

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**REFLEXIONES SOBRE
EL TEATRO FANTASTICO**

T E S I S

que para obtener el título de:
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS INGLESAS)

p r e s e n t a :

LIC. HAROLD GABRIEL WEISZ CARRINGTON



México, D. F.

1978



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradezco a: Dr. Carlos Solórzano
Dr. Oscar Zorrilla

Prefacio.

Un hecho fantástico puede considerarse desde puntos muy diversos, pero comenzaremos por el individuo. Al partir de la manera en que la persona percibe e interpreta un mundo que lo rodea se deslindan los actos reales y aquellos fenómenos inexplicables o fantásticos.

La primera impresión que recibo, al intentar definir la dicotomía o la convivencia que pueda suscitarse entre la realidad y lo fantástico, toma dos cursos diferentes de apreciación. El primero resulta automático y el segundo requiere de un detenimiento que concrete ambas áreas. En el primer intento recibo en mi caso una lluvia de imágenes que se vinculan a representaciones oníricas o todo aquel material contenido en la narrativa infantil. Y a medida que recorro este mundo me veo impelido por estímulos que chocan uno contra el otro. Sin embargo, al hacer un esfuerzo por establecer una estructura expositiva, encuentro un cuerpo conceptual. En vista de que soy un receptor de información, la fantasía me afecta en su forma más vulgar y trivial y por otro lado tiene un efecto grato y liberador. El primer género de fantasía aglutina los engendros creados por la televisión, el cine y las tiras cómicas. En el segundo me encuentro en el universo literario por un lado y el sensorial por el otro.

El hombre recorre por medio de sus ideas una dimensión que no conoce límites; con la magia, la alquimia, la mitología y los fenómenos parapsicológicos encuentra aquellos vehículos que le servirán para su autoconocimiento. La realidad, en cambio, se percibe de una manera física y material a pesar de su naturaleza subjetiva. Ciertamente es

que se vincula con nuestros centros sensoperceptivos que traducen el hecho real con un tamaño, un peso, un color y todas aquellas características que se relacionan con el objeto.

La subjetividad a la que nos hemos referido anteriormente abarca un plano de gran ambigüedad donde se disuelve el concepto absoluto de la realidad y aquel referente a la fantasía. Dependerá entonces de la manera en que captemos ambos fenómenos, esto sólo podrá lograrse con el uso dado al instrumento de medición que tengamos entre nuestras manos. Mientras mayor sea la sensibilidad del instrumento que utilicemos o la misma extensión de nuestra capacidad de transferencia, mayor conocimiento material obtendremos en un terreno reservado a lo desconocido. Gracias a los descubrimientos hechos en 1913 con respecto al átomo, Niels Bohr nos describe a uno de los elementos más pequeños de la materia:

El interior de un átomo es invisible, pero hay una ventana en su interior, un vitral; el espectro del átomo. Cada elemento tiene su propio espectro, que no es continuo como el que Newton obtuvo de la luz blanca, sino que tiene un número de líneas que caracterizan al elemento. Por ejemplo, el hidrógeno tiene tres líneas bastante intensas en su espectro visible: una línea roja, una línea azul verdosa y una azul. (1)

Una vez que el ser humano se encuentra hurgando tan profundamente entre los velos de la invisibilidad de la materia, nuestra conducta con respecto a lo captado por nuestros sentidos debería cambiar radicalmente. Puesto que nuestra especie ha diseñado con su mecanis-

1

Niels Bohr, cit. en "World within world", The Ascent of Man de J. Bronowsky (Boston, Toronto; Ed. Little Brown and Company, 1973) p. 336

no pensante un mundo que lo afecta tan profundamente, debe asumir las responsabilidades que resultan de una modificación en la conducta mas íntima del individuo. En vista de todo esto, las fronteras que definen a la materia, al pensamiento y a los fenómenos fantásticos han quedado en una época histórica, en donde cada etapa solía tener una clasificación precisa y estable.

A medida que el hombre investiga las partículas mas sutiles de la materia y el pensamiento, sólo puede encontrar que son tan flexibles que su definición absoluta no puede acercarse a la verdad. La materia y el pensamiento se transforman y desarrollan, por tanto no son entes inmóviles que se puedan definir de una manera absoluta.

Lo fantástico puede habitar en la materia, al describirse una forma, esta puede extenderese, desarrollarse y dividirse. Dentro del proceso fantástico la materia vinculada a la sustancia síquica ya no tiene un límite en cuanto a volumen o movimiento, pues el objeto inanimado de pronto se ve dotado de una actividad que lo anima como si fuera un cuerpo vivo.

El fenómeno fantástico constituye un medio para ensayar con la forma, el espacio y el tiempo.

Para complementar lo anterior con una analogía fantástica del cuerpo emocional, se me ocurre el siguiente modelo.

"Con el objeto de preparar nuestro cuerpo emocional para el viaje que realizará dentro de nuestra existencia, visualizo la construcción de una nave. La proa sostiene el futuro eterno, por lo que

situariámos en esta sección todo aquello que se vincule con la muerte y la totalidad de un entrenamiento que nos enseñará a morir.

La cubierta sostendría todas las extensiones que se originan de nuestros cuerpos síquicos, es decir, aquellos cuerpos experimentales que solemos enviar hacia las experiencias mas difíciles y peligrosas, sin por ello tener que sufrirlas con nuestro propio cuerpo emotivo.

La parte posterior del barco se ve protegida con una membrana especial, una armadura que prevenga cualquier ataque a la zaga. Las agresiones se originan en el reino de las sombras. Esa membrana se compone con todos los opuestos de los sentimientos que uno percibe en la jornada.

El casco esta en contacto directo con lo desconocido, por tanto, la substancia que lo compone es flexible, permitiendo de esta manera que toda la información profunda emerja a la superficie."

La fantasía obedece a una construcción síquica del objeto. El fenómeno fantástico maneja un lenguaje muy peculiar; rescata por un lado los recuerdos infantiles y se vincula al pasado arquetípico del hombre, dando un sentido y un propósito a las diferentes mitologías. Esta sería la naturaleza retrospectiva de la fantasía.

La mitología guarda anhelos y respuestas mágicas a los enigmas universales. La curiosidad humana recurre entonces al pensamiento abstracto de las ciencias y artes para avanzar a un futuro que aún no ha sido probado. Y es cuando los descubrimientos del átomo físico ilus-

tran esa capacidad que tiene el hombre moderno para buscar en mundos inexplorados por la razón y que en el presente le permiten deambular por las venas fantasmagóricas de la materia. Gracias a los instrumentos y vehículos que diseña, el físico contemporáneo puede viajar en el corazón mismo de partículas infinitesimales o lanzarse a explorar el espacio.

"Quiero que se me explique todo o nada.
Y la razón es impotente ante este grito
del corazón (...).
El absurdo nace de esta confrontación
entre la vocación humana y el irrazo-
nable silencio del mundo." (2)

Cuando la razón no puede darnos una respuesta, surge el absurdo, el que, a pesar de estar vinculado a la fantasía es la manifestación más rebelde, ya que interroga la misma existencia de la razón o del buen sentido. Hace de la realidad un caos, para presentar los mecanismos desmembrados que la hacen funcionar.

Ante una sociedad que considera que su funcionamiento es producto de formulas razonables, no hay más que repetir la conducta de aquellos individuos que se consideran normales, para finalmente concluir que estas actitudes son tan obviamente falsas que con tan sólo reiterarlas se puede llevarlas a una reducción (la reducción al absurdo). Es decir que la transformación de la conducta funciona como un equivalente y resulta más esquemática para lograr revelar la falsedad de la conducta original.

2

Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe: essai sur l' absurde (France: Ed. Gallimard, nrf, 1942) p. 44

El absurdo enfrenta dos grandes áreas del comportamiento humano, por un lado, su mecanismo intelectual que funciona hasta el límite que le imponga la segunda área. La emotividad por otro lado, abarca un territorio que el desarrollo intelectual no debe invadir a menos que no quiera suscitar el gran conflicto que anteriormente mencionaba Camus.

La estructura fantástica puede refugiarse tras una apreciación profunda, en tanto el ser necesite de un dispositivo que lo libere del mundo cotidiano. Es el momento preciso en que se libera una corriente que atenta contra las estructuras establecidas dentro de la razón. Ante el dibujo limpio y ordenado de fuerzas que no chocan sino que se mantienen en equilibrio, irrumpe el proceso grotesco que tomando el modelo ofrecido por la razón, le va añadiendo un material insólito y desconocido.

Ahora bien, la búsqueda de una explicación que lo resuma todo podría deberse a esa inquietud humana por explicarse estructuras interiores. Después el individuo compara esta facultad de representarse los objetos de su interior con la arquitectura del medio ambiente, o vice versa.

La substancia emocional, en cambio, brota del individuo y es traducida en un plano que manifiesta la textura dual, mas tarde relacionada a su manera de percibir y reaccionar.

Sería interesante centrar el terreno de la sobrenaturalidad en aquella área a la que el hombre se enfrenta con el propósito de co

nocer una dimensión que no le es dada a través del mundo sensorial.

Los modelos cognocitivos que el hombre diseña para poblar el escenario de lo desconocido le sirven como instrumentos para extenderse en estos espacios.

Una vez que ha elaborado un sistema orgánico del universo, entonces puede viajar fuera de sí mismo y dentro de los laberintos de su propia esencia.

Las diferentes máquinas imaginarias que diseña le sirven para establecer un contacto que sus sentidos no le permiten. De esta manera construye una maqueta dentro del espacio amenazante de lo desconocido para después poder habitarlo.

Desde el instante en que descubre su posibilidad de abstracción, emerge ante él un universo en el que también tiene que aprender a sobrevivir.

La evolución biológica no ha situado al hombre en un terreno específico, lo que le ha permitido habitar hasta ahora prácticamente cualquier espacio terrestre. Por ello quizá nació en su espíritu la necesidad de vagar por universos invisibles.

Capítulo I

Magia y Filosofía del Gnosticismo

Esta facultad de viajar por universos invisibles ha hecho que el hombre conciba un método para iniciarse en un mundo no comprobable por enunciados racionales.

Como fundamento de un análisis del fenómeno fantástico, me basaré en varios comentarios del estudio que el Dr. Jonas hizo en su libro La Religión de los Gnósticos .

El simbolismo extravagante de esta religión reunió a tres unidades dramáticas en el terreno conceptual: las divinidades, los ángeles y los demonios.

Para situar la ideología de los gnósticos en el marco teológico, deberán mencionarse los conflictos que provocó. Ante todo, la iglesia cristiana se propuso abrir una investigación que desembocó en un juicio, este fue llevado a cabo por los Padres de la Antigua Iglesia quienes al dejar en pie su acusación contra las herejías de los gnósticos, dejaron un material informativo bastante importante.

Se reconocen dos corrientes principales dentro del aspecto filosófico que alimentó al gnosticismo, una helénica y la otra oriental.

El fenómeno histórico que originó la unión de estas dos corrientes se remonta a las conquistas que Alejandro Magno efectuó en el este (334-323 A.C).

Alejandro buscaba unir el este con el oeste. El oeste se ex-

tendía a lo largo del mundo griego que se centraba alrededor del Egeo, y el este correspondía a toda el área ocupada por las antiguas civilizaciones orientales, que se extendían desde Egipto a las fronteras con la India.

La escuela socrática y platónica cimentaron el conocimiento conceptual de lo inteligible, de ahí a la teoría racional y del racionalismo que conllevaba el núcleo mismo del pensamiento universalista. Esta escuela es la que influyó sobre la época que tocó vivir a Alejandro y la helenización del este se llevó según el curso de esas doctrinas que, por su misma configuración pedían cierta reciprocidad. En esta forma se suscitó una simbiosis que trajo consigo una gran corriente intelectual proveniente de orígenes semíticos que más tarde enriquecerían la civilización helénica.

La influencia que el este tuvo sobre el mundo helénico se manifestó por medio del monoteísmo judaico, la astrología babilónica y el dualismo iranio.

El fenómeno del sincretismo configuró el material religioso y filosófico de esta época. La teocracia se expresó a través del mito y el culto, pero uno de sus instrumentos lógicos más representativos se plasma con el uso dado a la alegoría.

La influencia que tuvo el helenismo sobre todas estas religiones se centrara en el logos, el concepto abstracto, el método de la exposición teórica y el sistema razonador. Este era el edificio conceptual que las religiones orientales necesitaban para salir de su estancamiento, pues el pensamiento oriental había sido anticonceptual, y el

mensaje religioso era expuesto con la ayuda de imágenes y símbolos. Por ello, los objetivos centrales quedaban disimulados.

El instrumento conceptual ofrecido por los griegos quebrantó el molde mitológico y les dio un aparato crítico que más adelante abrió la necesidad de descubrir una vez más todo el material religioso. Pero, al mismo tiempo el mecanismo conceptual tuvo un efecto repressivo y una gran cantidad de material religioso que no pudo asimilarse se refugió en el clandestinaje.

Con el comienzo del cristianismo, el substrato religioso del este estallo para invadir a todo el mundo antiguo. Así surgieron los cultos fundamentados en misterios, el inicio del cristianismo, y las filosofías trascendentales en el último periodo de la antigüedad helénica, junto con el florecimiento de los movimientos gnósticos que formaron sistemas dentro y fuera del marco cristiano; comenzando con el neopitagorismo y culminando con la escuela neoplatónica.

Los sistemas gnósticos aprovecharon toda esta influencia sin crítica y absorbieron material de las mitologías orientales, doctrinas astrológicas, teología irania, elementos de la religión judaica (ya fuera bíblica, rabínica u ocultista), la escatología de la salvación cristiana (que posteriormente explicaremos) y los términos y conceptos platónicos.

Con esta breve reseña del mundo religioso en el que se situó el gnosticismo, podemos percibir el magnetismo disimulado en sus entrañas; dado que atrajo a un complejo y vasto material religioso. Puesto que diferentes corrientes teológicas y filosóficas confluyeron pa

ra establecer el molde conceptual de este sistema de pensamiento, se podrá apreciar la importancia que tendrá en toda narrativa fantástica y en el pensamiento abstracto de nuestra época.

El fenómeno religioso en el cual se encontraba centrado el gnosticismo obedecía a los movimientos escatológicos (de salvación), a los conceptos trascendentales o transmudanos de Dios y a un dualismo en terreno divino (Dios y el mundo, espíritu y materia, alma y cuerpo, luz y oscuridad, bueno y malo, vida y muerte).

El origen de la palabra gnosticismo se encuentra en la palabra griega gnosis - conocimiento. Los Padres de la Iglesia consideraban al gnosticismo confinado dentro de la herejía cristiana. Por un lado estaba el sistema valentino que incluía la figura de Cristo bajo enseñanzas muy heterogeneas o la de Simon Magus, que distorsionaba el mensaje cristiano. Pero las investigaciones modernas ampliaron este marco, arguyendo la existencia de un gnosticismo precristiano, judaico y helénico - pagano. Para ello se fundamentaron en las fuentes Mandeanas.

Finalmente, la religion de Maní, que se centraba en el espíritu anticósmico, también debe clasificarse bajo el gnosticismo. Aunando a esto una serie de combinaciones de los helénicos, babilónicos, egipcios e iranos; los orígenes del gnosticismo también vienen alimentándose en el catolicismo y en el judaismo.

Con los descubrimientos de documentos cópticos hechos en el Alto Egipto, se encontraron elementos del ocultismo judaico y ciertas conexiones con los principios de la Cabbala que vinieron a con-

jugarse al gnosticismo.

Ahora bien, el discernimiento al que se referían los gnósticos, se situaba en el conocimiento de Dios. El modelo cognocitivo se divide entonces en una apreciación óptica del concepto particular de Dios y en la segunda fase se refiere a un conocimiento de lo desconocido que trae consigo una racionalización del fenómeno sobrenatural.

En las fuentes mismas del gnosticismo que se situaría fuera del marco cristiano, se encontraron los libros de los Mandeanos; una secta que todavía sobrevive en la región baja del Eufrates (Iraq moderno).

El nombre deriva del arameo manda (conocimiento), así que los Mandeanos, en un sentido literal, son los gnósticos. Por otro lado se alimentaron de fuentes cóptico-gnóstico cristianas y principalmente en la escuela Valentiniana.

El copto era un vernaculo egipcio del periodo helénico tardío, derivado de la antigua unión egipcia con el griego. Es de esta fuente que provienen los documentos de Los Libros de Jêu y el Pistis Sophia. Del lenguaje cóptico también figura en los papiros maniqueos que datan del siglo IV A.C. Los fragmentos encontrados en el Turquestán Chino constituyen una seria evidencia del florecimiento de la religión gnóstica en pleno corazón del Asia Central.

El núcleo de escritos griegos atribuidos a Hermes Trismegistus, usualmente anotados bajo Poimandres, nombre del primer tratado y lo que resta de la literatura helénico-egipcia, se denomina como Hermetica, por su identidad sincrética con el dios egipcio Thoth y el Her

mes griego.

Muy estrechamente vinculada está la literatura alquímica y algunos de los papiros mágicos de griegos y coptos que acusaban una fuerte asimilación de ideas gnósticas. Finalmente, se cuenta con material gnóstico del Nuevo Testamento apócrifo, como lo son los Hechos de Tomas y las Odas de Salomón. Desde el punto de vista teológico encontramos en el gnosticismo un dualismo radical entre la relación que establece Dios con el mundo y el hombre con el mundo.

Según la concepción gnóstica la deidad es completamente transmundana su naturaleza es ajena a la del universo, que no creó y tampoco gobierna. El reino divino de la luz es muy remoto y está contenido en sí mismo, por ello es que el cosmos se opone al reino de la obscuridad. El mundo fue hecho por poderes inferiores que aún habiendo descendido de El no conocen al verdadero Dios y obstaculizan el conocimiento de El en el cosmos por encima del cual reinan.

Los que gobiernan los poderes inferiores son los Arcones; su dominio está en la tierra. Alrededor y encima se encuentran las siete esferas de los planetas que a su vez son rodeados por la octava, aquella que contiene a las estrellas fijas. La arquitectura cósmica sirve como substancia que impide el encuentro entre Dios y el hombre, esta substancia se manifiesta bajo una fuerza demoníaca. Las esferas son los tronos de los Arcones, especialmente referidos como "Los Siete"; eran los dioses planetarios del panteón babilónico. Son los guardianes de la prisión cósmica, su dominio mundano y tiránico recibe el nombre de heimarmene. Cada Arcón impide el paso de las almas que buscan elevarse después de la muerte, con el objeto de impedir que escapen del

mundo y retornen a Dios; los Arcones son los creadores del mundo, pero la cabeza de todos ellos es el Demiurgo, principal responsable de la creación.

El hombre tiene encerrado en el alma al espíritu o pneuma, esta conforma aquella substancia divina que se desprendió de lo alto para sumergirse en el mundo.

Los preparativos mágicos y sacramentales para la futura ascensión y los nombres secretos de aquellas fórmulas que fuerzan el paso a través de cada esfera resumen "el conocimiento del camino". Equipada con la gnosis, el alma, después de la muerte, inicia su viaje ascendente, dejando en cada esfera su vestimenta síquica. Ya que en cada esfera hay un obstáculo, así, en el hombre se encuentran siete capas que cubren el alma.

Para desarrollar el concepto de los modelos intelectuales, habrá que observar la clave dada por los escritos Mandeanos.

Lo "ajeno" es un atributo constante de la "vida" que por su naturaleza es ajena al mundo y a ciertas condiciones ajenas dentro del mismo. El nombre conceptual que recibe la divinidad es el de "El Dios Ajeno" o sólo "El Ajeno", "El Otro", "El Desconocido", "El Innombrable", "El Oculto", o "El Padre Desconocido". En su contraparte filosófica es "la trascendencia absoluta" del pensamiento neoplatónico.

El modelo intelectual crea un compartimiento hermeticamente cerrado, para que no se filtren las imágenes del mundo que nos rodea. Dentro de este espacio germina una vida que armoniza con un principio in-

teligente que jamás se ve limitada por los accidentes de la vida física.

El lenguaje nocturno de lo fantástico se fundamenta en el concepto de lo ajeno, aquello que emerge en otro sitio y que no pertenece al mundo. Para aquellos que habitan el lugar terrestre todo esto corresponde a lo extraño, lo poco familiar e incomprensible, pero su mundo es igualmente incomprensible para el "ajeno" que viene a morar aquí, sintiéndose en un país extranjero lejos de la morada. De aquí deriva una historia metafísica de la luz exiliada de la luz e inmersa en el mundo y su camino al universo subterráneo, para luego ascender.

Como contrapunto a esta historia luminosa, mencionare a Sísifo.

"Rey de Efira en Corinto, notable por sus artificios y cuyo castigo en los infiernos consistía en rodar una roca cuesta arriba. La roca siempre se escapa de sus manos al aproximarse a la cumbre y se desploma hasta el fondo". (1)

La vida ajena tiene su dimensión fuera o bajo este mundo. Bajo, implica aquello que se encuentra en el cosmos; e incluido, se refiere a la idea del absoluto, es decir, "fuera" de los límites del mundo. Terrible y amenazante en su vasta inclusión para aquellos que se pierden en este sistema confinado. En un sistema poderoso, cuya entidad demoniaca se carga con tendencias y compulsiones de una fuerza personal. Pertenece a las fuerzas ocultas de un inconsciente cósmico, cuya mecánica demoniaca pierde al alma en un laberinto. Son los "mundos" de los Mandeanos que corresponden a los "eones" de los gnósticos

1

Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, Vol. two: J-2, Ed. 1950, s.v. "Sisyphus"

helénicos.

El terror de vincular la existencia con el inconsciente cósmico, abre una dimensión desconocida donde el espacio y el tiempo toman connotaciones ilimitadas. El mundo terrenal, visto desde el inconsciente cósmico, es el de la oscuridad en contraposición a la luminosidad. Por ello es que el "Gran Arcón" establece su arquitectura simbólica en la oscuridad y los elementos con que cuenta para encerrar al pneuma son la materia y el sueño. La ebriedad de la ignorancia se opone a la sobriedad del conocimiento.

Esta antítesis guarda gran similitud con lo apolíneo y dionisiaco que, según Schelling conforma la antítesis entre la forma y el orden por un lado, y el oscuro impulso creador por el otro.

Según Nietzsche, el espíritu apolíneo domina la armonía de formas y el espíritu dionisiaco esta privado de ellas, ya que es ebriedad y exaltación entusiasta.

Sin embargo, los gnósticos representaban el estado de ebriedad como parte de la intoxicación, saliendo de esta ontología se obtiene una sobriedad donde el ser recobra un conocimiento que le era propio.

El origen del lenguaje, radica en el llamado que profiere aquel que ha sido mandado al mundo. El origen metafísico de esta llamada conforma la base misma del lenguaje maravilloso.

"El hombre no nos pertenece, y su idioma no es el nuestro. No guarda conexión alguna contigo...

su lenguaje proviene del exterior". (2)

Este llamado es el de la vida pero al mismo tiempo es el de la muerte, que despierta al alma para que esta comience su travesía. El llamado es tan poderoso que separa al cuerpo del alma, pero en el caso de Adán, según un texto Mandeano: al escuchar el llamado Adán no quiere dejar a Eva, tampoco desea abandonar su cuerpo. El mensajero le indica que en la casa de "la vida" no hay ni cuerpo ni familia.

Otra forma del lenguaje gnostico se encuentra en la alegoría, que en la literatura griega era usada para hacer de los relatos y de las figuras mitológicas un conocimiento iluminado. Este mecanismo se pone a funcionar al seleccionar entidades concretas y episodios del mito clásico como expresiones simbólicas de ideas abstractas.

En el siglo I A.C., cuando el movimiento gnóstico estaba en pleno apogeo, Filo de Alejandría usa la alegoría como instrumento para adaptar el material mitológico a la filosofía.

Sin embargo, en el gnosticismo la alegoría sirvió para subvertir aquello que estaba más firmemente establecido, dándole un fondo de gran rebeldía a todo el sistema alegórico.

Lo anterior queda ilustrado en el culto de la serpiente de los Ofitas. Ahí, la madre transmundana, Sophia-Prunikos, tratando de impedir la actividad demiúrgica de su hijo Ialdabaoth, manda a la serpiente para seducir a Eva y Adán y así romper con la prohibición de Ialda-

2

Hans Jonas, c.f. "Gnostic Imagery and Symbolic language" The Gnostic Religion, second edition, enlarged (Boston: Ed. Beacon Press, 1963)

baath. Después de comer del árbol, ambos se dieron cuenta del poder proveniente de afuera y se alejaron de sus creadores. Por ello es que la acción de la serpiente constituye el principio de toda gnosis en la tierra.

De esta manera es como dos modelos mágicos se ponen en un marco operativo: el árbol encerrado en un tabú y la serpiente, que resulta ser la mensajera del lenguaje guardado en el árbol. La alegoría gnóstica abre las posibilidades de una nueva mitología. Como instrumento opera al definirse dentro de una clave para redescubrir una línea de datos que proponen sorprender al iniciado.

Otro aspecto del mecanismo alegórico aparece en el Mar Suf, que nos presenta un mapa simbólico. Es el Mar Rojo, a través del cual los hijos de Israel tuvieron que pasar en su éxodo de Egipto: en la especulación gnóstica y judeo-alejandrina era una referencia alegórica que se refería al éxodo del alma partiendo del cuerpo, o del mundo. De esta manera el Mar Rojo vino a simbolizar las aguas que dividían a este mundo del otro. Es "el mar del fin" o de la muerte.

La semántica del lenguaje maravilloso logra dar un sello distinto a los eventos a través de la alegoría, y de esta manera, con un lenguaje propio, puede definir la substancia del universo mitológico. El simbolismo inmerso en un lenguaje preciso permite que el hombre establezca contacto con los moldes mas retirados de su propia substancia. Con un idioma de signos alegóricos la misma clave en la que se encuentra establecida una mitología es nuevamente codificada para cumplir con otra dimensión, y una mitología específica brota como producto de

este cambio en la estructura.

Una de las grandes figuras del gnosticismo fue Simón Magus. Los Padres de la Iglesia lo consideraban como el padre de toda la herejía. Era contemporáneo de los apóstoles y samaritano. Samaria, era notoria por su rebeldía en toda materia religiosa y se la consideraba como particularmente sospechosa por los ortodoxos cristianos. Cuando el apóstol Felipe llegó a Samaria para predicar el Evangelio, se encontró con el movimiento de Simón en pleno auge; y al mismo tiempo se encontró a Simón asegurando a las gentes que lo rodeaban que él era el "Poder de Dios que se llama el Grande". Lo cual significaba que Simón no predicaba como apóstol sino que se jactaba de ser el Mesías.

Un aspecto extraño de la jornada terrestre de Simón era que siempre llevaba consigo a una mujer llamada Elena. Según el mismo aseguraba, la había encontrado en un burdel de Tiro; además, sostenía que ella era la última reencarnación del "Pensamiento" caído de Dios, redimido por él y, al mismo tiempo, instrumento para redimir a todos aquellos que creyeran en ambos.

Dentro de la alegoría alquímica tenemos a la virgen que guía al alquimista, ella es el símbolo de la naturaleza: Dux Natura tibi. Es con la luz de la naturaleza que la Dama Alquimia guía al filósofo.

La naturaleza tomada de la fuente primaria o la voluntad, corresponde a la historia de la "caída". El arte es una pregunta puesta a la "Naturaleza" con respecto a la primera causa y es una exortación de la forma de Proteo y la de la esfinge, formas de la respuesta verdadera; a quién? dónde? en qué forma? se dirige la pregunta?. A la plaza fuer

te de la Esfinge misma en el espíritu del hombre. Este espíritu dotado de la razón puede responder si se le pregunta racionalmente. (3)

En un tratado simoniano cuyo título era La Gran Exposición, se nos dice que:

"La única raíz en el Silencio insondeable, poder ilimitado y preexistente, que existe en la sencillez. Mente y pensamiento ya no corresponden a la unidad sino a la duplicidad: En su pensamiento el Primero "apareció" ante sí mismo partiendo de sí mismo y por tanto convirtiéndose en el "Segundo". (4)

Toda la secuela de este género de especulaciones se basa en las palabras griegas epinoia y ennoia, o mas frecuentemente sophia (conocimiento). Son femeninas. El Pensamiento engendrado por el Primero esta relacionado con el principio femenino y responde a la capacidad que ella tuvo de concebir que la mente nous pudiera asumir un papel masculino.

Por tanto, en este principio andrógino del pensamiento y del conocimiento se encuentra un diálogo arquetípico del principio femenino con el masculino. Así por ejemplo, en la alegoría alquímica de la esfinge, encontramos la particularidad hermética de la substancia femenina en el hombre que sólo puede responderle si este aprende a establecer un lenguaje específico con su propia "fortaleza".

Para reconocer la clave de este lenguaje hermafrodítico exis-

3

M.A. Atwood, Hermetic Philosophy and Alchemy, Appendix (New York: The Julian Press, Inc. 1960) p. 568

4

Cit. en Jonas, "Gnostic Systems of Thought" The Gnostic Religion, p.105

te una deducción conceptual que también parte de la "Gran Exposición":

Esta Ennoia, que emergió de El y conocía las intenciones del Padre, descendió a las regiones más bajas y, anticipándose a El generó ángeles y poderes por medio de lo cual se creó este mundo. Es detenida por todos ellos por que no quieren saberse engendrados por la progenie de otro. Por tanto su "Pensamiento" es detenido por los ángeles y los poderes y es violentamente traído de las alturas más grandes del cosmos.

Ella es encerrada en la carne y tiene que emigrar de un recipiente al otro en diferentes cuerpos femeninos sin poder reunirse con el Padre. Puesto que todos los poderes luchaban por poseerla, la lucha y la guerra surgieron entre las naciones en el momento en que ella aparecía. Por ello también fue esa Elena que causó la guerra troyana, y en esta forma tanto griegos como bárbaros contemplaron al fantasma de la verdad. Emigrando de cuerpo en cuerpo, sufriendo abusos en cada uno de ellos, al fin convertida en prostituta y viene a parar en el burdel. (5)

La transformación del salvador en su descenso a través de las esferas es un motivo muy recurrente en la escatología gnóstica, y el mismo Simón, según Epifanio, la describe así:

En cada cielo tomé una forma diferente, según la forma de los seres de cada cielo, con el objeto de mantenerme escondido de los ángeles gobernantes y así descendía a Ennoia, que también es llamada Prunikos y Espíritu Divino, a través del cual pude crear a los ángeles, que después crearon al mundo y al hombre. (6)

El cambio que sufre tanto la esencia femenina como la masculina se vincula con las transformaciones experimentadas por Proteo.

⁵ Ibid., p.107

⁶ Ibid., p.108

El principio femenino se extiende a un conocimiento ontológico. "La Elena de Simón también se llamaba Selene (luna), hecho que sugiere una derivación mitológica de la antigua figura de la diosa lunar". Según algunas especulaciones mitológicas griegas, se asociaba a la Elena homérica con la luna.

Eustalio, un comentarista homérico del Siglo III A.D., mencionaba que Elena cayó a la tierra de la luna, y que más tarde fue devuelta cuando el deseo de Zeus fue satisfecho.

Con esta cosmogonía de la pareja Simón Magus y Elena se ejemplifica una de las alegorías más importantes del lenguaje hermafrodítico, mismo que establece el gran enigma de las mutaciones.

El conocimiento propuesto por la doctrina simoniana se introduce en la gnosis sirio-egipcia.

El Himno de la Perla

El mecanismo alegórico de esta fábula corresponde a la doctrina irania y se concentra en la parte escatológica del drama divino. "El Himno de la Perla" se encuentra en los textos apócrifos de "Los Hechos del Apóstol Tomás", pero estos Hechos recibirían el nombre de "Canción del Apóstol Judas Tomás en el país de los Indios".

La sinopsis de la fábula es la siguiente: el hombre ajeno es enviado por sus padres a Egipto para traer la única perla que reposa en mitad del océano protegida por una serpiente. A pesar de que se disfrazaba, es descubierto por los egipcios y hecho prisionero, pues le dan de su comida y bebida, tras lo cual el cae en un sueño profundo.

Olvida el propósito de su misión, pero el Rey de Reyes que es su padre le manda una carta mágica y el se despierta. Recordando que es el hijo del Rey de Reyes encanta a la serpiente y le quita la perla. Sus padres le envían su ropaje glorioso y, al encontrarse ambos se reconocen. (Una vez ataviado con su ropaje glorioso se reúne nuevamente con su padre).

Independientemente del significado simbólico de la fábula, que será analizado a continuación, se notará que las composiciones simbólicas usualmente aparecen en núcleos cuya significación va íntimamente ligada a la clave principal, en este caso la perla.

Dentro del código alegórico, resalta un aspecto básico para el desarrollo del mismo. Este surge de la cualidad generadora de todo proceso natural. El dualismo comprende dos fases o aspectos opuestos y esta dicotomía genera un sistema binario fundamentado en las fuerzas contrabalanceadas de los dos polos opuestos.

El aspecto más interesante se encuentra en el uso del ropaje glorioso y el manto púrpuro con el que se encuentra ataviado el personaje de la fábula, pues el significado operativo de ambas vestimentas denotan al cuerpo como forma terrenal pasajera que resguarda el alma. En cuanto receptáculo mágico, aquí funciona el código alegórico dentro del sistema binario. El manto púrpura representa el poder, la espiritualidad y sublimación.

"Me quitaron el ropaje glorioso que con su amor me había dado, y mi manto púrpuro que se había tejido para que se

conformara exactamente a mi figura..." (7)

El lenguaje alegórico maneja instrumentos mágicos que otorgan una protección del ambiente externo, como un modelo capaz de extenderse o desprenderse del individuo. Este deja su habitación. La cáscara mágica que lo cubre es dejada atrás, pues una piel mágica lo define.

El alimento que le dan los egipcios guarda una anti-clave. Gracias a que el hombre ajeno ingiere el alimento extraño, se le olvida su propósito original.

"Por alguna razón se dieron cuenta de que yo no pertenecía al lugar y para congraciarse conmigo mezclaron en mi bebida su astucia, me dieron a probar de su carne y se me olvidó que yo era el hijo del rey, entonces comencé a servir a su rey". (8)

La piel alegórica establece un modelo conceptual, conformando un caparazón mágico que protege al personaje. Este modelo se repite en un código biológico que aparece en varios grupos de artrópodos. La innovación evolutiva que los artrópodos introdujeron en el panorama de la adaptación fue la creación de un exo-esqueleto, que forma una caja protectora bastante resistente, pero no enteramente rígida, alrededor del animal. Este exo-esqueleto los protege contra la pérdida de agua. El plan estructural de los artrópodos deriva de los anélidos, en una

7

Ibid., "The Hymn of the Pearl" p.113

8

Ibid., p. 114

evolución de su estructura que en adelante se adapte a la vida terrestre. "Si señalamos la relativa fragilidad de las lombrices anélidas (phylum Annelida) y su paso evolutivo hacia el phylum Arthropoda, descubrimos un plan que, a través de la secreción de cutícula, derivó en la formación del exo-esqueleto". (9)

El exo-esqueleto mágico por tanto, es una repetición del código biológico y el plan evolutivo, en el sentido biológico, corresponde a la creación de un caparazón mágico capaz de proteger esa fragilidad anélida del alma.

La duplicación del cuerpo mágico pertenece al sistema binario y toma un significado muy preciso en lo que aparece en seguida:

"Al descubrir el ropaje, me pareció que subitamente se tornaba en la imagen espejo de mí mismo; me vi enteramente en él y en él enteramente me ví a mi mismo. Eramos dos en la separación y aun así uno en la similitud de nuestras formas". (10)

La coraza mágica se elabora con un tejido que parte de la esencia oculta del conocimiento. La serpiente que cuida la perla es el dragon que envuelve a la tierra o sea el caos original. En la heraldica alquímica la materia prima et Hujus Vocabula era muy admirada por los alquimistas, pues representaba a la criatura de Dios, a la que tam

9

Etkin, Devlin, Bouffard, c.f. "The Evolution of Invertebrate Animals", A Biology of Human Concern, second printing (Philadelphia, New York, Toronto: Ed. J. B. Lippincott Company, 1972)

10

Jonas, "The Hymn of the Pearl" The Gnostic Religion, p. 115

bién se le solía denominar como materia prima, y dado que guardaba un gran misterio y eficacia se le representaba de varios modos como: la Serpiente o el Dragon - pues devora y destruye.

En el Lapide Philosophico de Lambsprinck se asegura la existencia de un dragón que habita en el bosque:

"Combate con todas sus fuerzas. Sus colores aumentan con su muerte y con su veneno se hace el medicamento. Pues devuelve contra si mismo todo su veneno y devora su propia cola venenosa... Es una gran maravilla y un artificio extraño el hacer de un dragón el medicamento supremo". (11)

Otros paralelos con la leyenda se encuentran en el Leviatan del sistema Mandeano, cuyo nombre es Ur y es el Padre de los Siete. El lenguaje arque-típico lo compara con Tilamant, el monstruo del caos que fue destrozado por Mardúz en la historia de la creación babilónica.

El paralelo judaico se encuentra en el rezo apócrifo de los Hechos de Ciriaco y Julitta. Ciriaco relata que el personaje es enviado por su padre a un país extraño -"La Ciudad de la Oscuridad"- y que, encuentra al dragón, el rey de las serpientes en la tierra, cuya cola reposa en su boca. Según la interpretación de Peratae, el Mar Rojo (Mar Suf), que se debe atravesar al ir o salir de Egipto, es el "agua de la corrupción".(12) Es así como el código alegórico diseña la topología de la oscuridad.

11

Rene Alleau, ed., fragmentos seleccionados de el Traité de la Pierre Philosophale, Bibliotheca Hermetica, "Alchimie-Astrologie-Magie" (Paris: Ed.E.P.Denoel, 1972) p.48

12

Jonas, "The Hymn of the Pearl" The Gnostic Religion, p.117

El piélago morfo-sicológico se moldea a partir del criterio alegórico con el que se tome a Egipto. Desde tiempos muy antiguos Egipto ha sido considerado como la cuna del culto de los muertos y, por tanto, como el reino de la muerte. Este y otros aspectos de la religión egipcia, tanto como el de sus dioses zoomórficos y el papel preponderante de la magia, señalaron a Egipto como la corporización del principio demoniaco.

El voceador del simbolismo gnóstico es el mensajero, y el ser a quien se evoca se le denomina como el alma dormida. Pero aquí el mensajero y el ente dormido convergen en uno solo.

El lenguaje religioso le otorga una fuerza específica al mensaje, pues el poder de duplicación une al alma con el cuerpo. La serpiente sufre el mismo fenómeno que el mensajero. Esto se explica por medio del concepto gnóstico en que la Luz resulta ser un veneno para la Oscuridad, como esta lo es para la Luz.

De aquí que se observen dos fuerzas cosmogónicas que contrastan: una en el plano solar, otra en el nocturno.

Estos aspectos pueden compararse con el antiguo mito solar; es decir, el tema del héroe que permite ser devorado por el monstruo, para derrotarlo desde el interior.

Precisamente en este aspecto se encuentra el parámetro que delimitará el funcionamiento del simbolismo occidental, ya que éste, posteriormente, cubrirá el lenguaje alegórico con un código sicológico.

El aspecto solar y luminoso corresponderá a lo consciente y el lunar, nocturno y oscuro, delimitará el área inaccesible del hombre.

Dentro de la liturgia Mandeana para los muertos, se nos indica:

"Voy al encuentro de mi imagen y mi imagen viene a recibirme; me acaricia y abraza como si yo retornara del cautiverio". (13)

Este mensaje conceptual amplía el aspecto andrógino del vestido: en tanto que la eterna esencia de la persona y su idea original constituyen una especie de alter ego protegido desde el mundo superior, mientras que el personaje labora en la tierra.

En "el tratado Maniqueo Chino", traducido por Pelliot, aparece como la "naturaleza luminosa".

"Entre los ctenóforos, la llamada "nuez marina" habitante de la costa este de los Estados Unidos, es vista en números muy abundantes. Al verse importunadas se iluminan a lo largo de sus ocho filas ciliadas". (14)

De una manera consciente o inconsciente el hombre mimetiza los procesos biológicos que encuentra a su alrededor y los traduce espiritualmente en modelos conceptuales; de esta manera el ser hu-

13

Ibid., p. 122

14

Etkin, Devlin, Bouffard, c.f. "The Evolution of Invertebrate Animals"

mano adapta para sí el plan orgánico de la naturaleza.

