños.

MEDEA: "Felices sed, pero allá abajo, aquí - nuestro padre, ha arrebatado la dicha que gozar pudisteis". (2)

Una vez que les ha dado muerte y se enfrenta a Jasón, lo culpa directamente a él. Y regocijándose del placer que le causa ver a éste sufrir, que era el objetivo del crimen, sin importarle que ella también sufra.

JASON: "Tú también estás sufriendo, tú también partícipe eres de mi desgracia.

MEDEA: "Dices bien, mas el dolor me es grato, tú reír no puedes".

JASON: "Hijos míos, qué madre tan indigna habéis tenido".

MEDEA: "Ah hijos, cómo pudo ser vuestra ruina la locura de su padre!".

JASON: "No fué mi brazo el que les dió muerte"

(1) EURIPIDES Op. cit. p. 62

(2) Idem p. 62

- MEDEA: "Fué tu orgullo rebelde por tu nueva boda. Estos ni ven ya, te habrá de--herir perpetuamente el hecho".
- JASON: "Vivos están y pesan como venganza sobre tu cabeza".
- MEDEA: "Saben los dioses quién empezó el daño" (1).

Con el diálogo anterior, podemos observar la manera en que ambos - - personajes eluden la responsabilidad, no sólo ante la muerte de sus hijos, sino ante el compromiso que tienen consigo mismo y con su pareja.

No justificamos la acción de Medea en base al mito de la maternidad y el amor o instinto maternal, pero fuera de este contexto, lo haremos en la medida que consideramos que es preciso para la mujer, estar en una situación psicológica, moral y material que le permita soportar las cargas, ya que de lo contrario, las consecuencias son desastrosas, debido a que ella actúa por su instintiva "lógica femenina".

Los instintos de Medea, se ven determinados y son consecuencia de sus circunstancias de mujer frustrada, esto no quiere decir que haya en ella - instintos criminales. Por el contrario, éstos le surgen, los aprende del mundo hostil. Por otro lado, los hijos son una obligación y las obligaciones no son naturales, la naturaleza no podría citar nunca una elección moral, la que implica un compromiso. Tener hijos es comprometerse, si la madre se libera de esa responsabilidad, comete una falta contra una existencia humana, contra la naturaleza, pero nadie se la impone.

El amor maternal, como dice Simone de Beauvoir (2), no tiene nada de natural ya que a la mujer se le confía la empresa más grave y delicada que existe: formar a un ser humano. Como dijimos antes es obvio que Medea sufre por la muerte de sus hijos, puesto que para ella también representan -

(1) EURIPIDES Op. cit. p. 66

(2) SIMONE DE BEAUVOIR Op. cit. p. 322

un universo, pero ella como mujer sabe que su razón, no debe oponerse a sus sentimientos. Esto contradice el tipo de mujer al que se refiere Alejandra Kolontay, es decir, la mujer que ante todo siente pero no piensa.- Medea demuestra con el filicidio, saber imponer la razón al sentimiento - aunque de hecho dude en hacerlo:

MEDEA: "¿Qué hago mujeres, qué hago? Mi -
corazón desfallece cuando me encuentro con la luminosa mirada de mis -
hijos, no puedo más, adios proyectos de antes, voy a llevarme a mis hijos fuera de este país.

Mas ¿ qué me pasa ? ¿Voy a ser la -
irrisión de mis enemigos, y ellos -
van a quedar sin castigo? Hay que -
tener osadía.

Bien lo sé, será un horrendo crimen,
pero mi furor, se sobrepone a mi juicio". (1)

Para Medea es más importante llevar a cabo sus planes tal y como -- los ha pensado, pero no dejarse vencer por el dolor del crimen, de hecho -- sabe que las mujeres son débiles en sus acciones. Medea se asume como mujer-asesina, pero no se somete al sufrimiento, después de todo ella deberá acatar su soledad y su dolor, como algo de lo que ella es responsable- y no como algo de lo que únicamente es víctima.

Quisiéramos concretar observando que la madre tanto en su función - biológica, como en su función compromiso-familiar, es algo que surge y de pende totalmente de la sociedad, es un producto más de su sistema y será- éste el condicionador de la actitud de la madre frente a sus acciones.

(1) EURIPIDES Op. cit. p. 66

LAS MUJERES SE HAN VUELTO
IGUALMENTE PELIGROSAS. EL
SEXO ES AGRESIVO, PODERO-
SO, CUANDO LAS MUJERES SE
AGRUPAN PATETICAMENTE PA-
RA CANTAR, IQUE EL JUSTO-
CIELO NOS PROTEJA. SINO -
QUE EMPUÑAN FORMIDABLES -
ARMAS LEGALES Y SOCIALES-
Y CONTRAATACAN.

GEORGE BERNARD SHAW.

S T R I N D B E R G

Strindberg nace el 2 de enero de 1849, seis meses después del casamiento de sus padres. Treinta años después queriendo identificarse con la clase obrera, los parias y los oprimidos, Strindberg hace alarde de su supuesto nacimiento ilegítimo, lo que marca definitivamente la vida del escritor. Desde muchacho, Strindberg fué una persona sumamente sencilla, intranquilo, con un gran sentimiento de culpabilidad y con un continuo terror hacia la vida. Siempre manifestó un especial miedo a la obscuridad a los golpes, al rechazo y al castigo de sus padres. A los nueve años se enamora de una niña en el colegio y a los diez y ocho de una criada a la que envía poemas obscenos. A los veintiún años, ya tenía los nervios destrozados y desde entonces la idea del suicidio no se le quita de la cabeza. Esto lo trastorna a tal grado, que enferma de fiebre y de frecuentes escalofríos que le duran varios años. Poco después vive con una sirvienta y los celos lo atormentan. Fué encerrándose poco a poco en un estado de demencia como resultado de su gran deseo de considerarse verdaderamente loco.

Dice Jaspers que desde su más temprana edad, se manifiestan en Strindberg accesos afectivos que lo apartan de lo normal, las llamadas por él mismo fases de inestabilidad. Hay en el carácter de Strindberg rasgos muy especiales, su amor propio y una enorme capacidad de reacción al menor estímulo externo; ambicioso y débil de voluntad, sin escrúpulos pero condescendiente, duro y blando, seguro e inseguro. Es decir, su vida es una serie de contradicciones constantes. También son significativos sus constantes cambios de profesión, pues ninguna acababa por llenarle. Fué estudiante, profesor, periodista, bibliotecario, ayudante de operador, actor dramático y aunque a él no le importaba ninguna, cada nueva ocupación lo hacía olvidarse de la anterior. Lo único que se mantiene inalterable a lo largo de su vida son sus obsesiones, especialmente en las últimas épocas, obsesiones que vienen a constituir los temas centrales de todas sus ideas y puntos de vista, es decir problemas relacionados con el matrimonio, cuestiones sexuales, lo referente al poder, al dominio, a los tormentos recíprocos y a las intrigas; la materia prima sobre estas especulaciones la constituyen sus experiencias personales.

(1) KARLA JASPERS Genio y Locura 3a.ed. España edit. Aguilar, S.A. 1981 p.47

Strindberg contrajo matrimonio tres veces y los tres terminaron en sendos divorcios; el primero fué provocado por él mismo a causa de los celos, los cuales narra en su novela Confesiones de un loco, que es el autorretrato clásico de un tipo psiquiátrico muy conocido; el del hombre atormentado por los celos hasta la demencia, con aspectos reconocibles en la propia vida del escritor. Se supone que Ibsen lo tomó como modelo para el personaje Ekdal - de El pato salvaje, ya que todos los detalles coinciden. Comienza a padecer una serie de molestias físicas en 1888: dolores de cabeza, irritabilidad nerviosa, malestar estomacal, que él atribuye al exceso de trabajo; se queja -- con frecuencia de no encontrarse bien, sufre varias crisis; por otro lado, - lo obsesiona constantemente la idea de que su mujer desea que muera, porque quiere deshacerse de él, pues sospecha que lo está envenenando. Su manía por los celos al no corregirse, de cuando en cuando le producen excesos de esquizofrenia.

Jaspers, afirma que "Strindberg cree que las mujeres conspiran contra él por su condición antifeminista"(1). Finalmente su crisis culmina en una total esquizofrenia con estados pasajeros de alteración de la conciencia y - parálisis subjetiva que le llevan repentinamente a pérdidas de la memoria.

En 1893, se casa por segunda vez con Frida Ullh, pero las crisis de humillación y de persecución no lo dejan, y ahora es a él a quien le vienen las ideas de matar a su esposa arrojándola al mar. El proceso patológico de Strindberg, se agrava continuamente; su vida sexual se ve afectada de tal manera, que cambia de una excitación que lo lleva del paroxismo a una frigidez total, lo que le hace aborrecer todo lo referente a la sexualidad. Tras una larga separación de Frida termina por divorciarse. Años más tarde, se casa con la actriz noruega Harriet Bosse para divorciarse cuatro años más tarde.- En 1907 funda en Estocolmo junto con Augusto Falk el teatro íntimo, donde -- hasta 1910 desarrolla la última etapa de su obra de dramaturgo, su magnífico "teatro de cámara". Vive sus últimos años apartado con sus libros, su telescopio y sus propios cuadros. Finalmente muere en 1912 a causa de un cáncer en el estómago.

Jorge Lafforgue (2), coincide con Jaspers en que la personalidad de

(1) K. JASPERS Op. cit. p. 63

(2) JORGE LAFFORGUE "Prólogo", en La Señorita Julia de Strindberg, 1981.
Buenos Aires. Centro Editor de América Latina p. Vi.

Strindberg tenía como rasgos esenciales la duda y la sensibilidad frente a la opresión; constantemente criticaba a la clase dominante para poner de manifiesto que no estaba justificada su pretendida superioridad. Surge en él la necesidad de trepidar la realidad a partir de ciertos desajustes de la objetividad superficial, de poner al descubierto las fisuras profundas, re-virtiéndolo una intranquilidad de inestabilidad emocional.

STRINDBERG Y EL NATURALISMO

Strindberg inicia toda una reforma sobre los dramas burgueses utilizando la fantasía, lo legendario y los fulgores de la fábula para adaptarlos a la estructura y a la estrechez de la realidad mezquina. En su obra recorrió su propio camino personal y permaneció unido con la problemática de su época.

NATURALISMO

El naturalismo surge en base a una necesidad social muy concreta; La burguesía sentía la falta de un drama burgués que los representara. Arnold Hausser nos dice acerca de los orígenes del drama burgués: "La mera existencia de un drama elevado cuyos protagonistas eran personas burguesas, expresaba la pretensión de la burguesía de ser tomada tan en serio como la nobleza, de los que habían surgido de los héroes de la tragedia" (1). El drama burgués significaba la depreciación de las virtudes heroicas aristocráticas y una propaganda de la moral burguesa así como de los derechos reclamados por la burguesía.

El movimiento naturalista es el portavoz de una nueva clase que exigía ser representada con sus situaciones, conflictos y valores.

Hausser explica que el teatro hacía la propaganda de la ideología de la clase que lo sostenía económicamente. Durante el siglo XVIII sucedió un cambio en el que el burgués ordinario era el protagonista de una acción dramática seria y significativa.

En el siglo XIX Diderot formula los principios más importantes de la teoría dramática naturalista, exigiendo no sólo la motivación natural y psicológicamente correcta de los procesos espirituales, sino también la exactitud de la descripción del ambiente y la fidelidad a la naturaleza en

(1) ARNOLD HAUSSER Historia social de la literatura y el arte T. II, 1969, Madrid, España Ediciones Guadarrama, S. A. p. 262

la decoración. Pretendiendo llegar no a grandes efectos escénicos, sino-- a una serie de cuadros ópticamente expresivos, y no buscaba únicamente el efecto visual, sino también el lingüístico y acústico.

Diderot buscaba sobre todo bajar el tono altisonante de la tragedia clásica, ya que dice Arnold Hausser: "La tragedia clásica ve al hombre aislado y lo presenta como una entidad espiritual independiente y autónoma que está en contacto externo con la realidad material, pero que no influye en lo íntimo. El drama burgués por el contrario lo concibe como parte y función de su ambiente y lo describe como un ser que en vez de dominar la realidad concreta como ocurre en la tragedia, está dominado y absorbido -- por esa realidad". (1)

El medio ambiente deja de ser mero fondo y adquiere una participación activa en la formación del destino humano.

Todo esto responde a la necesidad que surge por expresar a una sociedad que vive el auge creciente del poder del dinero en la que los hombres se convierten en las circunstancias que los determinan.

Dice Diderot: "El objetivo del naturalismo es que el espectador no pueda escapar a la influencia del drama viendo representada en escena - su propia clase social, a la cual reconoce de manera normal" (2). En esta necesidad del espectador de identificarse con sus compañeros de clase, tiene su verdadero origen la psicología del drama naturalista que interpreta a los personajes como fenómenos sociales.

La concepción materialista y sociológica del hombre que lo hace aparecer como mera función de su ambiente, condiciona una nueva forma de drama, completamente distinta a la de la tragedia clásica.

Strindberg dijo: "El drama es mi genuina expresión literaria" y sus obras son de tres tipos: El de las historias como El pueblo sueco, Vida de los habitantes del archipiélago; el de los dramas de amor y de la familia como La Danza Macabra, El Padre, La Señorita Julia; y el de las pie-

(1) ARNOLD HAUSSER Historia social de la literatura y el arte. T. II, - 1969. Madrid, España Ediciones Guadarrama, S.A.p. 262

(2) DIDEROT Citado por Arnold Hausser. Op. cit. p. 262.

zas fantásticas como Las llaves del reino de los cielos, donde el hombre -- comprueba la imperfección total de la existencia. En sus grandes dramas naturalistas pone al desnudo la relación de la pareja humana, según Kenet Mc. Gowan (1) Strindberg dice de sus personajes naturalistas: que los más vivos, adquieren contornos que llegan a la representación ideal por la fuerza de la crueldad anímica. Plantea una exacerbación de las tensiones psicológicas más punzantes en un mundo en donde la salvación es un azar, al igual que una lucha atroz sin término. A través de su obra completa puede reconocerse un rasgo característico: su misoginia, que se vuelve como una obsesión, revelándose como una especie de erotismo comprimido y trastornado.

Aunque se le compara mucho con Ibsen hay grandes diferencias dice Mc Gowan; Ibsen es moralista, severo, creyente de la autorealización individual aún a pesar de la opresión de una sociedad mentirosa. Strindberg en cambio, es desgarrador, plantea los problemas a nivel de conciencia escondida, por lo que es repudiado por la burguesía, ya que constantemente cuestiona las falsas bases sobre las que se asienta dicha clase. Por otro lado, - con su estilo naturalista, no deja escapar un solo detalle que represente a esta clase.

Silvio D'Amico (2) explica que: el naturalismo surge en el siglo-XIX, y su premisa básica es la consideración de un único tipo de realidad, - lo natural, es decir lo existente en tiempo y espacio, normado por las leyes que rigen el mundo físico, es un intento por eliminar todo esencialismo platónico que cae en lo ideal, para buscar la atención en lo fácticamente existente. El naturalismo aplica sus teorías en el campo de la novela y el teatro. Su principal teorizador y novelista es Emilio Zolá, quien establece la estructura de su obra sobre la base de la observación, de la hipótesis y de la experimentación, mostrándolo en obras como Germinal, La Taberna, Naná, en donde la conducta de los personajes condicionan los instintos y -- las pasiones en su estrecha relación con su medio ambiente. Por ejemplo en Germinal donde los personajes son determinados por el medio que los rodea, - la mina, el trabajo, la pobreza.

(1) KENETH MC GOWAN Las edades de oro del teatro 3a. ed. México, Fondo - de Cultura Económica p. 178.

(2) SILVIO D'AMICO Historia del teatro dramático 2a. ed. México, 1961 - Edit. UTEHA, vol. 3 p. 196.

Strindberg trata de mostrar la realidad tal y como es enseñando - siempre su constante obsesión: el hombre es esclavo de las cosas y la enemiga natural del hombre es la mujer. Desarrollando en sus dramas la imposibilidad de vivir. Por ejemplo, en La danza macabra los personajes nos muestran la dificultad de su relación como familias y como personas.

En su mundo, la acción siempre termina en derrota. El personaje-protagónico es un ser agónico que siempre se siente preso por algo y que - en realidad lo está; el acusado es el hombre quien a su vez acusa a la sociedad y al orden de las cosas. Strindberg es riguroso hasta la crueldad, en la mostración del encuadre social e histórico.

Strindberg comenzó a escribir obras históricas, para después volverse al realismo y finalmente hacia una que podría llamarse interpretación simbólica de la realidad y es uno de los precursores del expresionismo. En su período realista, escribió con intensidad y violencia, analizando los materiales de la vida a un nivel muy importante. Quizá la obra dramática más importante de Strindberg sea La señorita Julia (1898), tragedia separada en dos actos por una especie de coro grotesco. Es la historia de una aristócrata señorita que en un momento de abandono al instinto ciego, se entrega a un criado, y cuando recobra la conciencia de la distancia entre ella y el macho a quien se ha dado, no encuentra otra salida que matarse con una navaja de afeitar que él le da.

III STRINDBERG Y LA BURGUESIA DEL SIGLO XIX

Strindberg fue un ejemplo más de escritores, pintores, poetas, -- que vivieron en la sociedad del siglo XIX. Al igual que Ibsen, Gauguin, - Nietzsche, trató de poner al descubierto una serie de valores, los cuales - con la naciente burguesía limitaban y oprimían los instintos del hombre. - Varios factores y fenómenos se dieron en este siglo, muy determinantes para el futuro desarrollo del hombre.

El estudio del ser humano no puede desligarse de ninguna manera - de la realidad social en la que se desenvuelve y que a su vez le impregna- todos y cada uno de sus aspectos. Es de esta manera que sólo sobre la base de la comprensión y conocimiento de tal relación dialéctica hombre-so- ciedad, que se pueden analizar cuáles son sus contradicciones y conflictos.

Erich Fromm (1) dice que a medida que aumentan las fuerzas produc- tivas, la humanidad se va liberando progresivamente de la tiranía de las - fuerzas de la naturaleza: el hombre toma conciencia de su medio natural y aprende a modificarlo para sus propios fines, de ésta manera comienza la -- marcha triunfal de la ciencia y la tecnología que harán del hombre el due- ño de la naturaleza. Pero la humanidad paga un precio muy elevado por este progreso emancipador. El paso de una sociedad de pobreza absoluta a -- una sociedad de pobreza relativa, es al mismo tiempo el paso de una socie- dad armoniosamente unida a una sociedad dividida en clases.

Durante el siglo XIX, el hombre va dejando cada vez más de ocupar el centro del sistema, este lugar lo va a ocupar la producción. El hombre deja de ser la medida de todas las cosas ya que el elemento más caracterís- tico del siglo XIX, fue la explotación del trabajador. Con el empleo de - la máquina de vapor, crece la división del trabajo al igual que el tamaño- de las empresas. El principio capitalista es que cada quien busca su propio provecho. El mercado es la base de la formación de las relaciones hu- manas en la sociedad capitalista.

La utilización de las máquinas y la construcción de fábricas iban

(1) ERICH FROMM Psicoanálisis de la Sociedad Contemporánea 11a. ed. 1976
México Edit. Fondo de Cultura Económica p. 77

destruyendo paulatinamente al artesano. El desarrollo del capitalismo acreó indiscutiblemente, la disociación y la rutina de la burguesía. Únicamente unos cuantos representantes de esta clase se enriquecieron explotando el trabajo de los demás y convirtiéndose en capitalistas. La industria ganó la partida y la sociedad se dividió en dos clases sociales: los obreros y la burguesía industrial. Fue en Inglaterra donde nació la producción mecánica, puesto que fue el primero en suprimir el sistema feudal, -- que obstaculizaba el desarrollo capitalista.

Según Fromm: (1) La competencia entre los capitalistas los obliga a introducir nuevas máquinas y procedimientos de producción. Las masas populares siguen llevando una vida miserable, no tienen más que un poder adquisitivo irrisorio. El comercio se estanca, la producción se paraliza y sobrevienen las crisis económicas. El proletariado emprende pues la lucha de clases contra la burguesía.

Esta necesidad económica de la competencia, condujo especialmente en la segunda mitad del siglo XIX, a una actitud cada vez más competitiva. La codicia fue el móvil del capitalismo. Este sistema se basa en el principio común a todas las sociedades divididas en clases: el empleo del hombre por el hombre, se compran los servicios del trabajador y aunque el patrón lo trate humanamente, no lo hace en base a la mutualidad. La persona que tiene capital, manda a la persona que sólo tiene su vida, su destreza humana, su vitalidad y su productividad.

Intimamente relacionado con el problema de la explotación, aunque todavía más complejo, es el uso de la autoridad en el hombre del siglo XIX. Todo sistema social en que un sector de la población es mandado por otro, -- especialmente si éste es una minoría, tiene que basarse en un fuerte sentido de autoridad, sentido que es más riguroso en una sociedad acentuadamente patriarcal, en la que el sexo masculino es superior al femenino.

La autoridad no es una cualidad que tiene una persona en la medida en que tiene cualidades físicas, la autoridad hace referencia a una relación interpersonal en que una persona considera a otra superior o infe--

(1) E. FROMM Op. cit. p. 78

rior a ella misma. Pero hay una diferencia fundamental en este tipo de -- relación superioridad-inferioridad que puede llamarse autoridad racional.

"El carácter social del siglo XIX es un ejemplo de mezcla de auto ridad racional y autoridad irracional" (1).