Finalmente cabe mencionar que la perla en el simbolismo gnóstico es la metáfora predilecta para representar el "alma" en su connotación sobrenatural.

La perla como objeto mágico ha descendido a la obscuridad; el mensajero decide experimentar el mismo destino que ha sufrido el talismán mágico. Podemos concluir que si el objeto guarda un poder mágico, el mensajero también lo tiene, porque recorre el mismo camino que la misiva llevada en el talismán.

Para recapturar este lenguaje baste decir que es un sistema que se contiene a sí mismo: en tanto que los principios luminosos tales como el mensajero y la perla, los conceptos oscuros, como Egipto y la serpiente, conforman la tesis y antítesis de un código que al converger se resuelve en una síntesis escatológica de toda la estructura. El principio escatológico en el gnosticismo se refiere al detritus corporal que el alma deja atrás de sí al liberarse del cuerpo.

Marcion de Sinope en Ponto ocupa un lugar destacado dentro del gnosticismo porque define muy específicamente el carácter de los dios.

Por principio, en tanto se refiere a la substancia bipolar de los dioses, el terrestre es conocido, pero el "Ajeno" habita en lo desconocido y por tanto es una especie de alter ego del creador.

Las reglas cósmicas del juego funcionan dentro del gran artículo formado por el Demiurgo y como el hombre debe combatir al dios, tiene que hacerlo dentro de sí, observando una abstención perpetua en lo que se refiere a los alimentos. Así se combate al Demiurgo, pues el hombre se niega a participar en sus creaciones.

Esta reacción fisiológica contra la creación del mundo hace que el hombre mantenga una actitud anti-teofágica.

Otro de los argumentos de Marcion, que más tarde tomara Maní, es que el sistema reproductivo constituyó uno de los planes arcaicos más ingeniosos para retener a las almas en el mundo. Al entrar Marcion en el mapa creativo del Demiurgo crea un cuerpo conceptual que paraliza al ser vivo.

Una vez formulado el plan que explica la creación como un fenómeno negativo, surge el tabú. El hombre, como arquitecto de abstracciones, erige un terreno artificial para poder situar el cúmulo de sus creencias.

Otra piedra angular del gnosticismo provino de los escritos herméticos. La religión de Hermes Trismegistus se originó en el Egipto helénico, donde Hermes fue identificado con Thoth. La primera parte del tratado denominado el Poimandres se agrupa en la figura divina del Hombre Original.

El hombre va entregando el poder para crecer y decrecer en la primera zona, en la segunda pierde las maquinaciones de la astucia malvada, en la tercera el engaño y la concupiscencia; en la cuarta

la arrogancia del poder, en la quinta la audacia impía y la violencia de los actos impulsivos; en la sexta los apetitos de riquezas; en la séptima la situación de engaños. Desnudado de los efectos de la armonía entra en la naturaleza de los Ogdoas (la octava esfera de las estrellas fijas) y allí se encuentra con el verdadero dios.

A lo largo de todo este transcurso el hombre va perdiendo las substancias que lo conforman y se despoja de sus diferentes pieles, ofreciéndose como alimento ante las diversas esferas.

El terreno del horror cósmico perfila aquel temor sentido en la ontología del ser que no quiere perder algo de sí mismo en un mundo que desconoce.

La otra visión del mapa conceptual se encuentra en lo que las Poimandres describen como las series progresivas de sustracciones que dejan al verdadero "yo" desnudo, una instancia del Hombre Original como era antes de su caída cósmica. Por ello es en este terreno donde se dibuja una topografía luminosa.

En los misterios de Mithras se introducía a los iniciados por un pasaje ceremonial de siete rejas dispuestas en escalones ascendentes que representaban a los siete planetas, denominados como el Klimax heptapylus.

La representación arquitectónica del modelo se encuentra situada en el rito que desarrolla un cuerpo objetivo del concepto simbólico.

El desecho alegórico del alma se ofrece como alimento para

los Arcones y Poderes, quienes no podrían, vivir sin el.

La Palabra Divina, al presentarse en la naturaleza oscura provoca la separación de los elementos en ligeros y pesados. La función principal del Logos es mantener esta diferenciación que finalmente es consolidada por el trabajo del Demiurgo. El Logos manifiesta el principio del orden, pero también de la entidad divina que, por lo mismo, esta envuelta substancialmente en lo que la afecta.

Así es como surge el elemento caótico dentro del lenguaje cosmogónico, que sólo es restaurado por el Demiurgo una vez que forma al hombre.

La Voluntad femenina del Dios, recibe luego al "Logos" y organiza los elementos naturales según sus propios elementos.

El código del lenguaje cósmico es descompuesto y vuelto a organizar en un mundo andrógino del concepto; este proceso se lleva a cabo bajo el modelo femenino.

Con respecto a los cambios de piel sufridos por el alma, tenemos un paralelo en la vida de algunos animales como la lagartija acuática (un pequeño anfibio) que suele cambiar su piel, fenómeno que le sirve como instrumento de limpieza personal. (15)

Es dentro de las religiones donde podemos ver más claramente la espiral evolutiva del pensamiento que se vincula con la naturaleza. Este proceso resulta tener características tan orgánicas que se

15

Ibid.

puede decir que el pensamiento humano se encuentra diseñado con base en el material que le proporcionan los seres vivos.

El considerar ese aspecto de la voluntad femenina del Dios que luego organiza los elementos según sus propios elementos nos permitirá comparar también este concepto con la solución que, dentro de la vida pelágica, la hembra del pez de mar profundo de la familia lophiidae da a los problemas que surgen en las oscuridades de los océanos para encontrar una pareja. Resulta que la hembra carga consigo un pequeño macho "parasitario" que suele adaptarse a su frente. Una vez que eso ha sucedido, las capas exteriores y su mismo sistema sanguíneo se funden con los de la hembra. Incluso se conjetura que hay cambios hormonales entre ambos, pues mientras que la hembra ovula, el macho produce y vacía su esperma al mismo tiempo. (16)

En otras palabras, la idea masculina al ser interpretada por la femenina nos plantea un proceso simbólico, y en la biología encontramos una simbiosis prácticamente hermafroditica del lenguaje biológico.

La especulación de la escuela Valentina sitúa el drama dualístico en la cabeza misma del dios, surgiendo así la fuerza dramática de los opuestos.

Y al tratar de definir el origen mismo de la materia, éste se vincula con el "error tragico" de la Sophia; el proceso sicoquímico que resulta de este fenómeno hace que la materia solidifique la substancia divina.

Desde el instante en que el conocimiento entra en el terreno que lo caracteriza, la parte oscura del mismo toma la particularidad de substancia.

Cuando la parte más audaz del individuo decide explorar los estratos mas desconocidos de sí mismo se produce un fenómeno de fijación, y es así como el explorador confiere substancia a las ideas más antiguas de su arquetipo femenino que lo guía al subterráneo donde encuentra las fuerzas de germinación.

Desde el punto de vista biológico, el individuo y su feto arquetípico retornan a sus orígenes y vida uterina; en tanto que en el terreno conceptual, construye modelos objetivos de la información que recibió a lo largo de su vida fetal.

En el Apócrifo de Juan, el aspecto femenino del Dios se diferencia de la Sophia superior y la inferior; ésta última resulta de la forma que se precipitó de la primera y llevara consigo las indignidades y angustias que seguirán a la caída.

Sophia se pierde en el laberinto de un conocimiento ilimitado y se encuentra a punto de disolverse, pues es el conocimiento armónico el que la mantiene unida.

Al encontrarse con la masa informe que recibe cuando trata de encontrar la parte masculina de la que forma parte, sale del mundo de los eones o Pleroma. La masa informe es la objetivación de su propia pasión y, al enfrentarse a ella, Sophia reacciona de maneras muy diversas: con miedo, tristeza, sorpresa, arrepentimiento.

El sistema ontológico indica que la substancia material se originó de este conflicto que tuvo Sophia. Por eso cualquier personaje mágico que sea protagonista en el drama fantástico provoca que sus propios sentimientos tomen forma en la germinación emocional. La tragedia de Sophia se produce cuando ella entra en contacto con el vacío. La soledad concuerda con la profundidad de que esta hecha la naturaleza cosmogónica del Padre.

Dentro de toda estructura conceptual (en la cual se incluyen los códigos del lenguaje fantástico) encontramos mecanismos u objetos sico-mágicos cuya operatividad resulta esencial para desglosar el núcleo significativo.

La primera acción fuera del pleroma se encuentra en el signo de la cruz, aunque no guarda relación alguna con el significado cristiano. Para comprender la operación grafica del sistema veamos que la cruz tiene una forma de "T". Según el símbolo Valentino, la barra horizontal es el límite entre el mundo inferior y superior, entre lo síquico y lo neumático.

Retornando a la substancia, tenemos que ésta, en su proceso de descenso escatológico, ha dejado atrás a las emociones y todo aquello que corresponde al mundo físico.

Por tanto es un material fecal que ya tiene una identidad.

En el código del descenso y ascenso de Sophia se originan tres experiencias: de su pasión, la materia; de su retorno, el alma; y al recibir la luz del Salvador, recibe el pneuma.

Este código guarda una importancia topológica, dado que en el mismo quedan delimitados los territorios físicos y síquicos. De aquí también se origina el Demiurgo y todo el mundo material. Más adelante ocurre un intercambio de señales, del estado de ignorancia y desesperación Sophia se vuelca todo este código al Primer Arcon. A petición de Sophia, el Dios Luminoso manda a Christos con cuatro luces, bajo la forma de los ángeles de Ialdabaoth, quienes dicen:

"Respira en su cara un poco del espíritu (pneuma) que se encuentra en tí, y la cosa se levantara. Así lo hizo y Adán comenzó a moverse" (17)

Es así como la materia es activada por la substancia mágica, pero como la operación es interceptada por Ialdabaoth, el resultado sigue pendiente con un signo dudoso.

El Padre manda la parte femenina del Conocimiento Luminoso que es denominado como "la Vida", y esta se esconde dentro del hombre para escapar de los Arcones.

El funcionamiento del vector semántico ha cambiado, pues ahora conserva un signo secreto que es resguardado dentro del cuerpo para guiar a éste en la dirección en que debe tomar su vehículo pneumático.

Pero los Arcones se contraponen al código e instauran el Es-

piritu del Engaño, el Antimimon pneuma que penetra en las almas para conservarlas en el mundo. Al surgir esta dicotomía en el lenguaje, es te funciona en el mismo recipiente para indicar con el aparato metafórico la inmensa complejidad de la naturaleza humana.

A lo largo de esta línea expositiva se explican las causas por las cuales la obscuridad se levantó contra la luz.

La Cbscuridad se divide contra sí misma - el árbol contra los frutos. La guerra y la amargura pertenecen a la naturaleza de sus partes. Al incitarse mutuamente se devoran hasta que llegan a observar la luz. La obscuridad entonces quiere adueñarse de aquello que desconocía, es decir, el reino de la luz.

Como substancia enferma la obscuridad ataca sus propias partes creando barreras que interfieren en su propia comunicación. La obscuridad se auto devora al tomar una personalidad.

El paralelismo con el mecanismo de la fotosíntesis se establece de la siguiente manera:

Algunas reacciones en la fotosíntesis reciben el nombre de reacciones luminosas porque solo se llevan a cabo con la presencia de la luz. En contraposición, la energía derivada de las reacciones luminosas es usada para manejar otras reacciones, llamadas reacciones oscuras, que reducen el CO₂ para formar glucosa. El resultado final de dos series de reacciones luminosas se guarda en compuestos energéticos muy altos pues al descomponerse el agua se libera oxígeno no. Las reacciones oscuras usan la alta

energía de los compuestos, donadas por las reacciones luminosas para reducir el dióxido de carbono con el hidrógeno para formar glucosa y guardar la energía que originalmente se derivó de la luz. (18)

Esta autofagia del mecanismo que opera en las plantas resume gráficamente la batalla entre la obscuridad y el reino luminoso.

En el sistema iranio de Maní, "el Padre de la Grandeza" se prepara para enfrentar el ataque lanzado por la Obscuridad, invoca la presencia de la Madre de la Vida, y ella a su vez hace llamar al Hombre Original. Este deberá acudir a la gran batalla contra la Obscuridad. Para esto emplea, un arma que consiste en cinco formas que corresponden a cinco dioses: la luz, la brisa, el viento, el agua y el fuego.

Es así como se induce una afinidad mitológica que permite al dios dividirse en sus partes combativas. Pero dado que el dios está compuesto de una sustancia noble y luminosa no puede enfrentarse directamente a la obscuridad.

La forma en que se organizan los signos, bajo un dispositivo que constituye el mensaje proferido por el dios viene operando bajo un principio binario, de tal manera que se forman modelos que amplían las actitudes combativas del dios.

El Hombre Original, receptor de toda esta información, adquiere una armadura conceptual cuyos atributos mágicos lo protegen.

Su indumentaria representa una extensión combativa de sí mismo.

La interferencia de este mensaje es maquinada por el Archi-demonio que lleva al combate a sus cinco formas: el humo, el fuego consumidor, la obscuridad, el viento abrasador y la niebla. Como reflexión al problema alegórico, el lado oscuro se arma con aquellos atributos que pueden cubrir y absorber a sus contrarios.

El Rey de la Obscuridad finalmente vence al Hombre Original y este se ofrece junto con sus cinco atributos para ser devorado por los cinco hijos de la Obscuridad.

Cuando los cinco dioses de la luminosidad son devorados pierden la cualidad de comprensión y, a través del veneno de los Hijos de la Obscuridad, quedan mezclados al ser asimilados en otro modelo se produce una pérdida de identidad.

"Los Arcones de la Obscuridad devoraron su armadura, es decir, el alma". (19)

Así pues, ésta es transformada y pierde el recuerdo de sí misma.

Dentro del terreno de la devoración, en la información moderna tenemos que:

Las profundas investigaciones soviéticas en el campo de las microondas podrían dar lugar al descubrimiento de métodos de desorientación del comportamiento humano y provocación de desordenes nerviosos o ataques cardíacos. Hasta ahora, la opinión más aceptada por los funcionarios del Departamento de Estado en Washington ha sido que los sovié

ticos parecen usar las microondas para burlar los complejos equipos electrónicos de espionaje que poseen los estadounidenses en su embajada. El informe de la agencia del Pentágono, entregado al gobierno en marzo pasado, señala que uno de los efectos biológicos que podría ser usado como arma anti-personal sería el fenómeno denominado "audición de microonda" que consiste en "sonidos" y posiblemente palabras que parecen tener origen intracraneano y que pueden ser provocados con una modulación de señales. (20)

Es de una importancia muy grande el considerar que los monstruos electrónicos que fabrican los Estados (primero para ser usados militarmente uno en contra del otro y más tarde contra las poblaciones civiles) guardan una semejanza operativa con los monstruos mitológicos.

Para continuar con la trayectoria de la salvación, el Padre de la Grandeza manda un mensajero que comienza la construcción de un aparato de doce cubetas, el cual inicia la revolución de las esferas. Esta revolución se convierte en el vehículo de los procesos cósmicos de salvación, ya que funciona como el dispositivo que separa el transporte superior de la luz atrapada por la naturaleza.

Con este dispositivo mitológico se logra la separación de mensajes opuestos.

Una vez que el mensajero es descubierto, los Arcones se excitan al verlo, ya que es hermoso en todas sus formas, los Arcones mas

culinos son seducidos por su apariencia femenina y los femeninos por su apariencia masculina.

"Como resultado expulsan a los cinco dioses luminosos que habían devorado" (21)

La naturaleza hermafrodítica del mensajero introduce el origen operativo de la sexualidad en el ser fantástico, mediante el uso del erotismo mágico se crea una expulsión del mensaje devorado.

La Unidad Cósmica

El ataque filosófico de los gnósticos en contra de la posición que sostenían los clásicos se enfiló hacia el concepto del mundo aristotélico y platónico de un orden cósmico. Los gnósticos erigían un sistema anticósmico definido por la intensa dualidad existente entre un orden visible, el impuesto por el Demiurgo, y otro orden oculto que trasciende al orden cósmico. Al sostener esa actitud filosófica frente al orden, se inicia un fenómeno entre el balance formal del Logos helénico y un rompimiento de las normas para establecer la extensión de los modelos conceptuales.

El lineamiento de este proceso es el que se observa en el lenguaje fantástico, pues el comportamiento de la estructura del lenguaje fantástico comienza a operar partiendo de una fuerza que se ejerce en el edificio estructural de la razón. El proceso se desencadena una vez que se entra dentro del mundo surreal que rompe con las

21

Jonas, "Gnostic Systems of Thought". The Gnostic Religion, p. 226

cadenas internas, ya que la cohesión significativa depende de la solidez con que estas cadenas puedan controlar cualquier modelo que atente contra el logos inhibido de la razón.

El criterio anticósmico de los gnósticos engendró un proceso semántico, que se originó al surgir una antítesis frente al concepto oficialista griego del cosmos del orden absoluto. La consecuencia conceptual de esta reacción toma como información el modelo cósmico y lo interfiere con un mensaje que lo trasciende con todo un sistema de signos anticósmicos.

Aquí se origina un lenguaje dual que se presentara como característica principal del mundo fantástico.

En el tratado de Plotino contra los gnósticos se asegura que:

Uno debe instruirlos, si tan solo tu vieran la gracia de aceptar la instrucción con respecto a la naturaleza de estas cosas, para que desistan de atacar tan frívolamente cosas que sólo merecen ser honradas. Este cosmos proviene de Dios y mira hacia El. Aquel que culpa la naturaleza del cosmos no sabe ni lo que hace ni hasta que punto lo llevará su audacia. (22)

La reacción observada por Plotino resulta tan clara en su radicalismo como la sostenida por los religiosos de la razón absoluta. No aceptan un lenguaje que se basa en códigos conceptuales cuya revaluación ataque a un orden que solo resulta el disfraz para mantener un pretendido equilibrio. A tal punto era importante el concepto del

orden cósmico que Pitágoras se fundamentó en el orden astral para establecer una concordancia con la escala musical; de acuerdo con esto llamo al sistema de esferas en operación, una armonía, es decir, el ensamblaje de muchos en la unidad total.

Por tanto no resulta extraño que todo un lenguaje de tamaños, que luego se desarrollará en las ciencias matemáticas, parta de una clave que proviene de un modelo conceptual cuyas partes funcionan bajo el criterio de un orden cósmico.

La reacción de los gnósticos ante tal perfección simétrica es la de un terror inconmensurable ante la diabólica armonía arcónica que sólo funciona para esclavizar al hombre. Quizá el aspecto más interesante en la conducta de los gnósticos con respecto de la perfección se patentizará más tarde en una secta denominada por los Padres de la Iglesia "libertinismo gnóstico".

"... otros se abandonan inmoderadamente a la seducción carnal y aseguran que se debe darle a la carne lo que es de la carne y al espíritu lo que es del espíritu". (23)

Esta conducta sugiere, según el párrafo anterior de Ireneo, que la diferenciación de lo bueno y lo malo queda sumergida en una indiferencia hacia todo lo cósmico frente al destino acósmico de l ser.

Junto a esta línea también convergía un gran ascetismo que,

como paralelo al libertinaje, se deriva como producto del vector binario. Ambas posiciones toman un curso metodológico para preparar al alma y al cuerpo en su futuro cambio.

Antes de continuar con la descripción operativa del gnosticismo, es necesario insistir en la línea altamente sexualizada o anti-sexual del movimiento.

Como proyecto para un breve acercamiento analítico, quisiera acercarme ahora a las teorías elaboradas por Wilhelm Reich.

Por principio habla de la armadura caracterológica que, según explica, es como si la personalidad afectiva se pusiera una armadura, una concha rígida sobre la cual los golpes del mundo externo y los internos demandaran una repercusión. Esta armadura hace que el individuo sea menos susceptible a la falta de placer, pero también reduce su motilidad agresiva y libidinal, y con ella, su capacidad para experimentar placer y logros. (24)

La armadura se puede observar como si estuviera constituida por varios segmentos. Estas capas pueden ser comparadas a los estratos geológicos o arqueológicos que, de manera similar, corresponden a una "historia solidificada".

Menciono particularmente esta parte de la teoría, pues a lo largo del estudio operativo del gnosticismo aparece el motivo de una piel, traje o concha que protege al alma del ataque arcótico. La

24

Wilhelm Reich, c.f. "On the Technique of Character Analysis" en Character Analysis, third enlarged edition, translated by Theodore F. Wolfe, M.D. (New York: Ed. Noonday Press a subsidiary of Farrar, Strauss and Cudahy, 1961)

misma armadura que cubre al hombre original y al Rey de la Obscuridad son ejemplos suficientes para establecer el paralelismo.

Este fenomeno de rigidez afectiva resulta muy indicativo de la conducta que observaran los gnósticos en su actitud ascética y antisexual.

Pero por el otro lado, también aclara la necesidad experimentada por el movimiento gnóstico para iniciar una rebelión anticósmica, dado que la armonía cósmica del mundo clásico constituía un ejemplo muy claro de la agobiante armadura conceptual contra la cual se rebelaran los gnosticos.

La actitud acósmica que trajo consigo una liberación sexual por parte de los gnósticos libertinos es definida dentro del estudio de Wilhelm Reich como:

"Aquella capacidad para abandonarse al libre fluir de la energía dentro del orgasmo sin inhibiciones; la capacidad de completar la descarga de toda la excitación sexual obstruida a través de contracciones placenteras e involuntarias. (25)

Este cuadro orgásmico explica no sólo la razón por la cual el mensajero guarda una identidad hermafrodítica, sino también el resultado sexual que éste provoca en los Arcontes, quienes terminan expulsando a los cinco dioses luminosos.

De esta manera queda desglosado el origen operativo de la

sexualidad en el personaje fantástico.

En la Hipostasis de los Arcones encontramos una ejemplificación de la armadura que se manifiesta en la construcción de capas estratificadas.

En las alturas de los eones ilimitados existe la Incorruptibilidad. La Sophia, llamada Pistis, quería complementar el trabajo por sí misma, sin la ayuda de su consorte. Su trabajo se transformó en una imagen celestial, por ello existe una cortina entre los eones superiores y los inferiores. Y una sombra se formó bajo la cortina, y la sombra se convirtió en materia y...fue lanzada a una parte externa. Y su forma vino a ser un trabajo en la materia, comparable a un aborto. Recibió la impresión typos de la sombra y se convirtió en una bestia arrogante con la forma de un león Ialdabaoth. (26)

El proceso conceptual ya indica la estratificación de toda la cosmogonía material, y la aversión de parte de los ascéticos occidentales por todo el mundo corpóreo.

Con esto se dará por terminada la investigación del funcionamiento de los trazos conceptuales dentro de la historia del gnosticismo.

En esta tesis tomo el gnosticismo como modelo para analizar la conducta del lenguaje fantástico y su operatividad aplicada a los dispositivos mitológicos, tan característicos de la estructura del gnosticismo.

Capitulo I I

El Lenguaje Científico

Primeramente deberá aclararse la necesidad de una apreciación analítica del lenguaje científico. (Todo puede desembocar en el fenómeno que enseguida expondré). Desde el momento en que el lenguaje fantástico fundamenta modelos conceptuales que operan en los dispositivos invisibles de la alegoría, el lenguaje científico lleva al terreno material esos modelos subjetivos y los hace operar mediante dispositivos que servirán como instrumentos de cálculo, medición y tantos otros.

A continuación transcribiré algunos de los aparatos que los griegos usaban en sus templos para impresionar a los creyentes; esta descripción es ~~de~~ en la Neumatica de Heron:

Al ser encendido el fuego en el altar, las figuras parecen ejecutar una danza circular. Los altares deben ser transparentes, de vidrio o cuerno. Del hogar parte un tubo que se extiende a la base del altar, que gira sobre un pivote, mientras que la parte superior rota dentro de un tubo fijado al hogar. Al tubo se le ajustan otros horizontales que se comunican con el mismo y que se cruzan entre sí en ángulos rectos y son doblados en direcciones opuestas a sus extremidades. De la misma manera hay un disco que se fija al tubo sobre el cual descansan las figuras dispuestas en círculo. Cuando el fuego del altar es prendido, el aire que ahora es calentado pasara dentro del tubo; pero al ser conducido por éste, se repartirá a los tubos doblados y...provo-

cará que el tubo central, junto con las figuras, giren. (1)

Como se podrá apreciar, el modelo conceptual necesita de la representación visual y tangible de un milagro. Es así como Plinio (Hist. Nat. ii, 7) y Horacio (Lerm. Sat., 7) nos hacen un relato de este fenómeno, que ocurría en el templo de Gnatia, Solin. Horacio, además, nos habla del mismo fenómeno observado en un altar cercano a Agrigentum.

A. Rich, en su Diccionario de Antigüedades Romanas y Griegas describe, bajo la palabra adytum, que muchos templos poseían cuartos tan solo conocidos por los sacerdotes, y que servían para producir los diversos misterios.

Por ejemplo, bajo el apsis, es decir, debajo de un nicho semicircular de gran tamaño usualmente se sostenía a algún dios al extremo final del edificio:

"Una parte del cuarto se encuentra hundido bajo el pavimento de la parte principal del templo (cella), y la otra se levanta por encima". (2)

La imagen, por tanto, debe haber aparecido ante los creyentes congregados en el templo como una base que ocupaba la parte in-

1

Heron, cit. en "Temple Tricks of the Greeks" Magic: stage illusions, special effects and trick photography, compiled and edited by Albert A. Hopkins with an introduction by Henry Ridgely Evans (New York: Ed. Dover Publications, Inc., 1976) p.212

2

A. Rich, "Dictionary of Roman and Grecian Antiquities", cit. en *ibid.*, p.213

ferior del apsde, y que estaba diseñada para sostener en una posición elevada la estatua de la divinidad que aparecía en el edificio. Este santuario no tenía puertas ni comunicación visible que se abriera hacia el cuerpo del templo. La entrada se efectuaba por una puerta disimulada por una tapia en los muros del extremo anterior del edificio. Por aquí se deslizaban los sacerdotes y su maquinaria, sin peligro de ser descubiertos.

En el templo de Ceres, en Eleusis, el pavimento del Cella era rudo y mucho más bajo que el nivel del pórtico adyacente, los muros de los lados exhibían aperturas y conductos verticales y horizontales que probablemente servían para establecer un piso movedizo, como el descrito por Filostrato en la Vida de Apolonio (Lib. iii, c.v.):

Los sabios de la India guiaron a Apolonio hacia el templo de su dios, cantando himnos en el camino y formando una procesión sagrada. La tierra, que golpean con sus bastones en cadencia, se mueve como mar agitado, y los levanta a una altura de dos pasos (aprox. 6.6. pies), que luego se acopla y asume su nivel normal. (3)

Segun Plinio (xxxvi 14), las puertas del laberinto en Tebas estaban construídas de tal manera que al abrirse emitían un ruido como el del trueno.

Sera nuevamente Heron, en su Neumatica, quien nos explicará el origen de este prodigio:

³
Ibid., p. 214

Se observará que al abrirse las puertas, un sistema de cuerdas y poleas y palos de madera empujan en un recipiente de agua un hemisferio, en cuya parte superior se fija una trompeta. Al comprimirse el aire por el agua que escapa a través del instrumento hace que el mismo emita un sonido. (4)

Los fenómenos anteriores dejan entrever cuan íntimamente ligado está el lenguaje fantástico al científico.

Pues el milagro, dentro de la estructura religiosa, necesita de un mecanismo interno que lo haga funcionar. Ese instrumento a su vez se originó en un modelo conceptual que tuvo como fin un propósito operativo.

Basándonos en el material antes expuesto, tenemos que un objeto mágico guarda siempre un mecanismo interno, ya sea compuesto de varios códigos secretos que elaboran una teoría alegórica, y que a su vez esconden un significado desconocido, o bien, el aparato científico se disimula para lograr un ambiente maravilloso que apoya la razón de existir de toda una religión.

Sin embargo, para profundizar más en la naturaleza del modelo conceptual científico, se requiere seguir con el curso tomado por la filosofía de la ciencia, conocida como metodología, que permite observar el cuerpo estructural de las teorías entre las diversas disciplinas y épocas históricas de las mismas.

4

Heron, cit. en *ibid.*, p. 215

Un argumento metodológico surge de la duda con respecto a lo que el científico hace, y no de la duda con respecto a lo que el científico debería hacer.

Segun John F. Herschel (Preliminary Discourse on the Study of Natural Philosophy, London, 1830), la ciencia como actividad autónoma se separa de la búsqueda de conocimiento en general, debido al proceso histórico que, según varias conjeturas, comenzó con Galileo. No obstante, hay una evidencia cada vez mayor de que ya estaba bien avanzado a finales del medioevo.

El lenguaje de lo que ejecuta el científico en su enorme complejidad puede dividirse en la invención de hipótesis operativas, y en los descubrimientos de leyes, elaboración de teorías y el proceso por medio del cual se cambia la condición humana. Lo primero se refiere a la actividad cotidiana de científicos individuales y lo segundo a la actividad más amplia de la ciencia como empresa colectiva.

Newton escribe en 1672:

El método que parece más seguro y más adecuado para filosofar indicaría: primeramente hay que cuestionar diligentemente las propiedades de las cosas y establecer esas propiedades por medio de experimentos y proceder mas lentamente hacia las hipótesis para la explicación de las mismas. Ya que las hipótesis deberían subordinarse solamente a la explicación de las propiedades de las cosas, pero no asumir la determinación de las mismas; a menos que puedan ofrecer experimentos. (5)

5

Newton, cit. en People, Ideas: Places and Things, Ed. 1954, s.v. "Scientific Method"

Con respecto a esa "observación diligente de las propiedades de las cosas" no podrá decirse que resultará un procedimiento muy innovador. Fués entre las civilizaciones de Egipto, Mesopotamia y el Valle Indico se iniciaron las artes de la irrigación, elaboración de ladrillos, el uso de la piedra para construcción y los rudimentos del saneamiento. Inventaron la balanza de pesos, y desarrollaron la medición hasta el punto de descubrir reglas para calcular con satisfactoria aproximación los triángulos de ángulos rectos.

No podrá dudarse que habían cuestionado con toda la diligencia necesaria, pero no hay evidencia que los egipcios se hayan valido de las hipótesis. Los griegos, en cambio, procedían a establecer hipótesis con gran entusiasmo. En general, las contribuciones de la antigua Grecia forjaron los instrumentos que más tarde se usarían en la ciencia y en el método científico. Entre las muchas contribuciones se pueden incluir el acercamiento racional, lógico y la geometría deductiva.

Francis Bacon, contemporáneo de Galileo, se percató de la importancia experimental como propósito especial que condujera hacia el descubrimiento, y las dificultades, aunque no las limitaciones, del método inductivo.

Quizá la frase más importante que haya dejado Bacon fue "que toda filosofía natural verdadera y leal guarda una escala doble o escalera ascendente y descendente; ascendente partiendo de experimentos a la invención de causas, y descendente partiendo de causas a la in-

vención de experimentos nuevos". (6)

Por otro lado, el mismo Newton se encontraba muy renuente a dar explicaciones puramente especulativas y, al contrario de Bacon, veía la imposibilidad de arribar a una certidumbre final.

"Una hipótesis se sostiene como útil y buena si puede ser examinada, si esta condición no se cumple dará como resultado una limitación del pensamiento en lugar de favorecerlo". (7)

Este comentario se aplica igualmente a la elaboración de teorías que lógicamente son concebidas como hipótesis mas ampliamente trabajadas y cubren áreas mas extensas del conocimiento que aquellas formas más simples de la hipótesis.

En suma, no se espera que una teoría pueda ser intelectualmente satisfactoria en todos sus aspectos. La teoría puede incluso ser reemplazada, si experimentos reproducibles por otros científicos así lo llegaran a necesitar.

El aspecto del lenguaje científico en la elaboración de sus modelos conceptuales guarda una naturaleza lo suficientemente flexible como para permitir cambios en el seno de su estructura.

El gnosticismo, al elaborar sistemas quasi-racionales de pensamiento en donde todo provenía de un principio absoluto, lo define como sistema especulativo. Guarda en su seno argumentaciones induc-

6

Bacon, cit. en ibid.

7

Newton, cit. en ibid.

tivas que revelan una estructuración flexible y variable en el desarrollo de sus premisas.

Estas premisas altamente cambiantes tienen uno de sus orígenes más claros en la reacción especulativa que partió del orden cósmico. De aquí surge toda una revolución conceptual que se basa en la actitud anticósmica.

El edificio teórico que los griegos querían imponer fue puesto en duda. Así, se erigió el dualismo gnóstico que, al cuestionar un orden, también ponía en duda la infalibilidad de los dioses. Dándole al dios, y por consecuencia, al hombre, un "alter ego", dividía la esencia misma de la materia pensante. En suma, puso en crisis un modelo conceptual para desarrollar su estructura propia. Según T. S. Kuhn:

A veces una anomalía pondrá claramente en tela de juicio generalizaciones explícitas y fundamentales de un paradigma.
Frente a la admisión de una anomalía fundamental de la teoría, el primer esfuerzo de un científico será, frecuentemente, aislarla de manera más precisa y darle estructura. (8)

De todo esto se deduce que una anomalía puede surgir y que, al tratar de aplicar las reglas del paradigma al fenómeno ajeno, se pue-

8

Thomas S. Kuhn, "La Respuesta a la Crisis" La Estructura de las Revoluciones Científicas, trad. de Agustín Contin, título original: The Structure of Scientific Revolutions (México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1971) p. 135 y p. 142

de elaborar un instrumento de medición para comprobar los límites del paradigma.

En forma análoga el gnosticismo, considerado como modelo conceptual, elabora un paradigma dualístico que le permite la estructuración de un instrumento que pueda medir el terreno entre hombre-mundo y mundo-Dios. Pero como esto implica una antítesis se crea una cadena de anomalías: un ejemplo de ello sería aquel mensajero hermafrodita que puede seducir a dos géneros de arcontes. Y lo hace con dos sistemas diferentes para lograr su propósito final.

La flexibilidad del paradigma en el que funciona el mensajero hermafrodita permite que el modelo conceptual pueda corregirse a sí mismo.

Es decir, por medio de un error en el sistema divino el alma cae en manos de los arcontes. Para remediar este debilitamiento de la estructura, el mismo dios manda al mensajero. Así el modelo conceptual gracias a sus cualidades dualísticas puede corregir o aprovechar la anomalía inicial.

El paradigma no es más que un modelo o patrón aceptado sobre el que se basaría los científicos. La misma existencia del paradigma indica el sitio ocupado por el problema e incluye el aparato necesario para resolverlo.

Un modelo paradigmático dentro del gnosticismo ofrece la perspectiva de considerar la misma naturaleza del pensamiento humano dentro de un marco que lo caracteriza. La necesidad de elaborar disposi

tivos que resuelvan, tanto problemas científicos como místicos, ilustra la estructura misma de un pensamiento cuyo desarrollo depende de sistemas quasi-rationales, como en el caso de los Ofitas, y tanto estos conceptos como los procesos que se desarrollan en el terreno científico requieren de un proyecto operativo.

La serpiente en el culto de los Ofitas representa el aspecto positivo del paradigma que rompe con el orden arcónico, mientras que el árbol y la manzana corresponden a la necesidad de elaborar un aparato. En este caso el dispositivo guarda atributos específicos del conocimiento mágico.

El aparato que resuelve el enigma del poder arcónico es la manzana.

T. S. Kuhn enuncia que:

...la ciencia normal se esfuerza y deberá esforzarse continuamente por hacer que la teoría y los hechos vayan más de acuerdo, y esta actividad puede verse fácilmente como una prueba o una búsqueda de confirmación o falsedad. En lugar de ello, su objeto es resolver un enigma para cuya existencia misma debe suponerse la validez del paradigma. (9)

La misma existencia de un dispositivo que pueda romper con todo el enigma de la creación plantea el uso y la existencia de un árbol, cuya operadora resulta ser una serpiente y una manzana que contiene la síntesis de la respuesta.

9

Ibid., pp. 132-133

El estímulo que empuja al hombre para explicarse el mundo que lo rodea por medio de modelos conceptuales lo lleva a resolver problemas con patrones que garanticen su operatividad dentro de un dispositivo. Este le abre la posibilidad de acercarse ante el aparato del cual forma parte. Es decir, al crear dispositivos que le expliquen el funcionamiento de la naturaleza, encuentra así el enigma que lo forma. Por ello, tanto el paradigma mitológico como el científico, se traducen siempre en estructuras funcionales que comprueban la existencia del fenómeno.

Para concluir, quisiera mencionar las siguientes observaciones realizadas en el campo del intelecto científico.

Desde la época de Sir Francis Galton ha existido un continuo interés en la imaginería de los científicos al estar trabajando con problemas. Algunas gentes no especializadas en psicología han coleccionado un vasto e invaluable material sobre esto. Una de las colecciones más interesantes aparecen en el libro del matemático Jacques Hademard. Este considera que "los cuadros mentales de los matemáticos...son muy frecuentemente visuales, pero también pueden ser de otra naturaleza, por ejemplo, cinéticos, y también pueden ser auditivos".

Entre los matemáticos que J. Hademard incluyó en su estudio se encuentra Einstein, que nos explica a su vez los procesos pensantes que experimentó:

Las palabras del lenguaje, como suelen estar escritas o habladas, no parecen jugar

ningun papel en mi mecanismo pensante. Las entidades psíquicas que sirven como elementos en el pensamiento son ciertos signos e imágenes mas o menos claras que pueden ser voluntariamente reproducidas o combinadas...Este juego combinatorio parece ser el rasgo esencial en el pensamiento productivo - antes que exista cualquier conexión con la construcción lógica en las palabras u otras diversas clases de signos que pueden ser comunicados a otros. Los elementos arriba mencionados son en mi caso de los tipos visuales y algunos musculares. Palabras convencionales y otros signos tienen que ser buscados, muy elaboradamente, solo hasta la segunda etapa, que es cuando el juego asociativo arriba mencionado ha sido suficientemente establecido y puede ser reproducido a voluntad. (10)

Esas experiencias por las que atravesó Einstein muestran la enorme importancia que guarda el fenómeno figurativo en la conformación del proceso pensante.

Es decir, que aunque varias imágenes pueden manifestarse en forma auditiva o cinética, el proceso figurativo es necesario como fenómeno inicial para la construcción de algunos modelos pensantes.

Queda por observar que cualquier manifestación sensorial bien puede contribuir a la formación estructural del modelo conceptual. Sin embargo, no quiero dar la impresión de tratar de agotar las combinaciones que puedan llegar a conformar los modelos conceptuales,

10

Einstein, cit. en "Psychology of Invention in the Mathematical Field" Elements of Psychology, second edition by David Arch, Richard S. Crutchfield and Norman Livison (New York: Borzoi Book, published by Alfred A. Knopf, Inc. 1969) p. 354

tanto dentro del terreno científico como en el religioso.

Debe advertirse que la estructura sensoperceptiva termina expresándose con un aparato figurativo, en el lenguaje, en la construcción de dispositivos, finalmente como resultado de los modelos conceptuales; siempre queda una construcción que determina la naturaleza de la estructura ya desarrollada.

Capítulo III

Estructuras Filosóficas que Convergen en el Gnosticismo.

Para lograr la intersección conceptual entre el modelo racional y el religioso surge un pensador católico, Santo Tomás de Aquino (c. 1224- 1274), que disertó sobre este punto.

Según Santo Tomás de Aquino, la fe fides se sitúa entre la opinión y el conocimiento científico scientia; es más que una opinión porque implica una aprobación firme a su objeto y es menor que el conocimiento porque carece de visión. Ambos son actos y hábitos intelectuales de la aprobación; en el caso de la fe una persona no es suficientemente movida por el objeto para aceptarla como verdadera, por tanto, por un acto volitivo se inclina a creer. El conocimiento implica la aprobación motivada por la observación personal del objeto sin la influencia directa de la voluntad. (1)

La fides busca el apoyo directo de un modelo conceptual que construye por encima del objeto y la scientia tiene que adaptarse al funcionamiento y naturaleza del objeto para comprobar su modelo conceptual.

La razón ratio es otra especie de actividad intelectual; la comprensión común y el razonamiento difieren solo en la manera en que trabaja el intelecto. A través de la intelectualización uno comprende lo que algo significa, con verlo simplemente, mientras que a través de la razón uno se mueve discursivamente de una parte del conocimiento a otra.

1

The Encyclopedia of Philosophy, Vol.8, ed. 1972, s.v. "Thomas Aquinas, St."

"Si uno comienza a razonar a partir de juicios aceptados por la fe religiosa, entonces uno esta pensando como un teólogo" (2)

Dentro del gnosticismo se puede ejemplificar lo anterior con esa parte del conocimiento luminoso que manda el padre. Siendo una parte femenina del dios, traza un proceso racional en el hombre, para que este pueda enfrentarse a los Arcontes. (3)

Según la filosofía tomista de la metafísica, lo anterior correspondería "a la metafísica que trata asuntos divinos como principios para la explicación de todas las cosas". (4)

Santo Tomás aseguraba que "a pesar de que la cognición humana comienza con el conocimiento de cosas corporales, el hombre puede formar nociones intelectuales y juicios que conciernan seres inmatereiales, almas, ángeles y Dios".

Aquino comprobaba lo anterior al asegurar que:

"el hombre puede efectuar esto al negar ciertos aspectos de los cuerpos (por ejemplo, un espíritu no ocupa espacio) y también al usar analogías". (5)

Las características tomistas de los seres inmatereiales expli

2

Ibid.

3

C.f. supra p. 36

4

The Encyclopedia of Philosophy, Vol. 8, s.v. "Aquinas".

5

Ibid.

can la naturaleza misma del modelo conceptual religioso. Al crear un fantasma intelectual que parte del objeto, inhibiendo ciertas características del mismo, surge el lenguaje fantástico que podrá desarrollarse en un medio anormal. Con esto quiero solamente indicar que el fenómeno fantástico se da cuando las condiciones normales han sido alteradas.

Entre los argumentos ofrecidos por Sto. Tomás con respecto a la existencia de Dios, tomaré el segundo que da en De Potentia Dei (III, 5c) (6)

El argumento parte del hecho que todos los seres en nuestra experiencia son imperfectos, no son movidos por sí mismos y no son la fuente de la existencia actual, y el razonamiento concluye con la existencia de "un principio motor completamente inmóvil y perfecto" (este argumento es de Aristóteles).

Esta fuerza motriz, como se ha visto en el gnosticismo, se divide en aquello accionado por Sophia y el Demiurgo dentro del terreno mundano. Por el otro lado, esta duplicidad de función se conjuga en una sola, es decir el movimiento que parte de El Ajeno en un mundo desconocido.

Con respecto a la creación de un dispositivo que parte de un modelo conceptual específico, tenemos que el tomismo lo ve de la siguiente manera: "...todas las causas que se observan al actuar en el universo físico son de un carácter instrumental y deben ser usadas, como

6

Ibid.

si lo fueran, por un agente primario. Este agente primario es nuevamente otro nombre para Dios." (7)

Es en el fenomeno de lo extraño donde la normalidad objetiva cambia de signo, y muchas religiones incluirán el miedo a lo extraño como fuerza punitiva.

En una serie de experimentos en los laboratorios Yerkes para el estudio biológico de los primates, D.O. Hebb comprobó las respuestas de miedo en treinta chimpancés al ser confrontados con objetos poco familiares y extraños. En tre los objetos se presentó una cabeza de un mono, un cráneo, una cabeza humana, (proveniente de un manequi), chimpancés anestesiados, cuadros y juguetes. Estos objetos experimentales se presentaron ante el chimpancé mientras estaba en su jaula. El primate era atraído al frente de su jaula con la oferta de una pequeña cantidad de alimento. La tapa cerrada de una caja era abierta, exhibiendo uno de los objetos experimentales. El "miedo" era adscrito al chimpancé si se presentaban signos definitivos de retirada del objeto. Acompañando a esta retirada surgían signos de excitación descomunal tales como erizamiento del pelo, gritos, gestos amenazantes y otros síntomas. Del material queda claro que ya sea una falta de respuesta en un animal entero (los chimpancés anestesiados) o la falta de un cuerpo cuando solo se ve la cabeza resultaban ser las maneras mas efectivas para determinar el miedo. (8)

7
Ibid

8
Cit., en "Dimensions and Description of Emotional Experience" Elements of Psychology, second edition by David Krech, Richard S. Crutchfield and Norman Livison (Borzoi Book, published by Alfred A. Knopf, Inc. 1969) p. 525

La complejidad del código teológico, muchas veces hace un modelo paradigmático que, como en el experimento antes descrito, comienza a operar con el complejo de signos arquetípicos para estimular un sentimiento de signo universal como resulta ser el miedo a lo extraño.

Como segunda fase en el estudio, surge René Descartes, uno de los fundadores del pensamiento moderno. Considerando que en esta figura del intelecto convergen el filósofo y el matemático, el desarrollo del modelo conceptual toma la siguiente estructura:

"No hay duda que existo, si el me esta engañando, el puede hacerlo hasta donde le plazca, pero nunca podra atraerme al punto de no ser nada, siempre y cuando yo piense que soy algo". (9)

Esta lucha por un existencia pensante se manifestaba en el gnosticismo al encontrar que había un engaño arcóntico en el diseño de la creación. El punto convergente con el demonio cartesiano sería el Antimimon pneuma o espíritu del engaño que penetra en las almas para guardarlas en el mundo. (10)

Existen dos argumentos importantes uno, en donde Descartes indica que:

"El yo es una substancia cuya esencia total es pensar y esta substancia es distinta de cualquier cuerpo físico". (11)

y el otro que sería una extensión del primero, de acuerdo con el cual

9

The Encyclopedia of Philosophy, Vol.2, ed.1972, s.v. "Descartes Re

10

J.E. Dupre p.p. 36-37

11

The Encyclopedia of Philosophy, Vol.2, s.v. "Descartes "

pensaba:

"que podía existir como mente o cosa pensante sin existir como cuerpo". (12)

Considero pertinente explicar el modelo conceptual como una manifestación estructural del pensamiento que se expresa a través de una conducta específica del ser humano. Esta responde a la necesidad de crear paradigmas intelectuales que le sirvan como instrumento para enfrentar la naturaleza.

El surgimiento de un animal pensante es desarrollado por el ser humano como fenómeno proveniente de su capacidad racional, pero esta entidad muchas veces entrará en conflicto con el resto del animal. Es en esta duplicidad donde el animal pensante se ve obligado a buscar una ecología y un mundo que puedan adaptarse a sus necesidades.

Con respecto al conflicto antes mencionado tenemos el siguiente argumento, también ofrecido por Descartes:

Dios guía al agente hacia "lo verdadero" y "lo bueno", en ambos casos existen tentaciones para caer en el error - en la búsqueda de lo bueno, las tendencias del deseo corporal; en el caso de lo verdadero, la influencia de las sensaciones que confunden, nuevamente una función corporal. (13)

El conflicto entre el animal pensante y el resto del animal

12

Ibid.

13

Ibid.

surge en el gnosticismo dentro de la corriente anti-sexual. El asceta se negaba a tener relaciones sexuales, ya que veía en el proceso reproductor un engaño mas del Arconte para aumentar la población de almas atrapadas en la tierra.

Para referirme mas especificamente al modelo conceptual que preocupara a Descartes, es decir, a la existencia de dios, la elaboración de un dios representa la máxima experiencia del animal pensante, en tanto se presentan analogías de actividades sobrenaturales modeladas en la figura humana.

Los argumentos de Descartes sobre la existencia de dios proceden segun lo demanda su sistema, solamente de los contenidos de su propia conciencia y en efecto de un artículo que encuentra en su conciencia - una idea de dios, de un ser Perfecto e Infinito. Es esencial para el punto de vista cartesiano que una idea que el filósofo define ("Second Replies" Def.2), solamente como: la forma de cualquier pensamiento; esa forma por la percepción inmediata de aquello en lo que soy consciente de ese pensamiento dicho. (14)

Por tanto, hay una naturaleza de fórmulas conceptuales en las que puede existir una idea de Dios; en la misma medida que puede también desarrollarse la idea de un demonio. En la epistemología de Descartes se nos dice que:

"Dios...no está sujeto a errores o defectos. De esto se manifiesta que no puede ser un impostor, ya que la luz de la naturaleza nos enseña que el fraude y el engaño necesaria

mente proceden de un defecto". (15)

El animal pensante define dos habitats, uno, en donde se desarrollara la entidad defectuosa: el grado absoluto de la negatividad tomada del modelo humano. Y otra entidad Perfecta e Infinita, modelada en la idealización absoluta de la figura humana.

El peligro esencial del modelo conceptual cartesiano es que se presenta como una estructura cerrada, pues si se admite que Dios no está sujeto a errores o defectos, tampoco puede admitirse una evolución. Ya que es dentro del error en un modelo como este puede cambiar para construir otro mejor. Pero si este es Perfecto e Infinito ya no puede desarrollar movimiento alguno y por tanto resultará decadente e inadecuado. La estructura cerrada se devora a si misma. Considerando que el movimiento corresponde a una evolución dentro del tiempo, una estructura conceptual solo podra sobrevivir al admitir la flexibilidad de sus defectos y errores.

En el gnosticismo hay varias instancias en donde se admite el error: la caída de Sophia tiene como resultado la creación de un modelo emocional. La subida del alma que va perdiendo defectos en las diferentes esferas permite un aprendizaje gradual.

Es por ello que al admitir errores incluso en el universo divino, donde habitará el animal pensante, hay la prerrogativa de una evolución y por tanto de una estructura abierta.

En el aprendizaje necesariamente se crean situaciones desconocidas, para enfrentarse a las mismas hay que abrirse a todo; tanto a la inteligencia como a la estupidez, a ese amor de la verdad como a la voluntad de engañar.

Tomando las reflexiones de Santo Tomás y las de René Descartes como argumentos racionales para fundamentar la existencia de seres inmatrimales podemos deducir toda una línea de conducta conceptual, que en estos dos pensadores se aglutina en la figura de Dios.

El desmoronamiento de todo este cuerpo conceptual toma un carácter muy específico con las ideas de Nietzsche. Este pensador extirpa del modelo conceptual al cuerpo divino lo que provoca una actitud altamente sensibilizada ante lo desconocido.

Para situar el gnosticismo en la esfera filosófica que llegó a influir muy posteriormente sobre el existencialismo partiremos de lo dicho por Nietzsche en su libro *Der Wille zur Macht* (1887) sobre "el más extraño de los invitados", "esperando ante la puerta".

En efecto, ante la inconmensurabilidad del universo el hombre se encuentra ante esa angustia por lo desconocido. Es el hombre que enfrenta su propio nihilismo ante las fuerzas ocultas de su inconsciente cósmico. (16)

"Vivir en tal compañía es vivir en la crisis" (17)

16

C.f. supra p. 15

17

Jonas, c.f. "Epilogue: Gnosticism, Existentialism, and Nihilism" The Gnostic Religion.

El hombre se aísla de la naturaleza al incrementar la distancia entre su código emocional (mas directamente vinculado a su esencia animal); y el terreno intelectual mas estrechamente ligado con la apreciación específica que la especie a la cual pertenece, ha diseñado para reinterpretar no sólo a su propia esencia sino la totalidad universal que su organismo sensoperceptivo es capaz de interpretar.

Qué sucede entonces cuando el hombre se encuentra solo consigo mismo?

Segun Sartre,

"el existencialismo es aquella doctrina que hace la vida humana posible, y que, por lo tanto, declara que toda verdad y toda acción implican un medio y una subjetividad humana". (18)

Es decir, que la existencia precede a la esencia "o si se prefriere hay que partir del subjetivismo" (19)

El "subjetivismo" expresado por los gnósticos se produce en tanto surge una actitud anticósmica, pues anteriormente la ley cósmica expresaba una razón por la cual la misma razón humana podia comunicarse en un acto de cognición, es vista en su aspecto de compulsión que impide la libertad humana.

De aquí se desprende necesariamente una actitud nihilista del

18

J.P.Sartre, L'Existentialisme Est un Humanisme (Paris: Collection Pensees ed. Nagel, 1947) p.12

19

Ibid.

gnóstico que lo incluirá en un temor por un Demiurgo ciego que opera en el mundo de la obscuridad. La respuesta gnóstica, se centra en la teoría anticósmica pues ésta se dibuja en el terreno emocional, ya que, al conceptualizarse las emociones, tenemos el diseño rudimentario del caos, es decir, el conocimiento proyectado hacia un universo demasiado emotivo para poder ser captado por el animal intelectual. Este instante de terror al abandono sucede cuando el hombre se encuentra presa de la vorágine emocional. Después de que la tormenta emocional ha pasado, el hombre se rebela ante la teoría cósmica u orden clásico, y cambiará el código a su opuesto para volver a interpretarlo.

"Es la reacción al descubrimiento: que marca el despertar del ser interno del letargo o intoxicación del mundo". (20)

Aquí surge un fenómeno muy particular del existencialismo ateo que nos dice:

"si no hay determinismo, el hombre es libre, el hombre es libertad. Si dios no existe, no encontraremos ni valores ni órdenes que legitimen nuestra existencia. No hay ni justificaciones ni excusas". (21)

Cuando el gnóstico reconoce el determinismo al que lo sujeta una ley cósmica, se rebela y reconoce que el Demiurgo es un enemigo; si bien es cierto que nunca niega la existencia del creador, si lo re

20

Jonas, c.f. "Epilogue" The Gnostic Religion.

21

Sartre, L'Existentialisme, p. 32

conoce como nocivo y peligroso. Y con esta actitud es como rechazará el letargo en si mismo y la facultad del descubrimiento queda abierta en el horizonte metafísico.

Ahora bien, con respecto al existencialismo, notamos que al negar la existencia de Dios surge una actitud antideterminista que le permite el descubrimiento:

"El hombre sin apoyo y sin socorro, esta condenado en cada momento a inventar al hombre". (22)

Una vez que se rompen dictaduras conceptuales, el hombre queda aparentemente abandonado; en realidad solo está en la etapa crítica que preludia el gran cambio de si mismo. Los gnósticos inventan una cosmología de la caída al origen, es decir a la conducta mágica del animal en el mundo obscuro.

"Segun Heidegger el 'geworfenheit' -haber sido arrojado- para el es el caracter fundamental del Dasein, de la experiencia personal en la existencia". (23)

La misma caída de Sophia es lo que produce un movimiento del sistema ontológico que hace surgir toda la corriente de emociones: temor, tristeza, sorpresa, etc., lo que nos muestra que un rompimiento dentro de un sistema necesariamente provoca un movimiento que lleva

22

Ibid., p. 38

23

Jonas, c.f. "Epilogue" The Gnostic Religion.

a una gnosis. (24)

"El orden es una mascara engañosa que porta el universo y en especial el universo social". (25)

Así lo expresan los existencialistas, pues se percatan que en una dictadura de sistemas cerrados no hay la posibilidad de un descubrimiento auténtico; se necesita pues un detonador y éste sera el mismo que escogerán los gnósticos para permitir esa reacción al descubrimiento de la situación humana. El detonador es la angustia: "La ausencia total de justificaciones, al mismo tiempo que la responsabilidad hacia todos". (26)

Al fin de cuentas los gnósticos nos indican que la realidad cósmica es insuficiente para explicar la complejidad magica del individuo. Los existencialistas por su lado indican que el hombre no puede ser comprendido dentro de un sistema racional pues el universo que confronta el individuo es absurdo. Tan absurdo quizá como el sistema cósmico, base de un racionalismo universal, al que los gnósticos contraponían una complejidad configurada en un inconsciente cósmico.

Así la tesis de "la existencia que precede a la esencia" muchas veces significa que los hombres no tienen naturalezas fijas que limitan o determinan sus elecciones, sino que son sus elecciones las

24

C.f. supra p. 35

25

The Encyclopedia of Philosophy, Vol.3, ed.1972 s.v. "Existentialism".

26

Sartre, L'Existentialisme, p. 95

que traen cualquier naturaleza que tengan en el existir.

Los gnósticos se rebelaron ante ese sistema simplista de un Dios que lo hace todo e introdujeron el elemento dramático y antagónico que permitiría una mayor posibilidad de elección, pues para comprender lo desconocido idearon cuerpos lo suficientemente flexibles para permitir un conflicto tanto interno como cósmico.

Kierkegaard arguia que en ciertos momentos, determinados por una psicología, las verdades sobre la naturaleza humana son comprendidas. Ese momento se daría cuando nos percatamos de que no sólo tememos a ciertos objetos específicos, sino también que la experiencia es experimentada como temor generalizado. De qué? De nada en particular. Qué es esa nada, ese vacío que confrontamos? Kierkegaard lo interpretaba dentro de los términos del pecado original. Heidegger lo ve como un constituyente ontológico del universo.

Sartre lo ve "como una confrontación ante el hecho de la libertad, de nuestro futuro aun no realizado" (27)

Esa "nada" es interpretada por los gnósticos como un espacio dentro de la vorágine emocional, donde se suscita un viaje escatológico del alma a través del universo, para llegar a un encuentro experimental con un cuerpo redescubierto. Cuando se rompen las constantes de un equilibrio universal, el hombre sufre un rompimiento que permite la unión entre el animal intelectual y el emocional.

Rudolf Bultman, un teólogo existencialista, centra el interés de su doctrina en una cosmología gnóstica: "Donde se observa a un universo en tres andanadas con la vida humana en la tierra, ocupando un lugar intermedio entre el reino divino superior y los poderes oscuros de abajo". (2^a)

Capítulo IV

Algunas Correlaciones entre el Gnosticismo
y el Teatro Contemporáneo.

La forma de expresión mas adecuada para el existencialista no será el discurso individual sino el diálogo dramático, porque su misma estructura es tan cambiante que necesita de un protagonista conceptual y de un antagonista emocional, fenómeno que no le permitiría la técnica del argumento deductivo. De igual manera, los gnósticos que presentan un Demiurgo en conflicto con un Dios Ajeno, y el hombre en conflicto con su Antimimon Pneuma, desarrollaron módulos dramáticos para poder expresar el fondo en todas sus especulaciones.

Pasemos ahora a desarrollar algunos ejemplos de lo aseverado.

A 'Puerta Cerrada.

(drama en un acto)

Escena I

Garcin, un hombre que ha muerto, llega a un cuarto que parece ser un lugar decorado como un hotel; un sirviente le da ciertas indicaciones sobre el lugar. Más tarde entra una mujer, Inés, acompañada del sirviente; también recibe indicaciones. La mujer intenta comunicarse con Garcin y no lo logra al principio, pero después lo hacen de una manera muy agresiva. La última persona en llegar es otra mujer, Estela.

A partir de este momento surgirán ~~varios~~ conflictos entre los personajes, finalmente descubren que no hay peor infierno que la com-

pañía humana.

Enfrentado ante el sirviente, Garcin comprende que la situación falsa es parte del microcosmos que lo rodea, por tanto deberá habituarse al absurdo.

En el sub-mundo absurdo Garcin tiene que buscar el cepillo de dientes, su dignidad humana va unida a esto.

De pronto, ante un razonamiento inútil del sirviente, pierde el interés esencial de sí mismo que ha vinculado con el cepillo de dientes. Dentro de la imagen poética del ojo se despierta el terror:

"Se llamaba un guífo. Un leve resplandor negro, un telón que cae y se levanta: el corte esta hecho". (1)

Ese trazo quirúrgico perfecto que abandona el ojo en una condenación eterna, el vivir sin parpados.

El hombre conceptual fabrica sus pequeños infiernos. A la pregunta de Garcin: Es de día? el muchacho le responde: Ya vé usted bien que las lamparas estan prendidas.

"Garcin: Diablos. Ese es vuestro día, Y afuera? (2)

En efecto, un día, como la imagen de una existencia conceptual rige el mundo domesticado que ha creado el Demiurgo humano. Ya que la

1

Garcin
 ..."Un clin d'oeil, ça s'appelait. Un petit éclair noir, un rideau qui tombe et qui se relève; la coupure est faite". Jean-Paul Sartre, Huis Clos (Paris: Editions Gallimard, 1947) primera escena, p. 15

2

Garcin
 "Parbleu. C'est ça votre jour. Et dehors?" Ibid. Primera escena, p.15

luz del cuarto no puede apagarse, también el ojo de la habitación permanecerá abierto. En esta farsa humana del universo, el sirviente esta a punto de abandonar a Garcin, quien trata de retenerlo pues el infierno del abandono ha comenzado. El instrumento que sirve para comunicarse con el sirviente es un timbre. Una voz eléctrica que muchas veces no funciona por lo que el aislamiento puede ser absoluto y Garcin trata de distraer al sirviente con otra pregunta.

Escena II y III

La crisis de soledad se apodera de Garcin quien desea escapar del infierno doméstico, pretende usar el timbre que no funciona y abrir la puerta que resiste a todos sus esfuerzos. De pronto entra el sirviente con Inés. El sirviente le pregunta si le ha llamado, pero ante la presencia de Inés, Garcin responde que no. El obstáculo humano es ahora el que impide una respuesta veraz.

El cuarto es un dibujo gráfico de la imposibilidad comunicativa. Nada funciona en esta representación concentrada de la ausencia y esto incluye la misma comunicación humana.

El existencialismo de Sartre propone un problema dramático como habitar la ausencia? Misma que va ganando terreno en todo, en el cuarto, en los personajes y en su forma de comunicación. Las palabras de Inés responden al ambiente que ahora se ha apoderado del cuarto.

"Inés: Es todo lo que ha encontrado?"

La tortura por la ausencia? (3)

Este ambiente corresponde al cuarto psíquico de Inés, la que, al preguntar donde esta Florencia, sabe que no habrá respuesta. Ella, igual que Garcin, viven en la misma ausencia. Florencia lugar o Florencia persona representan la misma ambigüedad ausente. Inés reconoce a Garcin como el posible verdugo! este presenta su identidad exterior (hombre de letras y hombre completo), a lo que responde Inés con un "Inés Serrano. Señorita".

Garcin quiere saber por que ha sido confundido con el verdugo, a lo que Inés responde con: "tiene aire de tener miedo". Garcin quiere establecer un terreno que permita un aislamiento psíquico, para lo cual ofrece una solución: la amabilidad. Todo esto queda obstruido porque a Inés no le importa la amabilidad.

El ambiente ha tomado una densidad mas característica, pues contiene a dos seres cuyo diálogo los separa; la agresión de Inés alimenta la densidad que le confiere una personalidad al cuarto.

Escena IV

Entra Estela, a su vez definiendo a Garcin como el hombre sin rostro. El mismo obstáculo humano se interpone entre Garcin y Estela:

3

Inés.
C'est tout ce que vous avez trouve? La torture par l'absence?
Ibid. p.19



al querer el primero presentarse con Estela, Inés cruza groseramente y se presenta.

Es ahora cuando nos percatamos que todos están muertos, de que habitan la ausencia. Para Garcin es también una ausencia de libertad, pues no solo ha recibido dos identidades que no le corresponden, sino que está ante dos personajes que limitan sus movimientos. Esta extensión de la ausencia se repite en cada uno de los personajes: Estela opina que se ha cometido un error al ponerlos a todos juntos; Garcin cree que es el azar y Estela opina que todo estaba determinado. En esta forma hay tres tesis diferentes de la ausencia, creando tres aislamientos en un infierno. La identidad de verdugo que recibió Garcin se amplía ahora con las palabras de Inés.

Cada cual será el verdugo para los otros dos restantes. Garcin propone un silencio interior en cada uno. Lo admiten, pero al cabo de un instante Inés y Estela se reúnen. Una juega a ser el espejo de la otra, a falta del objeto indiferente y frío, encuentran un espejo humano. Estela, sin embargo, intenta establecer una distancia tratando de incluir a Garcin, pero este no responde. Tendrá que abandonarse al juego que Inés ha ideado.

El espejo humano comienza por dar una identidad morfopsicológica a los labios, los cuales más pesados o más crueles, son como una boca del infierno.

El tuteo para Inés es un instrumento de penetración, de familiarización; dentro del terreno de la atracción ella pide la unión,

los gustos de Estela serán sus gustos, pues el espejo humano nunca observa de una manera fría; si observa es porque quiere penetrar, poseer, disolver. Estela quiere mantener el tono distanciado del Ud., pero lentamente va fascinándose ante la corte de Inés. Estela se enamora de su propia vanidad y el personaje-espejo refleja esta parte para aprovecharla en el juego amoroso. Ante el relativo rechazo de Estela al juego de la intimidad, Inés corta la imagen: el espejo comienza a mentir, puede desaparecer. Ya se creó la primera base del edificio amoroso, pues hay dependencia.

Sin embargo, Estela conoce también sus armas, no sólo quiere atraer a Inés sino también a Garcin. Ante la cólera de esta interrupción, Inés reconoce la presencia ineludible de Garcin, sus pensamientos, su silencio y su existencia la infectan; pues en su ausencia está el pesado existir de todo su cuerpo psíquico. Sabe que al existir el ya no puede haber un juego privado entre ella y Estela, pues esta última tiene una defensa; puede escapar del universo creado por Inés para refugiarse en el de Garcin.

Pero el mundo de Garcin, es decir, el monstruo de su pasado, es el de un verdadero verdugo, pues atormentaba a su mujer con el juego del agradecimiento, puesto que la salvo de la miseria, sabía que ella no podía reprocharle nada. Se aprovecha, pues sabe bien que en la esfera humana debe abrirse el canibalismo; devorándose, la víctima devora al devorador.

Los dos carnívoros, Garcin e Inés, comienzan a merodear en sus propias existencias; ella repite el modelo de su existencia, es decir,

en su vida había un hombre y una mujer. La cifra de tres se repite en la situación de su muerte. Tanto Garcin como Inés deambulan en el mismo territorio, ambos tenían víctimas vulnerables. Inés admite que necesita del sufrimiento de otros para existir, su alimento ha quedado revelado.

Comienza la tortura, tanto Garcin como Inés acometen a Estela; quieren alimentar sus espíritus vacíos de la intimidad que todavía guarda.

Estela asesina a su hijo para tomar venganza, de modo que en realidad el cuarto está habitado por tres asesinos. Nuevamente una trilogía de diferentes maneras de cobardía, reunidos en una sola angustia.

La definición de los cuartos terrenales corresponden a cuerpos perdidos; así como el de Garcin contiene hombres mediocres, el de Inés está vacío. Pero ahora se ha habitado, esta presencia finalmente la hace consciente de su vacío. En un encuentro con sus propias conciencias se percata de que cada uno es la trampa donde caerá el otro. Pero los personajes se refieren continuamente a una fuerza colectiva invisible, cuyo único representante ha sido el sirviente. Es decir, que fuera hay un determinismo, casi tan fuerte como el que se presenta en el gnosticismo nada se escapa a la fuerza arcontica y demiúrgica que vigila todos los movimientos.

Solo que aquí es el antimimon pneuma el que se pondrá en juego; cada cual imita la fuerza amenazante del exterior. Inés quiere

poseer a Estela como lo hizo con Florencia, para que Estela pueda mirar a Garcin como una vez Florencia vió a su hombre.

Y el juego de unión comienza, ante los parlamentos que recibe de Inés, Estela le responde a Garcin. El recuerdo terrenal es el pasado, pero frente al enfrentamiento de una realidad muerta es necesario buscar un refugio en el espejismo de la vida pasada. Cada cual debera desprenderse de su posesión terrenal, de la misma forma en que para los gnósticos, el alma tiene que ir dejando sus diversas pieles en manos de los voraces Arcontes. El tormento cambia ahora de signo, le llega el turno a Estela que tortura a Inés; no quiere un espejo, solo busca una sombra y la encuentra en Garcin. Estela es ahora quien toma el papel de seductora y utiliza practicamente las mismas palabras de rechazo que Inés usó cuando quería seducirla. Es decir, se aísla en el tercero para enfrentar el alboroto de la soledad, el caos de uno mismo.

Pero la víctima adquiere el poder insubstancial del ambiente y lo habita con la atmósfera que proyecta a su alrededor.

En el punto crítico en que los personajes estan preparados para el acto amoroso, retorna su vanidad, que los hace participar de los eventos terrenales.

Estela pierde terreno cuando Garcin se lanza al pasado o al espejismo de la tierra, y sin embargo trata de unirse a él, pero Inés asume el papel de su alter ego. Ante esta tortura infinitamente más sutil y por lo tanto, más cruel, procura escaparse de la misma manera en que Estela lo intento. Al abrirse la puerta no sucede nada, o me-

por dicho, se cambia el juego. Es el turno de Inés y Garcin. La relación en este caso se alimenta del odio, ahora aislara a Estela con las mismas palabras que usó Inés en un principio y luego con las de la misma Estela.

Las reglas de este juego no giran alrededor de las otras constantes, Garcin quiere verse en el personaje espejo de la manera en que él decida. Pero esta vez el espejo es duro, refleja la realidad de su existencia.

Estela quiere romper el juego ofreciéndose a sí misma para vengar el odio de Inés. El juego toma entonces este signo y puede incluirla de inmediato.

Pero la realidad queda inscrita en las palabras de Garcin: el infierno son los otros. Porque Garcin no puede escapar de su cobardía ni con el falso olvido que le ofrece Estela, y mucho menos con la feroz acusación que le presenta Ines.

Están atrapados en su propia libertad y sin embargo han escogido la invasión de sí mismos para formar un solo cuerpo de suplicio, son inseparables porque conocen demasiados detalles de la vida del otro. Dentro de un ambiente metafísico surge el terror mecanizado ante la realidad.

Como corolario a un breve análisis de la razón por la cual existen tres personajes principales, o sea, un hombre y dos mujeres, observamos un fenómeno bastante revelador: Kate Millet, en Sexual Politics nos explica que:

...la mujer homosexual es en nuestros días decididamente el objeto sexual que otras mujeres resultan ser. Las dos mujeres excitadas en la tina de baño que aparecen ante las pantallas de la calle Cuarenta y Dos resultan muy atractivas para la fantasía masculina que interviene heroicamente entre ellas, tomando al par inmediatamente.
C.F. Jean Genet.

Naturalmente, Garcin no se comporta de una manera tan primitiva, "después de todo es un intelectual", dirían algunos, pero en realidad el intelectual se comporta exactamente igual que cualquier otro hombre; la única diferencia es que está motivado por medio de mecanismos indirectos que cubren su verdadera personalidad. Garcin es tan hábil en el juego que se introduce en la llaga de Inés, es decir, que la debilidad de Inés radica en la atracción que siente por Estela.

Aquí comienzan a operar los diferentes niveles subterráneos; Estela es dominada tanto por Garcin como por Inés en el terreno de la vanidad, al igual que Garcin es controlado por Inés en su juego de víctima. En tanto que Garcin quiere indicar la unilateralidad de una personalidad heroica, sus fantasías son destrozadas por la sombra de la cobardía. Dados los nexos tan profundos que existen entre los personajes, estos resultan ser recipientes neutros que pueden contener cualquier combinación del juego homosexual o heterosexual; sin llegar a la realización ni de uno ni del otro.

Este fenómeno se lleva a cabo en un ambiente hermafrodita, pues el juego sexual ocurre en el escenario psicológico de los personajes y no en el físico. Lo cual es perfectamente comprensible, si recor-

damos que Sartre nos esta situando en el terreno metafísico de la existencia, o sea, una existencia infernal en el mundo de la muerte. El proceso amoroso del mundo físico esta paralizado, pues los fantasmas no pueden tener un contacto objetivo con esencias inmateriales, se tornan hermafroditas por desesperación; el alimento sexual queda relegado a la esfera psicológica y lo unico que se puede observar en el exterior es un despliegue de poder en el mundo asexuado de las emociones. Es asexuado en la medida que las emociones sólo son consideradas como instrumentos de sojuzgamiento; en un terreno específico que no tiene tiempo. Los inmortales no pueden considerar el límite de la vida y la muerte, pues el apetito característico que implementa la conciencia del tiempo ha sido aniquilado.

Ahora bien, si existe una relativa incomunicación física al principio de la obra, ésta sólo nos indica que los personajes todavía se encuentran bajo la fantasía de sus existencias pasadas. Por eso todavía consideran la amenaza de la destrucción, pero a medida que la obra se va desarrollando los personajes van cayendo en la conciencia que implica la inmortalidad. Al no existir la amenaza de una destrucción física, todavía resta la esperanza de un aniquilamiento psíquico. De esta manera los inmortales crean el espejismo de una muerte sin materia.

Dentro del análisis que Sartre hace de cada uno de los personajes, surge un número determinado de combinaciones. Estas forman las substancias para que la reacción se produzca en un fenómeno concreto. Y es así como se inventa una existencia metafísica, limitada al espa-

cio existencial que el autor decide seleccionar. El diálogo dramático necesita de un mundo secreto, por ello dependió en sus orígenes de las religiones. Sartre niega la existencia de un dios, pero deja un hueco que ocupa la silueta del dios: esta nada se encuentra ocupada por una fuerza invisible.

El cuarto habitado por los tres personajes corresponde a la vida humana; pero más tarde se nos habla de los "otros". Algo o alguien que ejerce una influencia secreta sobre la conducta de los protagonistas.

Los "otros" son las siluetas vacías que han desocupado los dioses, así pues, Sartre crea una religión de sombras.

Ante la pregunta qué hay más allá de la existencia? Sartre nos responde: "hay una existencia metafísica que sólo puede comprenderse con el lenguaje de la inmortalidad".

Cuando los gnósticos le dieron una nueva identidad al demiurgo crearon un vacío arriba del mismo, que llamaron "El Ajeno", "El Otro", "El Desconocido" (4) y en estos "ajeno", "desconocidos" u "otros" descansa la substancia amenazante de la obra, es decir el lenguaje del vacío. Cuando el personaje descubre que puede abrir la puerta y que "lo desconocido" aparentemente lo determina, simultáneamente reconoce que "lo desconocido" no necesita estar afuera para determinarlo, pues "lo desconocido" se encuentra en sí mismo y en los otros.

4

C.f. supra p. 14

El Sentimiento de lo Desconocido.

Cuando el ser se enfrenta ante la inmensidad del universo, pronto siente el nacimiento de una sensación particular, el absurdo.

"Ese divorcio entre el hombre y la vida, el actor y el decorado, es propiamente el sentimiento del absurdo". (5)

Este sentimiento reúne al hombre con una metafísica de la nada que tomo todo ese mundo de lo desconocido en esa racionalización del fenómeno sobrenatural durante la era gnóstica. En el momento en que el sentimiento del vacío se hace más profundo entramos en una espesura de la emocionalidad que nos separa del mundo y nos lo muestra bajo su aspecto más absurdo.

Cuando el hombre intenta explicar la totalidad siempre surgirá la parte irracional de una cueva lejana.

"Lo que es absurdo, es esa confrontación entre lo irracional y ese deseo que los distrae de la claridad y cuyo llamado resuena en la parte más profunda del ser humano". (6)

El hombre angustiado ya no puede aceptar sin sospechas el mundo ordenado que le ofrecen las religiones, pues quien puede explicar las inmensas contradicciones que surgen en su naturaleza.

⁵ Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, p.18

⁶ Ibid., p. 37

Quizá una de las explicaciones más adecuadas para delimitar el origen del sentimiento absurdo, se nos presenta en la acumulación de energía que lleva a la descarga de centros estimulados; aspecto de la conducta animal estudiada por la etología.

Cuando la descarga para dos centros conflictivos del instinto se presentan en un animal, algunas veces uno, y en otras el otro es el que se expresa; depende del nivel relativo de acción específica energética en cada cual. Por ello, varios peces y pájaros muestran una conducta extraña que alterna la huida de otro miembro de la especie y la de voltearse para exhibirse en actitud de cortejo. Por otro lado, en tal situación conflictiva, la energía de los centros instintivos puede "derramarse" a un centro completamente diferente; y como resultado, el animal puede mostrar una conducta completamente irrelevante a la situación. (7)

De aquí podemos partir para explicar la frase de Camus: "Quiero que todo me sea explicado o nada. Y la razón es impotente ante ese grito del corazón. El espíritu despertado por esta exigencia busca y no encuentra más que contradicciones e incongruencias" (8)

Con el objeto de establecer un paralelo etológico, tomemos como centro intelectual aquello que se va acumulando en "la explicación del todo" y, como núcleo emocional, aquello que se encuentra contenido "en el grito del corazón". La situación conflictiva que se origina al encontrar los límites en los que se encuentra la razón, impotente an-

⁷ Etkin, Devlin, Bouffard, "Patterns of Individual and Social Behavior" p. 378

⁸ Camus, Le Mythe de Sisyphe, p. 66

te el asalto angustioso de la emocionalidad provoca un "derrame" de energía. Aquí se presenta un cuadro de conducta contradictoria muy parecida al ejemplo etológico.

Esta zona claroscuro de la conducta que se nutre de la racionalidad y el choque de la corriente emocional corresponden al universo absurdo. Pero al mismo tiempo forma una de las características más importantes de la naturaleza humana, en ese lugar en donde se manifiestan cadenas de sus propias contradicciones. Por tanto Camus se equivoca cuando dice que: "Para un espíritu absurdo la razón es vana y no hay nada más allá de la razón". (9)

Si anteriormente aceptamos el choque entre dos centros, el intelectual corresponde a la zona ocupada por el espíritu absurdo, mientras queda todo el universo emocional por explorar.

Según la interpretación que Camus hace del dios de Kierkegaard, este tiene los atributos del absurdo: injusto, inconsecuente e incomprendible. Mismas características que los gnósticos le daban al Demiurgo. Esto marca un precedente importante, dado que el religioso proyecta el sentimiento del absurdo en la figura divina y lo resuelve en el modelo de la creación. En tanto que Camus sufre de una introyección de la conducta contradictoria y establece las reglas del juego absurdo. Es así como enfrentará la eternidad - si el absurdo aniquila todas mis posibilidades de libertad eterna, también me con-

duce y exalta a lo contrario, mi libertad de acción-. Al no encontrar justificación alguna ni en los límites divinos ni en el futuro del hombre cotidiano, que busca dirigir su propia existencia siguiendo metas fantasmagóricas, surge otra libertad que se encuentra en la "libertad del ser", misma que se contrapone al tener que ser. Es natural que el hombre absurdo no puede encajar en la reconciliación, ya que su rebeldía lo enfrenta al cambio continuo y no a la reconciliación esclerótica de una vida predestinada.

Sin embargo, tanto el hombre absurdo, el cotidiano, como también el religioso, se ven en la necesidad de proyectar todo este "derrame" conflictivo. De esta manera es como vemos al hombre absurdo en la búsqueda por resolver la materia de su angustia; lo que desemboca en la instrumentación del juego sobre un escenario.

El hombre absurdo "penetra en todas las vidas, las experimenta en su diversidad y las sabe actuar debidamente". (10) Aquí habita la posibilidad de su libertad, porque mientras mas diversifique su conflicto e n e l d e otros, mas dinámico será el resultado.

"El actor reina en la mortalidad.
De todas las glorias, sabemos que
la suya es la mas efímera". (11)

Al experimentar cada pequeña muerte de un personaje ya elaborado, en el último día de la representación tiene la disyuntiva de co-

10

Ibid., p. 105

11

Ibid., p. 107

nocer un aspecto mas de su complejidad.

Imaginemos por un instante lo que experimentaríamos al habitar a Iago. Al tomar la profesión de experimentador de existencias podemos habitar la vida de todos y de ninguno. "Al final de su esfuerzo, su vocación ha quedado aclarada: aplicarse de todo corazón a no ser nada o a ser todos". (12)

Quizás uno de los experimentadores de existencias mas sorprendentes de la literatura isabelina, sea Iago, por su increíble complejidad caracterológica.

Iago es el dramaturgo de su propia trama, porque puede manipular a otros hasta obligarlos a toparse con tensiones extremas; puede a s í disfrutar todas las manifestaciones de la conducta explosiva para luego conducir a sus víctimas al climax que le sea más conveniente. Representará un auténtico psicodrama para llegar a provocar reacciones muy particulares en el resto de los personajes y de esta manera atarlos a una cadena de eventos con el objeto de dominarlos con mayor facilidad.

Aquí haré un pequeño paréntesis para explicar el psicodrama, segun lo vio J. L. Moreno en su libro *Gruppenpsychotherapie und Psycho-drama*.

El objetivo del grupo terapéutico
de reunir a sus miembros en una

12

Ibid., p. 109

sociedad miniatura es claro y evidente.