Otro rasgo característico de la clase social de este siglo es el sentimiento de orgullo y de dominio, la vanidad del hombre. Así como lo fueron las actitudes esencialmente competidora, acumulativa, explotadora, autoritaria, agresiva, individualista, las que eran fuentes del sufrimiento humano y de la falta de respeto.

El papel de la autoridad irracional y la necesidad de someterse a ella, condujo a la represión de las ideas y sentimientos que la sociedad declaró tabús. El síntoma más claro fue el cuestionamiento del sexo y de todo lo natural en el cuerpo. Esta represión tuvo como consecuencia según pensaba Freud (2) diversas formas de neurosis "considerando síntomas neuróticos una manifestación de ideas inconscientes". En base a estos tabús -- analizaremos el desarrollo de La Señorita Julia y las consecuencias que -- Freud considera como neurosis. Dice Freud: "Los síntomas neuróticos poseen una íntima relación con la vida de las personas en las que surgen. El síntoma se forma como sustitución de algo que no ha conseguido manifestarse al exterior. Los síntomas neuróticos van íntimamente ligados a la satisfacción de los deseos sexuales". (3)

El surgimiento de una burguesía tiene características muy particulares, el pensamiento burgués determina las formas en las cuales la clase tenía que ver al mundo de acuerdo a su ser social. La clase burguesa domi na todos los detalles de la existencia social, sometiéndolos únicamente a sus necesidades, de ahí su calificación como clase dominante.

(1) E. FROMM Op. Cit. p. 78

(2) S. FREUD Introducción al psicoanálisis 10a. ed. 1979, Madrid. Edit. Alianza Editorial p. 269

(3) S. FREUD Op. Cit. p. 316

Las formas sociales despojan al hombre de su esencia, va perdiendo la capacidad de ser hombre para convertirlo en un autómata. ¿Porqué?. Porque la burguesía apoyada por instituciones sociales como son la iglesia, la familia, la escuela, el estado, determinan una serie de valores y normas de comportamiento que van de acuerdo al servicio de su clase, pero que olvida lo más primario y esencial del hombre. Prohibe entre otras una serie de funciones y actividades tanto naturales y necesarias para el hombre como la práctica del sexo y el trabajo libre.

La sociedad burguesa encasilla al hombre en ciertas reglas a seguir y el que intenta salirse de ellas o cuestionarlas será un rebelde, un loco, anormal, y por lo tanto deberá recibir un castigo (1).

La burguesía niega las leyes objetivas del desarrollo social y rechaza la posibilidad de entender el curso de los acontecimientos históricos. Esta ideología se empeña en perpetuar el orden social caduco y constituye un freno para el progreso social.

(1) ENRIQUE GUINSBERG Sociedad, Salud y enfermedad mental 1976 México. Editado por Universidad Autónoma de Puebla No. 3 p. 37

IV STRINDBERG Y LA MUJER

Uno de los conceptos principales en la concepción del mundo para Strindberg es su antifeminismo. La primera mujer cuya influencia se extiende en su existencia es su madre, siente una nostalgia por ella quien lo acompañó toda su vida. En el trato con las mujeres era tímido, ya que les tenía demasiado miedo y siempre las trataba con cierto respeto. Con su primera mujer Siri Von Essen empezó a experimentar la crisis de los celos.

Esta actitud de Strindberg con respecto a la mujer, a las relaciones entre ambos sexos y al matrimonio, están inspiradas en su experiencia propia. En su origen el problema de los sexos es para Strindberg una cuestión económica, de competencia entre uno y otro para la explotación del masculino por su rival, condenando siempre a la mujer.

"Las veía a la hora de las comidas sin nada que hacer salvo platicar y presumir, señoras enfermas, señoras perezosas, jóvenes guapas... Al ver su holgazanería se pregunta uno de qué vivirán esos parásitos. Si las mujeres tan insignificantes, tienen algún valor, es únicamente porque son capaces de hacer lo que les está vedado a los hombres" (1).

Elegimos a Strindberg porque lo consideramos uno de los dramaturgos más misóginos en la historia del teatro. Tuvo razones personales y experiencias amargas con sus tres esposas y en general su relación con las mujeres, lo fueron alejando de éstas y convirtiéndolo en un juez de las mismas a quienes veía como las eternas enemigas del hombre.

El pesimismo y la misoginia aparecen constantemente en su obra, denuncia a la mujer como compañera mentirosa y acreedora insaciable del hombre, los protagonistas como el padre, son víctimas de los despotismos femeninos. Strindberg es mejor conocido por su misoginia violenta, pintan

(1) STRINDBERG Citado por Karl Jaspers. Op. cit. p. 192

do a la mujer como animal de presa que explota al hombre y lo destruye. El padre, El más Fuerte, La señorita Julia son obras en las que estableció toda la crueldad de su naturaleza.

Es evidente que el autor considera a la mujer como un ser deplorable e innecesario, pero lo cierto es que hay una actitud muy contradictoria dentro de él. Por un lado escribía todo aquello que pudiera humillarla y ridiculizarla, viéndola como un ser enfermo, miserable, mentiroso, -- falso, etc., aunque por otro lado siempre buscaba la compañía de una mujer ya que necesitaba de su presencia. Este espíritu de contradicción es sin duda una consecuencia de su estado enfermizo. Jaspers y el mismo Strindberg han diagnosticado que su enfermedad era esquizofrenia, un desdoblamiento de la personalidad, que lo hacía rechazar a la mujer y al mismo tiempo obligarlo a necesitarla.

Pero todo esto es también un producto social, Strindberg vive una época de constantes contradicciones, de derrumbamiento de ideales, de luchas incansables en la que el hombre se vuelve enfermo y egoísta. Strindberg es la manifestación de toda esta época decadente.

Durante el siglo XIX, el desarrollo del capitalismo, la marcada división de clases, el espíritu de este nuevo hombre que únicamente cree en su beneficio, en el intercambio y los negocios, lo afectan a tal grado que no tiene alternativa: o entra en el juego del poder para no ser explotado, y por lo tanto se convierte en explotador; o forma parte de aquéllos a quienes les interesa poner al descubierto todos estos síntomas de la sociedad en la que viven, cuáles son sus reglamentos y de qué manera alienan al hombre para que sea producto de esta sociedad, que evidentemente Strindberg rechaza.

V JULIA Y EL MITO DEL HONOR

Pudo esperarse que la revolución del siglo XIX cambiara la suerte de la mujer, pero esa revolución burguesa respetó las instituciones y los valores, además de que fue hecha exclusivamente para los hombres. Durante este siglo la jurisprudencia no hace más que reforzar los rigores del código privando a la mujer del derecho absoluto de emanciparse.

Para Simone de Beauvoir (1) Balzac se hace portavoz de la burguesía, expresa que el único deber de la mujer es hacer latir el corazón de los hombres, exhorta al hombre a negarle a la mujer instrucción y cultura, prohibirle todo aquello que le permita desarrollar su individualidad. La burguesía sigue ese programa: las mujeres son sometidas a la cocina y al hogar, en compensación son honradas y rodeadas de toda clase de cortesía exquisita. La mayor parte de las mujeres burguesas aceptan este papel, su educación y situación parasitaria las coloca bajo la dependencia del hombre. La mujer burguesa quiere sus cadenas puesto que ama sus privilegios de clase, su emancipación sería un debilitamiento de la sociedad burguesa. En la medida que la mujer al trabajar tendría contacto con la realidad -- que la rodea, la cual al mismo tiempo la volvería más consciente de su situación como parásito y como objeto, la llevaría a cuestionarse una serie de actitudes y circunstancias que la rodean. El trabajo por lo tanto las hace críticas de su situación, lo cual resulta muy incómodo pues deberán luchar por otra situación distinta que las haga estar en igualdad con su marido. La mujer como objeto, como madre y como esposa representan la parte de la familia, producto de la burguesía, como el reflejo del hombre que puede mantener a esa familia. La salida de la mujer fuera del hogar representa la destrucción de la familia.

Al referirnos al mito del honor tenemos como objetivo tratar de desmitificar aquellos que se crearon durante el siglo XIX en torno al sexo y la virginidad que tanto han afectado el desarrollo de la mujer como tal, ya que desde ese punto de vista siempre será inferior al hombre --

(1) S. DE BEAUVOIR Op. cit. T. 2 p. 198.

quien tiene la total libertad de elegir una vida sexual muy amplia, mientras a la mujer siempre se le ha condenado y prohibido haciéndola creer la falsa importancia que tiene su virginidad como una prueba de honor ¿Ante quién?. Ante el macho y la sociedad.

La Señorita Julia representa para nosotros uno de los casos más claros en el que la mujer educada bajo tales principios no sabe actuar cuando ha perdido la virginidad y como consecuencia no encuentra otra salida que la muerte, pues la virginidad perdida no hay manera de sustituirla y Julia como representante de la aristocracia no puede vivir deshonrada en la sociedad.

Ahora bien, el mito del honor no es únicamente un factor social sino también psicológico y quisiéramos analizar cuáles son sus razones y sus circunstancias.

El sexo es una función biológica esencial del ser humano y tiene dos momentos: "uno personal y privado, que es el autoerotismo y otro de relación que es el intercambio erótico con otra persona". (1)

La prohibición de esta función ha afectado duramente a la mujer y no sólo la ha perturbado o le ha impedido realizarse a sí misma, sino que la ha arrojado inexperta ante el inicio de una actividad sexual.

" La mujer es monógama, el hombre es polígamo, la mujer es receptiva, el hombre agresivo, la mujer es pasiva, el hombre activo, la mujer es para la familia, el hombre para la sociedad, la mujer es presa, el hombre cazador, la mujer es inmanencia, el hombre trascendencia, la mujer es vagina, el hombre es pene"(2).

Históricamente al varón le es asignado el rol de responsabilidad sexual, en tanto que a la mujer se le confinaba en un papel de pura accepta

(1) CARLA LONZI La mujer clitorica y la mujer vaginal 2a. ed. 1975
Barcelona Editorial Anagrama p. 39.

(2) Idem P. 46

ción, en la medida que no participaba activamente durante el acto sexual.

Con el advenimiento de la revolución industrial, se separó tanto-sexual como socialmente a hombres y mujeres. El concepto de sexo como - - fuente de placer recíproco se esfumó a medida que hombres y mujeres encontraban que sus vidas estaban rígidamente divididas no sólo por la ética la boral sino también por las exigencias sociales. Por otro lado también estaban presentes las omnipresentes ortodoxias religiosas, la intolerancia social y la ignorancia de los problemas sexuales.

Según Masters y Johnson: (1) la relación sexual en tanto que proceso fisiológico natural, comparable a otras funciones naturales como la - respiración y la urinaria quedó prohibida y vista como algo amoral tanto - por la iglesia como por la burguesía. Las ideas sexuales se convirtieron por lo tanto en parte integral de la estructura social "el concepto de sexo como pecado y como algo destinado únicamente a la reproducción dan como -- consecuencia centenares de hombres y mujeres que se han visto reducidos a pautas de comportamiento gravemente neuróticas" (2).

El galardón de la virginidad debe ser la ofrenda que la mujer da al marido durante el sacrificio. Un himen intacto se acepta como prueba - positiva de inocencia sexual de la mujer y la hazaña sexual del hombre. La cultura ha decretado que todas las mujeres solteras debían ser vírgenes y - aquéllas que habían cometido el tremendo error de sacrificar tal galardón - en contactos sexuales anteriores debían hacer lo posible por ocultar su -- pérdida.

"El amor, el trabajo libre y el conocimiento son manantiales de - nuestra vida por lo tanto deben también gobernarla", dice Wilhelm Reich (3).

Los problemas sexuales nacen en el terreno de una sociedad capita lista en la cual las relaciones humanas se tornan más contradictorias y --

(1) MASTERS H. WILLIAMS, El vínculo del placer 1977 España Editorial Johnson E. VIRGINIA Grijalbo, S. A. p. 19

(2) Idem Op. cit. p. 176

(3) WILHELM REICH Sexualidad, libertad o represión 1971 México Editorial Grijalbo p. 7

alienadas. La Señorita Julia es la típica representación de la muchachita de clase burguesa a quien se le han enseñado todos los buenos modales y -- comportamientos de una señorita de dicha clase, por lo tanto no le está -- permitido pensar en la posibilidad de una relación sexual, por ser un tema prohibido. A primera vista parece que todo el mundo se halla de acuerdo -- sobre el sentido de lo sexual, asimilándolo a lo indecente, o sea lo que -- no debe hablarse ante personas correctas.

Pero la privación de una normal satisfacción sexual engendra una -- neurosis y además esta necesidad sexual se desvía a otro tipo de comporta -- miento.

Según Freud, los enfermos de neurosis tienen las siguientes mani -- festaciones : "experimentan impulsos extraños a su personalidad, como el -- suicidio, realizan actos cuya ejecución no les proporciona placer ninguno, pero a los cuales no pueden rehuir y su interés se fija en ideas ajenas a -- su interés normal, frecuentemente son totalmente absurdas" (1).

Los sistemas de educación, familia, estado, iglesia, tienen como -- finalidad proponer y transmitir comportamientos determinados, ideas razona -- bles. Todas esas superestructuras que contribuyen a perpetuar el sistema -- de opresión.

"La libertad de la mujer comienza en el vientre" (2) y mientras -- la mujer no esté liberada de los conflictos sexuales jamás podrá ser igual al hombre, ya que no tiene el derecho de disponer libremente de su cuerpo -- que es en suma su más directa y amenazada propiedad para realizar su vida -- sexual tal y como la conciba.

Julia como toda mujer tiene la inquietud sexual y la necesidad de -- satisfacción pero debe sustituirla de otra manera, la manera de hacerlo es

(1) S. FREUD Op. cit. p. 377

(2) SIMONE DE BEAUVOIR Op. cit. T. I p. 476

tratando de humillar al hombre que es capaz de hacerla sentir mujer. Su madre la ha educado bajo tal idea y ya que ella odia a los hombres, hace prometer a su hija que nunca se doblegará a ellos, la enseña a despreciarlos e inclusive la educa como macho.

JULIA: Tomaba la defensa de mi madre. De ella aprendí a odiar y desconfiar de los hombres, por que ella los odiaba, como supe después, le prometí que no llegaría nunca a ser la esclava de ellos (1).

La madre ordena a su hija que no trate con varones, que no les permita nada, que asuma un papel pasivo. Si quieren esbozar una amistad o un flirt, debe evitar que parezca que la iniciativa es suya. A los hombres no les gustan los varones frustrados, los intelectuales y les espanta la audacia excesiva. Partiendo de este principio se desarrolla la problemática de Julia, ya que ha sido educada bajo las condiciones mencionadas y aún llevando una adolescencia semejante a la de un muchacho, llega el momento en que desea a un hombre y su prometido no es el candidato más aceptable, ya que no se ha dejado humillar, por lo tanto buscará a Juan - que por un lado es un macho-hombre que atrae a la mujer por su fuerza y masculinidad, por otro lado porque es uno de los pocos hombres que tiene a su alrededor, y finalmente porque socialmente es inferior a ella.

La lógica que sigue Julia, es hacer justamente lo que le prohíbe su madre, es decir provocar y coquetear con su mayordomo de una forma indirecta, y cuando ve la indiferencia de Juan, Julia se vuelve una hembra indiscreta y descarada, aún cuando sus primeros coqueteos sean infantiles:

JULIA: (dándole con el pañuelo en la cara) ¿Es muy curioso el señorito?

JUAN: Cómo huele a violeta

(1) AUGUST STRINDBERG La Señorita Julia 1980, Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, S. A. p. 26

JULIA: (coqueta) Descarado ¿es que también entiende usted de perfumes? porque bailar sí sabe (1).

Julia va siendo poco a poco más audaz y provocativa, aún cuando - Juan mantiene distancias y le advierte que tenga cuidado. No sólo bromea con él sino que se le acerca y lo acaricia.

JULIA: (se ríe y le palpa los brazos) Con estos brazos.

JUAN: Señorita Julia

JULIA: Qué Monsieur Jean

JUAN: Atención, soy un hombre

JULIA: Quiere usted estarse quieto. Vaya ya lo tenemos aquí. Béseme usted la mano en señal de - agradecimiento.

JUAN: (levantándose) Dígame usted señorita, Cristina ya se ha ido a dormir.

JULIA: Antes béseme usted la mano.

JUAN: Pero dígame

JULIA: La mano antes...

JUAN: Perfectamente, pero usted cargará con toda - la responsabilidad.

JULIA: (riéndose) ¿De qué?

(1) AUGUST STRINDBERG La Señorita Julia 1980, Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, S. A. p. 14

- JUAN: ¿De qué? ¿tan niña es aún la señorita a los-
veinticinco años? Ignora que es peligroso ju-
gar con fuego.
- JULIA: Para mí no, estoy asegurada.
- JUAN: (atrevido) No lo está usted y aunque lo estu-
viera, tiene usted que pensar en que hay ma-
teria flamable a su alrededor.
- JULIA: ¿Será usted esa materia?
- JUAN: Sí señorita, no por lo que soy, sino únicamen-
te por ser joven (1).

El comportamiento de Julia, es el de la muchacha que coquetea - -
frente al galán que mantiene cierta distancia, bromea con él para romper -
las barreras, poco a poco se van comprometiendo en un semi-juego en el que
ella parece ser inocente y él calculador, ella lo reta y él le advierte. -
Pero Julia comete un error al no querer darse cuenta con qué clase de hom-
bre está tratando, con un criado que halaga a la mujer para conseguir su -
objetivo pero que obviamente al poseerlo olvida todo. Julia no es capaz -
de darse cuenta de ello, tal vez por inocencia, tal vez porque sus instin-
tos y deseos sexuales en estos momentos sean más fuertes que la propia ló-
gica, el caso es que ella, la señorita burguesa, la hija del conde se en-
trega con el criado. "Para la mujer, la ausencia del pene, deriva en un -
complejo de castración" (2). El hombre ve en su pene un símbolo de fuerza,
de poder, de superioridad por la virilidad que es capaz de demostrar por -
medio del pene, la mujer inconscientemente se siente inferior al hombre, -
por la falta de un órgano que no posee. El pene es por lo tanto la reivin-
dicación social del hombre. "El niño se ha dado cuenta de la diferencia -
genital entre hombre y mujer, y que su organización psicosexual ha progre-
sado a la fase fálica. Esta fase está denominada por una antítesis que ya
no es activa-pasiva, sino fálica castrada" (3).

- (1) STRINDBERG Op. cit. p. 13
- (2) S. FREUD Teoría Sexual 4a. ed. 1976 España Editorial Biblio-
teca Nueva T. 3 p. 199
- (3) PETER BLOSS Psicoanálisis de la adolescencia 3a. ed. 1980 Méxi-
co Editorial Joaquín Mortiz p. 43.

La reacción inmediata a la relación sexual, por parte de ella es-
la de sentirse humillada, ultrajada y deshonrada:

JULIA: No lo volveré a hacer, no, pero ¿qué puedo -
hacer ahora?

JUAN: Pues huir...viajar. (1)

La actitud de él es, claro, la de una indiferencia total, por lo -
tanto la manera en la que Julia puede sentirse menos culpable es engañánd
se a ella misma, pretendiendo creer que el hombre que la ha seducido por -
lo menos la quiere:

JULIA: Todo es muy bello, pero Juan, debes infundirir
me valor, dime que me quieres.

JUAN: Bien quisiera pero ya no me atrevo (2).

En segundo lugar tratará de dominar al hombre a quien se ha entregado para autoconvencerse de que a pesar de todo, ella sigue siendo la señorita Julia, que no ha perdido su posición ni como mujer ni como la hija del conde, aún sabiendo que se ha rebajado al acostarse con su criado. -- Juan se comportará como el típico macho que desprecia a la mujer que ha -- conseguido fácilmente. Qué puede significar para la mujer solicitar a un hombre una relación sexual, si luego lo que se produce entre ambos es una relación dominada por el hombre.

JULIA: Que un alma humana encierre tanta suciedad.

JUAN: Lávese bien.

JULIA: Lacayo criado, levántate que estoy hablando.

(1) STRINDBERG Op. cit. p. 29

(2) Idem p. 30

JUAN: Conten la lengua mujerzuela del lacayo o sal de aquí, ninguna mujer de mi clase se hubiera comportado nunca como tú esta noche. -- ¿Crees que una muchacha de costumbres sencillas provoca a un hombre como lo has hecho -- tú? (1)

Cuando Julia se da cuenta del error cometido, de que nunca podrá dominar a Juan, de que nunca podrán ser iguales ni social, ni cultural, ni sexualmente; todo está perdido. No podrá restituir su virginidad perdida, pero tampoco es capaz de enfrentarla para no sentirse deshonrada, y por -- otro lado tampoco quiere sentirse despreciada por el hombre a quien se entrega. ¿Cuál será la salida para una mujer que se encuentra en la circunstancia de Julia?. Julia hará un último intento tratando de asustar a Juan recordándole sus supuestas obligaciones.

JULIA: ¿Y cree que voy a dejar las cosas así, sabe usted lo que un hombre debe a la mujer a la que ha deshonrado?.

JUAN: (saca una moneda de plata y la arroja sobre la mesa) Haga usted el favor, porque yo no quiero deber nada.

JULIA: ¿Sabe usted lo que la ley prescribe?

JUAN: Demasiado. La ley no impone sanción alguna a la mujer que seduce a un hombre. (2)

Pero es que además nadie ha obligado a Julia, es ella quien por su propia voluntad se ha entregado y quizá sea esto lo que más la atormenta, lo que le crea culpabilidad pues no es capaz de asumirse en una sociedad en donde la mayor parte de las satisfacciones sexuales están prohibidas. En donde no encuentra otra salida que la del suicidio. La civiliza--

(1) STRINDBERG Op. cit. p. 34

(2) STRINDBERG Op. cit. p. 41

ción actual únicamente admite las relaciones sexuales a condición de que - estén basadas en la firme e indisoluble unión de un hombre y una mujer, es decir del matrimonio.

VI LA SEÑORITA JULIA Y LA SEXUALIDAD

En este tema quisiéramos definir cuáles con los problemas, las -- causas y las consecuencias a nivel psicológico que traen consigo la pérdida de la virginidad y porqué necesariamente la mujer se siente tan culpable, humillada y perdida.

Los comienzos eróticos en la mujer no son fáciles debido a ciertos incidentes acaecidos en la infancia, en la juventud, y que han engendrado en ella una profunda resistencia a veces insuperable. Una educación se vera, el temor de pecado y un sentimiento de culpabilidad respecto a la ma dre.

El desarrollo del tema abarca desde que la mujer es joven-adolescente hasta su iniciación sexual, pues de esta manera podemos saber las -- circunstancias bajo las cuales es educada y de qué manera se desarrolla co mo mujer. Pues las condiciones en las que se desarrollan la vida sexual - depende también de su adolescencia.

Va hemos visto cómo la madre educa a su hija para que ésta sea fe menina, para que se muestre impotente, pasiva y dócil, por lo tanto, la jo ven no sólo tendrá que engalanarse, sino también reprimir su espontaneidad y sustituirla por la gracia y el encanto. Ella sabe que está destinada al hombre y quiere un destino de mujer normal y completa. El hombre la des-- lumbraba pero le causa temor, por lo que le es más fácil idolatrar a héroes-desconocidos y príncipes totalmente inaccesibles, incluso acepta, como es el caso de Julia, que el elegido tenga un aspecto humilde, feo, ya que todo eso le da mucha mayor seguridad. Julia elige a Juan pues sabe que entre ella y él, no hay ninguna relación real posible y de esta manera puede ella hacer una experiencia abstracta puramente subjetiva de amor que - no atenta contra su integridad y no compromete nada de sí misma. Este es el error de Julia, creer que al provocar a Juan tan sólo se dará una rela ción superflua, que no pasará a más, algo totalmente irreal, pero la rela ción toma un carácter más serio y ella cae en la trampa entregándose a -- Juan.

De una u otra manera la joven no se plantea la cuestión sexual, - evade experiencias concretas, algunas de ellas sienten la necesidad de un guía, de un maestro. Cuando del poder de los padres, se encuentran con -- una autonomía a la cual no están acostumbradas, caen en el capricho, de- - sean renunciar a su libertad, buscan a un hombre que las domine y las enseñe.

Esta también es la razón por la que Julia le aburre su prometido, pues este no es capaz de enseñarla. Se siente fascinada por el Don Juan, - sueña con someterse a él y aferrar así a ese seductor a quien ninguna mu-- jer retiene jamás, tiene la esperanza de reformarlo, pero sabe que fracasará. Por lo tanto toda su vida buscará un amor ideal imposible de alcanzar.

Hay un conflicto entre el narcisismo de la joven y las experien-- cias a las cuales la destina la sexualidad, ella quiere ser un tesoro fascinante y no una cosa que se toma como si fuera un objeto.

A Julia le interesa captar la atención masculina pero a su vez le indigna ser captada. La vergüenza se mezcla con la coquetería y vanidad, - la mirada del macho la halaga y la hiere, muestra el escote y las pier-- nas, pero se ruboriza si se las miran; se divierte provocando al macho, pe-- ro retrocede si advierte que ha despertado su deseo, el deseo es un homena-- je y una ofensa:

JULIA: En realidad creo que usted es un casto Juan.

JUAN: ¿Lo cree así?

JULIA: Casi lo temo (Juan se dirige resueltamente a ella e intenta sujetarla para darle un beso, ella le da un manotazo) Largo de aquí.

JUAN: Es en broma o en serio.

JULIA: En serio

JUAN: Usted juega demasiado en serio y eso es peligroso. Sin embargo ahora estoy cansado del juego y le suplico me perdone si vuelvo a mis ocupaciones. (1)

La joven también siente gran curiosidad y un deseo sexual por el hombre. Es el rasgo que caracteriza a la joven y nos dá la clave de la mayor parte de su conducta: no acepta el destino que la naturaleza y la sociedad le asignan, pero no lo repudia positivamente. Desea tener un hombre pero le repugna ser su presa. Detrás de cada temor se disimula un deseo. Y una de las formas de esta oposición es la broma. Ridiculiza a los hombres y reirse del amor es una manera de superar la inseguridad.

Tanto en el plano sexual como social, las nuevas aspiraciones que surgen en ella se encuentran condenadas a permanecer insatisfechas y todos sus impulsos de orden vital se ven obstruídos.

Simone Beauvoir escribe (2) "Al romper el himen, el hombre posee el cuerpo femenino y en esta operación irreversible hace de él un objeto pasivo, afirma su toma de él. Es en torno a esto sobre lo cual se crean los mitos que tanto perjudicarán a la mujer: la virginidad. La Virgen es fecundidad y fuente de vida, dulzura y pureza!"

Los psicoanalistas coinciden sobre la extrema importancia que adquiere para la mujer sus comienzos eróticos que repercuten a lo largo de toda su vida. Las experiencias eróticas de la joven, no son una simple prolongación de sus actividades, sino que presentan a menudo un carácter brutal. En ciertos casos la crisis se resuelve fácilmente pero hay coyunturas trágicas en las cuales sólo se liquidan por el suicidio o la locura.

"La situación es profundamente distinta para el hombre y la mujer desde el punto de vista biológico, social y psicológico. Para el hombre el paso de la sexualidad infantil a la madurez es relativamente simple. El

(1) STRINDBERG Op. cit. p. 23

(2) SIMONE DE BEAUVOIR Op. Cit. T. II p. 178

acto amoroso tiene una única finalidad: el orgasmo. El erotismo de la mujer es mucho más complejo y refleja la problemática de la situación femenina" (1).

La desfloración no es una culminación armoniosa de una evolución-continua, sino una ruptura abierta con el pasado, el comienzo de un nuevo-ciclo. La civilización patriarcal ha destinado a la mujer a la castidad.- Se reconoce el derecho del macho a satisfacer sus necesidades sexuales, pero para ella el acto sexual, si no ha sido santificado por un código o ley es una caída, una falta, una derrota, debe defender su honor y si cede sug cita el desprecio.

JULIA: Lléveme usted de aquí lejos de la deshonra-- y de la vergüenza. Qué hice Dios mío?

JUAN: Ahora sí que empezamos ¿qué ha hecho usted?- lo mismo que hicieron otras miles antes que usted.

JULIA: Y ahora va usted a despreciarme. Me caigo, - me desplomo. Dios del cielo toma esta vida - miserable. Sácame del fango en que me ahogo. Sálvame (2).

Para el hombre el acto sexual es conquista y victoria, es este -- el caso de Juan. Este acto es la profanación de un ser por otro, impone - al que profana un cierto orgullo y al profanado cierta humillación aunque haya consentido.

Es falso pensar que la virgen no conoce el deseo, lo que sucede - es que no sabe definir exactamente la naturaleza de dicho deseo, no sabe - precisar. A la mujer le gusta que la estrechen y la acaricien, le han repetido muchas veces que un hombre no necesita ser hermoso como a Julia no-

(1) SIMONE DE BEAUVOIR T. II p. 178

(2) STRINDBERG Op. Cit. p. 33

le importa que Juan sea su criado, ya que no debe buscar en él las cualidades de un objeto, sino la potencia y las fuerzas viriles, y es esto lo que llama la atención de Julia.

Así la mujer se encuentra dividida en sí misma, solicita un abrazo robusto, pero la rudeza es actitud que la hiere.

En el medio aristócrata en el que Julia ha sido educada la virginidad tiene tanto valor, que al entregarse a Juan en un impulso incontrolable, es arrancada de un mundo imaginario en el cual vivía para ser arrojada a otro real y cruel.

Todavía durante el flirt, Julia continúa viviendo en su universo habitual de ceremonia y sueño, y Juan hablaba en un lenguaje novelesco o -- al menos cortés donde era posible hacer trampa, pero si éste después del acto amoroso se muestra torpe, nace en ella un complejo de inferioridad -- que le injertaron numerosas neurosis y sentirá un rencor que se traducirá en frigidéz.

JUAN: No puedo negar que me da usted lástima. Entonces, cuando estaba en el campo de las cebollas, viéndola a usted en el jardín de las rosas, ahora se lo puedo decir, tuve las mismas ideas puercas que todos los muchachos.

JULIA: Sin embargo trató usted de morir por mí.

JUAN: ¿En el cajón de avena? palabrería.

JULIA: ¿Fue un embuste entonces?

JUAN: Aproximadamente.

JULIA: Así es usted.

JUAN: ¿Iba a inventar otra cosa? A las mujeres se les consigue adulándolas.

JULIA: Sinvergüenza.

JUAN: Buscona (1).

No es raro que la primera experiencia de la joven sea una verdadera violación y que el hombre se comporte brutal, y aún cuando el hombre se muestre cortés, la primera penetración es una violación.

"El hombre sólo compromete en el coito un órgano exterior pero la mujer es alcanzada en el interior de sí misma" (2).

El pesar que se siente por la virginidad perdida desempeña el papel principal en los trastornos que siguen provocando disturbios psíquicos, la desfloración viene a ser un fenómeno insólito. Freud afirma que -- por otro lado "el cuerpo de la mujer es particularmente histérico y que -- por lo tanto sus resistencias morales impiden la aparición del placer" (3).

(1) STRINDBERG Op. Cit. p. 34

(2) SIMONE DE BEAUVOIR Op. Cit. p. 131 T. III

(3) FREUD SIGMUND Introducción al psicoanálisis p. 378

VII LA SEÑORITA JULIA Y LA LUCHA DE CLASES

Anteriormente hablamos de la preocupación de Strindberg por tratar de mostrar a través de su obra, una sociedad en total decadencia. Una sociedad que se desarrolla junto con el crecimiento de la industria, de lo que surge una serie de nuevos cánones, sistemas de educación y de relación.

Vimos en el tema anterior de qué manera la moral, la religión y la educación del siglo XIX crea mitos en torno a cosas naturales que se volverán prohibidas, y estos mitos condicionarán a la mujer en su desarrollo biológico-sexual. Pero con el nacimiento de la industria, el desarrollo de la propiedad privada y los nuevos sistemas de producción se crearán nuevas relaciones, no sólo de producción sino de parentesco, de amistad, laborales y de pareja. Las relaciones se van deteriorando y únicamente se ven como la explotación del uno por el beneficio del otro. Estas relaciones estarán basadas en el egoísmo, la codicia, la lucha por el poder, y claro que quien es más fuerte logra más ventaja. No podemos por lo tanto dejar a un lado la lucha de la pareja, del hombre contra la mujer y viceversa.

En este capítulo quisiéramos hacer la analogía que existe entre esa lucha y la que igualmente se da en La Señorita Julia; que no es únicamente un ejemplo de la lucha de Julia-mujer contra Juan-hombre, que es también un ejemplo de la lucha del amo y del esclavo, es decir la lucha de clases.

"En la sociedad capitalista el hombre está prescrito por su trabajo, aún sus sentimientos son prescritos. En la relación simbiótica hay dos tipos de amor: el activo que es el que domina y el pasivo, en los que la persona renuncia a su integridad. La sociedad capitalista se basa en el principio de la libertad política por un lado, y del mercado como regulador de todas las relaciones económicas y sociales por el otro. El mercado de productos determina las condiciones que rigen el intercambio de mercancías. Por lo tanto las cosas útiles y el mismo hombre se transforman en ar

tículos que se intercambian. Las cualidades específicas del capitalismo - ejercen una honda influencia sobre la estructura caracterológica del hombre, en donde un número cada vez mayor de individuos dejan de ser independientes para comenzar a depender de quienes manejan los grandes imperios económicos. El resultado es un hombre enajenado de sí mismo, de sus semejantes y de la naturaleza. Las relaciones humanas son esencialmente las de autómatas enajenados. Nuestro carácter está equiparado para intercambiar, para traficar tanto los objetos materiales como los espirituales, estos se convierten en objeto de consumo. El hombre moderno no puede amar, puede intercambiar" (1).

"La relación más directa, más natural y más necesaria del ser humano con el ser humano es la relación del hombre con la mujer. En esta relación se manifiesta también hasta qué punto la necesidad del humano se ha humanizado, hasta qué punto tiene necesidad de otro ser humano, es decir, hasta qué punto se ha convertido en su existencia individual en un ser social" (2).

Pero a pesar de esto, esa relación forzosamente está alienada desde el momento en que la sociedad se divide en clases, en que aparece la propiedad privada. Ya desde los inicios de la civilización, cuando el hombre es quien sale del hogar para cazar y pescar, se determina como el más fuerte, la mujer entonces pasa a formar parte de su propiedad al igual que lo es su terreno y su casa; este hecho se perpetuará hasta nuestros días - en donde la mujer sigue siendo propiedad del hombre.

"La esencia de la estructura capitalista se basa en una relación entre personas que cobra el carácter de una coseidad" (3).

Lukacs también hablaba de las relaciones como un producto totalmente cosificado. En la medida en que estamos alienados nos volvemos obje

- (1) E. FROMM El arte de amar 2a. ed. 1966 Argentina Editorial Paidós. Biblioteca del hombre contemporáneo p. 49.
- (2) KARL MARX Manuscritos económicos y filosóficos de 1844 1975 Barcelona, España Ediciones Grijalbo p. 48
- (3) GEORGE LUKACS Historia y Conciencia de Clase 1969 México Editorial Grijalbo, S. A. p. 90

tos, cosas. Pero el problema de las relaciones cosificadas surge en la sociedad capitalista, en la cual la importancia material de los objetos va más allá de su necesidad, de su valor real de uso. El problema de fetichismo de la mercancía es específico de nuestra época, un problema del capitalismo moderno.

Al tomar el carácter de cosas, la mujer es vista como tal, se encuentra cosificada en su relación con el hombre. La inferioridad constante de la mujer y la opresión de que se le hace objeto, pervierten totalmente las relaciones sexuales convirtiéndolas en relaciones de dominación amo-esclavo.

Es claro que La Señorita Julia es un problema de relación entre Juan y Julia, sobre la pareja que no encuentra la manera de establecer ningún tipo de contacto, pero este problema tiene otra significación en la -- que se muestra a Julia representando a la burguesía y a Juan al proletariado, y sobre esto la lucha que se desencadena:

JULIA: Parece usted un aristócrata.

JUAN: Y lo soy.

JULIA: Pues yo desciendo . . .

JUAN: Fíjese en mi consejo señorita, no descienda. Nadie creerá que ha descendido voluntariamente, sino que ha caído (1).

Quisiéramos analizar la posición de Juan, quien siempre muestra su inquietud y deseo de pertenecer a la clase aristócrata, y aunque a veces habla de ella con desprecio, es obvio que pretende pertenecer a dicha clase y ve en Julia el peldaño para alcanzar el poder que desea. Sus sueños son muy reveladores de este deseo.

(1) STRINDBERG Op. cit. p. 21

JUAN: Yo sueño que estoy tendido bajo un árbol recio y frondoso. Deseo subir, subir a las últimas ramas para poder admirar el claro paisaje a mi alrededor donde el sol brilla y robar en lo alto el nido de los pájaros de huevos de oro. Y trepo y trepo pero el tronco es grueso y tan escurridizo y es tan lejos - la primera rama. Pero estoy seguro, si llegara a asirme de esa primera rama, podría -- llegar a lo más alto como si subiese por una escalera. No la he alcanzado aún, pero la alcanzaré, aunque sólo sea en sueños (1).

Y la alcanza, ya que Julia es esa rama y se le entrega, pero a pesar de ello no puede obtener lo que desea. Juan pertenece al proletariado, es hijo de campesino, es un criado y a pesar de ello rechaza a los de su clase, considera que tiene otro carácter, no se conforma con ser el mayor-domo y está seguro de que llegará a ocupar un lugar en la alta burguesía:

JUAN: No he nacido para estar aquí, porque en mí - hay carácter, madera. Y ahora que he logrado asirme de la primera rama ya me verá usted subir. Hoy día soy un criado, el año -- que viene colono, en diez años propietario. Luego en Rumelia, podré, fíjese bien dije podré, acabar mis días siendo conde (2).

Julia en cambio toma una actitud diferente, en un principio cuando únicamente está flirteando con Juan, trata de no hacer obvias las diferencias de clase y por el contrario se comporta como una igual, aún cuando Juan trata de mantener distancias, ella insistirá en beber cerveza con el criado, en sentarse a la mesa con él y platicar amablemente, cosa que una-

(1) STRINDBERG Op. cit. p. 31

(2) Idem p. 31

dama aristócrata no haría, Julia se aferra:

JULIA: Porqué no se sienta.

JUAN: No puedo permitírmelo en presencia de la se-
ñorita.

JULIA: Y si se lo mando.

JUAN: Entonces obedeceré. (1)

Esta es una actitud provocativa por parte de Julia quien trata de establecer una relación en la que supone de antemano que ella domina, y en la que se puede dar el lujo de mandar a Juan, aunque sea suavemente para - cumplir su capricho:

JULIA: Brinde usted ahora a mi salud.

JUAN: A la salud de mi dama.

JULIA: Bien, ahora me besa usted un zapato y así re
sulta perfecto (Juan vacila, pero toma el za
pato y lo besa) muy bien muy bien (2).

Este es el juego absurdo de la mujer, sus armas de conquista, tra-
tando de hacer valer su poder, su superioridad, humillando a su servidor.-
Pero lo que sucede cuando ella se entrega a su criado, es que inevitable-
mente desciende y cae no sólo como mujer, sino socialmente. Una mujer que
pertenece a la sociedad burguesa, no duda de sus cualidades morales, y si-
se enamora de su criado forma un escándalo, y la actitud de la sociedad --
respecto a esa mujer es de total reproche, de desprecio.

A partir del momento que Julia se entrega los papeles se invier--
ten, Juan se convierte metafóricamente en el más fuerte, en el amo y Julia

(1) STRINDBERG Op. cit. p. 18

(2) Idem p. 27



en la débil, la desposeída; las actitudes cambian totalmente, ahora él será quien manda, quien disponga y ella quien obedezca, inclusive ella es humillada. Cuando Julia ve que ha cedido su poder y su "honor" a su criado, intentará desesperadamente reconquistarlo, retomar el poder perdido, aunque será imposible pues Juan es consciente de los roles que ahora juega cada uno, él por lo tanto no se permitirá dominar por la mujer que se le ha ofrecido a pesar de que ésta sea su ama. Juan se comporta como un verdadero macho mientras Julia no sabe cómo responder:

JULIA: ¿Hace poco me besaba el zapato y ahora?

JUAN: (Con dureza) antes sí, pero ahora . . .(1)

Ahora no, porque él tiene el poder. El conflicto de las relaciones es siempre el que maneja el poder, quién es el más fuerte, éste llevará siempre la ventaja. En la relación hombre-mujer, el hombre se ha proclamado como el más poderoso, y no puede someterse a las órdenes de una mujer, será humillante. En la pareja Julia-Juan, este último no podrá tomar definitivamente el poder y la principal razón por la que ambos no pueden relacionarse es debido al carácter irreconciliable que mantienen el amo y el esclavo.

La opresión femenina es el resultado de largos milenios, el capitalismo más que producirla la ha heredado. La aparición de la propiedad privada ha expresado un desequilibrio entre los sexos como necesidad de poder de cada hombre sobre cada mujer. Juan manifiesta toda su superioridad como macho, esa superioridad que como clase no tiene.

A esto se debe la analogía que existe entre lucha de clases y la lucha de sexos, así como Juan y Julia reflejan la constante lucha entre el burgués y el proletariado, en la que se pueden apreciar los intereses de cada clase, esta lucha es también la del hombre y la de la mujer. La guerra que siempre han mantenido, en donde el hombre es más fuerte y la mujer más débil, en la cual cada uno busca su propio beneficio y satisfacción -- sin importar cuáles son las del otro.

(1) STRINDBERG Op. cit. p. 30

A pesar de que Kant había formulado una teoría en la cual afirmaba que: "ningún hombre debe ser un medio para que otro hombre realice sus fines" (1).

En esta relación vemos totalmente lo contrario. Juan tratará de utilizar a Julia para ascender de clase social, sin meditar sobre los intereses de ella. A Julia le interesa una relación frívola, pequeña y limitada sin calcular lo que sucederá más tarde. Este objetivo no se logra y Julia debe buscar otro que será reconquistar a Juan pero él no se dejará dominar ya que ahora tiene el poder. Julia buscará la manera de lograrlo hasta agotar posibilidades, hasta comprender que su vida no tiene más objetivos, y por esto se suicida.

Es muy significativo cómo es Juan quien hace ver a la soñadora de Julia cómo entre ambos nunca podrán establecer ningún tipo de relación:

JUAN: Qué debemos hacer entonces.

JULIA: Viajar.

JUAN: ¿Para atormentarnos mutuamente hasta la muerte?

JULIA: No, para gozar lo que se pueda (2).

Juan es capaz de darse cuenta de que sus ideales son imposibles, de que la relación no puede llevarse a cabo y tal vez no como hombre y mujer, sino como clase. El sabe que esa lucha siempre existirá.