Los problemas de la sociedad humana, tanto como el problema del individuo - la representación de relaciones humanas - el amor, el matrimonio, la enfermedad y la muerte, la guerra y la paz, que constituyen grosso modo la imagen del mundo, pueden ser ahora representadas en miniatura, en una "microrrealidad" dentro del marco del grupo. (13)

Mi propósito no es utilizar el sicodrama bajo su aspecto terapéutico, sino llegar a instrumentar el proceso por medio del cual Iago manipula a los individuos que lo circundan. Iago es el villano que, utilizando su conocimiento de la naturaleza humana, se sirve del mismo para rebajar al ser humano. Y lo hace al actuar el elemento psicodramático de la "microrrealidad" que lo habita para dominar a los demás, tal como un extraño psicodramaturgo que construye su trama motivacional con el objeto de satisfacer su incontrolable apetito por la venganza. Sería fácil imaginar a Iago en un rincón apartado, imitando las voces, los gestos y las actitudes de sus futuras víctimas para urdir el plan estratégico de su ataque. Su experimentación dentro de las existencias de los demás naturalmente le sirven en el aspecto más negativo, pero logra encarnar a un verdadero sicodramatista en esa capacidad de diversificación que lo caracteriza.

Iago inventa un escenario sicodramático como instrumento pa-

13

J.L. Moreno, "Psicodrama" Psicoterapia de Grupo y Psicodrama, Traducción de Armando Suarez. (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1966) p. 108 y 109.

ra desquiciar el orden humano y exhibirse como el gran actor de la venganza. Es el representante oscuro del hombre absurdo, al igual que todos los manipuladores mas célebres de la historia y la literatura lo fueron alguna vez.

Del destructor emocional pasamos al creador cuyo objetivo en la obra absurda es "que el pensamiento debe, bajo su forma mas lúcida, ser mezclado no debe aparecer mas que bajo la inteligencia ordenadora. Esta paradoja se explica según el absurdo. "La obra de arte nace del renunciamiento de la inteligencia para racionalizar lo concreto". (14)

Por ello será interesante comprender el desarrollo especulativo del gnosticismo, (15) ya que las premisas que operan en el desarrollo gnóstico también consideraban la presencia de una inteligencia ordenadora.

La inteligencia de la que habla Camus es pues la que traduce las apariencias de la obra y cubre de imágenes lo que carece de razón. De aquí que el mundo arcóntico sea comprendido dentro de la especulación anticósmica, y que el otro aspecto de la inteligencia ordenadora se manifieste en el reino luminoso (16), es decir, en aquella parte del reino que sobrepasa al conocimiento humano que,

14

Camus, Le Mythe de Sisyphe, p. 132

15

C.f. supra p. 53

16

C.f. supra p. 13 y 15

por tanto, es sólo conocido a través de imágenes.

Tanto en el modelo absurdo como en el gnóstico, la conclusión conceptual para un desarrollo artístico de la imagen se sintetiza en lo siguiente: "La expresión comienza donde el pensamiento termina".(17) Ambos fenómenos tienen que coincidir en tanto que resulten caracterizados dentro del terreno de lo desconocido.

El otro punto clave en donde ambos modelos toman un curso común, se encuentra en esa variabilidad del pensamiento ya que, gracias a esta característica, el pensamiento abarca una dimensión más vasta, mientras que la forma unificadora del pensamiento necesariamente lo limita, empobrece y finalmente lo absorbe. "Todo pensamiento que renuncie a la unidad exalta la diversidad. Y la diversidad es el sitio del arte". (18)

En el gnosticismo se buscaban efectos creativos, pero la consecuencia teológica del fenómeno desemboca en una mayor proliferación del material metafísico, mismo que siempre debe encontrarse en toda gran obra de arte.

En la doctrina gnóstica la topología del ascenso del alma a través de las esferas, con el desnudarse del alma de sus envolturas terrenales y la obtención de su naturaleza acósmica natural podría ser interiorizada. Como se dijo anteriormente, es en el Poimandres donde se describe el ascenso del alma como una serie de sustracciones que dejan

17

Camus, Le Mythe de Sisyphe, p.133

18

Ibid., p.155

al verdadero ser en un estado de desnudez, parecido al primer hombre antes de su caída cósmica.

El escenario gnóstico presentaba siete rejas dispuestas en escalones ascendentes; en los misterios de Isis encontramos que el iniciado se ponía y quitaba siete (o doce) túnicas o disfraces zoomórficos. Este ritual recibía el nombre de palingenesia o renacimiento: el iniciado renacía como el Dios. La terminología de "renacimiento", "reforma" (metamorfosis), "transfiguración" era parte del lenguaje usado en el culto de los misterios

De estas manifestaciones religiosas es de donde parte el mismo origen del teatro. Desde el instante en que el hombre quiere experimentar el gran cambio en sí mismo, busca una metamorfosis de su naturaleza para habitar el cuerpo del dios.

El nacimiento del actor chamánico trae consigo la necesidad de todo un aparato espectacular que lo sostenga.

Colin wilson nos describe a Apolonio de Tiana, cuyo nombre aparece vinculado con el de Simon Magus, personaje que era considerado como gran hacedor de milagros. Se cuenta que aprendió los secretos mágicos de los sacerdotes de Egipto y de los magos persas. La gente le atribuía dones mágicos, entre los cuales se contaba "la habilidad de la levitación y la habilidad de hacer que muebles de gran peso se movieran sin que el ejerciera contacto alguno".

La Doctrina Simoniana fue descrita por los Padres de la Igle-

sia, entre los que estan Ireneo, Hipólito, Tertuliano y Epifanio.

En la ciudad de Lidia, los habitantes que se habían convertido a la religión del magi hablaban de un altar, sobre el cual habían cenizas cuyo color era incomparable; de pronto la madera se incendiaba por sí misma sin la presencia de fuego alguno y la flama era muy clara. (19)

El mismo Hipólito describe uno de los secretos del Magi en su obra intitulada Philosophumena. Esta obra fue diseñada para refutar las doctrinas de los paganos.

Según él, los altares en los que tomaba lugar este milagro contenían, en lugar de cenizas, cal de calcio y una gran cantidad de incienso pulverizado, lo cual explicaría el color inusitado de las cenizas observado por Pausanias. El proceso, por otro lado, es excelente, ya que solo es necesario arrojar un poco de agua en la cal, guardando ciertas precauciones, para que se desarrolle el calor suficiente para prender el incienso o cualquier otro material combustible, tal como azufre o fósforo. (20)

Toda esta fantasmagoría de los primeros grandes prestidigitadores, abrieron paso para la formación de un escenario fantástico, dentro del cual el iniciado podría experimentar los extravagantes eventos que lo conducirían a la representación de su metaforfosis. No se busca a Dios más que para obtener lo imposible. "En cuanto a lo posi

19

Albert A. Hopkins, ed., "Temple Tricks of the Greeks" p. 213

20

Ibid., p.213

ule, los hombres bastarán". (21)

En esta forma se establecen los parámetros de un escenario que no resulta menos extraño que el gnóstico, el terreno absurdo.

"El espáctuculo, dice Hamlet, he ahí la trampa donde atraparé la conciencia del rey" (22) Camus, que menciona este párrafo del gran personaje isabelino, nos da la pauta que habita ese terreno tan peculiar que nos ofrece el teatro.

El acto híbrido diseñado por el hombre para poder habitar en una pequeña superficie escénica y ahí desarrollar el gran misterio de su diversidad. El espacio anárquico que rompe con la dura estructura de su realidad cotidiana, donde el espectador, en sólo unas cuantas horas, puede viajar al pasado, al futuro y a las minúsculas células que constituyen el profundo misterio de las actitudes humanas.

"Jamás el absurdo ha sido tan largamente y tal bien ilustrado". (23) El actor, dice Camus, "que estuvo representando a Segismundo ya no existe. Algunas horas más tarde lo vemos cenando en la ciudad". (24)

El hombre, gran ingeniero de la imitación, representa la vida

21

Camus, Le Mythe de Sisyphe, p. 53

22

Hamlet, cit. en Le Mythe de Sisyphe, p. 106

23

Camus, Le Mythe de Sisyphe, p. 108

24

Ibid., p. 108

de otros, su vida ahora puede ser enriquecida con la ambigüedad del personaje; lo que le permite romper los límites de su propia realidad y disfrutar el universo fantástico. Inmerso en un juego de iniciaciones que le abre pasado, presente y futuro, experimenta la fantasmagoría de la existencia. Tras el velo de lo imposible lanza su rebelión metafísica contra todo límite, desafiando las leyes gravitacionales se pasea por los aires. Su piel puede cubrirse para representar al anciano, al asesino, al monstruo y al loco, y más tarde puede tranquilamente salir de la cáscara de su personaje para retomar su existencia.

El Absurdo como Invisibilidad: Calígula

Las fuerzas de una invisibilidad habitada chocan contra las estructuras preestablecidas de aquello que aparece como razonable y es así como el hombre absurdo toma una actitud rebelde.

El plano en que se desplaza esta rebeldía toma un tono particular; el hombre que se encuentra invadido por la conciencia de una invisibilidad habitada que se contrapone a una realidad estructurada, necesariamente adopta una rebeldía metafísica. Pues su rebeldía surge contra todo orden natural y contra la misma creación.

Así como Iago habita el lado oscuro del hombre rebelde, Calígula reina en el terreno ambiguo de la invisibilidad metafísica.

La obra fue representada por primera vez en 1945 en el escenario del teatro Hébertot.

La primera escena de Calígula nos muestra a un grupo de patricios que comentan la ausencia del emperador. Calígula todavía no ha aparecido y sin embargo la presencia de su ausencia ya ha comenzado por habitar la invisibilidad. La obra comienza por indicar la fractura de una perfección; los patricios dibujan el objeto de sus preocupaciones y es Quereas quien muestra su desconfianza al manifestar que:

Quereas:
No me gusta todo esto. Todo marchaba tan bien
Este emperador era perfecto.

Segundo Patricio
Si, era como debía serlo: escrupuloso e inexperto. (25)

He aquí la definición de la ambigüedad del cuerpo político. Ernst H. Kantorowics, citado por Marshall McLuhan en su libro The Gutenberg Galaxy, explica los dos cuerpos del Rey.

Al hablar de la manera en que los juristas medievales concebían la vida privada de los mandatarios y la estatura del dignatario, Kantorowics expone lo siguiente:

25

Cherea:
Je n'aime pas cela. mais tout allait trop bien.
Cet empereur était parfait

Deuxième Patricien:
Oui, il était comme il faut: scrupuleux et
sans expérience.

Albert Camus, Caligula (Paris: Editions Gallimard, 1958) Acto I,
p.19

No deberíamos olvidar la yuxtaposición aterradora de un cuerpo en descomposición y la inmortalidad del Dignatario como solía representarse en los monumentos mortuorios, o bien la aguda dicotomía entre la lúgubre compañía que rodeaba al cuerpo y el aspecto triunfal de la estatua adornada suntuosamente. Cuando las circunstancias no se contraponían, las efigies eran usadas en las festividades funerales de la realeza: encerrados en un féretro de plomo, que a su vez era guardado en una caja de madera, descansaba el cuerpo del rey; su cuerpo natural y mortal que en circunstancias normales estaría a la vista ahora se mantenía invisible; mientras que su cuerpo político usualmente invisible, era en esta ocasión exhibido a la vista de todos por la efigie en toda su pompa y regaña:

La efigie, una persona ficta que personificaba a otra persona ficta - el Dignitas. (26)

De esta forma el reino ambiguo se manifiesta en el cuerpo mortal y afeado por los procesos naturales, para enseguida ser guardado en una morfología que le permitiera la eternidad. Pues la efigie representa el símbolo de su poder político eterno. Era así como finalmente se destacaba la idea que el Dignatario nunca había muerto y que su poder jurídico se mantenía intocable. Esta dualidad del cuerpo mortal con el cuerpo fantástico nos permite acercarnos al mecanismo que se encuentra operando en el lenguaje de la invisibilidad, o sea, la semántica simbólica.

Calígula, el Dignitas, es definido como persona ficta dentro de la perfección y aún con la relativa imperfección de la mezcla entre la inexperiencia y los escrúpulos. Como ser humano, sin embar-

²⁶Ernst H. Kantorowics, cit. en The Gutenberg Galaxy de Marshall Mc. Luhan (New York: New American Library, 1969) p.170

go, es capaz de crear el desequilibrio. El primer patricio nos hace notar que Calígula amaba a su hermana Drusila pero que, en suma, solía acostarse con ella. El colmo es que desquicia Roma una vez que muere su hermana.

Aquí nuevamente surge una yuxtaposición, ya que la conducta del Dignitas se contrapone a la supuesta moralidad integrada por el cuerpo político. El imperio se encuentra en peligro, porque el Dignitas todavía es un hombre cuyo poder le permite una libertad inquietante. No se pueden erigir efigies ni glorificaciones hasta que llegue la muerte. Lo que no impide que la obra haya comenzado con la descripción de una persona en ausencia y, en lo que nos concierne, Calígula por ahora está en la calidad de persona ficta.

En la escena tercera vemos finalmente a Calígula dibujado de tal manera que el Dignitas aparece sucio y con los cabellos mojados. Se mira en el espejo, lo cual provoca una exageración por duplicación del estado en que se encuentra. Calígula toma el lugar del objeto artístico al ser reflejado por el espejo:

Marca a la vez la muerte de una experiencia y su multiplicación. Es como una repetición monótona y apasionada de los temas orquestados por el mundo: el cuerpo, inexpugnable imagen en el frontón de los templos, las formas o los colores, el número o la tristeza. (27)

Escena IV y V

La ubicación de la imagen anterior en una multiplicación propone un espacio vacío y sin embargo habitado. Toda esta invisibilidad trae como consecuencia una segunda imagen que le dará una perspectiva a la precedente. La perspectiva toma dos características, una plástica y la otra existencial. Esta última queda delimitada en la rebelión metafísica.

Helicón, confidente de Calígula lo encuentra cansado y sucio:

Helicón:
Si, tu ausencia duró mucho tiempo.
(Silencio)

Calígula:
Fue difícil de encontrar.

Helicón:
Qué?

Calígula
Lo que quería.

Helicón:
Que deseabas?

Calígula, siempre con tono natural:
La luna. (28)

28

Hélicon:
Oui, ton absence a duré longtemps.
Silence

Caligula:
C'était difficile à trouver.

Hélicon:
Quoi donc?

Caligula:
Ce que je voulais.

Hélicon:
Et que voulais-tu?
Caligula, toujours naturel
La lune.

Camus, Calígula, Acto I, escena IV, p. 24

La estructura lógica del pensamiento absurdo establece las reglas de su juego: El hombre absurdo sólo puede conformarse con lo imposible. De aquí parte la rebelión metafísica del Dignitas en busca de su persona ficta, la luna. La luna, en su aspecto poético, es diosa de todos los espejos y por ello conforma la perspectiva del objeto en una magnificación del mismo.

La luna guarda un significado inmortal para Calígula, algo que no pertenece a este mundo. Busca esta expresión de la inmortalidad como el Kirlov de Dostoievski, mencionado por Camus:

"Si Dios no existe, yo soy Dios.
Convertirse en Dios, es encontrar
la libertad en esta tierra, sin
tener que servir a un ser inmortal" (29)

Calígula, en cambio, busca la inmortalidad para escapar de la esclavitud que le impone el mundo cotidiano; de manera similar a la renunciación de lo mundano en el gnóstico, que no quiere caer en la trampa arcónica.

La muerte de Drusila lleva a Calígula a una toma de conciencia donde la luna se le hace necesaria. La muerte es el terreno de la rebeldía metafísica. La ausencia de Drusila tiene que ser reemplazada por una persona ficta que impulse a Calígula a la rebelión metafísica.

La escena termina con un pacto absurdo: Calígula le pide a

Helicón ayuda para obtener lo imposible.

La escena V sitúa a Calígula en el reino de las ideas. "Pensar es ante todo crear un mundo (o limitar el propio, lo que al fin viene a ser lo mismo)" (30)

La idea se concreta en el pasado de Calígula, ya sea en Drusila o la idea de ser un hombre justo.

Escipión termina diciéndole a Cesonia: quería ser un hombre justo! Cesonia, la vieja amante, se limita a contestar -Era un niño!- En cierta forma la justicia pertenece a la infancia de Calígula.

Cuando Cesonia se enfrenta al espejo experimenta el sentimiento contrario al de Calígula y, no obstante, coincide en la rebeldía metafísica.

Cesonia...se dirige hacia el espejo y se mira.
Nunca tuve otro dios mas que mi cuerpo,
yes a este dios al que quisiera rezar
hoy para que Cayo me fuese devuelto. (31)

Cesonia es esa ennoia (32) de los gnósticos y al fin y al cabo una extensión de Drusila, en tanto que, encerradas en la carne,

30

Ibid., p.134

31

Caesonia...elle va vers le miroir et s'y contemple.
Je n'ai jamais eu d'autre dieu que mon corps,
et c'est ce dieu que je voudrais prier aujourd'
hui pour que Caius me soit rendu.

Camus, Calígula, Acto I, escena VII, p. 31

32

C.f. supra, pp. 20-22

se ven condenadas a emigrar de un recipiente al otro en diferentes cuerpos femeninos. Dentro de estos parámetros se desarrolla el significado metafísico de la yuxtaposición entre Cesonia y Drusila.

En esta misma escena se produce el gran choque entre dos mundos. Y el hombre absurdo enfrenta al cotidiano.

El intendente:
 Qué?... Oh!..(Subitamente inspirado y muy rápido).
 En fin, de todos modos bien sabes que tienes que atender ciertos asuntos con cernientes al Tesoro Público.

Calígula:(prorrumpiendo en un acceso de risa inextinguible)
 El tesoro? Pero es cierto, por supuesto, el tesoro, es fundamental. (33)

Aquí se instrumenta la gran reacción del hombre absurdo, esa "rebelión que surge del espectáculo irracional unido a lo injusto e in comprensible de una condición" (34)

33

L'intendant:
 Eh! heu... (Soudain inspiré et très vite).
 Enfin, de toute façon, tu sais que tu as à régler quelques questions concernant le Trésor public.

Caligula, pris d'un rire inextinguible.
 Le Trésor? Mais c'est vrai, voyons, le Trésor, c'est capital.

Camus, Caligula, Acto I, escena VII, p.32

34

Camus, The Rebel, traducido por Anthony Bower y con una introducción de Sir Herbert Read, título original L'Homme révolté (London: Penguin Modern Classics, 1971) p. 16

El intendente, sin proponérselo, ha prendido la mecha. Ese dolor que Calígula viene experimentando, de pronto se torna abyecto ante la preocupación del intendente.

Escena VIII

La interpretación que hace el hombre absurdo es absoluta, en contraposición a la mediocre timidez del intendente. Se desata la ferocidad y Calígula decide que toda persona que disponga de alguna fortuna, deberá desheredar a sus hijos y testar a favor del Estado. Ni aún Cesonia puede comprender tal explosión, pero en el mundo de Calígula todo ha tomado un curso absoluto.

Calígula

Escúchame bien, imbécil. Si el tesoro tiene alguna importancia, la vida humana no la tiene. (35)

La lógica que maneja Calígula es terrible, porque está nutrida en el resentimiento lo transformará. Al husmear las contradicciones humanas, el Emperador desea reinar en el absoluto, tanto en la muerte como en la injusticia. "El día en que el crimen se pone el aparato de la inocencia, a través de una curiosa contradicción peculiar a nuestra época, es la inocencia la que es llamada a justificarse!" (36)

Para ello Calígula necesita de una ideología y ésta surge como consecuencia del choque que obliga al hombre absurdo a reinar en el mundo

35

Calígula

Ecoute-moi, imbécile. Si le Trésor a de l'importance, alors la vie humaine n'en a pas.

Camus, Calígula, Acto I, escena VIII, p. 35

36

Camus, The rebel, p. 12

do cotidiano. Como el mundo metafísico de Calígula resulta abyecto para los demás, entonces decide construir su propio edificio conceptual en una lógica de lo imposible.

Escipión:
No es posible, Cayo!

Calígula:
Justamente!

Escipión:
No te comprendo.

Calígula:
Justamente! Se trata de lo que no es posible, o más bien, de hacer posible aquello que no lo es. (37)

Pero el criminal inocente que mora en Calígula no puede admitir ninguna otra forma de lo mismo. Por eso desprecia la inocencia de Quereas que, según Calígula, le concede importancia a los seres y a las cosas.

Su demencia define la libertad en la medida de su criminalidad inocente, esta es según la ideología que descubre en la agonía de su rencor. Esa criminalidad inocente comienza con un suicidio paulatino: primero termina con la amistad alejando a Quereas y a Escipión, después

37

Scipion
Ce n'est pas possible, Caius!

Caligula
Justement!

Scipion
Je ne te comprends pas.

Caligula
Justement! il s'agit de ce qui n'est pas possible, ou plutôt il s'agit de rendre possible ce qui ne l'est pas.

Camus, Caligula, Acto 1, escena 11, p. 36

asesina todo vestigio del amor que alguna vez sintió hacia Drusila. La rebelión de Calígula es querer cambiar el orden del mundo y sobrepasar a los Dioses para imponer el reinado de lo imposible. Quiere crear un mundo experimental ejecutando a todo aquél que se contraponga a sus man datos; en lo primero se asemeja a Sade, en lo segundo es donde difiere. Pues Sade crea un mundo experimental donde libera lo que otros hombres guardan. Es decir que el rencor unido al poder entraña una experimentación con el crimen, donde las víctimas dejan el mundo del concepto para volverse los cuerpos macilentos que alguna vez llenaron los campos de concentración.

"Como Sade, el romanticismo queda separado de otras formas de rebelión dada su preferencia por la maldad y por el individuo". (38)

Sin embargo, Camus olvida que en la gran sala de los laboratorios intelectuales, el hablar de contenidos positivos o negativos ya no puede tener significado alguno. Pues es precisamente en estos laboratorios donde se busca la combinación de extremos y no el forjamiento de reglas morales. Es así como Calígula es la parte criminal de Camus que se libera en el terreno conceptual y nunca en el mundo real. Al jugar con las fronteras más extremosas de nuestras pasiones, en el terreno creativo, buscamos una liberación del torrente emocional. El hombre intenta buscar medios para poder confrontar su complejidad, el amante y tantos otros. Por ello las ideologías nunca pueden saciar su apetito, que resulta así tan enormemente complejo. Cuando Calígula

toma en sus manos la estructuración de una ideología, pierde su creatividad, para convertirse en asesino.

En L'Homme révolté, cuando Camus habla de los románticos deduce que: "Sus almas son liberadas con un mínimo desgaste de sus deseos más aterrantes - deseos que más tarde serán aliviados en los campos de concentración". (39)

Camus confunde la libertad de la experimentación conceptual con la represión moralista conceptual engendrada en las ideologías absolutistas, que los estados elaboran para liberar la furia represiva del crimen con fines políticos. Por ello será que mientras Sade experimentó con su esencia criminal, Hitler, incapaz de conceptualizarla desató contra los seres humanos la furia de su ejército policial.

II Acto

Se inicia en ausencia del Dignitas, pero esta vez la persona ficta ya adquirió todas las características propias de la definición que le es particular. Los patricios se quejan agriamente de los actos cometidos por Calígula, el ambiente está tan cargado que puede confundirse con la rebelión. Sin embargo, cuando una facción del cuerpo legislativo confabula contra la cabeza estatal, el movimiento termina convirtiéndose en un golpe de estado.

Si acaso, uno de los rebeldes es Escipión, joven poeta cuyo padre ha sido asesinado por Calígula, en tanto que los patricios bug

can el restablecimiento del orden y la moralidad. Sin embargo, olvidan que un orden universal, creado por una unidad intelectual, es relativo, ya que la complejidad universal no puede resumirse: es el intelecto el que procura ordenar aquello que nunca ha pertenecido al orden. Calígula quiere mezclar ambas unidades y, como consecuencia, crea un reinado de terror.

La insurrección de los patricios es ciega y va cargada con la imbecilidad que siempre los ha definido, por lo tanto su rencor es tan peligroso como su ignorancia. Quereas es quien finalmente los detendrá para instrumentar la insurrección, pero a él sí lo mueve una rebeldía.

La insurrección contra el mal, es ante todo, una demanda de la unidad. El rebelde obstinadamente confronta un mundo que está condenado a muerte y a la fatal obscuridad de la condición humana con su exigencia de la vida y la claridad absoluta. (40)

Lo que nos indica que el rebelde busca una congruencia que anteriormente ha conceptualizado con respecto al mundo, dentro del cual será él en calidad de rebelde, el que finalmente pueda organizarlo todo.

Quereas asume el papel unificador de la insurrección, al tiempo que concreta su posición:

Quereas:
Sin embargo, creo que estoy con

razones no por las mismas
razones (41)

Esto conserva una explicación definida ya que los patricios están vinculados a todo el mundo de posesiones; el estímulo que los lleva a la insurrección corresponde a la limitación de sus propiedades materiales. Quereas, en cambio, no sólo quiere subsistir sino que también busca la razón de su existencia:

Quereas:
Al contemplar cómo se disipa el sentido de esta vida, la razón de nuestra existencia es insopor-
table. No se puede vivir sin razones. (42)

El enorme cambio sufrido por Calígula se hace evidente en la quinta escena, donde anuncia a los senadores que como ha liberado a los esclavos necesita la servidumbre de los senadores; tendrán que poner la mesa.

La virtud de Calígula radica en su lejana rebeldía pues a pesar de su ferocidad estatal, todavía puede crear el desequilibrio en su mismo imperio. Pero el lado peligroso no puede ser olvidado porque Calígula combina el terrorismo estatal con el individual.

41

Cherea
Je crois pourtant que je suis avec
vous. Mais ce n'est pas pour les mê-
mes raisons.

Camus, Calígula, Acto II, escena II, p. 52

42

Cherea
Mais voir se dissiper le sens de cette
vie, disparaître notre raison d'exister,
voilà ce qui est insupportable. On ne
peut vivre sans raison.

Ibid., p. 53

En el año de 1878, el terrorista ruso había nacido. Una joven, Vera Zassulich, un día después del enjuiciamiento de ciento ochenta y tres populistas, el 24 de enero asesinó al General Trepov, Gobernador de San Petesburgo. (43)

Si bien resulta imposible justificar el terrorismo, ya sea en la acción política o en cualquier otra, por lo menos el inicio del terrorismo se originó en la lucha contra los representantes de un reinado tiránico. Para hacer destacar este fenómeno dentro de un marco morfopolítico, es de gran importancia notar como ésta misma estructura ha evolucionado en la actualidad de tal manera que forma parte de la acción humana. El terrorismo, desde el punto de vista político o en manos del estado, puede llegar a justificar, sin mayor problema, asesinatos masivos de civiles. Qué diferencia hay entonces entre un acto criminal contra un grupo de individuos indefensos y el secuestro de un avión ejecutado sin móvil político alguno?

El terrorismo estatal de Calígula se define con las palabras de Mussolini: "Nada puede estar por debajo del Estado, por encima del Estado, contra el Estado. Todo al Estado, para el Estado, dentro del Estado". (44)

De esta manera surge una religión estatal que siempre mira al futuro; la muerte de las víctimas del presente no tiene importancia alguna. Calígula se arma de esta religión para desarrollar su imp

43

Camus, The Rebel, p. 133

44

Ibid., p. 151

nía, y, refiriéndose a una de sus víctimas, anuncia:

Calígula:
En todo caso, Rufio tiene suerte.
Y estoy seguro de que no aprecia
este pequeño respiro. Sin embar
go unas horas ganadas a la muerte
son inestimables. (45)

Poco a poco Calígula toma el lugar de Dios, dentro de los di
ferentes ambientes que prepara el demiurgo criminal, encuentra la ló
gica del asesinato. Si Kirilov afirma: "me mataré para afirmar mi insu
bordinación, mi nueva y terrible libertad" (46), Calígula dirá: me mataré
en los otros para afirmar mi insubordinación contra el mundo y contra
mí mismo.

"Toda conciencia, es básicamente, el deseo de ser reconocido
y proclamado como tal por otras conciencias. Son los otros los que
nos engendran. Sólo por asociación recibimos el valor humano, que di
fiere del valor animal.

Bajo ese poder supremo, el animal se encuentra en la preser
vación de la vida, mientras la conciencia debe superarse por encima
del nivel del instinto para adquirir el valor humano". (47)

Camus erige el reino del demiurgo humano, al considerar que
la conciencia, por alguna razón, es superior a la animal.

45

Calígula.
Tout de même, ce Rufius a de la chance. Et je suis
sûr qu'il n'apprécie pas ce petit répit. Pourtant,
quelques heures gagnées sur la mort, c'est inestimable.

Camus, Calígula, Acto II, escena V., p. 61

46

Camus, Le Mythe de Sisyphe, p. 142

47

Camus, The Rebel, p. 105

Si se pudiera dividir el terreno del pensamiento como lo ha hecho, bien podría asegurarse que Camus pertenecía a la era de los consumidores inconscientes. Es decir, a aquellos aristócratas del intelecto que todavía no tenían los efectos de la contaminación del planeta, la sobrepoblación y todos los grandes problemas ecológicos a los que hoy nos vemos enfrentados. No obstante, el conocimiento tiene que cambiar de curso cuando el hombre se percata que el Deus-ex-machina que ha construido a través de su tecnología está amenazando a todos los seres vivos.

Es por ello que una conciencia como la obtenida por Calígula es insuficiente y peligrosa, porque aunque desee ser comprendido, al menos por sí mismo, establece una conciencia especializada en su ideología. El peligro de todo dios es que es canibal por definición, y los dioses estatales no sólo devoran la misma estructura de sus imperios sino que lanzan su delirio nihilista al exterior.

En la escena XIV se enfrentan los dos rebeldes, Escipión el poeta y Calígula el demiurgo. El demiurgo, como siempre, juega con la creación para experimentar la furia canibalista de la destrucción. El poeta expresa su propia angustia existencial y descubre con horror el truco del demiurgo. Calígula escucha primero el poema de Escipión, participa y luego lo critica.

El joven Escipión (en el mismo
tono)
Que corazón infecto y sangriento
has de tener! Oh, como deben de
torturarte tanto mal y tanto

odio! (48)

Calígula, el creador frustrado, no puede más que sentir desprecio por toda manifestación creativa, pues el paradigma en que ha convertido a la creación es una larga lista de eventos destructivos.

Poseído por un absurdo de condición humana es desgarrado en el absurdo biológico. A pesar que la descripción etiológica ha sido manifestada anteriormente, daremos un modelo más concreto.

Al principio del verano las gaviotas comienzan el cortejo acercándose una a la otra pero son repelidas por temor a ser picoteadas. En lugar de oscilar arriba y abajo, muy a menudo mantienen su terreno y furiosamente comienzan a arrancar el pasto desde la raíz, como si estuvieran recolectando rabiosamente el material para el anidamiento. Tales actividades aparentemente irrelevantes son conocidas como actividades desplazadas. (49)

Calígula destaca por la cantidad de actividades desplazadas que acomete: puesto que el mundo real le estorba, descarga su amor en una especie de odio. Y cuando tiene que enfrentar las presiones del mundo circundante, desplaza su actividad en una conquista metafísica.

48

Le jeune Scipion, même jeu.
 Quel coeur ignoble et ensanglanté tu
 dois avoir. Oh! comme tant de mal et
 de haine doivent te torturer!

Camus, Calígula, Acto II, escena XIV, p. 85

49

Etkin, Devlin, Bouffard "Behavior Encounter and Response in Organisms"
 p. 370

La criminalidad inocente define a Calígula y ubica el desplazamiento del crimen hacia una inocencia por decreto.

El demiurgo humano agobiado por el problema de la creación, se torna en ingeniero de la destrucción.

Acto III

Esta primera escena se abre como el espectáculo de monstruosidades en los circos de pueblo, sólo que, en lugar de ofrecer las tristes deformidades de la naturaleza presenta a un Calígula que personifica a Venus.

La parte metafísica nuevamente invade a Calígula dentro de la gran tarea, pero el proceso demiúrgico ha sufrido una metamorfosis en el reino de lo grotesco. Calígula comprende al demiurgo sólo como un hermafrodita de la imagen que puede llegar a auto-fertilizarse.

Esta interpretación absurda de las fuerzas metafísicas vincula la microrrealidad de Iago con la ironía demiúrgica de Calígula. Mientras Iago se limita a crear una sociedad en miniatura dentro de su ser, Calígula recrea una macrorrealidad que se ajuste a su rebeldía metafísica.

Escipión no soporta la farsa y declara su profundo desacuerdo ante Calígula, quien le responde:

Escipión:
Esa es la blasfemia, Cayo.

Calígula
 No, Escipión, es clarividencia. Sim-
 plemente he comprendido que hay una
 sola manera de igualarse a los dio-
 ses: basta ser tan cruel como ellos. (50)

La escena siguiente ha sido debidamente preparada, Calígula to-
 ma de nuevo su personalidad de criminalidad inocente. Le explica abo-
 ra a Helicón que finalmente ha poseído a la luna; mientras el sepa-
 intenta comunicarle que se urde un complot contra él. Calígula, en
 la ambigüedad de su conducta absurda, refiere su experiencia metafísi-
 ca a la par que prepara su gran personalidad transvestista, al ocupar-
 se con el barniz que utiliza para pintarse las uñas de los pies. El
 triunfo metafísico de Calígula consiste en que ha atrapado la invis-
 bilidad y, por medio de su transvestismo religioso, la personifica con
 toda la furia del iconoclasta

Escena V I

Calígula, probablemente cansado del combate, tanto interno co-
 mo externo, quiere hablar con Quereas. Esta vez el tirano quiere

50

Scipion:
 C'est cela le blasphème, Caius.

Calígula
 Non, Scipion, c'est de la clairvoyence.
 J'ai simplement compris qu'il n'y a
 qu'un moyen de s'égalier aux dieux: il
 suffit d'être aussi cruel qu'eux.

Camus, Calígula, Acto III, escena II, p. 98

Me permití corregir el nombre, ya que en la edición que manejé, el úl-
 timo parlamento aparecía como dicho por Helicón.

mostrar el lado humano de sí mismo pero Quereas no acepta el intercambio.

Calígula reacciona entonces diciendo que, puesto que hablar es imposible, hay que cubrirse con las máscaras; al utilizar la mentira, el diálogo será igual al combate.

Los cambios de cuerpos conceptuales corresponden a las mutaciones psíquicas de la fisonomía social; dentro de la sociedad que rodea a Calígula, su identidad ha sido escogida a través de sus actos. En tanto que es prisionero de los conceptos que los demás toman como modelo de sus actos públicos, Calígula se comporta según la lógica implacable que diseña para el resto de los humanos.

Pero si Calígula escoge dialogar con Quereas es porque sabe que éste quiere matarlo: al interrogar a su asesino descubre su soledad, por un lado, y define su calidad demiúrgica, por el otro.

Un dios humano no se suicida; como ingeniero de la destrucción busca a su aniquilador para comprender la mecánica de la destrucción cósmica, que reduce y extiende a su propia muerte.

El triunfo de Calígula obliga a Quereas a considerarlo en su propia desnudez; pero el tirano gusta de jugar con la sinceridad como preámbulo para el ataque psíquico. De la misma manera que jugó una vez con los sentimientos de Escipión, esta vez ha jugado con los de Quereas, pues al cabo de un intercambio de verdades profundas, le muestra a Quereas la tablilla que lo implica en la conspiración.

El juego de Calígula queda girando en los rincones del poder; la prueba que señala a Quereas será destruida para permitirle a Calígula la posibilidad de representar un sentimiento grandioso. Este gesto eleva a Calígula dentro de la aterradora belleza que pueden tener las estatuas pálidas de un mausoleo.

Acto IV

Reunidos Escipión y Quereas, se aclaran las posiciones de ambos frente a la conspiración: Quereas, movido por la fuerza implacable de una razón para seguir existiendo, asegura la necesidad de su acción. Escipión sin embargo, no puede levantar el brazo contra el demiurgo porque ha sido poseído por él.

Escipión:

Es cierto, Quereas. Pero hay algo en mí que se le asemeja. La misma llama nos quema el corazón. (51)

Lo cual no quiere decir más que la misma sustancia rebelde, es la que habita en el lado absurdo de ambos hombres.

Helicón los interrumpe con un anuncio que comunica de parte de Calígula. Quiere que todos se reúnan para experimentar una emo-

51

Scipion:

C'est vrai, Cherea. Mais quel que chose en moi lui ressemble pourtant. La même flamme nous brûle le coeur.

Camus, Calígula, Acto IV, escena I p. 123

ción artística. Inutil decir que después de haber terminado la danza con algunos gestos ridículos, Calígula nuevamente muestra su angustia transvestista (al entrar a la escena vestido como bailarina); éste instrumento sirve para escarbar todavía más en la emocionalidad de los hombres. Pero dado que es inteligente, sabe que este tipo de exploraciones sólo aumenta el rencor en los demás.

La escena IX nos presenta, según lo dicho por Cesonia, a un Calígula moribundo. Es de esperarse que éste también entra en el gran tablero diseñado por Calígula. El niño infernal se ha posesionado del adulto y la ruleta de la muerte gira indefinidamente. Calígula representa las diferentes caras de una muerte que la gente interpreta literalmente, pero que al fin de cuentas tiene el significado profundo de toda muerte metafísica.

El juego vampírico de la muerte en Calígula tiene que ser purificado en el asesinato de otros.

Así morirá el Tercer Patricio quien, haciendo un uso irónico del anuncio dado por Cesonia, ofrece su vida a cambio de la vida de Calígula.

Su ironía es intercambiada por la de Calígula que en ese momento aparece y obliga al Tercer Patricio a cumplir con su promesa.

La escena XII transcurre en el ambiente del gran juego; Calígula ha reunido a los poetas para que escriban sobre la muerte.

Calígula, el demiurgo de la venganza, escoge el terreno de su

entretenimiento. De antemano sabe que la mayoría de los poetas se encuentra en desventaja; la muerte es su reino y él ha diseñado un existencialismo de la destrucción; los poetas tendrán que experimentar con el concepto intelectual.

El único que puede hablar de la muerte, por haberla experimentado con el asesinato de su padre, es Escipión, pero Calígula paradójicamente no aguanta la exhibición de las vísceras emocionales; quizá porque reconoce en este espectáculo la representación de la muerte metafísica. Por tanto, no tarda en interrumpir el poema del joven Escipión; éste se despide de Calígula y le pide que nunca debe olvidar el amor que todavía siente por él.

Una vez que Calígula se ha quedado con su vieja compañera Cesonia, se desarrolla el gran drama de Calígula.

El criminal abandonado en el desarrollo de su lógica, experimenta la soledad, desesperación y muerte del alimento con que se ha saciado. Como Calígula se ha nutrido de la destrucción, sus ilusiones de eternidad chocan con los límites de su ingeniería destructiva. Para Calígula sí existe una prisión y es el destino de su muerte física y metafísica: ya no puede aceptar el amor que le ofrece Cesonia, pues ningún sentimiento creativo puede tomar el puesto que ahora ocupa el veneno que nutre el alma del demiurgo.

Calígula tendrá que seguir con su furia destructiva hasta la consumación y Cesonia cae como la última víctima. La libertad de Calígula está en la prisión de su propia soledad.

Calígula todavía se verá obligado a enfrentar el miedo que le provoca su misma muerte; Helicón, su antiguo camarada cae asesinado. Y Calígula, tras ser apuñalado, grita con el último suspiro del conquistador.

Aún estoy vivo! (52)

La voz aguda de la muerte cruza por la garganta agonizante del transvestista y todo concluye.

Calígula, el transvestista de actividades, logra el último desplazamiento, su vida recorre el castillo de la muerte.

Después de la lectura de Calígula, ya inscritos en el terreno de las teologías, es de gran interés analizar el desarrollo actual de las religiones políticas.

Hong Kong, 11 de abril de 1977 - Hua Kuo Feng, presidente del Partido Comunista Chino, se ha dejado crecer el cabello, y ha adoptado un nuevo estilo de peinado que le da un extraordinario parecido con el difunto Mao Tse Tung. (53)

Esta manifestación de transvestismo político, reúne una serie de implicaciones fundamentales, si nos acercamos a la figura de Mao. La corriente ideológica iniciada por Mao aclara los objetivos

52

Je suis encore vivant!

Camus, Calígula, Acto IV, escena XIV, p. 155

53

Excelsior, "Con un nuevo peinado se parece al extinto líder" por Fox Butterfield, c.f. The New York Times, (martes 12 de abril de 1977)

de la religión política por su estructura peculiar.

"Cuando Mao nace en 1893, Hunan ya era el frente que se empeñaba en una renovación política e intelectual, que más tarde conduciría al Movimiento de Reforma en 1898". (54)

Este intento de modernización del sistema político fue pronto reprimido por la Emperadora reaccionaria, Dowager. Mao, inspirado en la antigua generación de estudiosos, no sólo buscaba en Occidente los secretos de la fuerza que instrumentaría una resistencia contra la occidentalización, sino también buscó en el estudio de la tradición China, y especialmente en los filósofos de la Conquista Manchuriana, la exhortación que tendería a revivir el espíritu pragmático y militar de los ancestros.

La estructuración política religiosa de su ideología se hace sentir en un artículo escrito en 1917, mismo que se encontraba lleno de referencias a los "héroes, mártires y guerreros" de la antigüedad.

Esta influencia se hizo presente cuando Mao citó a un rival de la Dinastía Hen.

"Mi fuerza desenterró montañas, mi energía dominó al mundo". (55)

54

Stuart R. Schram, "What Makes Mao a Maoist?" Readings in Sociology, Fourth Edition, Schuler, Hault, Gibson, Brookover ed. (New York: Thomas Y. Crowell Company, Inc. 1971) p. 517

55

Mao Tse-Tung, cit. en Ibid., p.518

Con estas frases Mao buscaba una autodisciplina que fundamentara su ideología. Para 1920, Mao ya se había convertido al comunismo.

Sin embargo, el aspecto más interesante de esta conversión es la interpretación maoista: "que serían los campesinos y no los trabajadores los que le darían la fuerza principal al movimiento revolucionario; aunque, por supuesto requerirían del liderato del partido de los trabajadores". (56)

Esta actitud fue inspirada por el pensamiento marxista, ya que Marx indicó claramente refiriéndose al campesinado que era "la clase que representa la barbarie en el seno de la civilización". (57)

No obstante, esta actitud cambiará cuando Mao se vea confrontado al movimiento campesino altamente militante que había surgido en el campo chino como resultado del levantamiento nacionalista provocado por la masacre conducida por la policía extranjera de Shanghai, el 30 de mayo de 1925.

La fuerza metafísica de la nueva religión campesina será definida por Mao de la siguiente manera: "Como un huracán o tempestad o una fuerza tan extraordinariamente veloz y violenta que ningún poder, por grande y violento que sea, podrá suprimirla". (58)

56

Schram, Ibid., p.518

57

Karl Marx, cit. en ibid., p. 519

58

Mao, cit. en ibid., p. 519

Naturalmente que el demiurgo que organizaría tal poder no sería otro que el mismo Mao.

Bajo las órdenes de Stalin, el movimiento de los Comunistas Chinos es forzado a desistir durante la primavera de 1927. Esta política tiene como consecuencia la destrucción absoluta del movimiento de trabajadores urbanos, y Mao tiene que refugiarse en la región montañosa de Ching Kangshan.

Las principales características estructurales de la revolución china tomaron las siguientes formas: "una revolución del fondo hacia arriba en lugar de arriba para abajo, la prolongación de la lucha en el campo, a diferencia de una insurrección urbana rápidamente victoriosa; el Ejército Rojo a diferencia de trabajadores armados como punta de lanza" (59)

Naturalmente, estas características diferían del modelo soviético, ya que éste se encontraba básicamente centrado en los trabajadores y las ciudades.

Con estas actitudes, Mao difería marcadamente de las opiniones sostenidas por el mismo Marx con referencia a Asia, pues éste consideraba que la única salvación para estos pueblos radicaba en una Europeización. Así, la revolución asiática requería de los europeos para indicarles "cómo debía llevarse a cabo".

El modelo maoísta de la revolución giraba alrededor de todos

aquellos cambios en la conducta y pensamiento de los seres humanos.

"...la indoctrinación ideológica y la movilización social resultaban más importantes que los factores técnicos para realizar tales cambios". (60)

A principios de 1963, Mao busca un nuevo cambio que no se apoyará en el sector rural, como en los años transcurridos entre 1955-58; esta vez habrá una remodelación de parte de los intelectuales urbanos. Es así como estalla la revolución cultural que instrumenta la existencia de un sólo demiurgo, derrumbando la dicotomía que existía entre Mao y sus seguidores y la otra facción de comunistas ortodoxos tales como Liu Shaoch'i y Teng Hsiao-ping.

Según lo expresado por Mao a un diplomático americano: "las dos metas básicas en éste, como en todos los demás movimientos de rectificación será: combatir las tendencias burocráticas de los cuadros del partido, sujetándolos a la crítica masiva, para así desarrollar al mismo tiempo un sentimiento de participación y por lo tanto de libertad entre el pueblo". (61)

En contrapartida a toda la ideología maoísta, surge la propia 'revolución cultural' provocada por Calígula:

Tercer Patricio:
 Estamos contigo. Ha dado al pueblo
 nuestros asientos en el circo y nos ha
 obligado a luchar con la plebe para

60

Ibid., p. 521

61

Ibid., p. 522

castigarnos mejor después. (62)

Sin embargo, el delirio personalista de Calígula le impide el margen de acción e influencia que Mao tuvo. Con la ayuda de la guardia Roja, Mao se asegura que nadie en China (excepto él mismo) se atrevería a demandar incuestionable obediencia en virtud de un status oficial o conocimiento especializado. El instrumento que utiliza se torna verdaderamente ambiguo, como lo son todas las rebeliones absurdas. Por principio decide tomar la posición de observador del cuerpo político, al mismo tiempo que forma parte del mismo. "En relación al partido, los guardias Rojos aparecían como las "masas", atacando a la élite gubernamental desde el exterior". (63)

Una vez que los estudiantes que integraban los guardias Rojos "Cumplieron su función de humillar a las autoridades en las ciudades, fueron enviados al campo para aprender a ser humildes; escuchando los relatos de los campesinos con respecto a las dificultades y opresión de otros tiempos, y por tanto así descubrir qué tan poco conocían de la vida real". (64)

Quizá la fuerza principal del régimen maoísta tuvo su mayor

62

Troisième Patricien

Nous sommes avec toi. Il a donné au peuple nos places de cirque et nous a poussés à nous battre avec la plèbe pour mieux nous punir ensuite.

Camus, Calígula, Acto II, escena II, p. 50

63

Schram, "What Makes Mao o Maoist?" P. 525

64

Ibid., p. 525

éxito en la delegación de poderes; misma que tomó cuerpo en el siguiente slogan: "ABAJO CON LOS TIRANOS LOCALES Y LAS CLASES MALVADAS! TODO EL PODER A LAS ASOCIACIONES CAMPESINAS!"

A tal punto llegó el poder de estas asociaciones campesinas que "aún trivialidades como peleas entre marido y mujer eran llevados a la asociación de campesinos". (65)

En este aspecto difiere de lo expresado por el Sr. Stuart R. Chram, ya que desde el punto de vista de control estratégico, de manera alguna constituye una trivialidad, el mantener una influencia continua sobre el límite más pequeño de las sociedades, que siempre está centrado en el núcleo familiar.

Para llegar a comprender el nivel de aterradora influencia que tenían estas asociaciones no hay más que citar al mismo Mao:

"La gente ocupa las casas de los tiranos locales y las clases malvadas que se contraponen a las asociaciones campesinas, matan a sus puercos y consumen las reservas de grano" (66)

"A la menor provocación hacen arrestos, coronando a los arrestados con enormes sombreros de papel, los exhiben por los pueblos, gri

65

Mao Tse-Tung, "An Investigation of The Peasant Movement in Hunan" Readings in Sociology, Fourth Edition, Schuler, Hault, Gibson, Brookover ed. (New York: Thomas Y. Crowell Company, Inc. 1971) p. 522

66

Ibid., p. 530

tando Cochinos terratenientes, ahora saben quiénes somos!" (67)

Y dije aterradora porque en estos delirios de odio y poder ilimitado es donde tradicionalmente se han nutrido las cacerías de brujas, los pogroms, el racismo y todas las manifestaciones más brutales del ser humano.

No puedo llegar a diferenciar entre el dictador y el tirano que se acomoda la careta de revolucionario, quienes como Mao, tranquilamente pueden asegurar:

Para decirlo lisa y llanamente, es necesario crear el terror por un tiempo en toda área rural, o de lo contrario sería imposible suprimir las actividades contrarrevolucionarias del campo o derrumbar la autoridad de las clases acomodadas. (68)

El dictador y el tirano entran dentro del mismo círculo de 'criminalidad inocente' o si se prefiere 'criminalidad justificada' En el acto III de la escena V, Calígula termina su monólogo diciendo:

Calígula:

Demasiados muertos, demasiados muertos; esto termina por despoblar. Aunque me trajeran la luna, no podría retroceder. Aunque los muertos se estredecieran de nuevo bajo la caricia del sol, los asesinados no volverían bajo tierra. (Con acento enfurecido) La lógica, Calígula, hay que perseguir la lógica. El poder hasta el fin, el abandono hasta el fin. No!, jamás se

67

Ibid., p. 530

68

Ibid., p. 531

puede volver atrás; es preciso llegar hasta la consumación! (69)

La lógica implacable de las religiones estatales muestra su verdadera vocación: Calígula el tirano, Mao el dictador, o Huá Kuo Feng, el emulador de Mao Tse-Tung; finalmente todos se reúnen en el triste círculo de la 'criminalidad justificada'.

69

Calígula

Trop de morts, trops de morts, cela dégarnit. Même si l'on m'apportait la lune, se ne pourrais pas revenir en arrière. Même si les morts frémissaient à nouveau sous la caresse du soleil, les meurtres ne rentreraient pas sous terre pour autant. (Avec un accent furieux). La logique, Calígula, il faut poursuivre la logique. Le pou voir jusqu'au bout, l'abandon jusqu'au bout. Non, on ne revient pas en arrière et il faut aller jusqu'à la consommation!

Camus, Calígula, Acto III, escena 4, p. 110

Capítulo V

El Laboratorio del Lenguaje.

Uno de los vínculos más cercanos a los rituales de Eleusis, se encuentra en Las Ranas de Aristófanes, comedia representada el año 406 bajo el nombre de Filómides y que obtuvo el primer premio en las fiestas Leneas. Diónisos, agobiado por la representación de tantas tragedias mediocres decide bajar al Hades en compañía de su esclavo Xantias. Vestido con un traje azafrañado de mujer sobre el que lleva una piel de león que le ha sido prestada por Heracles; Diónisos atraviesa la Estigia en la barca de Caronte para enseguida enfrentarse al ruidoso canto de las ranas. Llega hasta la morada del Hades y allí funge como árbitro en una confrontación de méritos entre Esquilo y Eurípides. Ambos dramaturgos son ridiculizados, pero termina venciendo Esquilo, quien sube a la tierra acompañando a Dionisos.

Sin duda alguna la parte más interesante de la obra corresponde al descenso de Dionisos, ya que de esta manera se imita el viaje de la diosa Deméter. La noble identidad del dios queda establecida con su complicado atavío transvestista. El viaje por el Hades es primero discutido con Heracles; Dionisos quiere buscar a Cerbero y enumera lugares tales como: Puertos, panaderías, lupanares, paradores y posadas que no tengan chinches. Con esto se toma al Hades como un puente terrenal que puede ser fácilmente interpretado por los mortales.

Cuando Dionisos anuncia su proyecto a Heracles quiere que éste

le indique el camino más corto; Heracles entonces le presenta varias disyuntivas entre las que se cuentan el ahorcamiento o el suicidio. La descripción del terreno mágico va tomando sustancia, siempre acompañado del elemento paródico. Heracles indica que se debe bajar al Cerámico. (1) En esta etapa de la jornada mágica, el motivo de la luminosidad mística o las Lampadoforias, que aparece posteriormente en los tratados rosacrucianos. El mausoleo de Venus se encontraba iluminado con lámparas de pyrita; y en el Songe de Poliphile, el tema rabelesia no desarrolla el motivo de las linternas, que resultan ser unos personajes desplazándose por el país Lanternois. Asimismo, en las Bodas Alquímicas surgen dos lampadóforos que representan los poderes superiores e inferiores del alma. La luz de la gracia, o sea el primer lampadóforo, tiene un fulgor dorado; el segundo representa la luz de la naturaleza.

Heracles:
 Más lejos acariciará tus oídos el
 dulce sonido de las flautas; verás
 bosquecillos de mirtos iluminados
 por una luz purísima como la de aquí;
 encontrarás grupos bienaventurados de
 hombres y mujeres, escucharás alegres
 palmoteos.

Dionisos:
 Y quiénes son esos?

1

Barrio de Atenas donde se celebraban las lampadoforias, fiestas en honor de Atenea, Hefaistos y Prometeo, por haber dado a los mortales el aceite, las lámparas y el fuego, respectivamente. La parte principal de estas solemnidades, consistía en correr con antorchas encendidas, procurando que no se apagasen hasta llegar al fin de la carrera. La señal de partida se daba arrojando una antorcha desde lo alto de la torre...

Aristófanes, Las Ranas, Teatro Completo de Aristófanes, trad. de Emilio Gasco Contell (México D.F.: Ed. Ateneo, S.A., Col. Obras Inmortales 1963) p. 383

Heracles:
Los iniciados. (2)

Es decir, que nos enfrentamos ante los mystai que ya han adquirido el conocimiento iniciático y viven las alegrías de los epoptes. Dionisos aparece vestido, como se ha visto anteriormente, con un traje de color azafranado. Durante las ceremonias de Eleusis, los mystes se ligaban las manos derechas a los pies izquierdos con bandoletas azafranadas.

Coro de Iniciados:
Reanima la luz de las flameantes antorchas,
blandiéndolas en tus manos. Iaco, oh Iaco,
fúlgida estrella de la iniciación nocturna! (3)

Iacchus, el niño divino, portaba las antorchas guiando a los mystai; de cuando en cuando, los celebrantes gritaban "Iakch" o "Iakche", luego danzaban y hacían sacrificios. Más adelante el mismo Dionisos quiere trocar su atavío por el de Xantias, fenómeno que indicará un intercambio de identidades. A lo largo de estas mutaciones Xantias pide que Dionisos sea atormentado, en esta forma se observa un juego con las experiencias materiales; Dionisos desmembrado es el dios de la fragmentación. Recordaremos que Dionisos-Zagreus es destrozado por los titanes, y que también Orfeo es desmembrado por las salvajes mujeres de Tracia. Aparentemente, la rana representa esa transición del elemento terrenal al del acuático; también tiene el atributo de la fecundidad natural derivado de su carácter anfibio.

2
Ibid., p.389

3
Ibid., p.395

"En Egipto, era un atributo de Herit, la diosa que asistió a Isis en el ritual de la resurrección de Osiris". (4)

Por todo lo dicho, no será puramente casual que Dionisos esté rodeado por estos anfibios que rompen el lenguaje en una cacofonía onomatopéyica: "Coro de Ranas: Brekeke kek; coax, coax". (5) En el mundo anfibio que el mismo Dionisos representa con su vestimenta ritual, es natural que se encuentre con la fauna adecuada. En su ma, puede notarse como el lenguaje queda afectado en el Hades; pues durante el enfrentamiento entre Esquilo y Eurípides ambos dramaturgos se ocupan en destrozarse el significado de sus respectivas obras.

Esquilo:

Invocando los manes de mi padre
Sobre su propia tumba, que se digne
Oírme y escucharme, le suplico.

Eurípides:

Otra repetición; oír y escuchar
son dos cosas idénticas.

Esquilo:

Por Zeus, no pienso ir desmenuzando
tus versos palabra por palabra,
sino, con la ayuda de los dioses,
aniquilar tus prólogos sin más que
con una pequeña alcuza.

Eurípides:

Con una alcuza?

Esquilo:

Si, con una sola; pues tus yambos
son de tal naturaleza, que les pue
de añadir lo que se quiera, un pelle
jito, una alcucita, un saquito, como
te lo demostraré enseguida.

4

A Dictionary of Symbols, 1962 ed., s.v. "Frog" by J.E. Cirlot.

5

Aristófanes, Las Ranas, p. 392

Eurípides:
Tú demostrarme eso?

Esquilo:
Sí, yo.

Dionisos (A Eurípides):
Vamos, recita.

Eurípides:
Cuando, según la fama más creída,
Con sus cincuenta hijas llegó Egipto
De Argos a la región....

Esquilo:
Perdió su alcuza. (6)

Así, el juego conceptual que Aristófanes diseña en la parodia no sólo muestra un rompimiento del material dramático, sino que también conlleva todo el razonamiento mágico del desmembramiento.

En el laboratorio del lenguaje sobresale uno de los ancestros más antiguos del drama: el mimo (literalmente significa "imitación" o "representación"). La mímica originalmente era un bosquejo dramático, la mayor parte de las veces de una naturaleza realista bastante cruda; era representada por los mimaules: actores acompañados por flautas.

La manifestación más antigua parece haber aparecido en la comedia de Siracusa, hacia comienzos del siglo quinto a. de J.C., y tuvo gran influencia en la Antigua Comedia Ateniense.

Entre otras cosas, los mimos podían imitar el relincho de caballos y el sonido del trueno; sus atributos más significativos se cen-
traban en sus dones acrobáticos y en el dominio de expresiones facia-

les.

Al restringirse el lenguaje, la síntesis sonora debe haber jugado un papel muy importante en el futuro uso de las onomatopeyas del teatro aristofánico.

Otros de los aspectos formativos en el lenguaje de la Comedia Antigua, a la que se encuentran vinculadas las primeras comedias de Aristófanes, parece haberse inspirado en una forma más elaborada de la mímica, llamada hypotesis, que se preocupaba por presentar un esbozo caracterológico más que un desarrollo de la trama.

Los mimos tenían la cabeza rapada y actuaban descalzos (de aquí que los llamaran planipes); sólo el stupidus o bufón aparecía ataviado con gran elaboración. El Pantomimus, era un ejecutor cuyo arte consistía en la representación por medio del gesto rítmico. Esta forma de entretenimiento era muy popular en Magna Grecia y se dió a conocer en Roma durante el reinado de Augusto; los temas podían abarcar desde motivos mitológicos hasta eventos del pasado. El Pantomimus, portaba el atavío del actor trágico, tenía una máscara con una expresión digna, pero, en contraste con la máscara trágica, la suya tenía la boca cerrada. Un grito que se reprime en el exterior y se lleva al plano visceral de la pantomima.

El gran desarrollo de este arte surge con Pylade, de Cilicia, y con Bathylle, de Alejandría. El primero inventa un ballet suave, grave y patético; características que lo sucederán en la evolución del clown grave. El arlequín sentimental de Marivaux que degeneró en

el moralista insípido y respetable de las comedias de Florian. El clown grave sin embargo, es rescatado mucho más tarde por Beckett, como en un capítulo posterior.

La pantomima de Bathylle de Alejandría era vivaz, alegre y ligera. La evolución será la del clown ruidoso, que tomará como personaje principal a Pierrot en las arlequinadas, una especie del escolar crecido que el público inglés apreció tanto.

Durante el reinado de Nerón, un cínico llamado Demetrius quedó tan impresionado con la representación que lanzó una serie de discursos atacando el arte; éstos tuvieron tal efecto que estuvieron a punto de hundir la pantomima. Los actores, conociendo la estatura de su adversario, lo invitaron a una representación extraordinaria.

Sin más recurso que los pasos, las posiciones del cuerpo y los movimientos de los brazos, aquellos mimos desarrollaron sucesivamente los amores de Marte y Venus. El Sol los descubre ante el celoso marido de la diosa, y seguidamente despliega las trampas ante la mujer inconstante y a su dudoso amante. El efecto de tan pérfidos enredos exaltan la ira de Vulcano y no hacen más que confirmar la verguenza y confusión de Venus, la rabia de Marte y la alegría maliciosa de los dioses que acuden a tropel ante tan grandioso espectáculo. El resultado de la representación fue que toda la asamblea aplaudió, incluyendo al cínico.

Al principio, esta danza se denominó Danza Itálica, para más tarde recibir el nombre de pantomima.

Otro de los aspectos importantes para comprender la sonata silente en los personajes de Beckett, se encuentra en un lejano ancestro llamado el Archimimo. Aquí surge un empleo bastante extraño que se adoptó en los funerales romanos.

Un hombre instruido en el arte de imitar el espíritu, los movimientos y la conducta de otros hombres, era escogido para preceder el ataúd. Tomaba los hábitos del difunto, y se cubría el rostro con una máscara que recordaba todas las características del desaparecido.

Mientras se ejecutaban las sinfonías lúgubres durante la marcha, el archimimo destacaba, a través de su danza, las acciones más notables del personaje que representaba. Era una oración fúnebre muda que trazaba ante los ojos del público la vida del ciudadano que había muerto.

El archimimo no guardaba parcialidad alguna, ni el poder del personaje, así como tampoco la fuerza de los sucesos tenía la menor influencia en sus imitaciones.

La sátira o égloga de los muertos se convertía de este modo en una lección útil y temible para los vivos. (7)

La siguiente escala en este recorrido por la anatomía del clown, corresponde a la Commedia dell'arte, algunas veces conocida como Comedia de Máscaras o Comedia Improvisada. Floreció por toda Italia, principalmente en Venecia y Nápoles, desde el principio del Renacimiento hasta el final del diecisiete, para luego extenderse por toda Europa. En 1577 una compañía se estableció en Londres, introduciendo a los clowns y tontos que Shakespeare emplearía en sus obras. Entre los aspectos más característicos que notamos en el re-

corrido del clown elaborado por Shakespeare encontramos que, en primer término, estaban dotados de un profundo conocimiento de la naturaleza humana y, en segundo término observamos que se aprovechaban de eso para luego duplicar la personalidad que querían ridiculizar, y concretar así el sitio real que correspondía a los personajes; el resultado era que los protagonistas caían de su ampulosa nobleza para ocupar un terreno menos digno pero más humano.

A finales del diecisiete, los personajes enmascarados de la *Commedia dell'arte* se habían establecido en número de cuatro.

Pantalone, el tambaleante mercader veneciano, con larga capa negra y calcetas rojas, de buen corazón pero astuto, tenía una barba puntiaguda y largos bigotes que asomaban por debajo de la máscara. Pantalone es el primer anciano de la *Commedia dell'arte*; algunas veces soltero, pero más a menudo el viudo con una sola hija.

Otro personaje enmascarado y segundo viejo es el Doctor, con gran sombrero negro, cuello blanco y túnica académica negra, descendiente de los doctores legistas de la Universidad Boloñesa. Hace gran despliegue de erudición pero nunca habla sin decir alguna absurdidad pretenciosa. Muchas veces tiene un hijo único, llamado Le lio.

La tercera y cuarta máscaras corresponden a los dos zanni. Son los sirvientes Arlecchino y Brighella. Ambos provienen de Bérgamo, de ahí que su nombre sea Zanni; (que deriva de un dialecto de Bérgamo y que significa Giovanni o Juan; en inglés, Silly John o

Zany, simplón).

Arlecchino es bastante ingenioso pero siempre es engañado por su colega Brighella, sirviente cuyos harapos y roturas han sido establecidos por los triángulos rojos, verdes y amarillos.

Entre los zanni más relevantes se encuentra Pierrot, que inició su vida bajo la encarnación de Pedrolino.

"El personaje tenía algo de Pulcinella (Punch)". (8)

O sea aquel Maccus de la farsa atelana, y también el sirviente tonto de la comedia popular latina; el Punch aglutina por otro lado el humor inglés.

El Pierrot francés parece haber sido desarrollado por un tal Giuseppe Giaratone, o Giratoni. . .

Acentuó la simplicidad y torpeza de Pierrot, aspectos tan importantes de sus manifestaciones más tardías; lo atavió en el disfraz familiar, prendas sueltas y blancas con largas mangas, gorguera, y el amplio sombrero cuya suave ala golpeaba su rostro blanqueado. (9)

La pareja femenina del zanni es Fantasca, la criada. Ella suele llevar nombres muy variables: Colombina, Esmeraldina, Corallina, Franceschina, etc. Al principio, es la figura de una villana boba...

Lleva como Arlequín, ropas campesinas remendadas, pero se transforma más tarde en el elegante traje de una soubrette, blusilla de color

8

The Oxford Companion to the Theatre, 3rd. ed., s.v. "Pierrot"

9

Ibid., s.v. "Pierrot"

con faldas cortas. (10)

La criada sufrirá una transformación, pues, lista y vivaz, habitualmente arregla los negocios de su ama y por supuesto nunca descuida los suyos.

Con el objeto de darse una idea más clara de la *Commedia dell'arte*, tenemos la descripción de Evariste Gherardi.

Bufón italiano, que nace en Prato, Toscana, muere el 31 de agosto de 1700. Representaba a Arlequín. Los comediantes italianos no aprenden las cosas de memoria y les basta, para representar una comedia, el haber visto la trama un instante antes de entrar al teatro.

Para que se logre un buen comediante, nos explica Gherardi, se requiere de alguien que utilice más la imaginación que la memoria, que improvise al estar actuando, alguien que sepa apoyar a su compañero; es decir, aquel que tenga el talento de unir tan afortunadamente sus actos y sus palabras con las de su camarada, que pueda entrar a un campo donde todo el juego radique en los movimientos que el otro le pida, de tal suerte que parezca como si éstos ya hubieran sido concertados. (11)

Si en la *Commedia dell'arte* tenemos tal despliegue del juego

10

Bordzhiev y Dzhivelegov, ed. *Historia del Teatro Europeo*, fragmentos seleccionados del tomo I: Edad media y Renacimiento (Habana: col. Teatro y Danza, Consejo Nacional de Cultura) p. 156

11

Dorcy, Mime, pp. 107-109

entre la improvisación y la imaginación, el legado de la pantomima radica en una condensación tanto del espacio como del tiempo. Por ello, el mimo guarda un desprecio tan marcado hacia el movimiento de traslación (12) y considera la escena como aquel lugar donde el espacio debe cambiar de naturaleza.

La Commedia dell'arte, como género de la comedia improvisada, deja para el desarrollo dramático contemporáneo esa característica de combinar el texto con el gesto.

Toca, en este recorrido, detenerse en el lenguaje isabelino, para lo cual comentaremos el "Sueño de una Noche de Verano".

Teseo, duque de Atenas, está a punto de celebrar sus nupcias con Hipólita, reina de las Amazonas. En eso entran Egeo, padre de Hermia, y Lisandro y Demetrio. El primero presenta una queja ante el duque porque quiere que Demetrio se espose con su hija, pero asegura que Lisandro ha hechizado a Hermia.

Lisandro y Hermia quedan solos comentando su desventura y urdiendo un plan que les permita escapar hacia el bosque. En ese momento entra Elena, enamorada de Demetrio y celosa de Hermia.

Los amantes deciden anunciarle a Elena que piensan huir a l bosque; ésta, queriéndose ganar el amor de Demetrio, pretende ponerlo en guardia acerca de la huida.

12

C.f. infra nota 2 de la "Sonata del Silencio"

La escena segunda está dedicada a un grupo de actores que se preparan para representar una comedia ante el duque.

En el segundo acto tenemos a Puck, que es un duende al servicio de Oberón, rey de las hadas. Oberón se encuentra muy celoso por que Titania, reina de las hadas, lleva de paje a un hermoso doncel, robado a un monarca de la India. En un divertido combate verbal, Titania acusa a Oberón de cortejar a Hipólita y éste a su vez le echa en cara el amor de Titania por Teseo. Retirándose Titania, Oberón decide usar el jugo de una flor (la trinitaria), que al ser vertido en los párpados de un hombre o una mujer, estos se enamoran perdidamente de la primera criatura viviente que ven. Planea usarlo con Titania. En eso entra Demetrio, seguido por Elena, en búsqueda de los amantes y, furioso por la compañía de Elena, la rechaza; Oberón, que puede hacerse invisible, decide ayudar a Elena, para lograr que ella huya de él, mientras que Demetrio busca su amor.

Oberón encomienda a Puck el vertir un poco del jugo en los párpados del orgulloso Demetrio.

Entra Titania en compañía de su séquito de hadas, que la duermen con diversos cantos. Esto es aprovechado por Oberón que unta la flor sobre los párpados de la reina. Lisandro y Hermia han entrado al bosque; como hace tiempo que perdieron su camino se recuestan para recuperarse.

Puck, no conociendo a Demetrio, exprime el líquido mágico sobre los ojos de Lisandro. No tardan en aparecer Elena y Demetrio, és

te importunado por ella. Lisandro despierta para descubrir a Elena e inmediatamente queda enamorado, con gran despecho de Elena, que cree ser objeto de burla por parte de Lisandro.

Mientras Titania reposa, entran los actores que se han citado en el bosque para ensayar la obra de Píramo y Tisbe. Puck los descubre y decide divertirse, calzándole a uno de los actores una cabeza de asno. El actor es Bottom, el tejedor, que al despertar a Titania con un canto, la deja hechizada. Titania ordena a sus hadas que sirvan a Bottom. Después, entran Demetrio y Hermia: ella no quiere saber nada de él; aquí es cuando Oberón descubre el error cometido por Puck. Entonces el rey le ordena al duende que traiga a Elena, mientras que el mismo Oberón se encarga de hechizar a Demetrio. Elena es perseguida por Lisandro y, al acercarse ambos, despierta Demetrio, que viendo a Elena queda enamorado. Elena, furiosa, se cree el objeto de una doble burla; y nuevamente aparece Hermia que es rechazada por Lisandro; Hermia entonces se encoleriza contra Elena y los dos caballeros deciden batirse por el amor de Elena.

Oberón le ordena a Puck perseguir a los caballeros; el duende se entretiene imitando la voz de Demetrio cuando éste se ha ausentado y Lisandro lo busca y viceversa. De esta manera cansa a los caballeros en una persecución inútil; tanto Demetrio como Lisandro están convencidos que el contrincante es un cobarde.

Oberón presencia los amores de Titania con el actor asno y decide cambiar a Titania, rompiendo así el hechizo.

Tanto Hermia como Elena caen exhaustas al lado de sus parejas. Elena con Demetrio y Hermia junto a Lisandro, Puck entonces vuelve a vertir el jugo en los ojos de Lisandro para que éste retorne a su estado normal.

Después entra Teseo que descubre a los amantes, los despierta y se entera del cambio sufrido por Demetrio, que le anuncia su amor por Elena. Una vez restablecido el equilibrio, todos deciden desposarse. Ya en Atenas, dentro del palacio de Teseo, las parejas procuran entretenerse, para lo cual entran los actores y Bottom, que ya perdió la cabeza de asno, representa a Príamo. La obra termina con Puck, quien se disculpa ante el público por todo lo representado.

El terreno a través del cual se desarrolla el Sueño de una Noche de Verano, corresponde a los juegos primaverales de mayo. Durante estas festividades, nos explica Phillip Stubbes:

...todos los jóvenes, viejos y mujeres, buscan montañas, cerros y bosques, donde pasan la noche en placenteros pasatiempos.
No habría que sorprenderse, pues hay un gran señor entre ellos, como superintendente y amo de sus diversiones y deportes, que no es otro más que Satán, príncipe de los infiernos. (13)

Podría conjeturarse lo dicho por Stubbes, al conocerse el espíritu reinante en el drama satírico griego. Generalmente el héroe de algún mito, en estos dramas, era puesto en una situación risible y siempre se vinculaba con un coro de sátiros. Los sátiros o Sile-

¹³ Phillip Stubbes, cit. en "Holiday Custom and Entertainment", Shakespeare's Festive Comedy by C.L. Barber (Cleveland Ohio: Ed. Meridian Books, 1963) p.21

ni solían ser representados como criaturas salvajes, semi humanas, semi bestiales; su vestuario se caracterizaba por un marcado interés en la sexualización, tenían las orejas y cola de caballo. Cuando los cristianos se pusieron en contacto con todos estos dramas profanos, los reinterpretaron como entes demoníacos.

Pan el de pies caprinos, el de cuernos de cabra, hijo de la ninfa Dryope, era reputado como dador de pesadillas. Para los primeros cristianos, el demonio aparecía como figura pánica y heredó los atributos del dios pastoral de los griegos.

Las características del drama satírico, que nos harían pensar en ciertas influencias ejercidas sobre las festividades de mayo, pueden ubicarse bajo el siguiente criterio: el drama satírico se manifestaba a través de actos rudos, danzas vigorosas, tumultuosos entretenimientos y marcada sexualización de parlamentos y gestos.

Durante el primer día de mayo se llevaba a cabo la recolección de ramas verdes y flores, la selección y coronación de una reina de mayo; con la recolección se pretendía representar el acto simbólico de llevar a mayo al hogar. La unión de los novios de mayo denotaba el casamiento entre la primavera y la vegetación.

Estas festividades iban unidas al uso mágico de los primitivos cultos de fertilidad y por tanto vinculados en espíritu, aunque no en época del año, a la Saturnalia. Entre las festividades de esta antigua religión romana, se presentaban mascaradas y cambio de

ropa entre los sexos. La característica más interesante de la Saturnalia era justamente el trastocamiento de actividades, donde los amos servían a sus sirvientes. Esta costumbre se basaba en la rotación de las estaciones, cuando se observaba el giro del sol que retornaba al norte. Asimismo se escogía a un rey ficticio, que según Frazer era la representación de Saturno. En la Inglaterra medieval tomaba el aspecto de un oficial que dirigía los festejos, se le denominaba como Monarca del Desorden, y reinaba de tal manera que podía ordenar y hacer cualquier cosa a sus súbditos. Oberón, concretamente, representaría al Rey de Mayo, en tanto que juega con los elementos sobrenaturales de la festividad; pero el aspecto de Monarca del Desorden, también se hace notar en él. Existen dos circunstancias muy claras en el juego paródico: la primera se establece cuando Fúck toma las responsabilidades del mensajero mágico; así será como transformará a Bottom en el burro del que se enamora Titania. El segundo aspecto toma cuerpo en las mutaciones amorosas sufridas por Lisandro y Demetrio.

Todo este ambiente hace propicio el surgimiento del clown mágico que reúne en sí la totalidad de características campestres y rituales de fertilidad.

Sin embargo el clown mágico se nutre de las tradicionales creencias feéricas (14) y del trastocamiento presente en la Saturna-

14

"Entre los cuales existe una que se refiere a un caballo extraño que se convirtió en mujer para luego desaparecer por los campos".
C.f. The Fairy Faith in Celtic Countries, J.Y. Evans Wentz (London: Henry Frowde, Oxford University Press, 1911).

lia. Por ello el clown mágico gozará de esa extraña cualidad de la que se valdrán tanto Oberón como Puck para cambiar la materia emocional de Titania, Lisandro y Demetrio.

Las flores, que se utilizan como instrumentos para los encantos, habitan el terreno mágico de el monarca de Mayo y, por ende, el de Saturno, dios de la agricultura, que destronó a su padre Urano. Durante las Saturnalias el pueblo hacía experimentar a sus jefes la suerte que éstos habían impuesto a sus padres, emulando de esta manera la leyenda de Saturno y Urano.

Oberón, por su lado, trastrueca el signo amoroso con el objeto de destronar a Demetrio, para que así éste sufra el mismo rechazo de que ha estado haciendo objeto a Elena.

En los parámetros del universo mágico notamos que Bottom aparece bajo una forma semi-bestial y con un espíritu amoroso que lo acercaría a los Sileni. El reino feérico en sí mismo es habitado por extrañas criaturas; los atributos de Oberón, por otra parte, lo muestran capaz de entrar en la invisibilidad; nuevamente observamos ese fenómeno de transformación de la materia a través de las mutaciones. Esto guarda un efecto peculiar en tanto se insista en el cambio amoroso sufrido tanto por Lisandro, como por Demetrio y Titania, y de Bottom por otro lado, puesto que se ha provocado un cambio de identidades; la misma pérdida de la conducta original del personaje cobrará una gran importancia en el teatro del absurdo.

Para concluir, diremos que el clown mágico es el responsable

del rompimiento del equilibrio amoroso entre las parejas pero, al mismo tiempo, provoca una maduración indicando que en el mundo emocional no hay nada estable.

Bottom y el grupo de actores se encuentran dibujados dentro del molde ofrecido por la Commedia dell'arte, bajo el trazo rústico característico de los zanni.

Este breve reconocimiento del teatro isabelino quedaría seriamente truncado si no mencionáramos a Ben Jonson (1572-1637), contemporáneo de Shakespeare (1564-1616).

La dramaturgia de Jonson era altamente estilizada disciplinada y formalista, y el propósito de sus obras era definitivamente didáctico, por ello buscaba un medio mimético que mostrara adecuadamente los errores de la naturaleza humana. En Volpone se yuxtaponen el plano de la comedia realista y el agresivo recurso de la farsa.

La obra se desarrolla en Venecia; ese mundo que parecía tan extravagante y fascinante para los isabelinos. (15) Volpone, el más hábil de los impostores, es inmensamente rico, busca herederos, ya que no tiene esposa, parientes, hijos o aliados que puedan beneficiarse con su fortuna. Todo esto le sirve como pretexto para atraer a una serie de clientes que buscan halagarlo, para más tarde ser agraciados con la herencia de Volpone.

El personaje siempre en busca de placeres, quiere entretener-

se y le pide a su sirviente Mosca que haga pasar a su enano, su andrógino y su simplón. En este curioso interludio, Nano le preguntará al andrógino que tipo de transmigración prefiere, a lo que el último responde que está satisfecho con su forma. Castrone (el simplón) y Nano terminan cantando, enumerando las ventajas de los simplones. Estos extravagantes personajes emergen como extensiones monstruosas de un humor creado por la emotividad de Volpone.

A tal punto quiere insistirse en metáforas zoomórficas, que el mismo significado de los nombres acompaña las características de los personajes. Volpone (zorro), Mosca (insecto), Voltore (buitre), Corbaccio (corvus cortex) pájaro de la familia del cuervo, Corvino (cuervo).

El primer cliente es el abogado Voltore; Volpone lo recibe fingiendo enfermedad y ceguera. El primero trae un plato, al agradecer el regalo, Mosca le asegura que él será el heredero.

No bien ha salido el buitre cuando ya entra Corbaccio, individuo senil y medio sordo. Trae consigo un opiáceo para hacer dormir a Volpone, pero Mosca lo rechaza diplomáticamente. El astuto sirviente le propone a Corbaccio que nombre a Volpone su único heredero, en la inteligencia de que con tal acto de magnanimidad será considerado por Volpone, ya que tal sacrificio de Corbaccio implicaría desheredar a su propio hijo.

El último en presentarse es Corvino, que ofrece una perla y un diamante; este personaje, creyendo que Volpone no puede escuchar-

lo, aprovecha para vociferar una serie de abusos. Durante el segundo acto, Volpone se enamora de Celia, esposa de Corvino, al tiempo que se enfrenta al Sr. Política y a Peregrino; Volpone se ha convertido en una especie de merolico: pretende venderles a esos dos hombres una medicina milagrosa llamada Oglio del Scoto; Nano lo acompaña e ilustra la campaña de su amo con diversos cantos. Al estar ocupado Volpone con su propaganda, Celia le lanza un pañuelo, lo que estimula al falso merolico para lanzar toda una tirada de gran lirismo. En eso aparece Corvino, quien no parece apreciar los dones poéticos del misterioso merolico, pues furioso aleja a golpes a toda la compañía.

Corvino, azuzado por los celos, arrastra a Celia y empuña una espada, pero es importunado por Mosca. Este le anuncia que Volpone se ha restablecido con una extraña medicina, el Oglio del Scoto, obtenida por Corbaccio y Voltore del curioso comerciante ambulante. Para que Corvino no se quede atrás tiene que procurarse a una mujer joven que, según Mosca, es uno de los remedios aconsejados por los médicos. Corvino, entonces, ofrece a su mujer, tras de lo cual decide hablar con Celia para explicarle que su arranque de celos era una impostura.

En el curso del tercer acto Volpone le canta al oro y Mosca a los parásitos. (16)

16

La metáfora biológica con el parásito resulta bastante reveladora. "El tamaño pequeño es característico en los parásitos. Mientras que el cazador de presa es de mayor tamaño y mucho menos numeroso que sus víctimas; los parásitos por contraste son más pequeños y abundantes". Etkin, Devlin, Bouffard, A Biology of Human Concern, p.249
Mosca como vector de parásitos puede conducir un ataque contra el corsario Volpone, los parásitos menores son Nano, Andrógino y Castrone.