(1) EMANUELLE KANT Crítica a la razón pura citado por From Erich en - El arte de amar p. 74

(2) STRINDBERG Op. cit. p. 43

VIII LA SEÑORITA JULIA Y EL PAPEL DE LA MUJER EN SOCIEDAD

El papel que la mujer desarrolla en la sociedad es muy importante aún cuando se le subestime demasiado. Ella tiene igual que el hombre una función que debe desempeñar ante la sociedad, aún cuando esta función sea en la mayoría de los casos, únicamente reproductora. Quisiéramos señalar en qué medida la sociedad, el hombre y ella misma se relega a un segundo plano; cuál es su posición ante la sociedad y de qué manera se ve deteriorada.

La mujer se relaciona con otras células sociales. Cuidar su belleza y emperifollarse es una especie de trabajo que le permite apropiarse de su persona. Se afirma como objeto sexual y se complace en adornarse. Pero las conductas que denuncian a la mujer no le han sido dictadas por -- sus hormonas, le son señaladas por su situación. La mujer no ha constituido nunca un mundo autónomo y cerrado (véase Medea y La Familia), las mujeres han sido integradas a la colectividad gobernadas por los machos donde ocupan un lugar determinado.

Como la mujer no participa de la historia no comprende sus necesidades, desconfía del porvenir porque no es capaz de entenderlo y enfrentarlo, no tiene las armas para hacerlo.

"Cuando se llama a las mujeres concretamente a la acción, cuando se les reconoce en las finalidades a las que se les destina, son tan audaces y valientes como los hombres" (1).

Pero la vida de la mujer no se dirige hacia finalidades, sino que produce y mantiene cosas que no son más que medios. Un hombre que empieza a detestar a la mujer, huye de ella pero ella quiere tenerlo a su alcance, quiere tener al hombre al que odia para hacerle pagar.

(1) SIMONE DE BEAUVOIR Op. cit. T. II p. 37

"La atracción sexual crea por un breve momento la ilusión de amor, de la unión, pero sin amor esta unión deja a los desconocidos tan separados como antes" (1).

Por eso la relación de Julia y Juan no es más que una separación que hace que ella odie a Juan. Quien elige recriminar no elige liberarse - de los propios males, sino hundirse en ellos y su consuelo supremo es plantearse como mártir:

JULIA: Habrá en la tierra un ser tan desdichado como yo. (2)

Julia es incapaz de entender lo que sucede, prefiere hacerse mártir, pues como dice Simone de Beauvoir "es más fácil vivir una ciega esclavitud que trabajar para liberarse" (3).

Julia, como ya explicamos anteriormente, no tiene las armas para poder entender que la entrega a un hombre no es más que un acto voluntario y natural y que como tal no debe causarle ningún sentimiento de culpa.

Un importante factor en el amor erótico es la voluntad. Amar a alguien no es puramente un sentimiento poderoso, es una decisión, un juicio razonable.

Pero la mujer, se haya siempre dispuesta a adoptar con respecto al mundo una conducta de fracaso. Si las lágrimas no bastan para expresar su rebelión, hará escenas cuya violencia incoherente desconcertarán más al hombre.

JULIA: (exaltada) Mátame a mí, mátame si puedes matar a un animalito sin que te tiemble la mano, te odio y me repugnas. Hay sangre entre

(1) E. FROMM El arte de amar p. 49

(2) STRINDBERG Op.cit. p. 33

(3) S. DE BEAUVOIR Op. cit. T. II p. 34

nosotros. Maldita la hora en que te ví, maldita la hora en que he nacido.

JUAN: ¿De qué sirven ahora sus amenazas, sus maldiciones? vamos (1).

Pero hay una salida para la mujer que ha llegado al cabo del rechazo y es el suicidio. Ella no intenta abandonar sinceramente aquello -- que detesta. Hace el juego de la ruptura, pero finalmente permanece al lado del hombre que la hace sufrir, protesta contra él, contra su condición, y aunque no le gustan las soluciones definitivas, no les huye.

Pero Julia no tiene otra alternativa que el suicidio y no porque no la haya en realidad, sino porque ella no tiene una amplia visión que la obligue a encontrarla, y por otro lado Juan contribuye a que ella misma tome esta decisión.

JULIA: Dígame si hay solución para todo esto.

JUAN: (tras un instante de reflexión) no.

JULIA: ¿Qué haría usted en mi lugar?

JUAN: ¿En su lugar? Aguarde ¿En qué lugar?, ¿En el de aristócrata, en el de mujer, en el de suicida? No sé (Mira la navaja) sí, ya sé.

JULIA: (se apodera de la navaja) (hace un movimiento con la mano) ¿Así?

JUAN: Claro, pero yo no lo haría, entiéndame, esa es la diferencia entre usted y yo.

JULIA: ¿Porque usted es un hombre y yo una mujer? - Qué diferencia es esa.

JUAN: Exactamente la que hay entre el hombre y la mujer.

JULIA: (Con la navaja en la mano) Quisiera, pero no puedo. (1)

Julia no es capaz de tomar esa decisión, porque como dijimos antes, a la mujer no le gusta tomar decisiones. Es Juan quien le dá la iniciativa y la orden de hacerlo, ella tan solo obedece como un robot, es autómeta. Parece como si no eligiera su propio destino.

JUAN: (Coge la navaja y se la entrega) Esta es la escoba, sube al granero en donde hay claridad, luz.

JULIA: (Como despertando) Gracias, gracias, ahora voy en busca del silencio. Pero dígame antes que también los primeros participan de la gracia. Ahora voy en busca del silencio. Dígame lo aunque no lo crea.

JUAN: No eso no puedo decirlo. Usted ya no pertenece a los primeros, porque ya se haya más abajo que los últimos.

JULIA: Es cierto soy la última, pero ahora no puedo moverme, vuélveme a ordenar que vaya.

JUAN: Es horrible pero no existe otra salida . . . vaya usted.

JULIA: (Se dirige resueltamente hacia la puerta y sale) (2).

(1) STRINDBERG Op. cit. p. 47

(2) Idem Op. cit. p. 54

Como dice Camus "la gente se suicida rara vez por reflexión, lo que desencadena la crisis es casi incontrolable. Matarse es confesar que se ha vivido sobrepasado por la vida o que no se comprende ésta. El suicidio es una solución de lo absurdo" (1).

La mujer en vez de asumir su existencia contempla en el cielo la pura idea de su destino, en vez de actuar levanta su estatua en el mundo de lo imaginario y sueña en vez de razonar. Todo porque la sociedad la ha condicionado para que no tomen decisiones y para que dependan de una persona capaz y responsable: el padre, el marido, el hermano.

Julia ha sido una pieza del juego social, manipulada por sus padres primero y después llevada por Juan al suicidio, nunca tuvo, porque nunca se le confirió, la capacidad de responsabilizarse de su cuerpo, de sus acciones, de sí misma; "un existente es todo lo que hace" (2).

Pero Julia no hace nada, es sólo un ser sin autonomía, sin compromisos, sin destino, sin objetivos, y al ser mujer socialmente es vista de igual manera, como un objeto del cual se puede disponer sin tomar en cuenta cuáles son sus necesidades. Primero por la educación que recibe cuando es niña y adolescente, y después cuando crece, la sociedad no confía en ella y el papel que le depara es la de un ser receptor y pasivo.

El conocimiento, el aprendizaje, las experiencias vividas van dotando al ser para responder ante el mundo, para enfrentarlo, pero a la mujer no se le educa ni se le muestra cuál es la manera. No existe en la mayoría de ellas la inquietud del cuestionamiento, todo lo resuelve él padre o el marido y las cosas son así porque así debe ser, no se les muestra que hay otras posibilidades. Se les encierra, se les limita y se les castra.

(1) ALBERT CAMUS El mito de Sísifo 3a. ed. México 1977 Edit. Grijalbo p. 14

(2) JEAN PAUL SARTRE El existencialismo es un humanismo 5a. ed. 1975 Argentina Ediciones Sur p. 25

" LAS HIGUERAS, ¿CUANTO DURAN? ,
LAS CASAS, ¿CUANTO DURAN? ,
Y SOLAMENTE NOSOTRAS LAS ENDE-
MONIADAS MUJERES NOS HACEMOS
POLVO POR CUALQUIER COSA "

YERMA

GARCIA LORCA.

BERTOLT BRECHT

Eugen Bertolt Friederich Brecht, nace el 10 de febrero de 1899 en Ausburgo, Alemania, donde estudia la primaria y diez años más tarde publica sus primeros relatos bajo el pseudónimo de Bertolt Eugen. En 1917 termina el bachillerato y se inscribe en la facultad de medicina de la Universidad de Munich, al año siguiente es llamado al servicio militar como enfermero; en Ausburgo se hace miembro del consejo de soldados durante la revolución de noviembre. A partir de 1919 escribe crítica teatral y una serie de obras como: Tambores en la noche, En la jungla de las ciudades, El mendigo o El Perro muerto. En Berlín en 1922 se estrena Tambores en la noche y recibe el premio Kleist por dicha obra. Un año más tarde es contratado como dramaturgo en el teatro Kamerspiele.

En 1924 Brecht se traslada a Berlín donde es contratado como dramaturgo del Deutsche Theater de Reindhart, ahí conoce a Helen Weigel con quien se casa en 1928, en este mismo año comienza sus estudios sobre marxismo, asistiendo a la escuela obrera marxista. Inicia su colaboración con el partido comunista alemán y escribe: El vuelo de Lindberg, El que dijo sí y el que dijo no, Santa Juana de los mataderos.

Brecht llevará una vida de constante militancia política y en 1933 la policía irrumpe en la función de su obra La medida en Erfurt, y como consecuencia el gobierno inicia un proceso por alta traición contra su realizador.

Durante el alzamiento hitleriano, él y Feuchtwanger son incluidos en las listas negras debido a sus convicciones políticas. Lion Feuchtwanger, viaja en 1933 a los Estados Unidos, sus obras fueron quemadas públicamente por los nazis, privándolo también de sus derechos de ciudadano alemán. Feuchtwanger ayuda a Brecht a escribir una versión de Eduardo Segundo de Inglaterra, según la obra de C. Marlowe.

La alcaldía de Darmstadt prohíbe la representación de Santa Juana de los Mataderos en el Landes Theater. Brecht se ve obligado a huir de Alemania con su familia a través de Praga y Viena. En mayo de 1933 -- son quemadas sus obras por los nazis. En ese mismo año el dramaturgo escribe: Los siete pecados capitales del pequeño burqués la cual es estrenada en París, bajo la dirección de George Balanchine, única experiencia de Brecht en la creación de un Ballet. Se instala en Svendborg, Dinamarca, y el gobierno danés no accede a la solicitud de deportación de los nazis pero por otro lado se le retira oficialmente su ciudadanía. Por lo tanto continúa su vida activa en el exilio, participando en una manifestación en Nueva York. Después de la primera representación del Ballet de Los siete pecados capitales, tiene que ser retirado del teatro de Copenhague. Brecht asume la redacción de la revista "Das Wort" en Moscú, junto -- con Lion Feuchtwanger. En 1937 escribe Los fusiles de la madre Carrar, Galileo Galilei, El alma buena de, Sechuan y Amplitud y Carácter multifacético de la forma de escribir realista. Participa en el encuentro de -- exiliados celebrados en Londres con el nombre de Emigración Creadora.

En 1938 las obras de Brecht son incluidas por los nazis en la -- llamada exposición de "Arte Degenerado".

Cuando en 1942 las tropas fascistas alemanas ocupan Dinamarca, -- Brecht huye a Finlandia y cuando ésta es ocupada el escritor se dirige a Moscú; finalmente se instala en California, Estados Unidos, donde colabora en la creación de diversos guiones para la publicación antifascista -- "Austro American Tribune".

En 1947 a raíz de la caza de brujas durante el Macartismo, es -- obligado a presentarse ante el comité de actividades antinorteamericanas, debido a sus relaciones con antifascistas y con Gerald Eisler, representante del partido comunista alemán en Estados Unidos. A causa de la persecución huye a Zurich donde se instala. Realiza la puesta en escena de Antígona basada en la obra de Sófocles, espera la visa de entrada a Alemania Occidental, pero el control aliado se lo niega, por lo que el gobierno Checoslovaco le da un pasaporte para que a través de Praga pueda llegar

a Berlín. Escribe El pequeño organón para el teatro.

En 1949 funda con su mujer el Berliner Ensemble, donde se estrenan algunas de sus obras como La madre, La condena de Luculo. Dos años más tarde recibe el premio nacional de primera clase de la República Democrática Alemana y escribe La dialéctica en el teatro.

Despliega una labor en pro del mantenimiento de la paz y de la reunificación alemana y continúa su actividad por la creación de una cultura socialista y democrática.

En 1954 el Berliner gana el premio en el festival de teatro de París con la representación de Madre Coraje y sus hijos. Recibe el premio Lenin de la paz por su consecuente militancia antifascista, su contribución a la construcción del socialismo en la República Democrática Alemana y a la paz mundial.

En 1956 participa en el primer congreso de escritores alemanes y muere el 14 de agosto de ese año a consecuencia de un colapso cardíaco.

BERTOLT BRECHT Y LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Después de haber sufrido la primera, Brecht vivió al igual que millones de seres humanos la Segunda Guerra Mundial, terrible contienda que dejó innumerables víctimas, la destrucción de infinidad de ciudades y a consecuencia el surgimiento de nuevos hombres, con nuevos valores e ideas:

Como antecedente a esta lucha, tenemos la primera guerra ocurrida de 1914 a 1919 y cuyos tratados de paz no fueron lo suficientemente convincentes ni poderosos ya que los veinte años posteriores a esta contienda están llenos de preparativos para un nuevo conflicto general.

R.A.C. Parker explica en su libro El Siglo XX, (1) cuáles son estos antecedentes y el desarrollo de la guerra. Alemania reestablece sus industrias en parte con el apoyo económico de los Estados Unidos y bajo el gobierno de Hitler proclama e inicia violentamente una política de revisión de la paz de Versalles, forma un bloque militar con Italia y Japón. Sus primeras acciones son la reorganización del ejército alemán, la remilitarización de la Renania, la anexión forzosa de Austria y la ocupación de las regiones fronterizas de Checoslovaquia.

Alemania e Italia intervienen en España hasta derrotar el gobierno no republicano legítimo e instaurar el de Franco. Las grandes potencias de Europa ofrecen una resistencia a las pretensiones del nuevo reparto mundial hecho por el nazismo. Se efectúan una serie de conversaciones para establecer la seguridad colectiva entre Inglaterra y Francia por un lado y la Unión Soviética por el otro, sin embargo éstas no llegan a ningún fin.

La Unión Soviética firma un tratado de no agresión con Alemania para evitar ser agredida.

(1) R.A.C. PARKER El siglo XX 2a. ed. 1976 México, Siglo XXI editores p. 383.

La guerra estalla cuando Alemania asalta a Polonia en septiembre de 1939. Inglaterra y Francia cumpliendo con sus compromisos internacionales, declaran la guerra a Alemania, mientras el ejército polaco es destruido rápidamente por el alemán. En los primeros meses de 1940, Alemania violando su neutralidad, ocupa Dinamarca y Noruega para tener mayor dominio sobre el mar del norte. En mayo de este año invade a las también neutrales Bélgica y Holanda y penetra en Francia que se rinde un mes más tarde, pero poco antes del derrumbe de Francia, Italia entra a la guerra aliándose a los nazis. Alemania lanza una serie de ataques aéreos contra Inglaterra aunque no logra su rendición.

Italia, que anteriormente se había apoderado de Albania, acomete a Grecia aunque es detenida por los griegos. Posteriormente los germanos invaden los Balcanes y ocupan Yugoslavia, derrotan a los griegos y ocupan la isala de Creta.

En julio de 1941, utilizando su ejército y contando con el apoyo de todo el continente Europeo ocupado, Alemania viola su acuerdo de no -- agresión contra la URSS, atacándola, sin embargo el Ejército Rojo logra frenar y detener la ofensiva y trasladar gran parte de su industria soviética al centro de su país. La URSS recibe ayuda de Estados Unidos e Inglaterra. Los alemanes entonces se lanzan contra la ciudad de Stalingrado con el fin de cortar los abastecimientos que se reciben de Rusia -- central, pero fracasa. Esta batalla es decisiva en la Segunda Guerra Mundial y marca el principio de la decadencia del ejército alemán ya que -- pierde más de medio millón de sus mejores soldados. El ejército ruso, -- después de haber triunfado en Stalingrado se lanza a la ofensiva que lo -- lleva a arrojar a los ejércitos invasores de su territorio expulsándolos -- también de los países Balcánicos, hasta que los rusos llegan a Alemania a principios de 1945 con una pérdida total de veinte millones de sus hom -- bres.

Los aliados occidentales abren el segundo frente desembarcando -- en Francia en la primavera del 45 y penetran en Alemania por el Occidente encontrando poca resistencia. El 8 de mayo los restos del ejército alemán se rinden, estando ya ocupada Berlín por los rusos. Ante la inminencia --

de su fracaso total, Hitler se había suicidado en un refugio subterráneo cercano a la cancillería de Berlín.

Los norteamericanos y sus aliados habían comenzado a recuperar las islas ocupadas por los japoneses. En agosto de 1945 aplicando el convenio celebrado con Estados Unidos e Inglaterra, la Unión Soviética declara la guerra a Japón y destruye en pocas semanas el principal ejército te rrestre de esta potencia que ocupaba Manchuria.

El 6 de agosto los Estados Unidos lanzan la primera bomba atómica sobre Hiroshima y pocos días después otra sobre Nagasaki. A consecuencia mueren más de 300 mil personas y otras miles quedan gravemente lesionadas.

Ante la destrucción de sus principales fuerzas y la amenaza de la nueva arma nuclear, el Japón firma su rendición incondicional y llega el fin de la guerra.

Bertolt Brecht, dramaturgo alemán vive los momentos más difíciles de la guerra; ya años antes de que estallara, Brecht había sido enviado al exilio, víctima de una constante persecución y sus obras son prohibidas por los nazis. Brecht se ve obligado a huir a algún lugar en donde pueda seguir participando tanto de la escritura como de la militancia política. Brecht abogaba siempre por los oprimidos y sus obras eran un manifiesto abierto contra lo que era la sociedad capitalista. Aún cuando Brecht no vive en Alemania, vive la guerra en los principales países afectados: Dinamarca, Finlandia, Rusia, en los cuales escribirá y estrenará obras tan importantes como: Terror y miserias del tercer Reich, El juicio de Luculo, Madre Coraje y sus hijos, El señor Puntilla y su criado Matti, obras que de alguna u otra manera se relacionaban con la guerra de la cual era víctima, por ejemplo Madre Coraje y sus hijos, en donde el trasfondo es esta guerra.

Al vivir en los Estados Unidos siguió participando en actividades que rechazaban la lucha, sigue perteneciendo al Partido Comunista y de esta manera milita en contra de la burguesía y la sociedad capitalista,

así como colabora con guionistas y directores de cine que ponían en evi
dencia la crisis social y la necesidad de propagar ideas comunistas a -
través de su arte. Brecht fué una persona pacifista, siempre en contra
de la guerra y de la destrucción del hombre, en sus obras, trataba de -
hacer ver que la guerra es una mutilación de la cual no extraemos nada-
mas que víctimas.

BRECHT Y LA TEORIA DEL DISTANCIAMIENTO

En la mayoría de sus obras como La ópera de los tres centavos, - Un hombre es un hombre, El señor Puntilla y su criado Matti, Brecht hace un intento por plasmar estéticamente los conceptos fundamentales del - - marxismo, desarrollando amplia y profundamente el análisis del complejo - fenómeno del capitalismo en su fase hacia el monopolismo imperialista.

Gran parte de su producción literaria es escrita en los momentos en que Hitler es canciller de Alemania y el nazismo triunfa a base de represión y violencia. Brecht es ya un emigrado como el escritor Thomas -- Mann y el científico Albert Einstein, entre otros intelectuales. Los representantes del nazismo promulgaban y fundamentaban la necesidad de un - hombre fuerte en Alemania. La supervivencia del más fuerte y el exterminio masivo de los más débiles se alzaba como bandera de las fascistas en su lucha competitiva contra el imperialismo inglés y norteamericano, y -- por otra parte contra el socialismo, en cuanto éste representaba la fuerza y el poder del proletariado.

Gran parte de la obra de Brecht es un documento en el plano artístico del acontecimiento político más característico del siglo XX: la segunda guerra mundial y los orígenes del imperialismo, ofreciendo una clara imagen de la transformación de éste, de la libre competencia, la destrucción de los pequeños comercios, talleres industriales y bancos, para en su lugar instaurar grandes empresas dominadas por consorcios y trusts. Las guerras imperialistas explica Parker (1), por su nuevo reparto del -- mundo, así como el empobrecimiento de las masas trabajadoras del propio - país colonizador, ponen en evidencia todo el mecanismo intrínseco del régimen burgués, la forma de enriquecimiento de los capitalistas.

Brecht realiza la mayoría de su obra a partir de los años treinta y pone de manifiesto una actitud de cuestionamiento y respuesta del -

(1) R.A.C. PARKER Op. Cit. p. 179

artista que se ve enfrentado a una época tremendamente turbulenta. La -- estética brechtiana, realista, objetiva y épica, influía hasta ciertos-- límites del espíritu de destrucción Dadá, se convierte en la acusación -- al sistema capitalista y en genuino manifiesto partidista de la clase - - obrera.