Bonario, hijo de Corbaccio, hace acto de presencia y Mosca, aparentando un brote de amistades, le comunica al joven que su padre pretende desheredarlo.

Mientras tanto, Volpone se divierte en su casa con Nano, el andrógino y Castrone. El enano expresa en el interludio las ventajas de su pequeña estatura que, según asegura, le permite ridiculizar las acciones de hombres más grandes que él.

Todo se suspende cuando entra la Sra. Política, expresando su gran amor por Volpone; el desesperado sibarita la rechaza. Seguidamente, tanto Volpone como Mosca se encuentran en serios aprietos pues el receloso Bonario pide explicaciones, Mosca lo desacredita y lo convence de los planes que maquina Corbaccio. Cumpliendo con el compromiso anterior, aparece Corvino acompañado de su mujer, siendo retenido por Mosca que quiere esconder a Bonario para que éste se entere de los enredos de su padre.

Todo parece complicarse cuando Bonario quiere rescatar a Celia del arranque amoroso de Volpone, pero al fin se restablece la calma.

El acto cuarto nos presenta un juicio público donde Mosca es descubierto en sus manipuleos. Corbaccio deshereda a su hijo y Corvino incrimina a su mujer. Volpone es traído al centro del escenario en una camilla fingiendo un patético malestar. Bonario y Celia son condenados en una inmundicia legal; con esto Voltore sale triunfante, al incriminar a inocentes.

El acto final nos muestra a dos villanos plenamente satisfechos: Volpone y Mosca no caben en sí de gusto; pero el primero es un

virtuoso que quiere sobrepasar todo el ingenio que ha desplegado, para lo cual decide torturar a todos sus clientes. Es así como nombra a Mosca único heredero y le pide entonces que anuncie la muerte de Volpone; el problema se inicia esta vez con Voltore quien desilusionado, amenaza con decir la verdad.

Sin embargo, el tribunal asevera que tan sólo Mosca puede servir como testigo; éste indica, para gran sorpresa del propio Volpone, que su amo ha muerto.

Volpone decide entonces contratacar, aún a riesgo de perderlo todo; cunde un caos tremendo. Mosca es condenado a prisión perpetua y Volpone también es castigado. Los villanos se han destruído uno al otro.

La tautología emocional que Jonson erige, se fundamenta en la teoría fisiológica de los cuatro humores elaborada por Hipócrates. Fundamento medieval clásico sobre el universo que se divide en cuatro cualidades: calor, frialdad, humedad y sequía; que a su vez se combinan con los elementos: tierra, aire, agua y fuego. Todo ello influye en el temperamento humano: el sanguíneo es caliente y húmedo; el flemático, frío y húmedo; el biliar amarillo, caliente y seco, el biliar negro, frío y seco. El individuo normal tendría los cuatro humores balanceados.

Según Papus (17) en su libro de Magia Práctica, nos indica que la exacerbación de los centros nos da los siguientes resultados:

17

Gérard Encausse, cuyo seudónimo era Papus (1865-1917). Estudiante del Tarot y la Cabala.

La exageración del centro instintivo determina la pereza, la glotonería y la fuerza de inercia.
 La exageración del centro anímico produce la cólera arrebatada, la lujuria y el afán de mentir.
 La exageración del centro intelectual causa la cólera tranquila y la envidia.
 La exageración de la voluntad origina el espíritu despótico de la ambición y el orgullo. (18)

Una vez elaborado el cuadro mágico de conducta, entonces vemos que en Volpone predomina la exageración del centro instintivo; pero al establecer relaciones con Voltore, Corbaccio y Corvino se despierta el segundo y cuarto centros. En cuanto a Mosca vemos que, si bien guarda un afán por mentir, su centro radica en la exageración intelectual. Voltore, Corbaccio y Corvino se encuentran tipificados en el último centro, pero combinan aspectos de los otros.

Mosca, por su lado, puede manipular a Volpone en tanto que lo satisface en su glotonería y pereza, pero al pasar a controlar el segundo centro, Mosca queda contagiado por Volpone, ya que ambos se irgenian para elaborar nuevas empresas que acometer, nuevos obstáculos que los hagan triunfar y ambos acuden al manejo de la adulación, fenómeno que los pone en un mismo nivel de lucha y por tanto estimula el desarrollo dramático.

Volpone maneja a Mosca en tanto que lo adula, pero se olvida de los celos y envidia que habitan en su sirviente, y más tarde paga

18

Fapus, Tratado Elemental de Magia Práctica, trad. Eneidi el Shaiah, dos tomos en un volumen (Buenos Aires: Ed. Nicolás E. Aier) p. 354

rá cara esta omisión. El cuadro mágico de temperamentos también es descrito por Papus en la metáfora zoomórfica:

- "Qué es, pues, un ser humano?" -

Según el caso, un tigre o un jabalí estimulado por las pasiones y dirigido por el egoísmo y el odio; un buitre o un loro (es) fascinado por ciertos intereses, mezquindades y los prejuicios; y también en ocasiones resulta un ser fanatizado por determinadas creencias, a veces falsas, pero siempre tiránicas, y (es) cegado por el orgullo. (19)

En el primer caso tendríamos el dibujo de Volpone que, bajo la forma del zorro, encierra en su astucia el egoísmo y el odio, mientras que en el segundo caso tenemos a las aves de rapiña, Voltore, Corbaccio y Corvino.

Con respecto a los colores será importante saber que el amarillo simbolizaba la revelación del amor divino, pero que, al materializarse en lenguaje profano, pasa a ser el emblema del amor legítimo y por contraste el del adúltero; al final designa la envidia y los celos.

El negro, por otro lado, figura como la falsedad y maldad pues se contrapone al blanco, símbolo de la luz. El rojo traduce el amor de dios pero, en contraposición, es el color de la cólera, del crimen y del infierno.

19

Ibid., p.342

A mi entender, la preponderancia de algún color o la combinación de los mismos revelaba el tinte del humor en cuestión.

Mosca tiene a sus ancestros en los parásitos y sirvientes de la comedia romana, pero su color ha cambiado; su carácter es muy parecido al de Iago, es un clown negro. La violencia fársica lo convierte en un andrógino que reúne todas las pasiones malévolas. (20)

Volpone, calzando también una máscara oscura, porta los dones materiales del Monarca del Desorden, pero se ha desarrollado como el clown impostor. Carga consigo ese impulso secreto presente en todo ser humano, que es el de desmembrar las instituciones y admirar cuanto acción resulte prohibitiva; por ello Volpone constituye una válvula liberadora para todos esos impulsos.

Si Oberón puede provocar mutaciones emocionales a través de medios mágicos y entrar en el reino de la invisibilidad, Volpone es capaz de disfrazarse y a su vez crear cambios emocionales con el virtuosismo de sus maquinaciones.

Las metáforas zoomórficas traen consigo la interpolación de todo un reino simbólico que se combina con los humores, pero cuando el clown mágico entra en el terreno de la exageración de errores humanos, queda duplicado en clown negro o impostor y en una familia mutante que transforma al zanni en un Castrone, un Nano y un andrógino. Por las características que exhiben estos personajes al repetir, exagerar y trastocar los humores que se presentan en Volpone, Mosca, Corbaccio, Corvino y Voltore, se puede aseverar que pertenecen a la misma familia.

20.

C.f. supra pp. 151-152

Otro punto interesante se encuentra en el cambio del objeto mágico: mientras que en El Sueño de una Noche de Verano el líquido de la flor opera como elemento mágico, en Volpone, el Oglio del Scoto funge como instrumento de la impostura. Este fenómeno guarda una gran relevancia, ya que la sustancia que motiva las mutaciones emocionales marca la diferencia del tono manejado por ambos comediógrafos.

Con el objeto de cerrar esta etapa, se puede asegurar que tanto Shakespeare como Jonson (anulando su aburrido moralismo didáctico) crean un lenguaje liberador donde nada puede permanecer estable.

Cabe mencionar, a continuación, Los Orígenes de la Tragedia de Frederich Nietzsche, ya que el objetivo de este ensayo es un análisis del mito griego interpretado bajo una visión moderna, proceso que a su vez modifica el lenguaje mítico dentro del cuerpo dramático.

"Hagamos una abstracción por un instante de nuestra propia realidad, al concebir nuestra existencia empírica, y la del mundo, como una representación que en todo momento se engendra por la unidad primordial: de este modo el sueño aparecería como la apariencia de la apariencia y por tanto como una satisfacción aún más alta de la aspiración universal hacia la apariencia". (21)

A mi entender, la vida ontológica del hombre lo convierte en arquitecto de las imágenes que surgen en sus sueños. Tomando el mundo de la ilusión onírica, que Nietzsche define como la apariencia de la

21

Frederich Nietzsche, La Naissance de la Tragédie, traduction et presentation de Cornélius Helm (Genève: Ed. Gonthier S.A., 1964) p.32

apariencia, considero que, al ponerse el ser en contacto con el arquitecto de nuestro consciente, éste selecciona un conglomerado de imágenes captadas durante la actividad cotidiana del hombre. El arquitecto escoge escenas del pasado y documentos culturales tales como películas, crímenes y tantos otros fenómenos del mundo externo captados por el ser.

Una vez trazado el plan, se pasa a la construcción de la estructura, en ese momento el creador inconsciente se hace cargo y pone en movimiento las imágenes, las cambia de signo y, dentro de la aventura onírica, nos hace vivir nuestras contradicciones. El hombre honesto se convierte en estafador, el ciudadano inofensivo en asesino, el amante leal en adúltero y, en suma, el ser se ve en libertad de recorrer los caminos del terror, de la sexualidad y de la inmensa complejidad de personalidades que reprime como animal social.

Nietzsche distingue dos tendencias en el lenguaje mitológico, la apolínea enmarcada en el genio de la medida, armonía y exactitud manifestadas por la escultura y arquitectura griegas; mientras por otro lado, describe la corriente dionisiaca, cuyo cruel impulso para exceder toda norma encuentra eco en el frenesí embriagante de los festivales dionisiacos y la música que se asociaba con los mismos.

Entre otras cosas, Nietzsche discute que los logros apolíneos no pueden entenderse sin antes observar las fuerzas que tuvieron que controlarse. No obstante, en obras más tardías, Nietzsche ya no contrapone a Dionisos contra Apolo, sino que los funde en uno solo.

Cuando Nietzsche explora los orígenes de la tragedia griega,

explica el triunfo apolíneo sobre las danzas y música del culto dionisiaco: "Lo sublime como conquista artística sobre lo horrible"

"...las imágenes del poeta lírico, por el contrario, no son más que él mismo y no representan por así decirlo, más que las diferencias de sí mismo que objetiva". (22)

Nietzsche contrapone el espíritu dionisiaco del genio lírico con el mundo del escultor y del poeta épico: ya que éste mismo se mueve en el mundo puramente intelectual apolíneo, el espíritu dionisiaco se le escapa totalmente y lo convierte en una serie de imágenes que el poeta lírico objetiva.

Se puede conjeturar en primer lugar, que el espíritu apolíneo tiene como terreno fisiológico los dos grandes lóbulos frontales del cerebro. Debido a que es en éste sitio donde se piensan todas las acciones del futuro, y aquí también se espera la recompensa de estas acciones.

"Los oráculos de Apolo, particularmente en Delfos, eran ampliamente consultados, especialmente durante la guerra del Peloponeso cuando la inquietud por un conocimiento del futuro excedía aún el evidenciado a lo largo de las guerras modernas" (23)

En segundo lugar, debemos observar que para la obsesión patriarcal de Nietzsche, el espíritu apolíneo pudo haberlo influenciado muy

22
Ibid., p. 39

23
Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, 1949 ed., s.v. "Apollo"

causativamente, si anotamos que, en Delfos, los oráculos de Apolo originalmente se llaman Pytho, ya que Apolo según se dice, mató a la serpiente o dragón que guardaba el templo de la madre tierra, y de ésta manera se apoderó del lugar para sí mismo.

De aquí podemos obtener la conclusión siguiente: Apolo, como dios solar, erige su edificio patriarcal sobre el templo y mitos sostenidos por la religión matriarcal de la madre tierra.

En el otro extremo tenemos a Diónisos que, según los órficos, fue creado en el principio de los tiempos dentro de un huevo plateado del cosmos: "Del huevo brotó Phanes-Dionysos. El nombre de Phanes revela sin duda la raíz $\varphi\alpha\nu\ \varphi\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\iota\nu$ "traer luz", $\varphi\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\tau\ \varphi\alpha\acute{\iota}$ "brillar". (24)

Para los órficos fue el primer dios en aparecer, el primer nacido y, por ende, denominado Protogonos.

"Era bisexual y llevaba en sí las semillas de todos los dioses y hombres". (25) "Sobre su cabeza tenía una enorme serpiente cambiante". (26)

Es claro, entonces, que en este dios sobreviven dos culturas: la matriarcal y el culto solar. Se puede conjeturar que el espíritu dionisiaco tiene como sede fisiológica una parte frontal del cerebro

24

Walter Wili, "The Orphic Mysteries and the Greek Spirit", The Mysteries papers from the Eranos Yearbooks, trans. Ralph Manheim (London: Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1955) p. 208

25

Ibid., p.71

26

Hans Leisegang, "The Mystery of the Serpent", Ibid., p. 208

que se llama tálamo. Es una región tan grande como un pulgar humano, dentro del cual se rigen directa o indirectamente todos los impulsos sensoriales del cuerpo entero. La totalidad de los caminos del sistema nervioso se encaminan a ésta área.

Hasta aquí nos podríamos quedar con una impresión incompleta de dos tendencias perfectamente diferenciadas; a decir la apolínea y la dionisiaca.

Sin embargo, el Sr. Hans Leissegang en su artículo, El misterio de la Serpiente, nos detalla un aspecto bastante curioso con respecto al trato sacro que recibían las serpientes. El Aeon (27) se manifestaba ante los mystai como una serpiente. También nos relata Aelio, en De natura animalium, XI, 2:..."que se guardaban serpientes en el jardín sagrado de Apolo, dios solar, y que, según se decía, estas serpientes procedían del dragón Pitio de Delfos. En el festival supremo del año una virgen desnuda, portando comida para las serpientes, tenía que entrar al jardín que estaba rodeado de un alto muro. Si los reptiles la recibían amistosamente aceptando los pasteles, ésto resultaba premonitivo de abundancia y salud para el año venidero".

Ahora bien, yo me pregunto si el mismo Nietzsche hubiera considerado lo anterior dentro de lo horrible o lo armónico. Como seguramente hemos notado en la descripción de Diónisos: la serpiente y el dios solar se encuentran íntimamente ligados al igual que el rito de

27

Es el año o la celebración, la amphidromia, durante el quinto día de los festivales de Kore.

Apolo. Continuando el análisis hallamos que Apolo mismo gozaba de una doble identidad, según los órficos. Pues Apolo Hyperboreo es el sol que en el oscuro invierno habita el norte y donde el Apolo délfico tenía su jardín. Por tanto, Apolo aparece como el sol nocturno y divino. Apuleyo nos describe que el iniciado atraviesa todos los elementos hasta ver al sol brillando en la media noche y, a su luz venera a los dioses cara a cara.

El aspecto oscuro de Apolo, según lo descrito por Homero, es el que provoca y detiene las plagas, es el que aplica una muerte instantánea. Como Apolo Smintheus, o dios ratón, era el destructor o protector de los ratones.

Asumiendo toda la complejidad del Dios Solar, las características oscuras y luminosas de su trayectoria no lo muestran como unidad armónica sino, por el contrario, indican su extrema dualidad como vagabundo del terreno negativo y conquistador del reino luminoso.

Todo lo cual me hace pensar que cuando Nietzsche escribió Los Orígenes de la Tragedia seguramente ignoraba la dualidad ascrita al dios Apolo. No obstante, para mayor comodidad analítica prefiero considerar la tendencia apolínea como el arquitecto de imágenes y la dionisíaca como creador del inconsciente, hecho que finalmente se manifiesta en un solo cuerpo mitológico y fisiológico; por lo que el clown grave, tomando las características más oscuras se transforma en archimimo y finalmente en clown negro, movido por una tendencia apolínea que le obliga a crear imágenes en el terreno más violento de la farsa; mientras que el clown ruidoso se transmuta en zanni o clown mágico bajo su

aspecto metafísico, pero también puede terminar en clown impostor. Sus características quedan enmarcadas en la tendencia dionisiaca que, por su complejidad paródica, le permiten subsistir como el gran creador del inconsciente, dado que, como se ha visto anteriormente, opera como liberador de impulsos. Sin embargo, no hay clown ruidoso que no explore terrenos oscuros, ni clown grave que no busque implementos metafísicos.

Se me ocurre también que la definición biológica de la "mutación en la evolución", nos sitúa un terreno común para que la tendencia dionisiaca y la apolínea converjan en un mismo punto.

Las mutaciones producen nuevos alelos (28) que entran en la población genética general sobre la cual opera la selección, así, aún en una línea pura la selección efectúa cambios cuando la mutación ha producido nuevos genes.

Una mutación que lleva a la pérdida de la visión, normalmente resulta dañina, pero sería muy útil para un animal de cueva. El animal tendería a no moverse hacia la luz pero se mantendría dentro del ambiente de la cueva donde la competencia por la supervivencia resultara menos intensa. (29)

La población intermedia de los mutantes aparece en los dramas satíricos con los Sileni; en el clown mágico con Oberón y Puck y el mundo feérico; para luego tomar un aspecto muy diferenciado en Volpone, con la familia mutante de Nano, Castrone y Andrógino. Ya que el

28

Alelos: (gene alelomórfico) uno entre los pares de genes que ocupan el mismo lugar en cromosomas homólogos.

29

Etkin, Devlin, Bouffard, A Biology of Human Concern, pp. 509 y 510

enano es un hombre afectado en su estatura, el castrado es un ser de provisto de su sexualidad y el andrógino plasmaría las características insólitas de los anteriores agregando en su esencia de mutante una sexualidad femenina. Por lo que se refiere al clown negro, tenemos la naturaleza dualística de Apolo y los temas desarrollados por el pantomimus, cuyo grito trágico se introvierte. El motivo más importante en este clown opera en el tema; así, en Beckett como veremos más tarde se menciona a la mandrágora, una mutante del reino vegetal, en cuya raíz queda representada la forma humana.

En suma, el terreno mutante propicia el surgimiento de personajes que han evolucionado con un material hereditario que se nutre tanto en el espíritu dionisiaco como en el apolíneo.

Los Orígenes de la Tragedia además de las exploraciones que el hombre hizo en su interior con el nacimiento de la sicología en el siglo diecinueve propiciaron un movimiento anti racional y anti aristotélico que parte de un mundo oscuro hacia los cultos ctónicos, que muestran al hombre como sucio, enlodado y lleno de excremento; es decir, el ser que retorna a la Tierra; de aquí surge el Padre Ubu con su grito dionisiaco.

El 8 de septiembre de 1873 nace Alfred Jarry. En el mes de octubre 1888, Jarry entra al liceo de Rennes. Un condiscípulo, Henri Morin le comunica el texto de "Polacos": esta pieza es la versión más antigua del Primer Ciclo de Ubu, o Ubu Rey. Ubu es un personaje esférico microcefálico, vestido con un gran gabán; a la altura de su enorme vientre aparece una espiral que representa su aparato digestivo. Lleva un bastón en la bolsa derecha, y entre los innumerables objetos que porta

se cuentan: un sable, un garfio, tijeras, un cuchillo; en el tercer acto lleva un casco de viaje con orejas. La Madre Ubú, por su lado, viste como portera, tiene un sombrero adornado con plumas o flores.

El 10 de diciembre de 1896 se estrena la obra con la compañía Théâtre de l'Œuvre que pertenecía a Lugné-Poë, en el Théâtre Nouveau. La trama nos presenta al antiguo rey de Aragón y actual capitán de dragones, o sea el padre Ubú. La madre Ubú, después de observar el despliegue ruidoso hecho por su esposo que comienza por emitir la palabra mierdra!, le aconseja apoderarse de la corona polaca.

El padre Ubú expresa la curiosa mezcla de actitudes que lo caracterizan, es decir, una buena dosis de cobardía y crueldad, pero al fin es convencido por la madre Ubu.

En una cena ofrecida por la pareja, el padre Ubú le comunica al capitán Bordura su plan para asesinar a Venceslao, rey de Polonia; para complicarlo en la conjura le ofrece a Bordura el ducado de Lituania. El rey llama a Ubú para nombrarlo conde de Sandomir, pero éste último cree que la conjura ha sido descubierta.

Más tarde, Ubú se reúne con los conjurados: el capitán Bordura se encargará de perseguir a la familia real y en especial al joven Eugrelao, hijo del rey.

Ubu es invitado por el rey a pasar revista al ejército, lo que aprovecha para primero pisotear a Venceslao y después masacrarlo; pronto se apodera de la corona y escapa.

Bordura persigue a Boleslao y Ladislao, otros hijos del rey.

La reina y Bugrelao observan por la ventana de palacio la muerte de Boleslao y el asesinato de Ladislao a manos de Bordura. Los secuaces de Ubu quieren apresar a la reina y a Bugrelao, pero éste se defiende descociéndole las tripas a Ubú, Bugrelao logra escapar con la reina, no obstante, tras una larga caminata, ésta desfallece y muere.

El reinado de Ubú, como su mismo carácter, es ruidoso, caótico y feroz, mata a todo el mundo con el propósito de enriquecerse. Para lograr sus siniestras maniobras cuenta con terribles instrumentos, tales como: el garfio para nobles y el Pincha-Puerco, máquina para des-cerebrar.

Cuando Bordura se siente traicionado por Ubú, escapa, para entregarse al emperador Alexis en Moscú. El Zar lo señala como cómplice de Ubú en la muerte de su primo Venceslao; Bordura pide clemencia y es nombrado subteniente en el décimo regimiento de cosacos.

Ubú recibe una carta donde Bordura amenaza con invadir sus tierras. Ubú reacciona con gran miedo, pero la madre Ubu lo persuade para que se prepare ante la inminencia de la batalla. Con gran renuencia, Ubú le encarga a su mujer todos sus tesoros; montado en un caballo, parte armado con un pequeño bastón, cubierto de una coraza y lleva consigo las tijeras para cortar onejas (orejas); así pretende enfrentarse a los peligrosos moscovitas.

La guerra resulta desastrosa ya que Bugrelao termina por alcanzar a la madre Ubú; defendida por el palotín Girón, que muere a su

servicio, logra huir. Mientras tanto Ubú se refugia con sus palotines en una caverna lituana, allí son atacados por un oso, los palotines se baten con la bestia, en tanto Ubú reza Pater noster; finalmente el oso es muerto por uno de los palotines. Se queda dormido y los palotines deciden partir; en eso entra la madre Ubú que, al escuchar a su obeso esposo hablando entre sueños, resuelve jugar el papel de un espíritu. De esa manera quiere convencer al padre Ubú de su inocencia, pues éste entre sueños la acusa de robarle el tesoro que le ha confiado.

Después de un largo diálogo entre el supuesto espíritu y Ubú, éste le lanza la piel del oso a la madre Ubú, que se cree devorada por el animal. Ubú termina desgarrando a la madre Ubú. Son interrumpidos por Bugrelao, que los ataca con fiereza, pero la pareja logra escapar.

La obra termina con Ubú capitaneando un barco que cruza el báltico, acompañado de la madre Ubú y secuaces; se alejan del peligro para dirigirse a Francia, lugar "en donde la libertad iguala a la fraternidad, la cual sólo es comparable a la igualdad de la legalidad". (30)

Los parlamentos escatológicos manejados tanto por Ubú como por su consorte corresponden a cierto apotropaismo. (31) Entre los remedios de esta ciencia se incluían excrementos humanos y olores fuertes, mismos que caracterizan el lenguaje y conducta de Ubú, quien definitivamente sale por la puerta más sombría de la naturaleza humana. Pero el lugar preciso donde se alimenta el material alegórico de Ubú encuentra su morada en el arquetipo infantil. Ubú es fabricado de una ma

30

Alfred Jarry, "Ubu Enchainé", Tout Ubu (París: Livre DePoche, Librairie Générale Française, 1952) p. 398

31

Ciencia o arte para prevenir o trascender males, usualmente por medio de encantos o rituales.

nera clandestina, los elementos que lo componen son oscuros y criminales; no obstante, hay un sentimiento de liberación en esa curiosa emoción que atrae y rechaza; condenamos al personaje y sin embargo nos fascina. En suma, concuerda con lo postulado por Craig: "La marioneta debe regresar; el actor debe irse. El hombre, criatura de la naturaleza, es un intruso que penetra en la textura abstracta de la obra artística". (32)

El rey Ubú originalmente era una pieza para marionetas, y su pasado refleja esa ambigüedad entre el hombre y el autómatas movido por hilos; éstos, operando como conductores emocionales. Sólo que en este caso el hombre no resulta ser un intruso, es, por el contrario, un receptor de corrientes arquetípicas. Jung nos expone la estructura arquetípica, como aquellas manifestaciones involuntarias de procesos inconscientes.

Los actos del padre Ubú resultan milagrosos y monstruosos, tal como son las proporciones altamente exageradas del personaje, su enorme vientre con la alegoría intestinal nos afecta como los dibujos infantiles, que rara vez concuerdan con algo racional o humano.

"Uno de los aspectos esenciales del motivo infantil es su futurismo". (33)

Debido a este fenómeno, no resulta sorprendente el rompimiento de todo molde tradicional en el lenguaje, la representación figurativa de los personajes y la conducta de los mismos.

32

Tadeuz Kantor, "The Theatre of Death", International Theatre Institute, Winter-Spring 1976, p.2

33

C.G.Jung, "The Psychology of the Child Archetype", The Archetypes and The Collective Unconscious, Vol. 9, Part I, translated by R.F.C. Hull (London: Ed. Routledge and Kegan Paul Ltd., 1959) p. 164

El infante iconoclasta que habita nuestro arquetipo infantil toma en sus manos la labor de romper con el tradicionalismo pero, al mismo tiempo, nos comunica con el curioso salvajismo de la marioneta que extrovierte todo su sistema emocional mostrándonos en la superficie sus instintos y sus pasiones; completamente desnuda, no puede esconder absolutamente nada.

Ubú, como mensajero arquetípico, abarca los aspectos más profundos de la naturaleza humana; su escatología, su voracidad y su violencia provienen de una materia que todavía no ha sido domesticada por la cultura y los convencionalismos. Como núcleo de fuerzas vitales no guarda consideraciones morales, pues los opuestos combaten en el centro emocional de la jungla humana. Dado que esta materia no se ha diferenciado en el código de obligaciones del adulto, ni de la misma constitución del universo, Ubú se encuentra en la batalla de la oscuridad, ya que la oscuridad, según Jung, corresponde al inconsciente; remontémonos al momento en que Ubú se encuentra hablándole al espíritu y finalmente le lanza la piel de oso: todo ello indica que Ubu se encuentra amenazado por su fauna inconsciente, pues continuamente descubre la nueva conciencia de su conducta emocional; el peligro de ser devorado, o castigado por el espíritu, concuerdan con la desconfianza experimentada por el explorador que desconoce el nuevo terreno que pisa.

El mismo Kerenyi en su libro The Primordial Child in Primordial Times (34) postuló:

Mientras más profundo y arcaico sea
el símbolo fisiológico, colectivo y

34

Kerenyi le pidió a Jung un comentario psicológico sobre el material de sus investigaciones.

universal, más prominencia material tendrá. (35)

Nadie puede dudar de que Ubu maneja todas las cualidades de la materia, por ello su canibalismo indica un aspecto más de su voracidad cognocitiva: es un mundo que quiere devorar para conocerlo de una manera táctil, sensual y gustativa.

Todos los peligros que lo acechan operan sobre su material arquetípico para exponerlo ante la difícil lucha evolutiva, por ello en Ubu tenemos al aventurero y al rebelde en su etapa más ruidosa y dionisiaca.

El tesoro guardado por la madre Ubu, esconde su clave en la siguiente obra de Jarry.

Ubú Cornudo (escrita en 1897 o 1898): El Sr. Achras, gran conoedor de poliedros, es visitado por el padre Ubú, antiguo rey de Polonia y Aragón, doctor en patafísica. (36) Ubú se apropia de la casa de su anfitrión, se instala cómodamente y desempaca a su conciencia, que le increpa por haber maltratado a Achras. Los palotines salen de sus velices y empalan al Sr. Achras. Después, Ubú es lanzado en una trampa diseñada por el anfitrión ofendido, pero se queda atascado.

35

Ibid., p. 173

36

Es la ciencia de lo particular, que estudia las leyes de las excepciones.

La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias que concuerda simbólicamente con los lineamientos de las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad.

Robert Benayoun, Antologie du Nonsense (Grafica: Ed. Jean Jacques Pauvert, 1959) p. 259

Según el padre Ubú, la madre Ubú lo traiciona con un egipcio llamado Memmon. La madre Ubú y el egipcio se encuentran conversando pero escuchan a Ubú que se aproxima; Memmon se esconde en un agujero negro y encuentra a la Conciencia; ésta disculpa la conducta de Ubú.

Más tarde, Ubú comenta con su conciencia la aparición de un cocodrilo; finalmente, entra Achras que les asegura que el saurio no es un poliedro.

Ubú Cornudo o el Archaeopteryx.

Los palotines están en la barriga de Ubú y temen que el lugar se pueble peligrosamente, ya que Ubú está a punto de comer. Entre los visitantes que caen en el vientre aterriza el Archaeopteryx (reptil em plumado, ancestro lejano de los pájaros) que ha sido engendrado por la madre Ubú. Ella también entra en la barriga buscando a su hijo, se encuentra con los palotines y el Archaeopteryx.

El alma de Ubú persigue a la madre Ubú, pegándole con el Archaeopteryx, pues Ubú sostiene que el reptil es producto de los amores de su esposa con un desconocido. Barbapoux es el padre misterioso del pájaro; encuentra a la madre Ubú con la que dialoga; en la versión anterior, el amante es Memmon el egipcio.

La última escena, tanto de la obra anterior como de ésta, concluye con el cocodrilo, que es confundido con un pájaro y del que después se asegura que es un reptil.

Uniendo las dos obras, el final se aclara en una alegoría paródica, es decir, el Archaeopteryx, que se refiere al producto engendrado por la madre Ubu, corresponde a esa prueba determinante que ha-

ce del padre Ubú un cornudo.

El Archaeopteryx es una extensión del tesoro guardado por la madre Ubú, refleja, según la interpretación jungiana, "El tesoro que el héroe busca en la oscura caverna, o sea la vida: es él mismo, recién nacido de la negra caverna maternal". (37)

Claramente se puede extrapolar esta alegoría con la del vientre de Ubú y la vida uterina que llevó el Archaeopteryx en el vientre de la madre Ubú; caverna andrógina que ubica la alegoría dentro de su naturaleza atávica.

La naturaleza híbrida del padre Ubú se manifiesta en esta complicada alegoría, en tanto que el Archaeopteryx refleja la unión de extraños opuestos, a saber: pájaro-reptil (vinculados, como hemos visto, de un pasado biológico y prehistórico de la especie genérica de todo pájaro, o sea, la extensión metafórica del mutante), saurio-pájaro y, finalmente, un híbrido engendrado por un ser humano. Este motivo arquetípico guarda tal complicación debido a que en los albores del desarrollo emocional las diferencias o contrastes no se han separado completamente y, por ende, todas estas características aparecen mezcladas en una sola alegoría que se concreta en el ambiente andrógino del pájaro y en su misma bipolaridad morfológica.

El segundo aspecto que se refiere al hibridismo, aparece en la

37

C.G. Jung, "The Dual Mother", Symbols of Transformation, The Collective Works of C.G. Jung, Vol.5 translated by R.F.C. Hull, edited by Sir Herbert Read, Michael Fordham, Cerhard Adler (New York: Pantheon Books Inc., 1956) p. 374

Conciencia, dado que Ubú no puede decidir si ésta es femenina o masculina. Presenta un terreno emocional de transición en el cual el arquetipo obtiene una mayor diferenciación y por tanto una individualidad.

La última obra que se analizará en el ciclo de Ubú, nos indica un descenso pronunciado hacia el terreno material.

Ubú Encadenado.

Ubú decide no mencionar la palabra sagrada (mierdra); se interesa por la esclavitud e ingresa en la armierda (armada), integrada por tres hombres libres y un caporal. El cabo, sabiendo de antemano que los hombres libres manifiestan su rebeldía haciendo lo contrario de lo que se les ordena, simplemente les propone tomar los fusiles cuando en realidad desea que los dejen que se detengan cuando quiere que avancen, y así los controla a voluntad.

Si Ubú decide convertirse en esclavo, esto no significa que cambiará su conducta, pues finalmente es ovacionado como rey entre los esclavos. Obtiene, para su alegría, el rango más bajo de esclavitud (esclavo de galera).

Una vez que él y la madre Ubú se alejan de la costa francesa, Ubu comenta con ella que con toda certidumbre serán conducidos a un país lo suficientemente extraordinario y digno como para recibirlos.

Ubú siempre necesitará como motivación que rija sus actos, algo difícil de obtener, de la misma manera como aquel rey de los cuentos de hadas que en cierta historia sólo puede restablecerse con un pescado que lleve un anillo dorado en sus branquias, o en aquellas donde el rey quiere el agua de la vida, o 'tres pelos dorados de la

cabeza del demonio'. En el caso de Ubú, los obstáculos fééricos se aglutinan en continuas aventuras dentro de lo desconocido, que finalizan con su embarcamiento hacia una tierra misteriosa. Ubú se encuentra en un continuo cambio de formas: Ubú rey, Ubú cornudo, Ubú esclavo; sin embargo, siempre mantiene su alto contraste en relación con los demás.

Participa del lado oscuro y ctónico de Apolo en tanto que actúa como devastador de vidas, pero, al mismo tiempo, habita en él un Dionisos que cambia de forma, con el objeto de investigar las profundidades de su propio inconsciente.

No obstante, el Dionisos nietzscheano que rompe, con sus impulsos y su explosivo frenesí toda norma de medida y armonía, es el que domina en la conducta de Ubú.

Ubú pertenece a la familia de mutantes, producto de una compleja combinación entre el clown mágico, clown negro y clown ruidoso.

Confío en que la línea genética de esta sustancia metafórica haya quedado ampliamente ilustrada en el contexto mitológico y arquetípico de otros personajes; ya que Ubú comparte con todos el espacio fantástico que, por sus características, afecta no sólo la conducta de Ubú sino también la del resto de los personajes.

Jarry juega con la naturaleza bipolar de sus personajes, quienes pueden extrapolarse a los fenómenos de hitridismo analítico y dionisíaco.

Ubú representa una amenaza para todo aquel individuo ciego y esclavo que no emprenda la gran aventura hacia los instintos. Para resumir, diremos que la trilogía de Ubú es una versión paródica de las trilogías de la tragedia griega; así como en la primera parte, emparenta con el Macbeth de Shakespeare.

El paso inmediato en la tierra de los instintos es dado por Antonin Artaud (1896-1948) que, junto con Roger Vitrac y Robert Aron, funda el Théâtre Alfred Jarry.

Artaud escribe el Teatro y su Doble, que apareció en la colección "Métamorphoses" (Gallimard) en 1938. Esta obra reúne los manifiestos, conferencias y cartas que fueron publicadas en la Nouvelle Revue Française.

El 7 de junio de 1928 los surrealistas pretenden prohibir la segunda representación del Sueño de Strindberg, en el Théâtre Alfred Jarry. Según Artaud, los surrealistas sostenían que hacer teatro resultaba contrarrevolucionario; sin embargo el conflicto principal surgió del hecho que Artaud no quería inclinarse ante el comunismo, ideología que Breton y los surrealistas defendían.

El Teatro Alfred Jarry fue fundado en 1927. El primer espectáculo fue Les Mystères de l'Amour de Roger Vitrac, representado en el Théâtre de Grenelle. El segundo tuvo lugar en la Comédie des Champs Elysées en 1928; comprendía el tercer acto de Partage de Lidi, de Paul Claudel, que se representó sin la autorización del autor, y la película de Poudovkine, La Madre. En 1928 se representó El Sueño,

de Strindberg, finalmente en el mes de diciembre del mismo año, Victor ou les Enfants au Pouvoir, de Roger Vitrac. (38)

Debido a que el Teatro y su Doble representa uno de los estudios más interesantes en la historia del teatro contemporáneo occidental quisiera situarlo en un plano analítico. La figura de Jarry gravita a través de toda la obra de Artaud, ya que representa el golpe definitivo contra el "drama de entretenimiento", o "drama con propósito"; a partir de este momento el drama, ya puede retornar a sus orígenes instintivos. El teatro naturalista, pobre fotografía de la realidad y el teatro psicológico proponían ahogar toda una corriente de instintos. El proceso que se desencadena contra el molde racionalista de las formas dramáticas antes mencionadas, guarda en esencia una gran similitud con los movimientos gnósticos que aprovechan toda la influencia sincrética que una vez se refugió en el clandestinaje. (39) La batalla que Artaud libra contra el Teatro Intelectual basado en principios racionales y estados psicológicos, es la misma que enfrentamos hoy en día. El devenir racionalista se limita a una cárcel cultural donde nunca se pretende adentrarse en las profundidades de un terror metafísico, que se origina en los arquetipos.

Gran parte de los conflictos manejados en el teatro moderno se aglutinan en dos fases principales. En una de ellas, dentro del mausoleo intelectual se evalúan conceptos que se ven afectados por

38

Obra que se comentará más adelante.

39

C.f. supra, "Magia y Filosofía del Gnosticismo"

diversas conductas emocionales, lo suficientemente superficiales y esquemáticas como para influir en el espectador de tal manera que el espectáculo resulte accesible al gran público y por consiguiente, sea un éxito comercial.

En el segundo aspecto, observamos un teatro de preocupaciones metafísicas totalmente opuestas a lo señalado por Artaud, con pretensión de simplificar procesos de liberación religiosa usando técnicas terapéuticas que resultan altamente peligrosas, pues el uso que se les da tiene el propósito tendencioso de prometer la salvación y liberación instantáneas del individuo, para finalmente desembocar en una manipulación de la angustia y desesperación, que sólo beneficia a los pretensiosos maestros. Profetas de plástico que lo prometen todo y no ofrecen más que falsas respuestas vestidas con mantos enigmáticos; no obstante, el resultado es el mismo pues la empresa termina siendo el triunfo de la estafa. En suma, se busca que las doctrinas filosóficas, religiosas o sociales, puedan satisfacer el mayor número de inclinaciones permitiendo así que la gente se acomode fácilmente en las sub-culturas de las doctrinas y finalmente se parapeten detrás de la fuerza masiva, pues obtienen la seguridad que se les brinda al ser aprobados por las ideas expresadas; esto también los faculta para reprobar todo aquello que no se ajuste al molde propuesto.

El teatro ideado por Artaud abre la capacidad del ser para penetrar en la profundidad de los principios elementales. La rebe-

lión metafísica experimentada por Artaud busca modificar su materia sentimental aún dentro de la distorsión.

Al trascurrirse en las venas más crípticas de nuestros instintos, descubrimos ciertas sombras que se interpretan según la tradición religiosa como dioses o demonios, pero es el hombre quien traduce esas sombras impredecibles y, como poeta, las hace girar en el planeta de las imágenes; así viaja el extranjero en los instintos de su propia existencia. Es a través de un teatro de la crueldad como Artaud implementa su propio movimiento emocional.

"Todo lo que actúa es una crueldad. Basándome en esta idea de acción extrema llevada más allá de todo límite es como el teatro debe ser reconstruido." (40)

El Teatro de la Crueldad, estimula ese miedo cósmico que Lovecraft definió como:

"Una cierta atmósfera expectante y un inexplicable miedo a las fuerzas exteriores, desconocidas, debe estar presente y también debe existir una sugestión, expresada con una seriedad y prodigio que provengan de su tema..." (41)

40

Antonin Artaud, "Metaphysics and The Mise en Scene", The Theatre and Its Double, translated by Mary Caroline Richards (New York: Ed. Grove Press Inc., E 127, 1958) p. 38

41

H.P. Lovecraft, "El Miedo a lo Sobrenatural en la Literatura", traducción de Jorge Velasco, Revista de la Universidad de México, febrero-marzo 1975, p. 2

Es en las escrituras arcaicas, en las crónicas religiosas y en las tradiciones rituales donde florece el miedo cósmico; por ello Artaud explora esta atmósfera para encontrarse con los habitantes del instinto. Partiendo del terreno sobrenatural en el que trabajaron magos, alquimistas y cabalistas, Artaud instrumenta la investigación más importante que jamás se haya hecho de los sistemas mágicos, para establecer una metodología dramática.