En su primera etapa Brecht perteneció al movimiento artístico de vanguardia llamado Expresionismo. Este movimiento se localizó principalmente en Alemania con predominio en la poesía, el teatro, la pintura y el cine; se expresó fundamentalmente en la distorsión de las formas y en el irracionalismo del contenido. La influencia del expresionismo era visible en las primeras obras de Brecht como Baal y Tambores en la noche. En el cine con El gabinete del Doctor Caligari, los filmes de Joseph Von - - Sternberg, Fritz Lang y Orson Welles. Dentro de la pintura se encuentra Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Emil Nolde, Arnold Schonberg, Heinrich Mann. Gimenez Frontin (1) explica que la voz "expresionismo" define las características de toda obra de arte en el que el impulso emocional - del autor se expresa violentamente deformando las imágenes. No interesa al expresionismo el reflejo de la realidad inmediata, sino su reconstrucción a partir del yo del artista. El arte, pues, no será retrato, sino - creación, realidad en sí mismo, tiene su fundamento en la subjetividad -- del creador.

Las relaciones del dramaturgo con el dadaísmo y el surrealismo, - son evidentes, ya que en el inicio de su producción artística lo llevan a crear obras en las que hay una implícita negación de todo el mundo existente, para dirigirse cada vez más radical, consciente y científicamente - hacia la búsqueda de una creación estética revolucionaria y de la nueva - función del arte proletario. Sus obras están determinadas por el propósi - to de hacer ver a sus lectores y espectadores su parte de responsabilidad y complicidad en el mantenimiento de una realidad denigrante.

LA TEORIA DEL DISTANCIAMIENTO

Una representación "distanziata" es una representación que permi

(1) JOSE LUIS GIMENEZ FRONTIN Movimientos literarios de vanguardia 1973
España Salvat Editores, p. 75

te a la vez, reconocer el objeto representado, pero tornarlo también insólito. (1)

Dice Maida Royero: (2) "Brecht propone que la pieza teatral o la representación deben llegar a la crítica o discusión de la situación misma. Desde el punto de vista del nuevo teatro la actitud ingenua es imposible, se debe exigir al espectador que aprenda algo antes de concurrir - al teatro, pues debe estar consciente y preparado para el espectáculo. Esta introducción dá como resultado una nueva producción dramática que afecta al teatro concretamente desde el edificio mismo, la escena, el elemento humano, la cual exige la transformación completa incluyendo al espectador que a su vez trata los permanentes y rápidos cambios de los cimientos políticos y sociales".

Brecht reacciona contra el estilo denominado realista, que presenta la naturaleza de manera idéntica, considerando el medio ambiente como algo inmutable e ineludible. El teatro desempeña un papel fundamental en el pensamiento, pues todo debe de verse en curso y movimiento. El espectador debe adoptar la misma actitud crítica para no sucumbir pasivamente; debe de ser no sólo un consumidor sino también un productor, ya que - él mismo está incorporado en el acontecer teatral, es teatralizado.

La cuestión para Brecht es si el teatro debe mostrar al público los secretos humanos de tal modo que los pueda comprender o que los pueda transformar.

Brecht pensaba que dado que vivimos en un mundo alienado, la realidad social se presenta bajo una nueva forma a través de la enajenación del tema y los personajes. Es consciente de que la obra debe penetrar en el público no mediante la identificación pasiva o emotiva, sino mediante el uso de la razón que exige la acción.

"La función del drama no aristotélico consiste precisamente en -

- (1) BERTOLT BRECHT Escritos sobre teatro T. 3, 1973, Buenos Aires, Edit. Nueva visión p. 139
- (2) MAIDA ROYERO Prólogo a La novela de los 3 centavos de Bertolt Brecht. 1976, Habana, Cuba Edit. de Arte y Literatura p. XVI

dividir al público eliminando el conflicto entre la razón y el sentimiento, ya que los sentimientos repelen el uso del razonamiento. La importancia de la teoría brechtiana es la ilustración de la dialéctica en el arte. Su intelecto político estaba al servicio de lo racional" (1). Por ejemplo la obra Her Puntilla y su criado Matti, que nos presenta la aniquilante -lucha de clases, representadas por un lado por el señor Puntilla que como latifundista posee los medios de producción dando la imagen de la clase -dominante con toda la ideología propia de la burguesía, y por otro lado, -el criado Matti que representa la clase desposeída, trabajadora y explotada con todas sus cualidades humanas y su final toma de conciencia.

Brecht hace que veamos al personaje de Puntilla como el hombre -cuyo único interés es incrementar su capital y obtener una posición dentro del rol social al que pertenece, presentando como característica una doble personalidad. La primera en la que estando sobrio es déspota, conflictivo, y la segunda cuando está ebrio se olvida de las diferencias de clases y convive con sus criados, logrando que el espectador se dé cuenta de esta doble cara, el doble juego que tiene el capitalismo, mentiroso, -farsante, hipócrita; y lo que lleva a que el criado Matti condicionado --por la necesidad venda su fuerza de trabajo y es humillado y oprimido, pero cuando logra saber lo que sucede, la paradoja de su situación, abandona a su opresor, dejándolo sólo en su ebriedad. Esta obra es una lección en donde el público es capaz de racionalizar la situación y tomar partido, y aunque no se llega a sentir lástima, si logra sacudir al público mediante situaciones cómicas en las que estamos del lado del oprimido.

El teatro enseñaba a mirar al mundo tal como las clases dominantes querían que se les mirase. Brecht entonces no se limitó únicamente a ejercer un control sobre el teatro, sino que puso al mundo en manos de --sus espectadores, convirtiéndolos en una sede de acción política. Con la comprensión y racionalización, más la participación activa del público, -el teatro llegó a su politización máxima. A partir de entonces el mundo -debía ser presentado como un mundo en vía de permanente evolución, sin que

(1) B. BRECHT La política en el teatro 1972. Buenos Aires.Editorial Alfa p. 29

esto se viera obstaculizado por los intereses de ninguna clase social.

Brecht decía: "en este tiempo de decisiones, el arte también debe decidirse. Puede convertirse en el instrumento de unos pocos que actúan como dioses, decidiendo el destino de la mayoría y exigiendo una fe ciega frente a todas las cosas, y puede colocarse al lado de la mayoría - poniendo su destino en sus propias manos. Puede entregar a los hombres a estados de embriaguez, a ilusiones, a maravillas. Puede aumentar la ignorancia y la sabiduría. Puede apelar a los poderes que manifiestan su fuerza en la destrucción, y a los poderes que manifiestan su fuerza en la solidaridad" (1).

Se procuró hallar la forma de presentación a través de la cual - lo familiar, lo cotidiano, se convirtiese en sorprendente y lo habitual - en asombroso. Aquello con lo que nos topamos todos los días debía producir un efecto peculiar, un extrañamiento, y distanciamiento. Por ejemplo la guerra fué un suceso que tras seis años de lucha se volvió acontecer - cotidiano, y aunque sus víctimas la vivían con dolor, ya no causaba tanto impacto el saber de las muertes o destrucciones diarias. Brecht toma el tema de la guerra, aunque bien pudo haber sido la familia, como la presenta en La boda en la pequeña burguesía, las relaciones humanas y las clases sociales como en El señor Funtilla y su criado Matti, adaptaciones como Antígona de Sófocles, Juana de Arco de Racine, La Madre de Gorki, etc. En Madre coraje y sus hijos Brecht toma como pretexto la guerra de los 30 años, para demostrar con este tema ya tan aparentemente trillado, y a través de los personajes y las acciones que el público reaccione ante tal situación: ¿de qué manera?. Presentando un espectáculo mediante el cual el espectador pueda tomar conciencia de lo que ha visto, sea capaz de juzgar y actuar según mejor le convenga. "Lo que está desde hace tiempo incambiado, parece incambiable. Hacia donde nos volvamos, encontramos cosas - demasiado habituales como para que hagamos el esfuerzo de comprenderlas.- Viviendo en un mundo de viejos, el niño aprende a ver las cosas tal como ellas ocurren. El curso de las cosas, tal como se le aparece, se le torna habitual. Para que todas esas cosas dadas aparezcan como dudosas, habría falta verlas con esa mirada extrañante con la cual Galileo consideró-

(1) B. BRECHT Op. cit. T. 2 p. 73

una lámpara que oscilaba. Esas oscilaciones lo sorprendieron, como si él las hubiera imaginado diferentes, como si no pudiera explicárselas, fué -- así que las leyes del péndulo fueron descubiertas. Esa mirada tan difícil pero tan fructífera, es la que el teatro debe suscitar por sus representaciones de la vida de los hombres. Debe llevar a su público a la sorpresa, con una técnica de distancia a lo familiar" (1).

En El pequeño organón para el teatro, Brecht propone varios tipos de lenguaje para hacer más efectivo el distanciamiento, por otro lado, se vale de temas populares.

El teatro consiste en la reproducción, en vivo y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, - en los cuales se produce un conflicto entre seres humanos. La función que los antiguos asignaban a sus tragedias, según Aristóteles, era, ni mas ni menos la de divertir a los hombres, una fuente de placer. "El teatro puede reservar placeres simples y placeres intensos (complejos). Estos últimos que son los que nos proporcionan las grandes obras dramáticas alcanzan grados de plenitud, un poco como el acto sexual, que alcanza su plenitud - en el amor. Son más ramificadas, más fructíferos, más llenos de contradicciones y más ricos en consecuencias. Para tener el derecho de fabricar re producciones eficaces de la realidad y para contar con los medios que le permitan lograrlo, el teatro deberá comprometerse con la realidad" (2).

Mientras que en el teatro aristotélico no se narra la acción, sino que sólo se representa, Brecht narra por medio de diálogos, prólogos, - epílogos y canciones, teniendo como esqueleto una historia principal formada por varios cuadros autónomos que en su conjunto la hacen. Brecht propone que el actor no debe involucrarse emocionalmente en el personaje sino - distanciarse de él para comprenderlo.

Hablando en términos técnicos el distanciamiento en escena se logra: Utilizando carteles que se refieran al tema que se está representando

(1) B. BRECHT Op. cit. T. 3 p. 47

(2) Idem T. 3 p. 111

dándole un carácter historicista para romper la atención del público que se concentra en una escena. Deteniendo la escena con el fin de analizarla. El drama no será un pretexto para divertir, sino para enseñar y educar. Aunque la diversión es parte del espectáculo se debe ver a ésta en un sentido de recreación, con una diversidad de actitudes, para lograr un proceso de productividad ya que el arte debe ser productivo.

EL TEATRO EPICO

Brecht explica en su Pequeño organón, que el teatro ruso, americano y alemán eran muy diferentes entre sí, aunque tenían características comunes al ser modernos, llegaban a mostrar analogías en el aspecto estilístico de introducción e innovación artística, ya que la técnica es internacional. En los últimos tiempos el teatro de Berlín parecía marchar a la cabeza de los viejos países capitalistas. En él se manifestaron con máxima fuerza y madurez los elementos comunes del teatro moderno.

La última fase del teatro de Berlín fué llamado teatro épico. Todo lo que dió en llamarse obra de actualidad, teatro de Piscator o didáctico es teatro épico.

Respecto al teatro Aristotélico se veía la diferencia entre la forma dramática y la forma épica entre sus características estructurales - cuyas leyes eran marcadas por dos diferentes ramas de la estética. Estas características estructurales estaban condicionadas por la forma en que las obras eran ofrecidas al público, unas veces por medio de la escena y otras por medio del libro. Por lo dramático se entendía la marcada centralización de una anécdota, que siguiera la estructura lógica de principio, medio y fin. A diferencia de ésta la obra épica se podrá cortar en varias partes, capaces de vivir su propia vida.

Algunas de las diferencias importantes son de que en el teatro se comenzaba a relatar, pero el narrador ya no era un elemento ausente como la cuarta pared; el decorador tomaba posición frente a los sucesos que acontecían

en escena y recordaba por medio de cartelones otros hechos desarrollados - simultáneamente en otros lugares contradiciendo o confirmando las declaraciones de algunos personajes, ilustrando mediante citas. Los actores por otro lado ya no se sometían a una transformación completa sino que conservaban cierta distancia con respecto a los personajes.

Ya no se permitía al espectador abandonarse a reacciones afectivas-emotivas, sin ejercitar un espíritu crítico. Lo natural y cotidiano - se presentaba como lo extraordinario. Por lo tanto el espectador de teatro comenzó a ejercer una acción didáctica. El petróleo, la guerra, la familia, la religión se convertían en temas teatrales.

El teatro épico no combate las emociones sino que las examina y - no vacila en provocarlas. La separación entre razón y sentimiento es propia del teatro convencional y se empeña en anular la razón.

Las emociones que se le presentan al espectador durante la función, lo involucran de tal manera que ya no le permiten juzgar racionalmente lo que acontece, no puede pensar y por lo tanto reflexionar, en este momento deja de ser crítico y objetivo, para ser totalmente subjetivo en cuando a lo que piensa sobre el problema que se le presenta. "Las emociones pasan de un nivel cognoscitivo o intelectual a un nivel puramente afectivo e influye de tal manera al hombre que éste únicamente es capaz de responder impulsivamente" (1).

Por lo tanto al haber una mezcla entre el sentimiento y la razón, predomina la emoción. La función del teatro épico es analizar cuáles son las emociones o pasiones pero de tal manera que el espectador pueda aprender de ellas, y si no a combatirlas, si a transformarlas para darle prioridad al uso de la razón y la conciencia. De tal manera hacernos meditar, - pensar y tomar parte en la transformación de la sociedad.

(1) E. FROMM Teoría de los instintos en obras completas T. 4

MADRE CORAJE Y LA GUERRA DE LOS TREINTA AÑOS

La sangrienta pugna conocida como la guerra de los treinta años - empieza como un tumulto callejero completamente secundario en Praga. Fué una sucesión encadenada de luchas (1618-1648) que enfrentaron al emperador y a los príncipes católicos alemanes apoyados por España. A. Z. Manfred-- explica que además del conflicto religioso provocado contra los intentos - reformistas de los emperadores austriacos, se ventilaban en la lucha las - relaciones de poder entre el emperador y los príncipes territoriales alema- nes y las rivalidades entre los austriacos, franceses y suecos por la hege- monía europea. La guerra comenzó con la sublevación protestante en Bohe-- mia que ofreció la corona al elector del palatinado Federico V, protestan- te, derrotado éste en la guerra de la montaña blanca, al año siguiente se- renovó la lucha en Holanda.

La paz de Westfalia redujo el poder del emperador a sus dominios- austriacos y estabilizó las zonas católicas y protestantes de Alemania. -- Francia y Suecia obtuvieron algunos territorios. A principios del siglo - XVII Alemania estaba dividida en dos campos hostiles en política y religión, esta oposición llevó a la guerra de los Treinta años en la que intervinie- ron todas las potencias de Europa. Se impuso el bando protestante con lo- que terminó la lucha; lo que impulsó el desmembramiento de Alemania pues - quedó dividida en 350 estados que constituyeron el sacro Imperio germano - concebido como una república de monarquías.

La pieza de Brecht Madre coraje y sus hijos fué escrita en 1938, - cuando su autor veía aproximarse una gran guerra, de la cual ya hablamos - anteriormente. Brecht toma la guerra de los treinta años como marco histó- rico y tema principal bajo el cual se desarrolla Madre coraje y sus hijos.

El objetivo fundamental del dramaturgo era pintar cuál era el pa- norama, no de esta lucha en particular, sino de la guerra en general, el - porqué y para qué, qué se gana y qué se pierde, cuáles son los acontecimien- tos bajo estas circunstancias tan negativas para el hombre.

Hans Egon (1) explica en su libro sobre Brecht que Madre Coraje - es un intento por mostrar que: "en la guerra no es la gente pequeña la que hace los grandes negocios donde las virtudes humanas se convierten en fosas mortales. Que no hay sacrificio excesivo para combatir la lucha. La Coraje tras largas y amargas experiencias durante la contienda, es un personaje que al final no extrae nada de esta lucha, no aprende de sus padecimientos, ni siquiera comprende, y es esa la enseñanza más grave y cruel de la obra. Simplemente es una víctima más que pierde a sus tres hijos y su único patrimonio (la carreta) y a pesar del dolor que ello supuestamente - significa no saca ningún beneficio y no es capaz de tomar una actitud crítica ante las circunstancias". El objetivo de Brecht, es mostrarnos que - la guerra no deja otra cosa para los hombres mas que víctimas. Un personaje como La Coraje, quien vive rigurosamente la contienda, no sólo pierde - su único patrimonio, sino a sus tres hijos, pero todo esto no dá al personaje la conciencia y la decisión de tomar otra actitud. Uno de los objetivos primordiales de Brecht es ese, el que tras cualquier alegría o padecimiento su protagonista aprenda y adquiera nuevos elementos y conocimientos de juicio para poder adoptar una actitud de compromiso. Es decir, en el - ejemplo concreto de Madre Coraje, si bien ella no tiene esa capacidad de - poder ordenar los elementos y juicios, y ser una mujer activa que participa de los acontecimientos, el propósito es que el lector o el espectador, - sea consciente de que el personaje no sufre ninguna transformación radical, los golpes no la hacen reaccionar, pero si bien ella no lo hace, el consumidor de la obra debe tomar en cuenta estas carencias del personaje y adoptar una posición respecto a lo que ve.

Madre Coraje y sus hijos es terminada en 1939 justo cuando la 2a. guerra mundial acaba de estallar. Durante seis años aniquilará a millones de gentes. Muchos la sufrirán como catástrofe natural, inexplicable e inevitable. Brecht, según Walter Waideli (2) quiere demostrar que los hombres son cómplices de sus propias desgracias. La Coraje es víctima de su duplicidad, termina maldecida y degradada aún cuando muchas personas quieren -- que la guerra dure porque ésta los beneficia y siempre es a los pobres a - los que mutila.

(1) HANS EGON Brecht 2a. ed. 1961 Barcelona Edit. Seix Barral p. 103

(2) WALTER WAIDELI Bertolt Brecht 3a. ed. 1969 México Editorial Fondo de Cultura Económica Breviarios # 209 p. 19

Brecht traspone en el ejemplo particular y concreto de Madre Coraje, la situación que vivieron millones de individuos durante la guerra, de aquellas personas que no sabían cuáles eran sus esperanzas, cuáles sus conflictos principales, sus causas por la lucha o la victoria, seres que únicamente peleaban o vivían la guerra sin sufrir alteraciones, que inclusive la cotidianidad de la destrucción, de las muertes se había convertido en una costumbre, ya no había sorpresas, a tal grado que sus víctimas perdieron toda sensibilidad y comprensión de lo que sucedía. Así Madre Coraje ya no vivía la muerte de sus hijos, tampoco las sufría, simplemente las -- veía como parte del proceso de la guerra.

No es una casualidad el que la sociedad alemana tome conciencia -- en aquella época de sus propias diversiones. Alemania con la guerra de -- los campesinos acababa de sufrir una crisis decisiva. Los valores feuda-- les se derrumban, nadie se engaña con el carácter sagrado de la guerra. La reforma había producido sus frutos. "No queda--escribe Brecht--sino el cinis-- mo y los negocios. Si Madre Coraje sigue alternativamente a los ejércitos suecos imperiales no se debe a que haya cambiado de convicciones, sino sim-- plemente espera los beneficios" (1).

Una serie de importantes acontecimientos ocurridos en Alemania co-- mo la organización minuciosa de un inmenso aparato burocrático, la fragmen-- tación política del país, el reforzamiento de las estructuras feudales, no hicieron sino acentuar la estrechéz del espíritu, la ignorancia y la pasi-- vidad filisteas contra los cuales no había cesado de protestar los intelec-- tuales alemanes del siglo de las luces. Decepcionados en su profunda nece-- sidad de una sociedad armoniosa, estos escritores se refugiaron en la parte onírica e irracional, idealizando aquéllo que los oprimía.

En una doble perspectiva se sitúa la aventura de Brecht, quien se enfrenta a la guerra y el súbito hundimiento de una sociedad cuya rígida -- armadura ya no era capz de sostener los agudos conflictos. Brecht surge en esta crisis económica de confusión moral, en la sangrienta lucha de clases donde predominan los instintos primarios: alimentos, habitación y sexuali-- dad.

(1) B. BRECHT Escritos sobre teatro T. II p. 142

Para Hans Egon (1) Madre Coraje y sus hijos es una obra crónica.- Madre Coraje, la cantinera de la guerra de los treinta años es la víctima - de una fatalidad que la oprime y cuya paradoja interior no está en ella. -- Pierde a sus tres hijos y después que ha sido llevada al límite de lo soportable sigue con vida pero la lucha no ha terminado. Sus últimas palabras - son una expresión espontánea, ingenua: "tengo que volver al negocio".

La tragedia de Madre Coraje consistía en que había en ella una terrible contradicción que aniquilaba a una persona que podía resolverse pero sólo por la sociedad misma y a través de largas luchas. Madre Coraje no es consciente del sentido político, de las figuras y sus vivencias y en este - sentido radica la conducta dramática de los acontecimientos.

Es decir, Madre Coraje como persona no tiene en ningún momento -- conciencia, ni política, ni social de lo que está sufriendo, es otra víctima sin noción de los acontecimientos, y sin que otras personas puedan llegar a extraer experiencias, conocimiento, tomen una actitud más comprometida con su realidad, y de esta manera las consecuencias de lo que nos acontece y podamos producir como dice Brecht, pues para él producir significa - - transformar, cuestionar los valores establecidos, ejercer un juicio y una - actividad. Pero esto no se logra si la transformación no viene directamente de la estructura social, de las bases sociales, políticas y económicas - que la sostienen. La sociedad también debe sufrir un cambio, un cambio que sus elementos deben procurar.

(1) HANS EGON Op. Cit. p. 142

LA MADRE

En contraposición a lo que explicamos anteriormente cuando vimos a Medea y la familia, donde exponíamos que ella con sus hijos no lograban formar un núcleo autónomo para la sociedad, sino únicamente bajo la presencia de Jasón esta familia sería reconocida como tal. En el caso de la Señorita Julia, vemos el ejemplo de la madre autoritaria y represiva, determinante en la educación y el futuro de Julia, la Madre en este ejemplo es el de la mujer fuerte, conflictiva, que ejerce sobre la hija una influencia trascendente.

Tenemos pues en Madre Coraje un ejemplo distinto, ya que ella y sus hijos representan de alguna u otra manera una célula familiar. Madre Coraje es la cabeza de la familia, quien dá órdenes, toma decisiones, lleva el negocio y controla a sus hijos mostrando en este caso que la presencia del macho es innecesaria. La Coraje demuestra su autosuficiencia y sabe guiar a su familia a su manera. Posiblemente lo haga equivocadamente y este error le cuesta la vida de sus hijos, por una falta de visión que no le hace comprender el sentido práctico de la vida. A pesar de sus errores es una mujer que vive de manera instintiva los métodos de sobrevivencia bajo la guerra. Nadie le ha mostrado qué sería lo mejor, qué es lo que habría que hacer, ella simplemente actúa.

Por ejemplo al hacer las transacciones con los cinturones, en ese momento para ella lo primordial es la venta, el obtener beneficio sin darse cuenta que mientras ella consigue dinero, uno de sus hijos es llevado por los reclutas del ejército. La manera en que lo acepta, es resignándose, no sufre por esto. Coraje es quien determina o por lo menos pretende que sus hijos permanezcan a su lado, les ordena, les grita, es autoritaria, pero a pesar de esto, por su falta de planeación y visión, los hijos terminan muertos en la guerra.

Como madre la vemos con todo el instinto aprendido, igual que Medea; seguramente sus antecedentes, su viudez, la lucha por la que atraviesa y otras circunstancias desconocidas para nosotros la han determinado de

tal manera que la relación con sus hijos es distante y fría, aunque de esto no podemos deducir que no tenga cariño hacia ellos.

RECLUTADOR: "Ea, paren, el sargento quiere comprar una -
hebilla.

MADRE CORAJE: Se la doy por medio florín.

SARGENTO: No es del todo nueva, sopla un viento aquí -
pongámonos al cubierto, así puedo examinarla
con tranquilidad.

MADRE CORAJE: Yo no siento ningún viento.

SARGENTO: Tal vez valga medio florín.

MADRE CORAJE: Seis onzas finas.

RECLUTADOR: (a Eilif) vamos a tomar un trago.

MADRE CORAJE: Entonces medio florín.

RECLUTADOR: (tomando a Eilif del brazo, se lo lleva)
Diez florines de entrada y en un abrir y ce-
rrar de ojos te conviertes en un bravo solda-
do que combate por su rey (salen ambos, Cata-
lina salta de la carreta y articula sonidos).

MADRE CORAJE: Ya voy, le cobro al sargento y voy" (1).

La Madre Coraje ni siquiera se ha dado por enterada que al estar-
negociando, uno de sus hijos se ha ido, y cuando lo descubre se queda para-
lizada, esto es ya una reacción muy importante, no por el hecho de que su-
primer impulso no sea el llanto, significa que no sienta. Para La Cora

je esto significa dolor, aunque no sea muy expresiva con sus sentimientos, igual los sufre.

Madre Coraje trata de brindar una cierta educación a sus hijos, - en una relación impositiva, ella no sabe lo que está bien o mal, hace lo - que ella cree conveniente. Es obvio que trata de mantener a sus hijos bajo su poder, ya que son una familia. El amor hacia los suyos, las circunstancias que la rodean, su eterno peregrinaje la vuelven poco objetiva con respecto a la actitud que tiene para con sus hijos, es egoista, sólo piensa en el dinero, en lo material, no comprende que es tiempo de guerra, en el cual se debe arriesgar para sobrevivir, pero ella quiere hacerlo sin -- dar nada. Como madre ante todo pretende mantener a sus hijos bajo su vientre, su calor y sus órdenes, no puede permitir que el destino se los quite y mucho menos que ellos mismos piensan en abandonarla.

Simone de Beauvoir explica que "La madre encuentra en el niño un-equivalente al pene, encuentra en él una plenitud carnal y no en la rendición sino en la dominación" (1).

Pero la maternidad adquiere una nueva figura cuando el niño crece, poco a poco se va individualizando. La relación del niño y la madre se -- vuelve cada vez más compleja, el niño es un sujeto autónomo y rebelde, - - cuando se transforma en adolescente es una riqueza pero también una carga.

Una madre se complace en servir a sus hijos, ya que le gusta sentirse necesaria, pero como dice Simone de Beauvoir "La dificultad y la - - grandeza del amor maternal es que no implica ninguna reciprocidad, la ma--dre no espera ninguna recompensa a cambio de sus dones" (2).

Hay cosas que una Madre no es capaz de entender, en este caso el-hecho de que ella no puede soportar que sus hijos la vayan a abandonar después de que ella se ha sacrificado tanto por ellos. Coraje espera de sus-hijos la eterna fidelidad, su compañía, y es absurdo, pues ellos deben --

(1) S. DE BEAUVOIR El Segundo Sexo p. 176

(2) Idem

partir por su lado, por esto también quiere ser autoritaria, para mantenerlos y para encontrar en este sentimiento de dominación la falta del pene, ya que ella es viuda por un lado y por otro es mujer. Presenciamos otra vez el complejo de castración del que Freud habla.

Por ejemplo en el siguiente diálogo podemos ver de qué manera la madre reprime los instintos de los hijos que buscan la defensa ante los insultos. Ellos necesitan previo permiso de la madre para hacerlo.

RECLUTADOR: (a los dos hijos) y a este buen par de animales de tiro habrá que llamarlos Jacob buey y Esaul buey. Me extrañaría que alguna vez pudiera desunirlos de esa carreta.

EILIF: Madre, puedo aplastarle el hocico de un puñetazo?

MADRE CORAJE: Y yo te lo prohíbo, quédate quieto, y ahora señores oficiales no necesitarían una buena pistola o una hebilla para el cinto? la suya está muy gastada.

SARGENTO: No es eso lo que necesito. Haber esos dos mozos, erguidos como abedules, anchos de espaldas, piernas vigorosas. Me gustaría saber qué esperan para alistarse.

MADRE CORAJE: Sáqueselo de la cabeza, sargento mis hijos no están hechos para el oficio de la guerra.

RECLUTADOR: Porqué no, se puede ganar oro y cubrirse de gloria. Ir de aquí para allá vendiendo calzado es cosa de mujeres. Sal de ahí, tú, queremos ver si eres hombre o una gallina.

MADRE CORAJE: Es una gallina, lo mira con un poco de seve

ridad y se desmaya (1).

"La madre será capaz de todo -dice Carla Lonzi-, por defender a sus hijos que son requeridos para la lucha, pues aún cuando tenga muy poco conocimiento tiene la seguridad de que en la guerra morirán" (2). Por lo tanto, no importan los medios para persuadir a los soldados de que se lleven a sus hijos. Primero calma a los muchachos para que éstos no demuestren ser valientes o dotados de iniciativa, posteriormente distraerá a los soldados tratando de venderles algo y sacar provecho de esa venta. El sargento insiste y Madre Coraje también, incluso se atreve a decir que es una gallina, que es un maricón.

Ahora el sargento se empeñará y la madre se comportará más energética atreviéndose a amenazar:

MADRE CORAJE: ¿Vas a dejarlo en paz? no te saldrás con la tuya.

RECLUTADOR: Me insultó, dijo que mi boca era un hocico.- Ven conmigo a ese campo y arreglaremos las cuentas entre hombres.

EILIF: No te preocupes madre a este lo pongo verde.

MADRE CORAJE: Tú te quedas aquí, ya te conozco, siempre -- buscando camorra (al reclutador) lleva un cuchillo en la bota, que le clavaré.

RECLUTADOR: Pues yo se lo arranco.

MADRE CORAJE: Mire que se lo digo coronel, sargento van a-

(1) B. BRECHT Op. cit. p. 132

(2) CARLA LONZI Op. cit. p. 99

ir al calabozo los dos. El teniente festeja a mi hija.

RECLUTADOR: (a Madre Coraje) qué tienes contra la milicia. No era soldado el padre de los muchachos? Murió como un valiente, tú misma lo dijiste.

MADRE CORAJE: Es un niño todavía. A ustedes ya los conozco, me lo llevan al matadero y reciben quince florines por la faena.

RECLUTADOR: Ante todo te darán un par de botas envueltas.

EILIF: De tí no acepto nada.

MADRE CORAJE: Ven conmigo a pescar, le dijo el pescador al gusano (A Requesón) te vas corriendo y gritas a voz en cuello que nos quieren robar a tu hermano (saca un cuchillo), atrévase a llevarlo. Los voy a acuchillar canallas. Yo les enseñaré a hacer la guerra con mis hijos. Nosotros vendemos honestamente telas y jamosnes. Somos gente pacífica (1).

La madre será capaz de todo por defender a sus hijos por salvarlos de la guerra, de la muerte y si no lo consigue dialogando lo hará peleando, está decidida, actuará tal y como sus impulsos maternos se lo indican sin importarle cuáles sean las consecuencias. La madre sabe que la guerra necesita de gente que luche, pero no está de acuerdo que sean sus hijos los que mueran ante tal situación. Generalmente cuando se saca provecho de algo debe haber un sacrificio, y Coraje, no quiere dar nada a cambio de lo que recibe. Su ideal sería enriquecerse con la guerra, sin tener que darle nada a cambio, pero en la realidad esto no es posible y no hablamos de los ideales sino de la verdad, veremos cómo Madre Ana Coraje -

(1) B. BRECHT Op. Cit. p. 136

no podrá salirse con la suya y sus hijos serán muertos ya que es el precio que debe pagar por su subsistencia.

SARGENTO: Sí, por el cuchillo se vé, no te da vergüenza? suelta el cuchillo, arpía, si no fuera - por la guerra, no se de qué vivirías, tú misma lo confesaste, y no puede haber guerra -- sin soldados.

MADRE CORAJE: No serán los míos.

SARGENTO: Quieres comerte la carne y a la guerra tirar le los huesos no?. Tus críos engordan a su costa, y qué le dan a cambio? Tienes el de caro de llamarte Coraje y tiembas ante la guerra. Te apuesto lo que quieras a que tus hijos no tienen miedo (1).

Lonzi explica que "la especie masculina se ha expresado matando, - la femenina prolongando la vida " (2). El psicoanálisis interpreta las razones por las cuales el hombre ha considerado la guerra como tarea viril, - - pues siempre encuentra una justificación, aunque no explica las razones que han llevado al hombre a institucionalizar la guerra como válvula de escape a sus conflictos interiores. Pero la condición humana de la mujer no manifiesta la misma necesidad, al contrario, ella llora por la suerte de los hijos que han sido llevados al matadero.

Es claro cómo Madre Coraje no entiende de cuestiones bélicas, cuáles son sus objetivos y sus necesidades, ella sólo lamenta, ya que no comprende. Sabe que sus hijos morirán, pero luchará por lo contrario:

SARGENTO: Te gusta vivir a costa de la guerra, pero -- con tus críos bajo el ala, eh?

(1) B. BRECHT Op. Cit. p. 138

(2) C. LONZI Op. Cit. p. 49

MADRE CORAJE: Engánchate en la carreta con tu hermano Catalina. (ambos hermanos se unen a la carreta y arrancan).

SARGENTO: Quién con la guerra quiere medrar, algo tiene que dar (1).

Existe cierta predestinación sobre la vida de los personajes. Cuando Ana Coraje lee la suerte a los soldados y a sus hijos encuentra una - - cruz que significa la muerte, aún así no lo comprende y tampoco entiende cómo es posible que sus hijos quieran abandonarla para ir a combatir.

SARGENTO: Tu hijo vendrá conmigo, será soldado.

EILIF: Me gustaría mucho madre.

MADRE CORAJE: Cierra el pico diablo finés.

~~EILIF:~~ El Requesón también quiere ser soldado.

MADRE CORAJE: Buena noticia. Está bien voy a echarles la - suerte. Quieren abandonar a su madre estos demonios, y correr a la guerra como las moscas en busca de miel. Pero yo haré hablar a estos papeles y verán que el mundo no es un paraíso. Estoy muy preocupada Sargento, temo que ninguno saldrá con vida de esta guerra. (le tiene un casco a Eilif) toma, saca un papel y sabrás cuál es tu destino. (Eilif saca uno y lo desdobra), su madre se lo arranca ¿ves una cruz? Ah madre infortunada que has parido con dolor. Morirá en la flor de su edad. Si se hace soldado pronto - yacerá bajo la hierva (A Eilif) ¿Serás pruden--dente?.

(1) B. BRECHT Op. Cit. p. 159

EILIF: ¿Por qué no?

MADRE CORAJE: Entonces obra con cordura, quédate con tu madre y si alguien se burla de ti, si alguien te dice que eres un gallina, te ríes en sus propias barbas (1).

Finalmente Eilif se irá con el soldado a la guerra, mientras Madre Coraje está vendiendo una hebilla y ni siquiera se da cuenta. Nos enteramos que muere en la lucha, tal y como lo vaticina su madre aunque - ella no lo sabe, nunca lo volverá a ver y será ésta la pérdida de su primer hijo.

RECLUTADOR: Ea, paren, el sargento quiere comprar una hebilla.

MADRE CORAJE: Se la doy por medio florín.

SARGENTO: No es del todo nueva, sopla un viento aquí, pongámonos al cubierto, así puedo examinarla con tranquilidad.

MADRE CORAJE: Yo no siento ningún viento.

SARGENTO: Tal vez valga medio florín.

MADRE CORAJE: Seis onzas finas.

RECLUTADOR: (A Eilif) Vamos a tomar un trago.

MADRE CORAJE: Entonces medio florín.

RECLUTADOR: (ha tomado a Eilif del brazo y se lo lleva) Diez florines de entrada y en un abrir y cerrar de ojos te conviertes en un bravo soldado que combate por su rey. (Salen ambos,-

(1) B. BRECHT Op. Cit. p. 159

Catalina salta de la carreta y articula sonidos).

MADRE CORAJE: Ya voy, le cobro al sargento y voy. Vamos en marcha.
¿Dónde está Eilif?

REQUESON: Se marchó con el reclutador.

MADRE CORAJE: (Se queda paralizada) Eres un inocente. (1)

Más tarde sabemos que Eilif ha sido fusilado por saquear una granja y matar a una campesina, aún cuando Eilif llega a buscar a su madre -- por última vez antes de ser fusilado, y al no encontrarla Eilif pide que le oculten la verdad, así Madre Coraje nunca sabrá cuál es el paradero de su hijo.

CAPELLAN: ¿Qué le diremos a tu madre?

EILIF: Dile que no fue nada nuevo, o no le digas nada. (los soldados se lo llevan)

CAPELLAN: No le digas nada, a lo sumo que pasó por -- aquí y que volverá mañana. (Al fondo se oyen retumbar los cañones). (2)

Requesón, el segundo hijo de Madre Coraje, correrá la misma suerte, a él también le predestinaban su futuro y también está amenazado de muerte.

MADRE CORAJE: Ahora te toca a tí Requesón, contigo no siento tanto temor. Tu eres juicioso (Requesón saca un papel) Ah! Porqué lo miras de modo extraño. Es un blanco verdad? No es posible que te pierda (toma el papel) --

(1) BERTOLT BRECHT Op. Cit. p. 141

(2) Idem p. 199

Una cruz, Oh Requesón estás perdido si no sigues siendo honrado.

SARGENTO: No trampea, sus propios hijos están amenazados (1).

Ahora analizaremos bajo qué condiciones muere el segundo hijo: - Posiblemente el primero, Eilif, se marcha a la guerra por autoconvencimiento y muere por su propia culpa, muere fusilado. Requesón muere por la intransigencia de su madre, ella regatea la vida de su hijo, se deja llevar por el lucro y el dinero y a cambio perderá a su hijo, cuando reacciona será demasiado tarde, pues Requesón ya está muerto.

Requesón ha escondido la caja con el dinero del ejército, cuando es aprehendido Madre Coraje debe conseguir dinero para salvar a su hijo - por lo que intenta empeñar su carreta con opción de recuperarla más tarde, es decir, una vez que aparezca la caja. Requesón confiesa que la caja ha sido arrojada al río, por lo tanto Madre Coraje no tendrá de dónde obtener el dinero para recuperarlo, en ese momento se encuentra ante el dilema: Vender la carreta y perder su patrimonio, o conservar la carreta y -- perder a su hijo.

YVETTE: Aceptan por 200 flórinés. Pero no hay que perder ni un minuto. Dentro de un rato Requesón ya no estará en sus manos. Requesón confesó que tenía la caja cuando le aplicaron el tormento. Pero dice que la arrojó al río al verse perseguido. Hay que darla por perdida.

MADRE CORAJE: Se perdió la caja ¿Y ahora cómo voy a recuperar mis 200 florines?

YVETTE: Con que pensaba sacarla de la caja para -- reembolsármelos, linda manera de atraparme.

(1) BERTOLT BRECHT Op. Cit. p. 139

Pero no se haga las ilusiones, si quiere volver a ver a Requesón, tendrá que pagar o -- perderá la carreta.

MADRE CORAJE: Esto si que no lo había previsto. No trates de acorralarme, ya tendrás tu carreta. Por otro lado se está cayendo a pedazos, hace - 17 años que la tengo. Pero déjame pensar - un momento. Todo ha sido tan repentino, no se qué hacer. No puedo soltar nomás así -- los 200 florines. Si me quedo sin nada, -- cualquiera me pondrá el pie encima. Vé a - decirles que estoy dispuesta a dar 120 florines, ni un céntimo más, ya que con eso -- pierdo la carreta.

YVETTE: No van a querer. El tuerto tiene prisa ¿No-le parece mejor dar los 200 florines sin -- discutir?

MADRE CORAJE: No puedo. He trabajado treinta años. No insistas, sé lo que hago, diles que 120 florines o nada.

YVETTE: Como quiera (sale rápidamente), vuelve co-- rriendo. Se lo advertí, el tuerto quiere dejar todo sin efecto. Dijo que ya era demasiado tarde y que de un momento a otro se - oirán los tambores del pelotón de ejecución. Ofrecí 150 pero no aceptaron.

MADRE CORAJE: Dile que doy los 200 florines, corre (Yvette sale) Creo que regatee demasiado.
(a lo lejos se oye un redoble de tambores,- Madre Coraje permanece sentada).

YVETTE: (aparece pálida) Está contenta? Con tanto-regateo logró lo que quería, quedarse con la

carreta y a él le metieron 11 balas en el cuerpo. Les oí decir que están seguros de que la caja está aquí, que todos ustedes están confabulados con Requesón. Van a traerlo para ver si se traicionan al verlo y en ese caso, Ay de ustedes, los fusilarán a todos. (entran dos hombres transportando unas angarillas en las que yace el cuerpo cubierto con una manta. El sargento marcha a su lado. Dejan el cuerpo en el suelo).

SARGENTO: No sabemos quién es ese hombre, ni cómo se llama. Fíjate si no lo reconoces.
(Retira la manta) ¿Lo reconoces? (Madre Coraje sacude la cabeza) nunca lo había visto antes (Madre Coraje vuelve a sacudir la cabeza) llévenselo o arrójenlo a la fosa común, nadie lo conoce.
(Se lo llevan) (1).

No podríamos decir que Madre Coraje no siente cariño por sus hijos, querrá mantenerlos a su lado, pero impera en ella una fuerte ambición por el lucro, del negocio, el enriquecimiento. No se puede comerciar con la vida de un hijo, pero Coraje ni siquiera se lo cuestiona, más bien se encuentra indecisa entre la vida de su hijo y la carreta que es su único patrimonio. Ella misma se dá cuenta de lo mucho que ha regateado, pero tratará de seguir subsistiendo con su hija Catalina desconociendo a su propio hijo.

De los tres hijos, Catalina, quien también ha sacado una cruz negra, será quien muera más comprometidamente. Cuando ocurre la muerte de Catalina, Madre Coraje no estará presente para detener la ejecución, por lo tanto la muerte será bajo la propia responsabilidad y determinación de la muda. Catalina, a pesar de las advertencias de los soldados, sube al tejado de una casa para hacer sonar los tambores, que en lugar de gritos, hablarán por ella para poner en alerta a los ciudadanos de un pueblo a --

(1) B. BRECHT Op. Cit. p. 147

quienes los soldados pretenden sorprender mientras duermen para matarlos.

Lo primordial en este momento es la muerte de la muchacha y la reacción de su madre ante la pérdida de su hija:

(Frente a la carreta está acurrucada Madre-Coraje junto a su hija, los campesinos permanecen de pie a su lado).

CAMPESINOS: Debe marcharse mujer. El último regimiento-acaba de pasar. No puede irse sola.

MADRE CORAJE: Tal vez se duerma, se quedó dormida, no debió haberle hablado a los hijos de su cuñado.

CAMPESINO: Si usted no se hubiera marchado a la ciudad, no hubiera ocurrido nada de esto.

MADRE CORAJE: Me alegro de que se haya dormido.

CAMPESINA: No se ha dormido ¿No vé que se ha muerto?

CAMPESINO: Debe irse de una vez. El camino está lleno de lobos y bandidos.

MADRE CORAJE: (Se levanta) Si.

CAMPESINA: ¿No tiene un sitio dónde refugiarse, no tiene a nadie?

MADRE CORAJE: Sí me queda un hijo, Eilif.

CAMPESINO: Tiene que encontrarlo, nosotros nos encargamos de darle sepultura cristiana.