Artaud toma en sus manos las marionetas de Jarry y hace que viajen por un mundo chamánico para luego vertir la información en una teoría teatral.

El incendio interno que experimentó Artaud, lo hace rebelarse contra la humillación de pertenecer a un conglomerado organizado. Una sociedad que pretende militarizar al individuo en las letrinas doctrinarias.

Dentro de sus prisiones buscan que el ser pierda todo vestigio de personalidad para imponerle una disciplina estúpida, gobernada por odiosas jerarquías represivas. El otro ataúd recibe el nombre de manicomio, allí también se domestica al rebelde para luego uniformarlo con la normalidad y conducirlo al matadero de los conformismos.

Después del fatídico viaje que Artaud hizo a Irlanda, es llevado al hospital del Havre; siete días más tarde es transferido a Rouen; más tarde es abandonado en Sainte Anne. Estalla la guerra, los alemanes deciden condenar a muerte a los enfermos mentales. Artaud es hallado en una celda, no tiene contacto alguno con médicos y

muere literalmente de hambre; a no ser por Robert Desnos, que le escribe a un tal Dr. Ferdiere para que se ocupe de él, ése hubiera sido el fin de Artaud. (42)

Y no menciono esta triste etapa de la vida de Artaud como mera anécdota. Más bien responde a una señal de alarma ante una sociedad que se manifiesta en toda su conducta como peligroso veneno contra sus verdaderos artistas.

Artaud fue infectado con la virulencia de una sociedad que impone leyes de conducta y que luego extiende a toda manifestación. No es, pues, un accidente que esta línea se refleje también en el teatro que produce y apoya.

Conociendo los medios que usa la sociedad, brota un lenguaje clandestino que utiliza la lucha metafísica para exhibir las enfermedades que atacan al animal social.

La estrategia sostenida por Artaud con respecto al retorno atávico a nuestros orígenes hace brotar un lenguaje que necesariamente recordará la lucha metafísica de los gnósticos; los ritos de Eleusis y todo el legado mágico. De esta manera quedó abierto el lenguaje clandestino que más tarde utilizaron los dramaturgos del Absurdo.

42

Estas notas biográficas fueron tomadas de "Parcours", L'Homme et son Message: Antonin Artaud, Planète Plus, 20, Fevrier 1971

Capítulo VI

En el Laberinto del Lenguaje.

Tanto en Sartre como en Camus, observamos un desarrollo conceptual donde la irracionalidad del hombre guarda vínculos filosóficos bien determinados. Sartre muestra una realidad tecnificada que puede ser medida dentro de un ambiente metafísico; Camus, en cambio, exhibe la lógica de una criminalidad inocente dentro de la rebeldía metafísica.

Estos escritores difieren de los Dramaturgos del Absurdo en un aspecto importante:

Ellos presentan el sentido de la irracionalidad de la condición humana en una forma altamente lúcida y bajo un razonamiento que está construido lógicamente; mientras que el Teatro del Absurdo busca expresar el sentido de la insensatez de la condición humana y lo inadecuado que resulta el acercamiento racional por un abierto abandono de los aparatos racionales y el pensamiento discursivo. (1)

Estos dos escritores funcionaron como motivadores ideológicos para que surgiera el teatro del absurdo, pero sus dramas resul-

1

Martin Esslin, "Introduction: The Absurdity of the Absurd", The Theatre of the Absurd (New York: Anchor books ed., Doubleday & Company, Inc., 1961) pp. 161

tiempo demasiado lógicos para que el fenómeno de ese teatro ocurriera. No obstante, ya se siente en las obras de Sartre y Camus una necesidad de exhibir un mundo desequilibrado; según Robert Benayoun, en su Anthologie du Nonsense nos indica que esta tendencia se presenta "dentro del infante y va aparejada con la tendencia lúdica de la autoestupefacción, misma que deja en el adulto una raíces muy profundas". (2)

Los dos filósofos dejaron una definición expositiva de su rebeldía; y especialmente Camus, quien busca el rompimiento de una lógica con el instrumento más contradictorio, ciñéndose al método discursivo y al escalonamiento de juicios valora un orden perfectamente arbitrario. El teatro de ambos filósofos resulta ser un dispositivo didáctico fundamentado en el aparato racional que comprueba el material investigado bajo las normas de las antiguas convenciones dramáticas; respetando siempre el tiempo, el espacio y la forma del lenguaje.

Los dramaturgos del absurdo, por su parte, tocaron la clave que terminaría por confundir lo verdadero y lo falso; no se intentaba seguir una dirección determinada, las intenciones nunca eran aparentes y ante todo se buscaba dinamitar el reloj perfecto del método discursivo. Entramos en el cuarto lúdico donde no hay lugar para la clasificación: al despertarse el infante arquetípico en el individuo, surge un espíritu anarquista, que se opone al conceptualismo contaminado; la contradicción es activa, hay que realizarse dentro

2

Benayoun, Anthologie du Nonsense, p. 3

de toda ambivalencia.

Ionesco trabaja esencialmente en el terreno de los dioses internos de la psicología humana, lo que nos enfrenta al agrietamiento de la profundidad humana, a la pulverización de toda sustancia cohesiva y la contaminación del lenguaje.

Todo esto se debe a que el dios interno conserva todos sus atributos explosivos y se combina con el universo psicológico, lo cual produce una descarga de energía en este microcosmos. Como segunda fase encontramos que el dios interno es vagamente recordado por el individuo, quien en algún momento de su evolución lo veneró bajo su forma externa. Una vez que el dios se ha interiorizado pierde su forma gráfica y también abandona su signo positivo o negativo; es por eso que, transformado de esta manera, el dios puede tomar la forma emocional que más le conviene y provocar así una actividad que lleve a pulverizar toda cohesión interna del microcosmos individual.

Estos rompimientos seriados de la intimidad corresponden a la naturaleza del teatro absurdo, adquiriendo como expresión de este cuerpo conceptual una estructura dramática que se caracterizará por una morfopsicología muy peculiar. Ionesco maneja un lenguaje momificado cubierto con las vendas de los clichés, el conformismo, verdades prefabricadas y toda aquella banalidad que habita el triste zoológico de la humanidad. Todo ello coincide en la formación de un esqueleto de la trivialidad que esconde la tragedia de las tensiones, cuyo cuadro clínico denota los diferentes aspectos de esa grave

enfermedad que encuentra en la incomunicación el terreno ideal para su proliferación.

La expresión más virulenta y virtualmente crítica contra Ionesco fue iniciada por Kenneth Tynan en "The Observer" del mes de junio 22, 1959. El ataque del crítico inglés advertía del peligro que implicaba el nacimiento de un nuevo mesías, cabeza de todos aquellos enemigos del realismo en el teatro.

Aquí se levantaba un escritor listo para declarar que las palabras no tenían sentido y que toda la comunicación entre los seres humanos era imposible.

El énfasis que Ionesco ponía en la introspección y la exploración de sus ansiedades personales, según Tynan, dejaba abierta la puerta al subjetivismo, lo que provocaría que el juicio de valores objetivos, y la crítica de tales obras resultaría imposible. (3)

Lo cierto es que en la vivisección del lenguaje se oculta el oscuro conflicto que motiva al hombre para comunicarse con otros seres; inmerso en este proceso, el individuo trata de esconder todos sus temores. Dadas las condiciones de tal estado de cosas no resultaría sorprendente la preocupación real de Tynan, centrada en el temor que cualquier racionalista experimenta ante el espectáculo de su propia irracionalidad.

La primera obra de Ionesco, La cantante calva (La Cantatrice Chauve, 1950) fue escenificada en el Theater des Roctambules, el 1.

3

Esslin, The Theatre of the Absurd, p. 79 y 81

de mayo de 1950.

La trama de la Cantante Calva puede abreviarse de la siguiente manera:

Entramos en una sala inglesa habitada por una pareja inglesa que se encuentra ocupada en una conversación inglesa de sobremesa.

Han invitado a otra pareja inglesa que parece no estar muy bien informada con respecto al lugar o situación donde entablaron su relación; la incongruencia aumenta paulatinamente pues tampoco pueden decidir si se han conocido anteriormente.

Mientras ambas parejas se encuentran involucradas en una competencia de banalidades, aparece El Jefe de Bomberos que busca un incendio. La pareja de los Smith, que son los anfitriones, y la pareja de los Martin parecen entretenerse con las historias del Jefe de Bomberos, sin embargo éste tiene que retirarse.

Los Smith tienen a una criada que posee inclinaciones poéticas y que decide leer un poema que ha compuesto en honor del Jefe de Bomberos. Cuando éste último se ha retirado, ambas parejas vuelven a confrontarse sólo para emitir primero juicios discordantes y después una serie de palabras fragmentadas.

La obra concluye con la pareja de los Martin que repite los mismos parlamentos con los que la pareja de los Smith iniciaron la obra.

Esta parodia que logra desmembrar tan causativamente el cuer

po conceptual tiene a sus antepasados en el corazón del teatro occidental: la importancia dramática que va a tener el fenómeno de sucesivas fracturas en el lenguaje hace necesario un breve análisis mitológico que ubique los orígenes de este mecanismo dramático dentro de su marco más antiguo.

Los antiguos cultos prehelénicos, que fueron revitalizados en el mismo período que el culto dionisiaco, toman su curso literario en el llamado Himno Homérico a Demeter, o sea el documento más antiguo perteneciente a los misterios de Eleusis. Entre los favores ofrecidos por la diosa de Eleusis se incluían las promesas de la fertilidad, el ennoblecimiento de la vida humana y las ofrendas culturales que ayudarían a trascender la parte más brutal del hombre.

Con el objeto de trazar el mapa comparativo que muestre aquellos elementos embrionarios presentes en el culto y el nacimiento de una de las formas teatrales que logró romper con todo el molde racional del siglo veinte, denominaré a los protagonistas de Eleusis como unidades conceptuales dentro del lenguaje mitológico.

Las deidades principales del culto eran Demeter y su hija Kore o Perséfone, el tercer personaje era Plutón, rey de los subsuelos, que raptó a Perséfone. Buscando a su hija desaparecida Demeter arriba a Eleusis, allí la encuentra y hace la paz con los dioses para luego dar a los hombres los misterios sagrados y la agricultura.

Perséfone juega con otras deidades y al inclinarse para coger un narciso, el dios de los subsuelos brota de la tierra en su ca-

rraza y se lleva consigo a Kore para luego desposarse con ella. Tanto Demeter como Perséfone forman una unidad conceptual, pues si la madre representa la fertilidad del mundo visible la hija simboliza la desaparición anual de la vegetación. (4) Esta esterilidad es causada por la violación de Kore; al enterarse Demeter, ordena la cesación de todo crecimiento. Plutón es el causante del desmembramiento de la unidad conceptual formada por Kore que significa grano de trigo y Demeter, Madre de los Dioses y de la tierra.

Este rompimiento conduce al nacimiento de otro lenguaje: "Sólo cuando Perséfone tiene sus nupcias con Plutón, solamente cuando se ha convertido en la Reina de los Muertos, podrá surgir la recolección y siembra.

La muerte es el prerrequisito para el crecimiento del grano".(5)

Aquí se encuentra la materia nuclear del culto de Eleusis, pues el hombre ha recibido a la fertilidad que le es donada por la muerte.

El culto abría entonces las puertas a un conocimiento emotivo velado y al inicio de un lenguaje oculto, provocados por el desmembramiento de una unidad conceptual.

Tras el ritual de purificación (Catharsis), venía la iniciación (Mysis) que llevaba al neófito al círculo de iniciados (Mystai); una vez adquirido el conocimiento

4

Esta desaparición es mencionada por Walter F. Otto en el artículo intitulado "The Meaning of the Eleusinian Mysteries aparecido en The Mysteries Papers from the Eranos year books, p. 17

5

Ibid., p. 29

iniciático se convierte en visionario (Epoptes). Los grados de esta visión son transmitidos por el Dromena y Legomena (acciones rituales y palabras). El iniciado muere simbólicamente en el Dromenon y experimenta un renacimiento simbólico. (6)

El iniciado hurgaba en los abismos de su alma, dentro de la oscuridad uterina anterior al nacimiento, y en la oscuridad de la muerte, dentro del conflicto sufrido por Demeter y Perséfone.

Este conocimiento se cubría tras la palabra mysteria que guardaba el significado no sólo del rito sino del secreto.

Así, partiendo del ritual del desmembramiento como germen del lenguaje dramático, nos convertimos en el epoptes que se presenta ante el espectáculo de una batalla metafísica. Esta toma un aspecto peculiar en el teatro del absurdo, en tanto que traza un conflicto contra los dioses conceptuales; ya que del estado de desmembramiento sólo restan las partes fragmentadas de un lenguaje y la conciencia de una tormenta emocional que, a su vez, erige un discurso que se caracteriza por su incomunicación, angustia y terror para confrontar tanto la muerte física como el desierto conceptual. Esa sensación de desmembramiento espiritual establece una atmósfera tan desagradable como nuestros sentidos nos permitan captar, en un ambiente emocional excesivamente denso.

6

C.F. "The Ancient Mysteries in the Society of their time, Their Transformation and Most Recent Echoes" por Paul Schmitt, The Mysteries.

Imaginemos un titual moderno por medio del cual cierto individuo considere que su sustancia emocional no se encuentra delimitada en su cuerpo físico, sino que, gracias a las facultades que ha adquirido, puede proyectar esa sustancia en cualquier receptáculo externo de tal manera que logre habitar cualquier objeto, animal o vegetal; al admitir tales fenómenos resultaría sencillo comprender que la sustancia emocional iría llenando su ambiente hasta el punto de llegar a saturarlo por completo.

La tormenta de banalidades a las que nos sujetó la Sra. Smith indica la presencia de una enorme tensión.

El torrente de información inútil no solamente guarda el lineamiento del desmembramiento conceptual sino que establece un contrapunto con la conducta pasiva que guarda el Sr. Smith. Ocupado en la lectura de un periódico, tan sólo responde a las trivialidades emitidas por su esposa con chasquidos de su lengua.

Ciertamente, vimos que se va dibujando una historia secreta en los subsuelos del discurso que se refiere a una emocionalidad cautiva. Cuando dos individuos se encuentran recibiendo un volumen muy cuantioso de información emocional, la comunicación verbal se inhibe y sufre una serie de transformaciones.

Quizá por ello el iniciado en los misterios de Eleusis propiciaba una serie de rituales que le sirvieran como desahogo catártico de su sustancia emocional para así romper con el bloqueo inhibitorio.

Existía un rito vinculado con las mujeres en el festival del Haloá (άλῦα de άλωδ, "era" o sea aquel espacio descubierto donde se trillan las mieses). Este festival se dedicaba a los misterios de Kore y Demeter.

Una vez reunidos los mystai, se les ofrecía todo tipo de alimentos terrestres y marinos, excluyendo sólo aquellos nutrimentos que les estaban prohibidos, tales como granadas, manzanas, aves caseras, huevos, ciertos pescados y cangrejos. Servían vino en abundancia, junto con el cual también disponían pastelillos con formas fálicas y zoomórficas. El servicio estaba a cargo de los oficiales de Haloa, o Arcontes, que luego se retiraban y entregaban el cuarto a las mujeres. Ningún hombre era admitido. Las mujeres se comportaban con gran liberalidad, manipulando los falos y jugando con las formas zoomórficas, haciendo discursos lascivos, o escuchando a las sacerdotisas que susurraban fórmulas de amor secreto. (7)

Este culto secreto buscaba una liberación emocional, aspecto que no aparece en la Cantante Calva pues los personajes manejan un lenguaje oculto que sólo sirve para atraparlos más en su propia intimidad.

Después de una explosión rabiosa de parte del Sr. Smith, que se queja de no haber podido comer debido a que ha estado esperando a la pareja Martin, la atmósfera se carga con un desagradable silencio.

Una conciencia oculta de la tensión derramada enferma a los

7

Ibid., pp. 100-101

presentes:

Sr. Smith: Ejem. (Silencio)
 Sra. Smith: Ejem. (Silencio)
 Sra. Martin: Jem, jem, jem. (Silencio)
 Sr. Martin: Ejem, ejem, ejem, ejem. (Silencio)
 Sra. Martin: Oh, pero definitivamente. (Silencio)
 Sr. Martin: Todos tenemos catarro. (Silencio)
 Sr. Smith: No hay corrientes de aire. (Silencio)
 Sr. Martin: Oh no, afortunadamente. (Silencio) (8)

Lo más difícil de enfrentar es esta profunda invasión del terreno síquico donde cada personaje se niega a no puede dar el primer paso para romper el bloque inhibitorio. Al afrontar la inutilidad del lenguaje como única fuente de expresión, asumimos la conciencia de una rebeldía metafísica, ya que resentimos los límites de una forma preconcebida de información. Una vez invertido el signo del lenguaje experimentamos la necesidad de hallar un significado; la angustia que surge en este lapso de tiempo nos conduce a observar aquel material escondido en el lenguaje. Esto es, asistimos al surgimiento de la información emocional que imprime la atmósfera con agresiones a medio emitir o con palabras que brotan en un continuo fluir para cubrir el miedo que el interlocutor siente ante los demás.

Toda esta preocupación referida al lenguaje tiene una importancia biológica de primer orden: el hombre ha desarrollado un complejo sistema de señales sonoras. Gracias a estas características cerebrales tiene la capacidad psicológica para elaborar el aprendizaje de idiomas. Por ello es que el ser humano difiere de otros animales que no tienen esta capacidad; el modo de vida de la especie hu-

mana se encuentra determinado culturalmente.

Este aparato evolutivo depende esencialmente de una transmisión cultural que cuenta con "un desarrollo que se nutre y erige en sí mismo". (9)

El legado educativo de señales vocales que el hombre transmite de generación en generación va acompañado de un sistema igualmente complejo de señales emocionales que estructuran la formación de un lenguaje.

El habla ocupa entonces un sitio determinante en nuestro aparato evolutivo, por eso es que dentro de su rompimiento existe un análisis revelador de orígenes muy profundos. Entre los sistemas más dinámicos que el ser humano descubrió para explorar sus profundidades se presenta con arte dramático que le permite explorar sus mitos, dado que es en el mito donde se reúne aquel lenguaje que se presta a la representación, al tomar formas arquetípicas.

En los rituales de Eleusis, la representación de diversos arquetipos estimulaba todo un brote emocional que articulaba la liberación de la energía acumulada por el individuo. En cuanto al Teatro del Absurdo se refiere tenemos un proceso dual, ya que el ritual es mucho más cerebral afectará al material emocional, enterrándolo en un sistema de señales que no se manifiestan en una catársis dinámica directa; sin embargo, utiliza una técnica que afecta la conducta y a las emociones.

9

tkin, Devlin, Bouffard, A Biology of Human Concern, p. 517

estructuras que conforman el discurso. La saturación del material emocional toma características muy explosivas que finalmente hacen estallar los moldes conceptuales.

La inquietud que surgía en los ritos de Eleusis y en el seno mismo del gnosticismo partía de una misma necesidad biológica, pues al descubrir el universo fantástico, extendían un aparato evolutivo que el sistema racional limitaba a la materialización de modelos subjetivos. (10)

Ionesco, pues, irrumpe en los sistemas racionales, los devasta, invierte y desmembra para explorar la absurdidad.

Para dar un ejemplo, yo he tratado de exteriorizar la ansiedad... de mis personajes a través de los objetos, hacer que la escenografía hable; traducir la acción en términos visuales; proyectar imágenes visibles del miedo, culpa, remordimiento y enajenamiento; jugar con las palabras... Es así como he procurado extender el lenguaje del teatro...; Debe todo esto ser condenado? (11)

Las marionetas del mito siempre son esas bestias híbridas que representan la existencia de una fauna arquetípica *la serpiente de los ofitas* Ialdabaoth la Esfinge, el Dragón (12) y tantos otros que en el teatro de Ionesco aparecen bajo un signo diferente.

10

C.f. supra, "El Lenguaje Científico"

11

Ionesco, cit. en The Theatre of the Absurd, p. 83

12

C.f. supra, "Magia y Filosofía del Gnosticismo".

Las bestias híbridas salen de sus pieles, dejando atrás la forma para habitar al ser humano y a sus objetos.

La bestia que contamina a los personajes de La Cantante Calva, libra su batalla en la silenciosa angustia de los protagonistas y se transforma en un reloj que no responde al transcurso de tiempo físico, sino al ritmo emocional de los personajes.

Los grandes rituales de los mystai, los alquimistas y los gnósticos han sido devorados por el hombre moderno; que ahora tan sólo empuña su ignorancia no conociendo ni la forma ni tampoco el origen de los monstruos híbridos que deambulan por su emocionalidad.

Por ello el hombre moderno responde con un mutismo aterrado al embate de esas bestias híbridas y prefiere encerrarlas en mitos tan artificiales como los mismos objetos que caracterizan su inútil locura de consumidor compulsivo. Ahoga el grito de sus bestias dionisíacas en el pantano de rituales opacos y abyectos. Confunde la belleza libertaria de su emocionalidad y la alimenta con mediocres dosis de sentimentalismo. Finalmente, lo único que ha quedado de su hermoso hibridismo es un demonio angustiado y envenenado por una dictadura racionalista.

Capítulo VII

Sonata del Silencio.

Esperando a Godot representa el primer gran paso de Beckett, se publica en 1951 y es escenificada el día cinco de enero de 1953 en el pequeño Théâtre Babylone, bajo la dirección de Roger Blin.

Esperando a Godot nos lleva a una carretera, cerca de la cual hay un árbol; el momento indefinido del atardecer gravita sobre nuestro estado de ánimo. Aparecen dos vagabundos, Vladimir y Estragón, inseguros de haber llegado al lugar indicado para iniciar una espera que nos veremos obligados a compartir con ellos. Aguardan la llegada de un tal Godot; al transcurrir el tiempo se ocupan con una variedad de objetos que han traído consigo, entre los cuales se cuentan unas botas, zanahorias, nabos, sombreros de bombín y un pedazo de cuerda, los cuales se emplearán durante los juegos que inventan para matar el tiempo.

De pronto se escucha un grito terrible como preámbulo a la aparición de Lucky, un personaje que va atado con una larga cuerda; enseguida aparece Pozzo, quien va guiado por Lucky: este último carga un pesado bolso, una silla plegable, una canasta con alimentos y un gran abrigo. Pozzo porta un látigo. Lucky desempeña el papel de sirviente, mientras que el otro es el patrón. Cuando los vagabundos se percatan de que Pozzo no es el tan esperado Godot comienzan a comunicarse con él y manifiestan primero una gran curiosidad por el sirviente y después una gran repugnanza por el trato que recibe de parte de su patrón. Pozzo

es un hombre interesado en todo género de elementos materiales y mantiene un contacto continuo con el transcurso del tiempo. Lucky es un individuo robotizado por su condición, pero que en un pasado contaba con interesantes facultades intelectuales y, según lo expresado por Pozzo, incluso sabía bailar. Tal como se nos presenta Lucky es un ser despojado de voluntad y altamente anajenado, que mantiene un prolongado silencio sólo interrumpido por un largo monólogo tan automático e inconexo como su misma personalidad. Este soliloquio se encuentra matizado por una erudición estéril que sólo expresa una acumulación de absurdidades pretenciosas; aquí puede notarse la influencia de la *Commedia dell'arte* en lo que respecta al personaje del Doctor. (1)

Estos dos personajes salen de la misma manera como entraron; los dos vagabundos consideran que el encuentro con el sirviente y el patrón los ha entretenido.

Al concluir el primer acto entra un muchacho para anunciar a los vagabundos que Godot no vendrá esa tarde pero que con toda seguridad mañana podrá cumplir con la cita. Los vagabundos anuncian que lo mejor es retirarse, sin embargo se mantienen completamente inmóviles.

El estatismo de los vagabundos mantiene un nexo con aquella característica del mimo que desprecia el exceso de desplazamientos ya que su universo necesita de una economía espacial.

Debido a que el mimo recorre estructuras invisibles acentúan-

1

C.f. supra "El Laboratorio del Lenguaje"

do la ilusión de visibilidad, su mundo no se limita al plano lineal: puede subir una escalera imaginaria o volar por las alturas sostenido por superficies fingidas, y todos estos recursos funcionan en un espacio que concentra y restringe una objetividad en su interpretación de invisibilidad.

Dentro del mismo parámetro espacial, los dos vagabundos concentran su lenguaje verbal y gestual para objetivar el desplazamiento emocional que deriva de una angustia visceral, en contraste con el teatro tradicional que busca cubrir espacios lineales y anécdotas temporales cuyos eventos responden a una progresión ordenada de la fábula, aunada a las actitudes de los personajes que obedecen a todo un organismo congruente.

El segundo acto se inicia en el mismo lugar durante el atardecer; Vladimir entra, inspecciona las botas de Estragón, se detiene y ruidosamente ejecuta una canción; pronto se le reúne Estragón que se encuentra muy deprimido porque ha sido golpeado por un grupo de extraños. Expresan la felicidad que sintieron mientras no estuvieron juntos, pero después se patentiza la profunda dependencia que los une. De entre la larga lista de eventos fallidos que han presenciado, deciden imitar a Pozzo y a Lucky, pero Estragón se cansa del juego: en una crisis de agonía, le pide auxilio a Dios. Vuelven Pozzo y Lucky, pero esta vez el primero está ciego y el segundo definitivamente mudo. Pozzo se ha desplomado y pide ayuda a gritos, los vagabundos comentan la posibilidad de ayudarlo; finalmente lo levantan. Pozzo no los reconoce, ha perdido la memoria, la única persona que lo vincula con su pasado es Lucky. Pozzo ha sufrido una transformación, el tiempo lo

angustia y atormenta.

Nuevamente los vagabundos quedan solos, seguidamente son visitados por el muchacho, que niega haber conocido a Vladimir. El muchacho describe a Godot como un hombre que posiblemente tiene una barba blanca. Anuncia que Godot no vendrá esa tarde pero que mañana cumplirá con su cita; Vladimir le ordena al muchacho que le comunique a Godot que éste lo ha visto. Al fin solos, los vagabundos quieren ahorcarse, acto que insinuaron anteriormente pero que aplazaron; al tratar de usar el pedazo de cuerda con este propósito, la jalan pero pronto se rompe; deciden traer al día siguiente una mejor. Anuncian su retirada: no obstante, se mantienen estáticos y de esta manera concluye la obra.

Cuando se inicia un enfrentamiento analítico con un poeta dramático de la complejidad de Beckett, el mayor peligro gravita en tratar de justificarlo con base en estructuras preconcebidas. Por tanto no veo otro medio más que el de establecer las reglas de mi propio juego analítico; sin pretender que voy a explicar el proceso individual de la creación poética de Beckett ni por extensión, la de ningún otro escritor.

El fenómeno angustioso del vacío toma un lugar que ya no sólo determina el sufrimiento emocional, sino que también abre un espacio blanco que funciona como pantalla para que transcurran las imágenes en un medio que les permita contrastar a través de un lenguaje dramático. Una vez que la tela dramática se ha teñido con un grito, aparece Pozzo que se define en un dibujo del gesto. Es en este contraste donde sus movimientos toman un volumen, una intensidad y un color altamente significativos que repercutirán en el vacío. Enseguida el artista del ges-

to les pregunta a los vagabundos (y por ampliación, al auditorio): Cómo me encontraron? Es decir, Cómo les pareció mi despliegue externo?, pues esta entrada retumbante no tiene el efecto deseado por Pozzo. Acto seguido se crea un terreno desolado, el personaje ha sufrido una hemorragia emocional que es recibida con respuestas lacónicas de parte de Vladimir y Estragón; en este momento preciso vibra la sonata del silencio.

Una gran herida arquetípica es abierta en la conducta humana, ya que la Sonata es percibida como una estructura de la nada, misma que responde a esa necesidad que intenta establecer un terreno silente; allí donde el ruido de propósitos, acciones y conflictos definidos no llegue para contaminar un compartimiento dentro del cual se experimente con el retronó a nuestra naturaleza humana. Las ideas definidas por esas cajas mortuorias del absoluto pertenecen a esa basura de la cual los personajes quieren librarse.

Los personajes de Beckett han sufrido una curiosa transformación, pues le correspondería a Pozzo el vestido atávico del Doctor (en la Commedia dell'arte) y, como hemos visto, es Lucky quien viste este traje. Estragón y Vladimir han desarrollado al zanni que pierde su carácter truhanesco pero mantiene el parasitismo. No obstante, la personalidad del zanni es conceptualizada mediante una serie de gags intelectuales.

Por lo que toca a Pozzo, éste también mantiene una relación parasitaria con Lucky y es mucho más malévolo que cualquier otro personaje. En suma, Beckett ha enmascarado al bufón para darle un carácter universal y ha estilizado el lenguaje para que indique un silencio en

el verbo y una sonata en el juego turbulento de las emociones.

Cuando la palabra pasa a un segundo término y es desplazada por el lenguaje gestual, se da el terreno ideal para que todo el conglomerado instintivo brote en gozo o en sufrimiento enmascarado.

El truncamiento del lenguaje comunicativo normal, la destrucción de la fábula, la incongruencia de las acciones, la fragmentación de los personajes y del tiempo, son los fenómenos característicos de Esperando a Godot. Esto se debe a la naturaleza intrínseca del conflicto, mismo que se manifiesta en la rebelión metafísica. Cuando el ser humano considera que tanto la palabra, sus actos, como el tiempo y el espacio corresponden a una dictadura determinista, exageran y pulverizan aquello que los encierra, para luego implementar la gran jornada hacia los espacios vacíos y silentes de su propia naturaleza metafísica.

En el vacío existe una limpieza que forma la tela blanca, donde finalmente aparecen figuras cuya nitidez se presenta con el trazo.

Vlad. Qué hacemos ahora?...

Est. Qué te parecería si nos ahorcáramos?

Vlad. Hummm. Nos daría una erección.

Est. (Altamente excitado): Una erección!

Vlad. Con todo lo que implica. Donde caiga crecerán las mandrágoras. Por eso chillan cuando las arrancas. ¿Sabías eso?

Est. Ahorquémonos inmediatamente! (2)

El juego poético llevado por los vagabundos demuestra la presencia de una rebelión metafísica (la espera rota por medio de un ritual erótico y mágico a la vez); ésta funciona como manifestación geométrica del silencio; el suicidio ocuparía una de las cariátides que encerrarían el espacio vacío; con el propósito de presentar el objeto en juego (en este caso la yuxtaposición alegórica de la mandrágora). (3)

2

Viad: What do we do now?...

Est. What about hanging ourselves?

Viad. Humm. It'd give us an erection.

Est. (highly excited). An erection!

Viad. With all that follows. Where it falls mandrakes grow that's why they skriek when you pull them up. Did you know that?

Est. Let's hang oursel'ves immediately!

. Cit. en The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett, by Michael Robinson (New York: Ed. Grove Press, Inc., 1969). p. 241

3

El nombre de mandrágora o mandrake, como suele ser llamada comunmente, tiene poco significado para mucha gente en el presente, sin embargo esta planta mística alrededor de la cual se han acumulado tantas tradiciones extraordinarias y curiosas, ha sido conocida y reverenciada por más de tres mil años.

En términos botánicos modernos la mandrake o mandrágora officinarum Linn, (var. vernalis Bertolini) pertenece al orden solanáceo, que incluye varias plantas venenosas.

Hay cierta historia concerniendo a la mandrágora, relatada por Schmiedels en 1751:

"Al pie de la horca en donde un hombre ha sido injustamente colgado por robo, se asegura que de la orina vertida antes de la muerte, brota una planta de amplias hojas, con una flor amarilla, y una raíz que representa con toda exactitud la forma humana desde el cabello hasta los órganos sexuales.

El arrancarla del suelo implica grandes peligros, ya que lanza tales quejidos al ser separada de la tierra que si el cavador la escucha, muere al instante.

C.f. The Mystic Mandrake de C.J.S. Thompson, M.B.E. (London: Ed. Ride & Co., 1934)

En referencia al objeto de la espera, tenemos que Godot concreta esa fuerza invisible que mantiene la cohesión de la figura dramática a pesar de la aparente inestabilidad. Asimismo Godot representa el ordenamiento del caos. Ya que, a pesar de la repetida insistencia de lo conveniente que resultaría una separación, según lo expresado por los vagabundos y el propósito que Pozzo manifiesta (cuando anuncia que quiere vender a su sirviente en un mercado) ninguna de estas disociaciones se lleva a cabo. En el caso de los vagabundos los une su espera; en cambio Pozzo y Lucky están enlazados por una dependencia que los complementa y por una llegada que nunca tiene lugar. Tanto la espera como la llegada forman esa fuerza invisible que se caracteriza por la ausencia de Godot, éste semeja la sustancia bipolar del Demiurgo gnóstico (4), en tanto que el dios terrenal atrapa con sus artilugios a la naturaleza humana por un lado, y el dios ajeno habita lo desconocido y, por tanto, limita el poderío del Demiurgo. El dios ajeno se define como imponderable, de la misma manera como Godot obtiene su fuerza de una ausencia desconocida y por ello igualmente imponderable.

El acto que implica la permanencia en un punto fijo determina el centro métrico de donde parten las líneas para la construcción de la figura geométrica. Los puntos de la figura se resuelven en una espiral atrapada en la existencia humana, pero a la vez abierta en un terreno síquico. Godot es la superficie síquica donde los vagabundos se buscan a sí mismos; ellos experimentan en los parámetros existenciales de la espiral que finalmente se va decolorando hasta

4

C.f. supra "Magia y filosofía del Gnosticismo".

dar paso al vacío. Aquí se yuxtaponen el temor, la soledad, angustia y muerte (resentidas por los personajes), que van virtiéndose en el recipiente de la naturaleza humana hasta provocar una materialización ponderable del espíritu. En el juego de las yuxtaposiciones se aprecia un receptáculo metafórico que guarda la basura conceptual de Vladimir; es su sombrero. Los vagabundos presentan dos aspectos del hurgador de carroña; mientras Vladimir se interesa por los cadáveres mentales, Estragón se ocupa de los restos físicos. Esta correspondencia dualística entre materia y espíritu se repite en el núcleo dependiente conformado por Pozzo y Lucky, además de constituir la base fundamental del pensamiento gnóstico. (5) Estos dos personajes se encuentran encerrados en una esfera socioemocional; al ser evocados por los vagabundos, coinciden con el principio espiral del poder, presente en casi todas las relaciones humanas (que se caractericen por el principio del dominante y el dominado); la actitud dominante de Vladimir y de Pozzo con respecto a Estragón y a Lucky corresponde a esa fuerza evocadora. No obstante, hay que notar que el fenómeno amo y esclavo suele quedar invertido, pues la individualidad no puede mantenerse en el rompimiento caracterológico que se produce en la relación amorosa.

Uno de los puntos más interesantes en la espiral se encuentra en un terreno que se abre al olvido, tal y como ha sucedido con Estragón, y ahora mediante la experiencia sentida por Pozzo.

...(tórnanse hacia Vladimir y Estragón.)

5

Ibid.

Gracias caballeros y permítamne... (hurta en sus bolsillos)... permítamne desearles...(hurta)...desearles...(hurta)...Qué habré hecho con mi reloj? (hurta).

Un auténtico medio-cazador con escape de reloj aperiódico! (sollozando) Me lo regaló mi abuelito! (6)

En el segundo acto esta experiencia se agudiza tan sensiblemente que Pozzo olvida a las gentes que ha conocido anteriormente; esta actitud tiene correspondencia con la previamente sufrida por Estragón, quien continuamente vive en el olvido y que de alguna manera ha logrado contaminar a Pozzo. (7)

6

...(turning towards Vladimir and Estragón). Thank you gentlemen, and let me...(he fumbles in his pockets)...let me wish you...(fumbles)... wish you...(fumbles)... what have I done with my watch? (fumbles) A genuine half-hunter, gentlemen, with dead beat escapement! (Sobbing). Was my granpa gave it to me!

Samuel Beckett, Waiting for Godot, Acto I (London:Ed., Faber & Faber Limited mcmxv) p. 46

7

Con el objeto de hacer destacar el motivo del olvido habrá que referirse a uno de los protagonistas de "El Ulises" de James Joyce. En el quinto episodio intitulado Los Comedores de Lotos Mr. Bloom se encamina al correo pasa ante un comercio de té, las diferentes marcas expuestas en el aparador evocan en él todo un viaje por el olvido: "El aire alimenta más. Azoe. Invernaderos en los jardines botánicos. Plantas sensitivas. Lirios acuáticos. Pétalos demasiado cansados para . Enfermedad del sueño en el aire". Stuart Gilbert comenta en su libro sobre el "Ulises" de Joyce que: "En el episodio de "Los comedores de Lotos" el loto es tanto flor per fumada como opiáceo, evidentemente".

También nos indica que Mr. Bloom se encuentra soñando en una tierra -"Kennest du das Land...?"- donde la flor de té florece, aquí en el cuarto pie de nota concreta que: "Ceylán es conocido por los budistas como el transbordador del Nirvana. Fue en esta isla del sur donde Buda apareció y enseñó la ley de liberación del Karma. Sólo al fin del penoso giro de las encarnaciones, el olvido deseado queda a la vista". p. 180 En el capítulo correspondiente de la Odisea, el mismo Ulises relata que: "una vez que hubimos gustado la carne y bebido, enviamos a ciertos de nuestros compañeros a ir a averiguar qué género de hombres eran los que vivían aquí sobre la tierra y elegimos dos de mis

Cont/

Estragón, en el continuo conflicto físico que lo caracteriza, (primero con las botas que calza, mismas que le quedan tan ajustadas que lo atormentan; seguidamente, al acercarse a Lucky, recibe una dolorosa patada) elabora un terreno del olvido que le permita escapar a su dolor. El aspecto metafísico de este dolor surge cuando es atormentado por un grupo de misteriosos extraños; el vagabundo atrae el dolor como un magneto de fuerzas físicas. La consecuencia directa de este mecanismo indica la regla por medio de la cual se vinculan Pozzo y Lucky; pues esta pareja se relaciona por medio de un vector de enfermedades compartidas en un viaje por la materia; mismo que tendrá consecuencias muy dolorosas, ya que Pozzo aparece ciego en el segundo acto seguido por Lucky que se ha quedado mudo.

Los dos vagabundos se encuentran ocupados comiendo una zanahoria y Estragón víctima de un envenamiento producido por la mate-

Cont. llamada 7.

compañeros y enviamos un tercero con ellos como heraldo. Así se fueron enseguida y se mezclaron con los hombres de los comedores de lotos, y así fue que los comedores de lotos no idearon muerte alguna para nuestros compañeros, sino que les dieron los lotos a gustar. Ahora bien, aquellos que comieron la meliflua y dulce fruta de los lotos, ya no desearon traer noticias ni volver, sino que prefirieron morar allí con los hombres comedores de lotos, alimentándose siempre con éstos y olvidados del regreso".

Stuart Gilbert, El "Ulises" de James Joyce, c.f. "Los Comedores de Lotos", traducido de la cuarta edición inglesa por Manuel de la Escalera con un prólogo de Juan Benet (Buenos Aires: Siglo veintiuno de España editores, S.A., 1971)

Acaso el terreno del olvido plantea un hueso que nos permita aguantar el penoso roer de los eventos cotidianos. Bloom disuelve el presente con el catalizador del olvido, así como Pozzo borra la densa experiencia de su pasado.

ria comenta:

...Curioso, mientras más comes peor se torna.

Vlad. En mi caso es justamente lo contrario.

Est. En otra palabras?