MADRE CORAJE: Tome un poco de dinero para los gastos. Espero que conseguiré tirar sola de la carrera. No hay gran cosa adentro (Al fondo pasa un regimiento con pifanos y tambores) Aguárdenme, voy con ustedes.
(arranca unida a su carreta) (1).

La anterior escena es uno de los pocos, quizá el único momento - en el que Madre Coraje adopta una actitud totalmente cariñosa y maternal, no le cabe la idea de que su hija haya muerto, aún cuando la sostiene en sus brazos acribillada, es de alguna manera la resignación de una madre - ante la pérdida de un hijo, aquí hay una muestra tácita de afecto, de contacto físico. Inclusive canta una canción de cuna, que no implica otra - cosa que un profundo sentido maternal ante un niño desprotegido, adormilado, aunque en este caso muerto.

Madre Coraje, no se quedará a esperar la sepultura de su hija, y no tanto por que no le interese, sino porque ella debe seguir su camino, - debe enfrentarse a la vida, con una pequeñísima esperanza de que su hijo - Eilif esté por ahí, ahora bien, aún con la posible aparición de Eilif, sa bemos que su presencia no significa en ningún momento la salvación o el - bienestar.

"En la maternidad la mujer realiza integralmente su destino fisiológico; esa es su vocación natural, puesto que todo su organismo se ha lla orientado hacia la perpetuación de la especie, aunque la sociedad humana no se encuentra abandonada nunca a la naturaleza" (2).

Desde la infancia se le repite a la mujer, aún en la actualidad - que está hecha para engendrar y de hecho le encanta el esplendor de la ma ternidad y aún el fastidio de las tareas caseras se justifican por el pri vilegio de dar a luz.

"Pero la maternidad será vivida de manera muy distinta según se - desenvuelva la mujer en la relación con el hombre, la resignación, la sa-

(1) B. BRECHT Op. Cit. p.167

(2) S. DE BEAUVOIR El Segundo Sexo p. 261

tisfacción o el entusiasmo" (1).

En la infancia y la adolescencia la mujer atraviesa por sus primeras fases en relación a la maternidad. De niña es un milagro y un juego, presente en el niño que ha de venir un objeto al que poseerá y dominará. Una vez adolescente ve en él una amenaza contra la integridad de su persona. Por eso hay madres que se complacen en ejercer la autoridad que confiere la maternidad, aunque no están dispuestas a asumir plenamente sus responsabilidades. Madre Coraje es un ejemplo de esta situación, su pasado, las circunstancias por las que atraviesa, su viudez, la han hecho tomar la autoridad, la cabeza de la familia, ella decide, dá las órdenes, tiene la responsabilidad, aunque ésta no esté bien entendida, no hay una asunción integral de esta responsabilidad.

"Pero el embarazo, sobre todo, es un drama que se desarrolla en el interior de la mujer, quien lo siente como un enriquecimiento y una mutilación a la vez; el feto es una parte de su cuerpo y es un parásito que la explota, ella lo posee y es poseída por él, que resume todo el porvenir" (2).

La sociedad por otro lado reconoce a la madre la posesión de su hijo y además la enviste de un carácter sagrado.

Simone de Beauvoir dice "Con el embarazo la madre tiene la pacífica ilusión de sentirse un ser en sí, un valor completamente realizado. Pero esto es sólo una ilusión, ya que ella no hace verdaderamente al niño, sino que éste se hace en ella, su carne no engendra más que carne, pues es incapaz de fundar una existencia, que tendrá que fundarse en sí misma" (3).

La madre experimenta en su carne la realidad de la frase de Hegel "El nacimiento de los hijos es la muerte de los padres" (4).

- (1) S. DE BEAUVOIR El Segundo Sexo p. 261
- (2) S. BEAUVOIR El Segundo Sexo p. 261
- (3) S. BEAUVOIR Op. Cit. p. 277
- (4) HEGEL Citado por Simone de Beauvoir

Para la sociedad la madre tiene un carácter sagrado, intocable, a la madre se le confiere una gran importancia, se le respeta, de alguna manera ella sabe que gracias a los hijos, ellas son vistas con orgullo ante la sociedad, retomando el texto de Simone de Beauvoir la madre no hace más que engendrar físicamente al hijo, pero no lo hace existir ni lo hace ser humano, a pesar de su educación, de sus cuidados, de su cariño, el hijo será autónomo a la madre, esto a la Coraje le pesa mucho, ya que ella quiere tenerlos bajo su dominio, pero sus hijos son independientes, desean hacer su vida, separarse del seno materno. El sentido de responsabilidad que ella tiene sobre los hijos, es más bien un sentido de posesión de total autoridad.

Una madre espera la compañía de sus hijos, el calor, el cariño, y esto las decepciona, todo su universo depositado en los hijos se rompe, cuando no reciben todo el que esperan de ellos.

Ya en el capítulo de Medea, se había hablado sobre los instintos maternos, los cuales no existen, ya que la palabra instinto no se aplica en ningún momento a la especie humana. La actitud de la madre es definida por el conjunto de su situación y por el modo en que la asume. La situación por la que Madre Coraje atraviesa, la obligan a ser fuerte, en cuanto a sus instintos, éstos son únicamente los de la supervivencia, sin tiempo para los carifios o las palabras dulces.

A la madre le encanta sentirse necesaria, del mismo modo que a la mujer enamorada, pero la dificultad y la grandeza del amor maternal consisten en que no implica ninguna reciprocidad. Por otro lado la madre es casi siempre una mujer sin satisfacciones, sexualmente es frígida, o insatisfecha, socialmente se siente inferior al hombre, no tiene aprehensión sobre el mundo, ni sobre el porvenir, por lo que intentará compensar a través del hijo todas sus frustraciones, pero los hijos no sustituirán todas las carencias y deseos de la madre.

Hay madres también que muestran una devoción masoquista, algunas madres para compensar el vacío se hacen esclavas de sus hijos, no sopor--

tan que el hijo se aleje de ellas, renuncian a todo placer, y a toda vida personal, lo que les permite adoptar un aire de víctimas y extraen de su sacrificio el derecho de negar toda independencia al niño. Ese renunciamiento se concilia fácilmente con la tiránica voluntad de dominación.

Madre Coraje con su actitud, sus escenas de resignación engendran en los hijos sentimientos de culpa, pero los hijos de la Coraje fuera de seguir el juego, prefieren irse, alejarse de ella, ser independientes y - probar su futuro.

C A T A L I N A

Es particularmente importante describir y analizar a este personaje ya que en ella se ven identificados una serie de valores, compromisos y detalles esenciales como parte del desarrollo de un ser humano y -- concretamente de una mujer.

Catalina es un ser que se entrega a un objetivo, el cual no se deja ver a lo largo de la obra, pero que al final cobra una gran fuerza, es para nosotros el único personaje con fines claros, con perspectivas, etc., y a pesar de que es muda y no puede explicar cuáles son estos deseos, la actitud que demuestra al final es la de una persona totalmente aferrada a la vida, y no a la suya propia, sino a la vida del ser humano en general. Nos parece que de esta manera Catalina trasciende de la inmovilidad y pasividad de su defecto a la acción concreta, al ser capaz de hablar mediante el sonido de Tamboreo.

(Catalina se aproxima sigilosamente a la carreta, saca algo que esconde bajo el delantal, sube al techo por la escalera. Sentada en el techo, Catalina se pone a batir el tambor).

TENIENTE: ¿Qué hace?

CAMPESINA: ¿Ha perdido el juicio?

CAMPESINO: ¿No tienes compasión de nosotros?. Si vuelven estamos perdidos, nos matan a todos.
(Catalina mira a lo lejos en dirección de la ciudad y sigue tocando el tambor).

TENIENTE: (Viene corriendo) Les voy a hacer volar la tapa de los sesos.

CAMPESINA: Sr. oficial, somos inocentes, no tenemos la culpa. Es una forastera.

TENIENTE: Dónde está la escalera.

CAMPESINA: La tiene ella.

TENIENTE: Te ordeno que arrojes el tambor.

CAMPESINA: Su madre está en la ciudad (1).

A pesar de que los soldados intentan persuadirla para que detenga el ruido, Catalina es consciente y responsable de sus propios actos, - no habla, pero escucha que los oficiales planean impedirle a toda costa - que deje de hacer ruido, proponen quemar la granja para distraer el ruido del tambor de Catalina, pero ella está segura que el sonido que produce es mayor a cualquier otra acción, por lo que ríe de las proposiciones de los soldados:

TENIENTE: Mírala se está riendo de nosotros. No aguantó más, le voy a descerrejar un balazo.

CAMPESINA: Tengo una idea Sr. Capitán, podríamos romperle la carreta. Le apuesto a que para en seguida. Es todo lo que poseen.

TENIENTE: (Al joven) Destrózala. (A Catalina) Si no dejas de tocar ese maldito tambor te destruzamos la carreta. (El joven campesino dá algunos golpes leves a la carreta, Catalina si que tocando el tambor).

TENIENTE: Basta ya bestia.
(Catalina lanza algunos gemidos al ver la -
suerte de su carreta, pero no interrumpe).

SOLDADO: En la ciudad no habrán oído nada, si no ya-
escucharíamos los cañones.

(1) B. BRECHT Op. Cit. p. 210

TENIENTE: Te das cuenta de que ni siquiera te oyen en la ciudad. Te vas a hacer matar inútilmente. Por última vez suelta el tambor.

JOVEN CAMPESINO: No lo sueltes, sigue golpeando, si no están todos perdidos.

(El soldado lo arroja al suelo y le clava la pica. Catalina se echa a llorar, pero no cede).

TENIENTE: Apunten (a Catalina mientras los soldados emplazan la mosqueta) Por última vez deja el tambor. (Catalina llora pero sigue tocando) Fuego!

(Los soldados disparan, Catalina dá unos golpes postreros y se deja desplomar lentamente).

TENIENTE: Se acabó el estrépito.

(A los últimos golpes del tambor se oyen -- los cañonazos que vienen de la ciudad. A lo lejos se oye confusamente el retumbar de cañones).

SOLDADO: Se salió con la suya (1).

Nos parece primordial citar la importancia de Catalina en el desarrollo del planteamiento feminista, y no porque haya en ella un mínimo conocimiento de lo que ésto implica, sino que es en ella precisamente donde se pueden encontrar las posibilidades de lo que la lucha significa. Es decir, Catalina "aún cuando es muda dice Hans Egon, es el único perso-

(1) B. BRECHT Op. Cit. p. 210

naje que habla" (1). Al final de la obra, Catalina supera las virtudes naturales que aprisionan a una Madre Coraje. Dice Egon "Las mismas piedras se ponen a hablar, la que no posee nada, puede dar todo. Ella tiene la fuerza de un instinto. Ese espíritu de rebeldía" (2).

Cuando sabe que en sus manos está la vida de los ciudadanos, actúa de acuerdo a su rabia, a lo que considera la lucha por el prójimo.- Aún sabiendo que la han de matar, su actitud de reto es llevado hasta sus últimas consecuencias. Catalina es capaz de traspasar todas las barreras que su mudéz le imponen, ya que hablará y gritará por medio de su tambor.

Finalmente acribillada, si Catalina llora moribunda, no es por la suerte que ha corrido, sino por el mundo, por lo que cree que es el fracaso de su sacrificio, ya que las campanas de la catedral no comenzarán a sonar sino hasta después de su muerte, aunque el mensaje se transmite y esto es lo que importa.

Con la muerte de Catalina queda subrayado el contraste entre la entrega sin resistencia de los que hablan de su situación social, el miedo de los campesinos a los soldados y al mismo tiempo de estos ante el consejo de guerra por un lado y por otro, la persona que no puede hablar, que ríe y luego llorando va tocando el tambor mientras viene la muerte y vuelve a la vida a la gente de la ciudad. Cuando la matan, se desploma y uno de los soldados dice: "Ha ganado ella".

(1) HANS EGON Op. Cit. p. 39

(2) Idem p. 47

MADRE CORAJE Y LA MUJER EN SOCIEDAD

Para que se pueda lograr una participación en lo que la lucha significa, se debe tener un conocimiento previo de las causas del padecimiento. Nuestra labor no es culpar a nadie de que La Coraje no tenga la mínima noción política de lo que vivía ya que no depende de un macho que la coarte, o de unos padres que la eduquen bajo la ignorancia y la represión. Los datos que tenemos es que es una mujer madura que ha crecido en la pobreza, sin los elementos que le permiten juzgar el mundo y mucho menos cuestionarlo. Madre Coraje es un ejemplo más de las miles de mujeres que tan sólo viven los días tal y como se les presentan, en una cotidianeidad que no son capaces de romper. Si bien Madre Coraje bajo circunstancias bélicas, otras mujeres bajo el matrimonio, el hogar o la familia. Nuestro objetivo no es discutir si Madre Coraje tiene una participación neta en la actividad social, sino las causas de porqué la mujer no tiene estas posibilidades.

En el caso de La Coraje, su objetivo es ilusorio, quiere vivir de la guerra, de la sociedad, sin dejarle nada a cambio, pero este doble juego la arruinará, perderá a sus tres hijos y su carreta. Si su obsesión son los negocios, es que hay en ella un instinto de conservación, hay una contradicción que la hace sacar provecho pero sin sacrificio alguno, una contradicción de la que Brecht afirma: "No puede ser superada sino por toda la sociedad al término de una larga y terrible lucha" (1).

Aún cuando hay un momento en el que La Coraje ya aplastada por la desgracia entrevé las causas de ésta y llega a maldecir la guerra, ya que en un principio la beneficiaba en la medida que su negocio crecía, ahora la está llevando a la ruina. Pero el maldecir la guerra no es de ninguna manera una toma de conciencia, ya que ni el dolor, ni la experiencia pueden transformar a un ser, si la razón no le da un sentido, una lógica.

(1) B. BRECHT Escritos sobre teatro 3a. ed. Buenos Aires 1976.

"Los espectadores de una catástrofe, dice Brecht, en vano esperan - que sus víctimas saquen una lección de ella", y continúa diciendo: "mientras la masa no sea más que el objeto de la política, sin participación, no podrá considerar los acontecimientos que sufren como experiencia, sino como destino" (1).

Por ejemplo cuando La Coraje pierde a su hijo en el regateo, por el incentivo de la ganancia y en esta forma se hace cómplice de la muerte de su hijo. Hay un conflicto entre el amor y el interés. Y Coraje no es culpable sino víctima, pues quien no tiene alternativa, no tiene culpa.

Brecht mostrará que no está en manos de una mujer, un hombre, una muda o un niño el cambio, sino que éste surge por un movimiento de las masas, de la sociedad, quien tendrá que sacrificar mucho y que no podemos -- culpar a una Madre Coraje sino a todo un sistema del cual depende.

La obra finalizará con el conformismo de parte de su protagonista, quien ha perdido todo, y a pesar de ello, debe seguir:

MADRE CORAJE CANTA: Con sus pesares y sus glorias
la guerra aún está en pie
y haya derrotas o victorias
el pobre siempre ha de perder
come carroña, se cubre con harapos.
El capitán le roba la paga
pero aún espera algún milagro.
Hay que seguirla y no aflojar
De pie cristianos, llegó la primavera
sobre los muertos se fundió la nieve
y todo aquél que no está moribundo.
Parte a la guerra por la carretera (2)

(1) B. BRECHT Escritos sobre teatro p. 126

(2) B. BRECHT Op. Cit. p. 214

La única conclusión a la que se puede llegar es la de que los pobres siempre serán pobres, que la guerra seguirá sin solución, sin razón de ser. Madre Coraje no tiene ninguna opinión dentro de la estructura de una sociedad de clases fundamentalmente organizada. Sólo piensa en los conceptos válidos de arriba y abajo, es decir de desposeídos y propietarios.

En esta obra la realidad de la guerra, exige que la mujer se vea obligada a trabajar en un oficio que la lleve fuera del hogar pero no por una conciencia que la haga entender la apreciación de la libertad y la independencia en lugar de la sumisión y la personalidad.

La realidad capitalista contemporánea crea y necesita un tipo de mujer que participe en la vida social y no permanezca atada a un hombre y por lo que podemos comprobar que Madre Coraje rechaza todo tipo de relación afectiva, no está aferrada emotivamente a nadie.

CAPELLAN: Coraje, muchas veces pensé que tras su apariencia fría y hostil, se esconde una naturaleza ardiente. ¿No ha experimentado nunca la necesidad de sentir un poco de calor a su lado, como toda criatura humana?

MADRE CORAJE: Tendré calor cuando usted se decida a partir la leña que hace falta para no helarse en esta tienda.

CAPELLAN: No se escabulla, le hablo en serio Coraje, más de una vez pensé en lo que podría ser nuestra vida si estrecháramos más los lazos que nos unen. El torbellino de estos años de guerra nos ha acercado extrañamente.

MADRE CORAJE: Me parece que nuestros vínculos ya son bastante estrechos, yo le preparo la comida y usted corta leña.

CAPELLAN: Cuando hablo de estrechar vínculos, no me refiero a cosas materiales como preparar - la comida, partir leña y otros menesteres. Deje que hable su corazón, no sea arisca.

MADRE CORAJE: Sea razonable, Capellán. Usted me resulta simpático, no me obligue a reñirlo. ¿No -- comprende que lo único que deseo es sobrevivir, yo y mis hijos? Mi cabeza no está - para romances (1).

Madre Coraje no permite la más mínima posibilidad de unión afectiva, ya que la sociedad impone a la mujer madura un cierto comportamiento, - en el que el amor deja de ser para ella el contenido único de su vida como vimos en los capítulos anteriores, el amor es relegado a un lugar secundario. La mujer de esa edad ya no se reduce simplemente a amar, la dura realidad exige otras cualidades, es decir su participación directa de los - - acontecimientos, ya no tiene más remedio y debe participar en las actividades que sólo pertenecen a los hombres.

En el caso de La Coraje vemos cómo es otra vez la sociedad la que la obliga a no depender de los hombres, a llevar un negocio y ser activa, - no hay una decisión que surja en el interior de ella misma, sino que de -- una u otra manera, en el trabajo, en el amor, con su familia y en general - la relación con otras personas, hay un condicionamiento social.

"Las obras de arte expresan la realidad de su tiempo" dice Adolfo Sánchez Vázquez (2), responden a sus necesidades y se integran en un mundo histórico social determinado. Se hallan preñadas de los valores, ideas, - necesidades y aspiraciones de su tiempo. Sin embargo, la obra de arte se caracteriza por una constante superación de su origen y vinculación histórico-sociales, o sea, se halla en la historia rebasando incesantemente los límites de la sociedad en que surgió y a cuyas posibilidades y necesidades respondía".

(1) B. BRECHT Op. cit. p. 135

(2) ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ "Arte e Historia" en Estética y Marxismo
2a. ed. 1975 México Edic. Era, S. A. T.I
p. 327

La dificultad -escribía Marx- no estriba en comprender que el arte y la epopeya griegos estén vinculados a determinada forma del desarrollo social. La dificultad está en que aún siguen proporcionando un goce estético y, en cierto sentido, valen como norma y modelo inalcanzables" (1).

A esta cuestión responde Brecht diciendo: "La humanidad cultiva - con placer el recuerdo de sus luchas, las grandes obras nacen en estas épocas de lucha" (2).

La validez de la obra de Brecht y concretamente Madre Coraje y sus hijos es el planteamiento que hace de una guerra, con todas sus características, en la cual el personaje protagónico sufre las consecuencias de esta contienda, involucrando a miles de seres humanos que se ejemplifican en esta mujer, quien vive la guerra, y debe arreglárselas para sobrevivir, sacrificando a sus seres queridos, aún cuando no haya una plena conciencia de los acontecimientos.

Nos parece importante citar las palabras de Louis Althusser acerca de la pieza de Madre Coraje y sus hijos, en la cual se conjugan una temporalidad dialéctica, que hacen posible una verdadera crítica a través de la realidad. Althusser hace hincapié en que "no son las palabras las que en último término efectúan la crítica, son los elementos de la estructura-interna de la pieza, pues al fin de cuentas, continúa Althusser toda verdadera crítica es immanente, y primero real y material, antes de ser consciente" (3).

La importancia de la obra de Brecht en general, es que él renuncia a tematizar bajo una sola conciencia el sentido de la pieza, porque precisamente para Brecht la importancia y la medida para tomar una nueva conciencia es no presentar las cosas de tal manera que sean absolutamente implícitas, de ahí la reflexión del espectador, de su necesidad de pensar lo que observa.

(1) KARL MARX Contribución a la crítica de la economía política 1974

(2) B. BRECHT La efectividad en las antiguas obras de arte en Estética y Marxismo T. I. p. 330

(3) LOUIS ALTHUSSER Op. Cit. p. 118

"El Teatro clásico es el que nos dá el drama, sus condiciones y - su dialéctica se ven enteramente reflejados en la conciencia de su personaje central. Es decir, que refleja su sentido total en una conciencia, en un ser humano que al hablar, actuar, etc., constituye el drama mismo" (1).

En Brecht ningún personaje reúne en sí, la totalidad de las condiciones del drama, sino al contrario, procura presentar esta totalidad reflejada a través de todos sus personajes. En este sentido sus piezas son descentradas, no pueden tener un centro o un personaje central, ningún personaje constituye en sí mismo la moraleja de la historia. Por lo tanto la pieza no se reduce a sus actores, ni a las relaciones expresadas, sino a la relación dinámica existente. Es decir por ejemplo en Madre Coraje y sus hijos no es concretamente el personaje de "La Coraje" quien demuestra por sí sola como conciencia, la temática, o las conclusiones del drama, sino que es ella, sus hijos, el cocinero, el cura, los soldados por un lado, y las condiciones reales de su existencia, como la guerra y la sociedad, por otro. En esta relación existe una interacción recíproca sin la cual sería muy difícil determinar la realidad tanto de los personajes como de sus circunstancias.

Tomando en cuenta que el espectáculo es fundamentalmente, la ocasión de un reconocimiento cultural e ideológico en el mundo teatral o más generalmente estético, la ideología no deja nunca, por esencia, de ser el lugar de una discusión y de un combate donde resuena el ruido y las sacudidas de las luchas políticas y sociales de la humanidad.

Concretamente la importancia de Madre Coraje y sus hijos consiste en el reflejo social que existe, no concentrados en un único personaje, sino por el contrario en la relación que existe entre los personajes y sus circunstancias. Porque Madre Coraje es una víctima de la situación que la rodea, la guerra, la pobreza, la necesidad de lucro por sobrevivir, el egoísmo, este es lo que determina al personaje como tal.

Por una necesidad esencial Madre Coraje es una mujer que aún sin una plena conciencia, está obligada a luchar para permanecer. Para noso-

(1) LOUIS ALTHUSSER Op. Cit. p. 118

tos la importancia del personaje radica en la validez de su enfrentamiento ante sus circunstancias. Vemos en Madre Coraje un personaje, una mujer que ya toma una actitud frente a una problemática, sin cuestionar que esta actitud sea o no productiva, lo importante es ver en ella a un ser humano con una necesidad de luchar y de sobrevivir, que no espera que alguien venga y le resuelva sus problemas, sino que es ella misma quien decide sobre sus acciones, y aún cuando los resultados son adversos, Coraje tiene un -- instinto, aunque muy primario, por salir adelante.

Madre Coraje es el reflejo de una sociedad en total decadencia en la cual, el sobrevivir a toda costa está muy por encima de otros perjuicios y valores. En donde no queda tiempo para el razonamiento y planificación de las acciones, sino únicamente para su realización de la manera más imprevista y que por lo tanto se requiere de una astucia muy característica para lograr sobreponerse a las situaciones.

" ES MAS FACIL ACUSAR A UN SEXO
QUE PERDONAR AL OTRO " .

MONTAIGNE.

CONCLUSIONES

La historia nos muestra a la mujer permanentemente a la zaga del hombre, asumiendo el papel de ser dependiente, salvo excepciones que no -- llegan a constituir nunca una reivindicación total de la mujer como ser hu-- mano, y sin embargo, la mujer es un ser trascendente como lo es el hombre. Se ha visto su situación en los diferentes grupos sociales que se han ido-- modificando y desapareciendo en el transcurso de los siglos; Pero sin em-- bargo y podemos llegar a la misma conclusión: La condición femenina no ha sufrido mayores modificaciones.

Podemos mostrar objetivamente los casos particulares utilizados - en este trabajo en los cuales de alguna manera pueden observarse rasgos -- más característicos y fundamentales de tal condición. Primeramente vemos en el ejemplo de Medea a la mujer que es víctima de una sociedad patriar-- cal, es un reflejo claro de un momento histórico-social muy concreto en el cual se comienzan a determinar cuáles son las diferencias más esenciales - entre hombre y mujer, es decir el relego de la mujer al hogar y los hijos, la negación total de su participación en la vida pública, el hecho de que la herencia sea únicamente cedida por parte de la gens paterna; las prime-- ras manifestaciones de la propiedad privada en donde la mujer comienza a - tomar el carácter de objeto propiedad del macho. En contraposición está - toda esa actividad que el hombre se permite realizar, mediante la cual pue-- de observar la realidad y el mundo que lo rodean, una realidad muy aparta-- da de lo que la cotidianidad del hogar le puede ofrecer, el hombre tiene-- por lo tanto puntos de comparación, las armas racionales más necesarias pa-- ra emitir juicios, así como la capacidad de transformación, esto evidente-- mente lo lleva a colocarse en un plano superior al de la mujer, quien úni-- camente participa de las labores del hogar, mismas que de ninguna manera - implican una trascendencia para ella, y además no le ofrecen ninguna satis-- facción personal.

Va a partir de este momento los dos sexos constituyen dos clases distintas a causa de la división del trabajo; por lo tanto la mujer, inmersa dentro de una sociedad patriarcal, sufre las consecuencias de una discriminación que tiene sus orígenes en la educación y que se refleja en su situación legal, en su trabajo, la familia y el papel que desempeña en la sociedad, lo cual influye directamente en su propia psicología y en su comportamiento sexual.

Haciendo una comparación con la actitud de la mujer actual, la cual todavía en su gran mayoría se desarrolla bajo una sociedad patriarcal podemos afirmar que aún cuando la sociedad atribuye a la mujer cualidades femeninas de pasividad, debilidad, sumisión y se le considere incapaz de realizar cargos que requieren fuerza, la mujer de hoy parece buscar una identidad propia y distinta a la del hombre, surge por lo tanto una necesidad de plantearse otra alternativa, de encontrar un lugar que la coloque en una igualdad con su pareja.

Tomando en cuenta las necesidades de la mujer contemporánea, se puede observar cómo en efecto ha superado en gran medida su antigua condición, a pesar de que todavía en su gran mayoría las mujeres siguen teniendo como único fin el matrimonio, la formación de la familia y todo lo que esto representa, vemos por otro lado a la mujer activa, que se ha propuesto ser independiente tanto económica como emocionalmente del hombre.

Su preocupación vital no es ya únicamente el amor y el ser amada, su realización se encuentra lejos de esta premisa, ahora se ha planteado tener sus propios objetivos, los cuales no le han sido impuestos por nadie, sino que ella misma los ha elegido. Por lo tanto, puede tener mucha mayor posibilidad de enfrentarse al mundo, a la actividad social, a su auto-desarrollo que no requiere ya la inminente presencia masculina.

El ejemplo de La Señorita Julia, puede mostrarnos cuáles son las consecuencias más importantes que a nivel personal, íntimo y psíquico tiene la sociedad sobre la mujer.

En Medea se habla de la posición, el lugar que ocupa la mujer en una sociedad determinada, la polis griega, aunque hay una generalización -

en la medida que tanto ella como el hombre son partes de esta sociedad, -- que históricamente no se les puede aislar, y por lo tanto son vistos como sujetos, individuos productos de su momento. Julia es también un producto de un momento concreto que es el siglo XIX, pero en ella se pueden concretar más directamente cuáles son esos efectos que produce el estar inmerso en una sociedad capitalista por ejemplo, es decir, fenómenos tan claves como lo son la represión sexual, la negación de la sexualidad y todas las -- consecuencias a que esto nos lleva.

Sexualmente la pareja es reprimida y limitada en la medida en que la actividad sexual no es visto como una necesidad de tipo fisiológica como lo son el alimentarse, el dormir, etc. y ni siquiera podríamos hablar de la práctica sexual como una actividad secundaria, más bien habrá que referirse al sexo como un tema prohibido. Desgraciadamente este fenómeno -- que es producto de toda una ideología que representa a la clase burguesa, no ha logrado superarse. Aún en la actualidad se educa a la mujer bajo la idea de que su cuerpo no le pertenece en su totalidad, de que no es posible plantear ningún tipo de relación sexual fuera de los límites del matrimonio, la idealización de la virginidad como el símbolo más tangible de -- bondad, pureza, amor y honor, la analogía que se hace del sexo con lo sucio, lo malo, lo prohibido.

Es evidente que no existe todavía una liberación a este respecto, aún se habla de sexo con cierto pudor y hasta temor, puesto que todavía no es considerado como algo de orden totalmente natural.

Particularmente para la mujer es mucho más grave, y lo vemos con Julia, ella pierde su virginidad y lo pierde todo, no hay alternativas, -- aquélla que no es virgen merece el desprecio y la condena social. Aún -- cuando en la actualidad la mujer tiene un poco más de información acerca de su cuerpo, de sí misma y de la significación de su sexualidad, no podemos hablar de una aceptación total, sigue y seguirá existiendo el prejuicio y la represión en tanto no haya una asunción de responsabilidades por parte de hombre y mujer con respecto a su actividad sexual. Es decir, actualmente la mujer es libre de "elegir" si tiene o no relaciones con su -- amigo, novio, marido, amante, etc., pero es siempre bajo su responsabilidad, de la misma manera que lo es el prevenir el embarazo; generalmente es

ella quien tiene que recurrir a los métodos anticonceptivos si quiere evitar quedar encinta. Una vez que se embaraza, accidental o deliberadamente, es su responsabilidad decidir si aborta o dá a luz, es por lo tanto quien sufre las consecuencias, y no necesariamente porque sea una víctima, sino simplemente porque no existe una igualdad sexual y mientras no haya igualdad sexual no habrá igualdad de sexos.

Julia es el claro ejemplo de estas condiciones, es ella quien se entrega a un hombre por lo tanto es ella quien debe poner fin a tal situación, debe incluso aceptar el suicidio como única alternativa, puesto que Juan, el hombre con quien ha tenido su primera relación sexual no es capaz de asumir las responsabilidades de las que se han hablado.

Por otro lado el caso de La señorita Julia puede mostrarnos muy objetivamente la tajante división que existe entre el hombre y la mujer, - haciendo una analogía con la división de clases existentes en esta época.- El hecho de que la mujer sea el objeto que pertenece al hombre, una propiedad del hombre, es también una consecuencia de la lucha de clases entre -- los desposeídos en contra de la clase dominante. La explotación del hombre por la mujer es exactamente lo mismo que la explotación del hombre por el hombre tal y como lo concibe Marx. La propiedad privada marca un desequilibrio entre sexos, hay una necesidad de poder de cada hombre sobre cada mujer.

Hoy, la mujer ha tomado un poco más de conciencia sobre esta situación y en la medida en que logra ser más independiente, extingue este tipo de relaciones tan decadentes. Aunque el problema de la mujer no es algo que le competa única y exclusivamente a ella, ya que la mujer no será libre hasta que el hombre no lo sea. Por otro lado la liberación de la so ciedad implica que ésta deje de organizarse por parejas y mediante una división sexual del trabajo, convirtiéndose en una sociedad de individuos in dependientes y autónomos capaces de auténtica libertad.

La guerra de los sexos surge a partir de la lucha que cada uno es tablece al pretender encontrar cuál de los dos es mejor, o cuál más débil. No es cuestión de medir fuerzas o cualidades, sino de saber aceptar y res-

petar cuáles son las limitaciones de cada sexo así como cuáles son sus posibilidades.

En el caso de Madre Coraje y sus hijos, podemos hablar de una generalidad más amplia que no encierra únicamente un problema femenino. Con el personaje de Ana Coraje, Brecht trata de mostrar al ser, sea hombre o mujer que es víctima pasiva de la guerra.

Aún cuando se han analizado aspectos de Madre Coraje en su papel de madre y de mujer, nuestro planteamiento se identifica más con la idea del anti-héroe que Brecht trata de proponer. Con Madre Coraje, Brecht expresa más claramente la actitud de este personaje que sufre las consecuencias de la guerra de una manera receptiva, que no hay en ella ningún tipo de conciencia con respecto a las circunstancias que la rodean, por lo tanto no hay una necesidad de cuestionamiento, ni mucho menos de transformación. El objetivo es negar la posible identificación con este personaje, la compasión, por el contrario plantea el rechazo ante esta actitud tan apática, miserable y egoísta, muy característica del hombre contemporáneo-producto de una sociedad en total decadencia.

Concretamente para una mujer es muy importante tener los elementos necesarios que le permitan juzgar y cuestionar la realidad que la rodea, únicamente de esta manera podrá plantearse una alternativa, no debe esperar como Madre Coraje a que la guerra le arrebate todo y seguir cruzada de brazos como si nada hubiera pasado, si desea una transformación de los sistemas y lineamientos establecidos debe luchar conscientemente para lograrlo, ella es parte de la sociedad, ella debe por lo tanto responder a los estímulos que se le ofrecen. No puede ni debe asumir el papel de Madre Coraje, es decir el de la mujer mediocre, sin visión para nada, poco práctica, debe ser por el contrario una persona totalmente definida, con objetivos claros, crítica, con iniciativa propia e inquietudes primordiales.

Ya que en la actualidad existe un gran número de mujeres y hombres que luchan por obtener una igualdad sexual, ya sea como movimientos organizados, así como por medio del arte, este trabajo no puede ni debe limitarse únicamente a tres autores o a tres mujeres en específico, simplemente -

que se han elegido entre infinidad de casos de igual importancia para este tema, ya que el teatro y la literatura en general muestran otros ejemplos- como lo son Yerma de García Lorca, Lisístrata de Aristófanes, Nora de Henrik Ibsen o su Hedda Gabbler, Lady Macbeth de Shakespeare, María Estuardo- de Friedrich Schiller, Madame Bovary de Gustave Flaubert o la Blanche Du--bois de Tennessee Williams. En el caso presente nos limitamos a hablar de - estos tres personajes, e intentamos demostrar cómo estas figuras femeninas consideradas como clásicas de la dramaturgia, son el reflejo particular de las épocas que les tocó vivir. Cada una de ellas vive y se adapta al rol-social que la sociedad les impuso.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- 1.- A., Efimov Historia Moderna 10a. ed. México 1964
Editorial Grijalbo, S. A. Colección Norte
- 2.- ALTHUSSER, Louis La Revolución teórica de Marx
- 3.- ALSINA, José Tragedia, religión y mito entre los griegos
Barcelona 1971 Editorial Labor, S. A.
- 4.- DE BEAUVOIR, Simone El segundo sexo 3a. ed. 1973 Argentina
Editorial Siglo XX. Tomo I y II.
- 5.- BRECHT, Bertolt Madre Coraje y sus hijos, Argentina 1976
Ediciones Nueva Visión Vol. IV.
- 6.- BRECHT, Bertolt La política en el teatro 2a. ed. 1972 Buenos Aires
Editorial Alfa Argentina, S. A.
- 7.- BRECHT, Bertolt Escritos sobre teatro 3a. ed. 1976 Buenos Aires
Ediciones Nueva Visión.
- 8.- BRECHT, Bertolt La novela de los tres centavos 1979. La Habana
Editorial de arte y literatura
- 9.- BROM, Juan Esbozo de historia universal 9a. ed. 1972 México
Editorial Grijalbo, S. A.
- 10.- BLOS, Peter Psicología de la adolescencia 3a. ed. 1980 México
Editorial Joaquín Mortiz, S. A.
- 11.- CAMUS, Albert El mito de Sísifo 8a. ed. 1975 Buenos Aires
Editorial Losada, Biblioteca clásica y contemporánea 392.

- 12.- C. M., Bowra La tragedia griega 8a. ed. México 1973
Editorial Fondo de Cultura Económica, Bre-
vianos # 1.
- 13.- COOPER, David La muerte de la familia 6a. ed., 1976
Barcelona Editorial Ariel, S. A.
- 14.- D'AMICO, Silvio Historia del teatro dramático 2a. ed., 1961
México Editorial UTHEA Vol. 3
- 15.- EGON, Hans Brecht 3a. ed. 1961 Barcelona Editorial
Seix Barral, S. A.
- 16.- ENCICLOPEDIA BASICA 1972 Barcelona Salvat Editores, S. A.
SALVAT Tomos II, V, VII, IX, X, XI, XII.
- 17.- ENGELS, Federico El origen de la familia, la propiedad privada
y el estado, 1970 México Ediciones de cultu-
ra popular.
- 18.- EURIPIDES "Medea", Las diecinueve tragedias 9a. ed.
1978 México, Editorial Porrúa. Colección
Sepan cuantos.
- 19 - FREUD, Sigmund Introducción al psicoanálisis 10a. ed. 1979
Madrid Alianza Editorial, S. A.
- 20.- FREUD, Sigmund TEORIA SEXUAL 4a. ed. 1976 Barcelona, Edi-
torial Biblioteca Nueva, T. 3.
- 21.- FREUD, Sigmund Teoría de las emociones
- 22.- FREUD, Sigmund Sexualidad infantil y neurosis 3a. ed. 1979
México Alianza Editorial, S. A.
- 23.- FROMM. Erich El arte de amar 1966 Argentina Editorial
Paidós Biblioteca del hombre contemporáneo 10.

- 24.- FROMM, Erich Psicoanálisis de la sociedad contemporánea
11a. ed. 1976 México Editorial Fondo de
Cultura Económica.
- 25.- FREIRE, Paulo La educación como práctica de la libertad
17a. ed. México 1976 Siglo XXI Editores.
- 26.- GALIAND, Manuele Segunda antología griega 2a. ed. Madrid
1969. Editorial Gredas Textos clásicos -
anotados.
- 27.- GUINSBERG, Enrique Sociedad, salud y enfermedad mental 1976
México Editado por la Universidad Autónoma
de Puebla No. 3.
- 28.- HARNECKER, Martha Conceptos elementales del materialismo
histórico 49 edición 1983. México, Edi-
torial Siglo veintiuno editores, S. A.
- 29.- HAUSSER, Arnold Historia social de la literatura y el arte
1969 Madrid, España Ediciones Guadarrama
T.III
- 30.- HITE, Shere El informe Hite 4a. ed., 1979, España
Editorial Varía, Plaza Janés.
- 31.- HORNEY, Karen Psicología femenina 3a. ed. 1982, México
Alianza Editorial, S. A. # 648.
- 32.- IGOR, Cáruso La separación de los amantes 9a. ed. México
1982 Siglo XXI Editores.
- 33.- JASPERS, Karl Genio y locura 3a. ed. España 1961 Editorial
Aguilar, S. A.
- 34.- J. STUART MILL, H. Taylor La igualdad de los sexos 2a. ed. Madrid 1973
Ediciones Guadarrama No. 156

- 35.- KOLONTAY, Alejandra La mujer nueva y la moral sexual 2a. ed. México 1978 Juan Pablo Editores, S. A.
- 36.- KOSIK, Karel Dialéctica de lo concreto 2a. ed. México 1976 Editorial Grijalbo Colección Teoría- y Praxis 18
- 37.- LESKYN, Albin La tragedia Griega 4a. ed. Barcelona 1973 Editorial Nueva Colección Labor
- 38.- LONZI, Carla La mujer clitorica y la mujer vaginal. Escupámonos sobre Hegel 2a. ed. Barcelona 1981 Editorial Anagrama No. 15
- 39.- LUCKACS, George Historia y conciencia de clase 1969 México Editorial Grijalbo, S. A.
- 40.- MASTERS H., Williams
JOHNSON E., Virginia El vínculo del placer 9a. ed. Barcelona 1977 Editorial Grijalbo, S. A.
- 41.- MASTERS H., Williams
JOHNSON E., Virginia Respuesta sexual humana 3a. ed. Argentina 1967 Editorial Intermédica.
- 42.- MASTERS H., Williams
JOHNSON E., Virginia Incompatibilidad sexual humana 4a. ed. Argentina 1972 Editorial Intermédica.
- 43.- MAC GOWAN, Keneth Las edades de oro del teatro 3a. ed. México 1976 Editorial Fondo de Cultura Económica.
- 44.- MARCUSE, Herbert Eros y civilización 2a. ed. Barcelona 1981 Editorial Seix Barral.
- 45.- MARX, Karl Contribución a la crítica de la economía política 1974 México Ediciones de Cultura Popular No. 17.

- 46.- MARX, Karl Manuscritos económicos y filosóficos de 1884
4a. ed. 1978 Barcelona, Editorial Grijalbo,
S. A.
- 47.- MARX, Karl Obras escogidas, Moscú 1973 Editorial Progre-
so T. II.
- 48.- MERANT L., Alberto Psicología y alineación México 1973, Juan Gri-
jalbo Editor, Colección 70, No. 126.
- 49.- MURRAY, Gilbert Eurípides y su tiempo 4a. ed. México 1966
Editorial Fondo de Cultura Económica Brevia-
rios No. 19.
- 50.- NIETZSCHE, Federico El origen de la tragedia 6a. ed. España
1975 Edit. Espasa Calpe Colección Austral
No. 356.
- 51.- PIETROPINTO, Antony Simenauer Jackelin. El mito masculino 1979
España, Editorial Varía, Plaza Janés
- 52.- REICH, Wilhelm Sexualidad, libertad o represión 3a. ed.
México 1971 Editorial Grijalbo, S. A.
- 53.- REICH, Wilhelm La lucha sexual de los jóvenes
- 54.- R.A.C.. Parker El Siglo XX Europa 1918-1945 2a. ed. 1978
México Siglo XXI Editores, S. A.
- 55.- ROZHIN., V. Introducción a la sociología marxista 5a. ed.
México 1977 Ediciones de Cultura Popular.
- 56.- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo Estética y marxismo 2a. ed. México 1978
Ediciones Era, S. A.
- 57.- SARTRE, Jean Paul El Existencialismo es un humanismo 5a. ed.
Argentina 1975 Ediciones Sur, S. A.

- 58.- STEINAM, Gloria La liberación femenina 1973 Barcelona Salvat Editores, Colección Grandes Temas No. 16.
- 59.- STEKEL La mujer frígida 3a. ed., Barcelona 1974 Editorial Plaza Janés.
- 60.- STRINDBERG, August La señorita Julia 1980 Buenos Aires Centro Editor de América Latina, S. A.
- 61.- STRINDBERG, August Inferno 4a. ed. 1982 México La nave de los locos, 34.
- 62.- WAIDELI, Walter Bertolt Brecht 3a. ed. México 1969 Editorial Fondo de Cultura Económica. Breviarios No.209
- 63.- XIRAU, Ramón Introducción a la historia de la filosofía 2a. ed. México 1968 Universidad Nacional Autónoma de México