Vlad. Mientras prosigo me voy acostumbrando a la porquería. (8)

A través de este último comentario, Vladimir indica su capacidad intelectual para adaptar la materia a su vacío. El giro materialista del olvido estalla cuando Pozzo evoca la amabilidad y entretenimiento que representaba Lucky pero, entre lágrimas, explica que en el presente Lucky lo está matando. Rapidamente su brote emocional es olvidado y retorna a su personalidad social. Esto nos indica que Pozzo puede jugar a la víctima pero que tiene que interrumpirse: una vez que ha desahogado su verdad sentimental retorna a su mentira, la cual opera en una intelectualización de su identidad. Este despliegue retumbante de la humanidad emocional de Pozzo es recibido por los comentarios sardónicos de los vagabundos, que fingen estar pasando una velada inolvidable y maravillosa. La razón de todas estas ambivalencias se explica en la estructura; ya que el escenario sentimental, en una farsa, suele interrumpir con gran violencia los elementos

8

"...Funny, the more you eat the worse it gets.

Vladimir: With me it's just the opposite.

Est: In other words?

Vlad: I get used to the muck as I go along"

Beckett, Waiting for Godot, Acto I, p. 21

melodramáticos, debido a que la condición humana termina expresándose en un anticlimax.

Retomando el motivo del olvido en la relación de los vagabundos, se concluye que éste forma parte de la sustancia que ambos han formulado para establecer una nueva comunicación con su propio vacío interno. Este lenguaje resalta en toda la acumulación de espectáculos efímeros ingeniosos por los vagabundos, que finalmente evacúan las imágenes precedentes para finalizar con un espacio vacío. Es en el segundo acto donde Estragón, habiendo olvidado su par de botas, encuentra otras que según él no le pertenecen; ante la insistencia de Vladimir se prueba las nuevas. Esto trae como consecuencia un cambio de sombreros que libera un juego donde se cambian las identidades: Vladimir, influenciado por los modismos de Pozzo, imita a Lucky, y Estragón personifica a Pozzo.

Vlad.: Dime que piense
 Est : Qué?
 Vlad.: Cerdo, dí, piensa!
 Est. : Piensa, cerdo! (9)

De la misma manera como Vladimir ha incluido la palabra "puerco" al referirse a su compañero (palabra que forma parte del repertorio expresivo de Pozzo), Pozzo ha absorbido la filosofía intemporal de los vagabundos.

9

Vlad. Tell me to Think.
 Est. What?
 Vlad. Say, think, pig!
 Est. Think, pig!
 Ibid., Acto I, p. 73

El fenómeno del vampirismo caracterológico que se presenta en la relación de Lucky y Pozzo (donde el primero solía pensar bastante bien y el segundo aprovecha esa facultad para dejar vacío a su sirviente) provoca un endurecimiento de las identidades de ambos personajes y, por tanto, los atrapa en actos automáticos.

Todo este cambio de identidades hace destacar un profundo sentido paródico que va íntimamente ligado a las rutinas cómicas del clown, que cambia por ejemplo un objeto de lugar para estropear la presentación de un acto mágico, o el caso del que prepara el truco de la levitación que más tarde será arruinado por el compañero que le quita la sábana (misma que cubría los palos en cuyo extremo iban dispuestos los zapatos) al clown que estaba levitando. En el caso de los vagabundos se encuentran las rutinas de los sombreros. Pero este cambio de identidades también denota una pérdida de la conducta original del personaje (como en el caso de Lucky y Pozzo) que hace destacar un conflicto universal, mismo que ya no pertenece íntegramente al individuo sino a toda la colectividad humana.

Todos los personajes se frecuentan en el terreno mutante del clown mágico y el clown negro, ya que el instrumento paródico se encuentra escondido en las venas del conflicto metafísico contra un universo arquetípico. Es así como los personajes llegan a sublimarse en la ejecución paródica del clown grave.

El clown grave en el teatro del absurdo atenta contra la unidad de la esfera síquica, interrumpiendo el discurso verbal con una

pantomima del verbo.

Dentro del teatro tradicional, la unidad síquica de los personajes instrumenta una congruencia de las identidades que obedecen a un curso progresivo. El discurso mantiene una lógica inflexible que no tolera interrupción alguna.

Pero el teatro del absurdo fundamenta su interés en el conflicto metafísico de la naturaleza emocional humana y, por lo mismo, establece un carácter iconoclasta que busca romper con toda estructura (caracterológica o discursiva) para encontrar el motor de la conflictiva antes mencionada.

Con el último motivo que cierra la obra, el de la total inmovilidad de los vagabundos, se materializa una sustancia emocional capaz de lograr una parálisis física y, a la vez, se levanta el velo que esconde el vacío para dejar que la sonata del silencio siga tañendo con las cuerdas de nuestra irracionalidad.

El monstruo domesticado.

Sin pretender ser exhaustivo apoyaré mi análisis del teatro absurdo en lengua inglesa, en dos obras que me parecen las más representativas de este movimiento, una de Edward Albee, Historia del Zoológico; y otra de Harold Pinter, El Montacargas.

La obra de Albee trata abiertamente la violencia; fenómeno

que individualiza el conflicto de los personajes, pues estos chocan en el nivel físico de una lucha de clases.

Pinter, en cambio, estiliza la violencia en un ciclo metafísico que abarca la naturaleza humana; sus personajes son los espectros de esa violencia característica de nuestra civilización. Nunca hay un contacto físico, pues las fuerzas que afectan a los personajes se enclaustran en las entrañas de su esencia o en el oscuro exterior desconocido. Pinter nos muestra seres desilusionados, Albee nos los muestra frustrados; éste demarca cierta pasividad en el manejo de la violencia en el primero, y una brutalidad activa en el segundo.

La Historia del Zoológico se estrenó el 24 de setiembre de 1959 en Berlín, Alemania, en el Schiller Theater Werkstatt. Y en Nueva York el 14 de enero de 1960, en el Province Town Play House. La escena se desarrolla en Central Park, un domingo en la tarde. Hay dos bancas, una a cada lado del escenario; Peter, un hombre de unos cuarenta años, vestido de casimir, usa lentes y, al levantarse el telón lo encontramos leyendo un libro.

En eso entra Jerry, un hombre de poco más o menos treinta y ocho años, vestido de manera descuidada aunque no pobre. Enseguida anuncia que ha estado en el zoológico; paulatinamente, Jerry va rompiendo tanto su privacidad como la de Peter, relata las circunstancias que marcan su desdichada existencia. En tanto que Peter, de un carácter mucho más reservado, sólo comunica que tiene dos periquillos

para cada uno de sus hijos, está casado y trabaja en una compañía editorial.

Jerry aprovecha el clima de tranquilidad en que vive Peter para enfrentarlo ante los desagradables eventos propios. Jerry vive en un depresivo departamento, uno de sus vecinos es un homosexual, hay también una desdichada mujer que llora continuamente aislada en su propio cuarto; la portera tiene un perro. Cada vez que Jerry entra al edificio, primero es recibido por la portera, que desea tener relaciones con él y después es perseguido por el perro.

Jerry, finalmente, se sienta en la misma banca ocupada por Peter y al mismo tiempo que relata lo acontecido en el zoológico, va empujando y golpeando a Peter, hasta que prácticamente lo saca de la banca. Se inicia una pelea, Jerry saca una navaja que arroja a los pies de Peter y después lo obliga a recogerla. Lo provoca de tal manera que Peter sostiene la navaja para defenderse de Jerry, éste se lanza contra Peter y se mata con la navaja. Peter huye despavorido.

El teatro del absurdo en que Edward Albee sitúa el tema, se caracteriza por el sello que portan sus personajes, protagonistas de sociedades de consumo y víctimas de esa enfermedad que las mismas imponen sobre el individuo, la conducta de frustración. Martin Esslin diferencia el teatro del absurdo en Europa como aquel "....que maneja un sentimiento, surgido de una profunda desilu-

ción, vacío de sentido, significado o propósito en la vida humana, que ha sido característico en países como Inglaterra y Francia en los años que vinieron después de la Segunda Guerra Mundial." (10)

Mientras que, según el mismo Esslin, en los Estados Unidos no se ha sufrido una pérdida correspondiente, todo lo contrario, se vive el Sueño Americano envuelto en la comodidad y el progreso.

Sin embargo, esta máscara de optimismo es pronto arrancada por un Jerry que no comparte ni la tranquilidad ni la comodidad, y que se lanza contra su víctima, un producto mimado de la sociedad.

El concepto del absurdo sigue un curso específico, pues la hipocresía es perseguida con tremendas explosiones de violencia; los falsos valores son atacados como producto de una acumulación que llega hasta el estallido. Por ello, Albee implementa con su ataque personal una rebelión absurda ante una sociedad impersonal.

Las armas que entran en el juego de Jerry explican el infierno impersonal del hombre desplazado. Primero, se burla de Peter, indicando que al fumar una pipa nunca contraerá un cáncer pulmonar, pero en cambio, se tendrá uno bucal. Este humor negro describe las incongruencias del hombre moderno que se protege con filtros y accesorios, mientras que sus fábricas o coches vomitan un humo igual o más peligroso que su tabaquismo. O, dentro de la misma conducta, el hombre honrado que vive en un ambiente de legalidad familiar definida por las buenas costumbres, la educación

10

Esslin, The Theatre of the Absurd, p. 30

y la moral, mientras otro ser humano que habita la zona maldita de esa misma ciudad ya no puede creer en tal legalidad; la ingenuidad real o el disfraz de la misma es un lujo que el habitante maldito no puede darse.

Jerry, sabe que toda emoción tiene un significado dual; por extensión, esta contienda marca la batalla de las emociones enmascaradas. Y, gracias a la dualidad significativa de estas emociones, Jerry puede desarrollar la estrategia de una penetración exhaustiva en la torre aséptica y privada de Peter.

Por medio de una mezcla de seducción y brutalidad emocional, el habitante maldito se va abriendo paso en el mundo anodino y perfumado de Peter; éste se deja conquistar por los mismos instrumentos que alguna vez utilizó contra su misma mujer. Pues cada ser humano cae en las trampas emocionales que usa contra seres que considera más débiles; sin embargo, a cada cual le llega el turno de experimentar el embate de la fuerza sobre su propia debilidad.

La honestidad cruda usada por Jerry amedrenta a Peter, quien se encuentra bombardeado por la actitud embarazosamente abierta de su interlocutor. El punto culminante de la soledad existencial de Jerry se caracteriza por un desmembramiento entre su pasado frustrante y un presente crítico. Por ello quizá, es que ofrece gratificaciones ficticias después de los feroces embates emotivos dirigidos contra Peter. La destreza de su juego se manifiesta bajo el velo de

una cruel amabilidad que pronto cambia al signo de agresión.

Jerry guarda una mitología moderna que no sólo lo define sino que también dibuja el ambiente que lo rodea; al dar la descripción del perro, éste toma el lugar de un Argos contemporáneo que refleja el conflicto sexual y afectivo del Hades existencial.

La relación que tiene con el perro que lo odia, con el homosexual, con la mujer que llora detrás de la puerta, nunca es directa; los lazos que unen a la miseria, aíslan a los individuos, ya que cada unidad humana o animal describe la esfera de su propia infernalidad existencial. Intérprete de esta cosmogonía, el mismo Jerry acumula en sí mismo una curiosa complejidad, pues acepta la agresividad como plano indispensable para que surja la amistad. Por eso, ante la actitud horrorizada de Peter o la enemistad del perro, él responde con una verdadera simpatía; en este mundo el homosexual se presenta como protagonista ennoblecido por la máscara, y es así como representa al dios.

El monólogo de Jerry que incluye al perro y al homosexual, es en sí mismo un acto de amor, pues Jerry, como todo suicida maldito, se entrega a quien sea como sea, después recibe la herida incurable de la impersonalidad. Peter, intérprete de esto último, nunca podrá comprender la oscuridad física y metafísica de Jerry.

El leit-motiv de Jerry es el zoológico, prisión existencial en que ponemos a otros animales, sistema de domesticación en

que tambien nos ponemos a nosotros mismos.

Peter, en cambio, defiende el territorio cultural ganado por sus costumbres; en contraste, Jerry no tiene un terreno propio y por tanto ambiciona cualquier lugar humano o físico que no le pertenezca.

Jerry, despues de haber hecho todos los esfuerzos para ponerse en contacto con el mundo immaculado de la sociedad dorada quiere combatirla aún a costa de su propia muerte. Jerry implementa su venganza al convertir a Peter en asesino y por tanto lo infecta con un comprometimiento ineludible.

Hay un matiz de farsa extraordinariamente violento a lo largo de la obra, pero se desarrolla dentro de un mundo real que al ser empujado hasta sus extremos, se torna absurdo. Los valores sostenidos por Peter representan esa absurdidad; la desesperación protagonizada por Jerry indica el estado suicida como protesta metafísica ante el Dios humano. Edificio de pequeñas imbecilidades, posesiones inútiles y obligaciones mediocres que se levantan con estúpido orgullo, como si todo ésto fuera suficiente para definir una vida. Y no obstante, no sólo la definen, sino que fuera de la triste cadena de imbecilidades, posesiones inútiles y obligaciones mediocres, Peter el infra-hombre, exhibe una mediocridad sobrenatural que lo enmarca en el museo de monstruos. Como no es consciente de su aberración, lo ve en los otros y así se convierte en vector mismo de las deformidades.

Este monstruo no tiene el pelo eléctrico y azuloso, su piel no tiene pústulas agrietadas ni misteriosas; el monstruo de la mitología moderna viaja en autobús cada mañana para encaminarse a un trabajo endemoniadamente normal. Al contrario del monstruo irreductible de un Jarry, que no admite ni oficios ni limitaciones a su libertad.

El infierno de la normalidad artificial en que habitamos toma un nuevo aspecto con la obra El Montacargas, de Harold Pinter, dramaturgo inglés que nace en Hackney, al este de Londres, en 1930. Por lo regular, cada dramaturgo define su espacio según los acontecimientos que toman lugar en el mismo; sin embargo, Pinter extrovierte el espacio existencial de sus personajes, que a su vez le dan un sello particular al mundo escénico que van a ocupar.

The Dumb Waiter se presentó por primera vez en el Hampstead Club, el 21 de enero de 1960; más tarde se presenta en el Royal Court Theater, el 8 de marzo de 1960.

La escena se ubica en el cuarto de un sótano. Vemos dos camas arrimadas contra un muro. Hay una compuerta de servicio entre ambas camas. Una puerta que da al retrete y otra a la cocina, hacia la izquierda. Una puerta a la derecha que comunica a un pasillo. Ben acostado en su cama, lee un periódico; Gus se encuentra atándose los zapatos. Ambos protagonistas esperan recibir órdenes para cometer un asesinato. Ben comenta las noticias con Gus,

que responde de una manera automática a los comentarios insulsos de su compañero.

Alguien mete un sobre por debajo de la puerta, cuando lo abren encuentran unos cerillos. De pronto escuchan un ruido que los hace descubrir un montacargas; éste contiene un papel en donde se les pide una serie de alimentos. Ya que la estufa del lugar no funciona, pues no tiene gas, y en vista que no hay alimento alguno, colocan todo lo que traen consigo en el ascensor. Al cabo de un rato descubren un tubo que sirve para recibir órdenes del comedor; Ben, entonces, se entera que todos los alimentos que han mandado no logran satisfacer a su misterioso cliente.

Finalmente, llega el momento de cometer el asesinato, para lo cual los criminales hacen los preparativos necesarios; según parece, la estrategia se ha ritualizado en un patrón de conducta que siempre es el mismo. Ben espera la víctima y Gus se esconde detrás de la puerta. En eso, Gus decide buscar un vaso de agua; mientras Ben oye un ruido en el tubo, aplica su oreja y escucha las indicaciones que se le dan para cometer el crimen; después entra Gus por la puerta de la derecha (o sea la del pasillo) sin saco, ni pistola, aparentemente ha sido víctima de un asalto. Se quedan mirándose fijamente y baja el telón.

Dentro del siniestro cuarto en que tiene lugar la obra se estimula el ambiente de la incertidumbre y la relatividad que propi-

cian el horror de una amenaza indefinida.

Los personajes que habitan en este ambiente rarificado, tanto por sus actos como por la circunstancia en que viven, evaden todo intento de comunicación. Siempre buscan ocuparse con algo o dicen cosas que los alejen de sus verdaderas esencias y actividades. Incapaces de mostrar su propia intimidad, marginan el lenguaje para no tener que soportar una forma de comunicación que los comprometa. El lugar que ocupan en el mundo corresponde a ese siniestro cuarto, indefinido y solitario.

Ambos personajes no comparten una situación social sino que experimentan una reclusión existencial y emocional; el objetivo del asesinato es tan estéril y antidramático como la relación que han establecido entre ellos mismos.

Esta definición de la monstruosidad humana se caracteriza por su falta de aspiraciones, no hay propósitos en este infierno nihilista. El abismo formado por estos dos personajes es un receptáculo de la indiferencia y del anonimato, por ello se vive un clima claustrofóbico. El silencio que habita a lo largo del diálogo ejemplifica lo inadecuado y marginado; dos modelos del terror que puede invadirnos en la angustia solitaria del aburrimiento.

Con instrumentos verdaderamente limitados, Pinter establece una arquitectura del espacio dramático que indica lo inconmensurable de un mundo personal y la extrañeza de un mundo cotidiano. Así,

ninguno de los personajes quiere entrar en el planeta del otro, pues los riesgos aún no han sido escritos; pero el terror sí se hace presente.

El sistema en que viven les promete una seguridad en tanto no salgan de los límites del cuarto; Gus ha salido y por tanto experimenta el castigo de una fuerza extraña.

El contexto fantástico del Absurdo habita dentro de un misterio que nunca se clasifica, pues es la fuerza motora de la tensión dramática.

El patrón o cabeza cósmica de este universo siempre se mantiene en el misterio; los vagabundos de Beckett todavía conservan ciertas rutinas clownescas; aquí se han convertido en dos asesinos que sólo muestran su grotesca obediencia.

La cárcel conceptual se va haciendo cada vez más estrecha, los espacios para escapar del ser ya se atisban en la desesperación del Jerry de Albee pero Gus y Ben limitan aún más el espacio síquico, por ello forman un abismo. Cada asesinato los une en una comunidad secreta que sólo sirve para separarlos, ya que no pueden comentar sus actos pues conocerían un sentimiento demasiado comprometido. El asesino y el asesinato tienen que desaparecer en la vorágine aterrorizada de la víctima que se lleva consigo sus reacciones y la de sus asesinos. El cadáver es el concepto más claro del mutismo y el abandono; receptor de la impersonalidad, guarda consigo

todo el estallido de una comunicación que traga pero que nunca más emite.

El evento real escapa a toda verificación, pues hay demasiado misterio para que resulte posible una explicación. Entonces reina un espacio vacío e indiferente, sedimentado en las actitudes y el diálogo esquemático de los protagonistas.

Así como el cuarto es el último reducto seguro, los personajes retornan a los comentarios y respuestas insulsas del periódico; dentro de un parlamento repetitivo forman un receptáculo tranquilo, lejano a cualquier emoción. Ejecutando un teatro de la indiferencia establecen un terreno neutral; los asesinos dibujan una distancia, un espacio y un tiempo que retrata el cuerpo anónimo de la futura víctima y de todas las anteriores. Materializan de tal manera su situación que evocan la presencia de un cadáver que define y separa sus existencias.

El racionalismo, como medio lineal de conocimiento examina un objetivo visible para corroborar su existencia. En cambio, el teatro del Absurdo descubre la simultaneidad de experiencias y por tanto no sólo rompe con la verticalidad, sino que también deja de buscar la evidencia demostrable y reconoce la confusión de los mensajes que afectan al ser en su totalidad. Ya no hay secuencias sino fenómenos que abarcan a todos los sentidos. El teatro de Pinter se refiere a una energía externa que afecta la conducta de los

personajes. La fuerza misteriosa que habita el exterior tiene una naturaleza magnética; tanto desde el punto de vista físico, como también desde ese polo que succiona la tensión del espectador ante una fuerza desconocida. Esa energía ajena que los gnósticos definieron tan ampliamente, es aprovechada en el teatro del Absurdo como fuente motivadora de acciones.

George N. Chatham, de la National Aeronautic and Space Administration, Washington, D. C., nos explica que...

Estudios precisos sobre el magnetismo y sus efectos pueden abrir un nuevo acercamiento a la biología, ya que el cuerpo entero es básicamente un organismo eléctrico, dadas las características de cargas eléctricas y valencias en los átomos de energía bioeléctrica, en los nervios, órganos y tejidos. Los campos de energía magnética aplicados y dirigidos adecuadamente pueden por tanto afectar la pauta de respuesta eléctrica en la conducta. (11)

Si consideramos que el espacio definido por Pinter se divide en aquel lugar ocupado por los protagonistas y un exterior, entonces notaremos la presencia de dos fuerzas que modificarán la conducta de los protagonistas. El mundo desconocido del cuarto superior ejerce una fuerza cargada con el signo del angst, que a su vez se hace sentir en el estado anímico de ambos personajes.

El final de la obra ejemplifica la operatividad de esta energía desconocida que se ha puesto en juego; quizá la sustan-

11

George N. Chatham, cit. en Orgone, Reich and Eros, de W. Edward Mann (New York: Ed. Simon and Shuster, 1973) p. 267

cia asesina de ambos personajes se ha acumulado en el generador desconocido del monstruo moderno, la violencia por la violencia misma.

Capítulo VIII

El Teatro Surrealista.

El teatro surrealista penetra en una esfera que no corresponde al absurdo, pues el terreno que explora tiene que tañer toda la fauna del misterio. Penetra en el simbolismo de lo inefable para comunicar con la metáfora, y no con la palabra lógica, la concreción del mundo inconsciente.

El lenguaje fantástico que utiliza el surrealismo se diferencia de los anteriores en tanto que explora más allá del mundo aparente de la realidad, para edificar una rebelión radical contra todas las estructuras de la sociedad.

Su propósito fundamental es investigar dentro de la realidad aquello que escapa a la apariencia de lo que comunmente denominamos como real.

Toda forma de sentir, actuar y pensar debe atravesar por la gran ruptura que revolucione al espíritu.

"Pero todo ésto no es posible a menos que se practique una brecha profunda en el muro construído por la educación clásica y racionalista que nos divide ridiculamente de nosotros mismos" (1)

1

Michel Carrouges, André Breton et Les Données Fondamentales Du Surrealisme (Paris: Col. Idées nrf. Gallimard, 1950) p. 8

El teatro surrealista libera al lenguaje fantástico para que éste retorne al estado animal y salvaje, dentro del espesor diluviano de su verdadera independencia.

Locus Solus

El personaje central de Locus Solus, el inventor Martial Canterel nos describe:

Martial tiene un concepto muy interesante de la belleza literaria, la obra no debe contener nada real, ninguna observación del mundo o de los espíritus, sólo aquellas combinaciones totalmente imaginarias que son en sí mismas ideas de un mundo extrahumano.(2)

Mme. Charlotte Dufrene, que fue la amiga mas íntima de Roussel, explicaba que él le había pedido que nunca hablara del temor que ella sentía por los dentistas y las serpientes, pues él sentía miedo de ser contagiado por estos sentimientos.

La misma vida de Roussel lo vincula con una ruptura del mundo sensorial del dolor, en éste caso el demiurgo forma parte del temor y dolor humanos.

Roussel quiere escapar del contagio demiúrgico de la natu-

2

Michel Leiris, "Conception et Réalité chez Raymond Roussel", Epaves (Paris:Ed.Jean-Jacques Pauvert.1972)p.10

raleza que define a su especie, porque sabe que el demiurgo que lo habita es lo suficientemente ávido como para nutrirse del temor y dolor, tomando así una densidad titánica.

Tanto la característica gnóstica "de un mundo extrahumano", como algunas facetas mencionadas anteriormente, levantan el mismo muro que Roussel antepuso entre la naturaleza y su invención, todo lo cual apunta a una necesidad, tanto creativa como arquetípica, de fragmentar la naturaleza real de las cosas y recrear un mundo que escape al determinismo cósmico.

"Mi alma es una infanta en atavío de gala... y tiene por objeto la creación poética en si misma, asimilada a los artificios de un demiurgo..."(3)

Esta forma conceptualizada de su mundo metafísico la lleva hasta la literatura:

"Donde establece una frase o (expresión) con doble sentido o bien disloca una frase ya hecha, los elementos que se confrontan y se establecen en la obra se hayan dispuestos por aspectos formales y fortuitos".(4)

3

Raymond Roussel cit. en *ibid.*, p.10

4

Ibid., p. 20

Otro aspecto de este sistema se nota en Nouvelles Impressions d'Afrique, donde el rigor semántico desarticula a la realidad con:

Una dislocación de la frase por medio de paréntesis que introducen una serie prácticamente infinita de fundamentos dobles; fragmentar, despedazar, desarticular, de tal suerte que se pierda el hilo.(5)

El mundo semántico que nos expone forma parte de una rebelión contra el determinismo del lenguaje. Una vez que se pierde el sentido también desaparece la densidad característica del lenguaje y así Roussel pretende guiarnos por las vetas más finas del terreno desconocido. Dejar atrás la estructura de nuestro orden lógico estimula el nacimiento de una actitud que primero provoca confusión, luego curiosidad y finalmente un descubrimiento sorpresivo de una naturaleza que desconocíamos.

A continuación, presentamos una síntesis del argumento Locus Solus (1922). Canterel, sabio y científico habita en Locus Solus, su dominio en Montmorency; aquí inicia en sus secretos al joven Nointel.

Aparecen dos jueces en el laboratorio de Canterel, surgen ante ellos un poeta y un orador que les exigen la muerte

5

Raymond Roussel cit. en *ibid.*, p. 21

para poder pasar a la posteridad. Los jueces abandonan el lugar horrorizados y los otros dos personajes se suicidan.

En el aquamicans viven unas bestias marítimas, mientras que un marino se debate entre los anillos de una serpiente.

Canterel vierte en el aquamicans un poco de vino de Sauternes lo que logra un precipitado de oro. Faustine, la de cabellos melodiosos salva al marino mandando a su gato; en reconocimiento, el marino le ofrece a su benefactora una rama de coral. Pero el coral fenece y se convierte en diamante. Unas personas disfrazadas de dominó se animan al ver surgir a la Dama de Corazones. Después de provocar a cada dominó, la reina escoge a uno, el rey de corazones se presenta lleno de sospechas, pero la reina le asegura de su lealtad y finalmente la pareja se aleja muy dignamente.

Hasta aquí llegamos con la síntesis del argumento de Locus Solus, original de Roussel.

El Misterio de Locus Solus.

Adaptación de Pierre Frondaie.

(1a. Versión)

El primer cuadro se sitúa en el Palacio de Justicia en Meaux. El acusado es Thierry Foucqueteau.

Hay una personas que mientras comentan sobre una violación y asesinato se disponen a cenar.

El jurado llama al Sr. Cartier, padre de la víctima, y éste relata cómo su propia hija muere incendiada mientras jugaba al lado de la chimenea.

El jurado le pide que hable de su hija adoptiva y no de la primera, pero Cartier dice que todo está vinculado. Señala a su joven sirviente Thierry como el responsable del asesinato; la madre del muchacho defiende a su hijo.

El siguiente testigo es Francois - Charles, hijo del Sr. Cartier y prometido de Andrée, la joven asesinada. A pesar de no haber estado en el momento en que se perpetró el asesinato, termina acusando al joven sirviente, pero no sin antes contarnos su vida, la de su amada y la de su padre.

La Sra. Pascaline es llamada para atestiguar y asegura que su hijo es inocente.

El fiscal enreda todo lo dicho por la madre y nos da un cuadro espantoso de la conducta del joven.

El acusado se defiende asegurando que no guardaba ningún sentimiento contra la víctima.

Después de una defensa elocuente y una acusación bastante débil, vemos, en el segundo cuadro, a Canterel y a Noussel que comentan el juicio.

Aquí, los dos amigos comentan asuntos bien distintos y

Noussel es invitado a Locus Solus por Canterel. Canterel asegura que la víctima fue embalsamada. Los amigos no se percatan de la proximidad del padre Cartier y su hijo, quienes los han escuchado.

Canterel descubre que Francois - Charles tuvo la idea de embalsamar a André. Comentando sobre eventos pasados que vivieron Canterel y su amigo Cartier, el primero habla de un curioso invento.

El original de un drama escrito por Cartier es sujetado a una placa de oro, gracias a una multitud de esmeraldas que ofrecían dos tonos diferentes, el texto aparecía en verde brillante sobre un fondo de verde pálido. En trece rectángulos espolvoreados con polvo de diamante, aparecían los nombres de los actores, doce de las letras azules fueron hechas con safiros y el primero presentaba símbolos rojos hechos con gran cantidad de rubíes.

Entretanto, regresa el jurado con el veredicto y el acusado es condenado a perpetuidad.

El acto termina con la desesperada madre invocando la ayuda del abogado defensor, que al pasar junto a Canterel le dice a la señora que por desgracia los muertos no hablan.

Canterel le pide a Noussel que recuerde esta última frase y con esto se cierra el telón.

La segunda versión de Locus Solus es prácticamente igual que la primera, sólo que al final de la obra tenemos a Canterel que

misteriosamente le anuncia a Noussel que va a comprar algunos hipocampos.

La versión definitiva empieza de la siguiente manera;

La escena representa un parque. Hay una banca de mármol, cerca se observa una escalera de mármol rojo que da acceso a una plataforma, allí no sabemos lo que se encuentra pues está cubierta por una cortina de oro y púrpura.

Se presentan tres hombres cubiertos con abrigos de piel, uno de ellos lleva un objeto pesado; los otros dos portan un féretro. El cuarto, lleva dos vasos llenos de agua.

A pesar del intenso calor no se quitan los abrigos, beben el agua y le dan un poco al cadáver.

En eso entra Cantrel.

Escena II

Canterel acompañado de Noussel y del primer hombre. Canterel le da una serie de órdenes al primer hombre. Pide que le traigan la cabeza de Danton, ante lo cual el hombre le pregunta si necesita al gato, ante lo que Canterel responde que no.

Después pregunta si ha llegado la bailarina, pero le anuncian que se ha retardado.

En la tercera escena Cantrel y Noussel recuerdan el jui

cio, el primero asegura que espera un mensaje de una lombriz de tierra, Noussel cree que su amigo ha enloquecido.

Escena IV

Noussel y Faustine.

Faustine entra y le pregunta a Noussel si también él está allí para bañarse en agua oxigenada, el joven no entiende nada pero advierte que la mujer se desnuda. Noussel le pide explicaciones por su conducta, ante lo cual ella responde que se desnuda pues es una bailarina que se prepara para danzar en agua oxigenada. Faustine asegura que tiene cabellos cantantes.

Finalmente, se abre el telón de la plataforma y aparece un enorme diamante dentro del cual baila Faustine.

Ante la inminente llegada de los magistrados cae el telón escondiendo al diamante; éstos han sido invitados por Canterel. Mientras ellos se encuentran perplejos pues desconocen las intenciones de Canterel, dado que éste no se encuentra por ningún lado, en eso observan la entrada de cuatro enormes hipocampos.

Comentan la historia del juicio y aseguran que Canterel negaba que el sirviente fuera el asesino. Los jueces relatan que el sirviente fue enviado a prisión y que el verdadero asesino se suicidó sobre la tumba de la joven.

Escena VII

Entra Canterel acompañado de Noussel, el primero explica que ha inventado el aquamicans, un agua fulgurante que permite a cualquier ser terrestre vivir sumergido sin interrumpir las funciones respiratorias. Esto explica porqué Faustine puede danzar en el interior del diamante inmersa en el misterioso líquido.

Canterel trae a cuento la cabeza embalsamada de Danton que resulta ser parte de la herencia que recibió de sus antepasados.

Por medio de una serie de sustancias, logra que la cabeza de Danton murmure las últimas palabras que éste dijo antes de morir:

"...Exhibirás mi cabeza...al pueblo...Ella... vale la pena...!"

Más tarde Canterel, harto de los jueces, los mata a bastonazos.

El segundo acto no existe.

Acto III

Una sala de Locus Solus, se divide parcialmente en un laboratorio con un asiento giratorio de dentista y la otra mitad es

un estudio suntuoso. Entra el perfume del jardín, al fondo se encuentra el diamante.

Noussel y Cantrel comentan los maravillosos experimentos del segundo; en eso entra un sirviente que sufre un dolor de muelas. Inmediatamente Cantrel acomoda al sirviente en el asiento, mientras que comenta sobre su enorme colección de dientes con los que quiere hacer un mosaico, pues tiene varios y según dice, los hay de todos los colores.

Por medio de un complicado aparato termina arrancando el diente del aterrado sirviente.

El acto concluye con una serie de espectáculos. La carrera de la carreta de Apolo con varios hipocampos, El Enorme Diamante y un ballet.

Acto IV

El cuarto acto se lleva a cabo en un parque, los jueces comentan sobre los espectáculos anteriores. Pero también mencionan una curiosa escena en donde los protagonistas del juicio son reanimados por Cantrel con una substancia "resurreccional".

Andrée reaparece ejecutando los movimientos que mas la impresionaron cuando aún estaba viva. De esta manera se descubre que fue asesinada por el Sr. Cartier, su antiguo tutor y el hijo de éste se suicida para esconder su vergüenza.

Unos invitados de Canterel le proponen hacer una ciudad milagrosa con todos los inventos hechos por él.

Mas tarde Canterel menciona a Paracelso, y su teoría en donde expresaba que cada parte del cuerpo humano formaba una individualidad pensante. Ciertos polvos lanzados sobre los órganos afectados hacían que estos secretaran una substancia, misma que funcionaba como el remedio buscado.

Canterel usa estos conocimientos para una serie interminable de experimentos, agotado se duerme después de haberlos detallado.

La obra termina con un ballet donde Fausta juega como una Salomé, con la cabeza de Danton dentro del diamante. Aparecen los hipocampos jalando la carroza de Apolo. Tres féretros se abren para dejar salir a Andréé y a los Cartier. Danza general mientras Cantrel duerme en el centro.

Si bien es cierto que Roussel no puede situarse en el dadaísmo ni en el surrealismo, ya que los precede ampliamente, su influencia se hace sentir en Picabia y Marcel Duchamp. La forma narrativa que propone es de una riqueza imaginaria que difícilmente puede igualarse.

Hay una verdadera revolución de la imagen que libera un lenguaje fantástico para así proyectarse a un futuro y éste a su vez alimentarse del pasado.

El nuevo monstruo mitológico que se ha gestado puede retornar a un pasado que el hombre quiere olvidar y aterrar al hombre que habita el presente con un espectáculo del futuro.

La cabeza de Danton, ilustra lo anterior en tanto que se presenta como una siniestra quimera de la ciencia emitiendo las últimas palabras antes de su muerte.

Es un fetiche mágico que tiene una función muy parecida a la cabeza de Moro.

En un antiguo manuscrito alquimista que apareció bajo el título de Bodas Alquímicas, también hay una cabeza que alimenta el primer paso de la gran obra. La cabeza de Moro vigila al nigredo, o sea aquella etapa del trabajo alquímico que comienza con la descomposición de la materia.

Roussel toma el experimento científico y lo cambia de tal manera que opera como un verdadero generador mitológico.

El mundo real le sirve únicamente como máscara que pronto vuela en mil fragmentos, para revelar un Locus Solus donde todo funciona bajo una línea de leyes fantásticas, mismas que reglamentan un universo donde no hay límites biológicos y en cuyo seno brota un racionalismo fantástico. La estructura externa que ejerce una influencia sobre este racionalismo, se determina con un ejercicio matemático del lenguaje; con el objeto de ejemplificar

uno de estos juegos, digamos que comienza por cambiar un sustantivo:

La casaca roja está sobre la mesa.

La cabeza roja está sobre la mesa.

De las dos frases elabora dos historias distintas, pero principia con una y concluye con la segunda.

Este sistema le basta para romper con el formalismo y de aquí parte para construir sus paraísos artificiales. Como él mismo aseguró anteriormente, se deja llevar por la fuerza demiúrgica que lo determina como individuo creador, para construir un ambiente imaginario que le permita respirar. Dado que el mundo que lo rodea es demasiado asfixiante para sus fantasías, entonces decide convertirse en el ingeniero de un planeta que quiere conquistar con su creación imaginaria.

Sin embargo, para lograr este paso, Roussel inventa su propia semántica matemática, fenómeno que le permite escapar de la fuerza gravitacional presente en el lenguaje, como producto de una trampa de la creación humana; así escapa del mundo real e implementa las reglas del terreno que quiere recorrer.

La instrumentación de la energía imaginativa que tanto preocupaba a Roussel, interesado en todos los descubrimientos

científicos y gran admirador de Einstein, puede compararse con la famosa fórmula de Einstein y la producción de energía nuclear. La sociedad del siglo veinte obsesionada por la energía del universo y de la materia, pronto aceptará que tanto los organismos vivos como el hombre son sistemas de energía.

"Un hombre que se obsesionó con el problema de energía vital en los organismos, la naturaleza y los seres humanos fue el psicoanalista alemán colega de Sigmund Freud, Dr. Wilhelm Reich" (6)

Wilhelm Reich desarrolla una teoría de los sistemas de energía que nos será de enorme utilidad para comprender el funcionamiento de la energía imaginativa que caracteriza a Roussel.

A continuación se expone esquemáticamente la teoría del orgón.

Según la concepción de Reich, la energía del orgón se encuentra presente en la atmósfera, se relaciona con el sol, y se extiende a través del espacio como el "éter", es atraída hacia el interior de todos los organismos y es la responsable de los movimientos - de contracción y expansión - de toda entidad viva. Fluye a través de los organismos, crea un campo alrededor de los mismos y puede transmitirse de organismo a organismo (entre los seres humanos, al superponer las manos, por ejemplo) gobierna al organismo completo y se expresa también en las emociones

6

W. Edward Mann, Orgone, Reich and Eros, p. 21

como movimientos puramente biofísicos. En el orgasmo sexual toma lugar una gran descarga de orgon, cuya función biológica es restaurar el equilibrio energético del organismo. Si el flujo del orgon es bloqueado de una manera artificial (e.g., por medio de la armadura caracterológica), la enfermedad se hará presente. Se cree que el orgon tiene una gran afinidad con el agua. Mantiene la humedad de los elementos en las nubes. Es el vínculo básico entre materia orgánica e inorgánica. (7)

Así como Reich elabora un sistema de energía biológica para explicar varios fenómenos y enfermedades (por medio del bloqueo de esta energía), Roussel inventa un misterioso líquido, el aguamicans, que permite a los seres vivir sumergidos sin interrumpir las funciones respiratorias. La energía imaginativa se comporta como el aguamicans, en tanto que permite un medio especial para que se desarrolle la vida fantástica. En la misma forma que el orgon es el vínculo o medio de comunicación entre materia orgánica e inorgánica. Si el orgon se expresa en las emociones como movimientos biofísicos, la energía imaginativa se expresa en los cadáveres de los protagonistas del juicio, reanimados por una sustancia 'resurreccional', misma que permite a los cadáveres ejecutar los movimientos biofísicos que más impresionaron a la víctima durante su vida. Esta fuerte impresión emocio-

7

Reich cit. en *ibid.*, p. 29

nal puede implementarse y expresarse gracias a una sustancia inorgánica (la sustancia resurreccional) que afecta una memoria biofísica presente en lo que antes era un cuerpo vivo.

De esta manera, puede observarse como Roussel inventa una conducta particular de la materia viva en la sustancia imaginativa. Resumiendo, Roussel, como ingeniero de mundos fantásticos, construye una estructura racional capaz de penetrar el mundo real a través de una serie de descargas fantásticas regidas por un racionalismo riguroso.

Pierre Frondai hace la adaptación escénica de la novela Locus Solus, pero omite varios detalles presentados en el argumento de Roussel.

Por desgracia, el Sr. Frondai pierde gran parte de la fuerza visual presente en los descubrimientos, y se limita a describirlos.

El mismo Roussel, mas novelista que dramaturgo, se encuentra desamparado en el terreno dramático y entrega su gran obra entre las manos torpes de un dramaturgo de ínfima calidad.

El resultado es que la obra resulta mas interesante por sus elementos poético-literarios que por su cohesión dramática.

No obstante, quizá sería importante aclarar que el elemento visual en la narrativa tiene una dimensión extraordinaria

pues cada lector puede aumentar el efecto en su escenario mental, realizador por demás titánico e ilimitado. Pero cuando el elemento narrativo visual se traduce en el teatro, la mayor parte de las veces queda tristemente empobrecido.

Naturalmente, si el dramaturgo puede reunir las cualidades de pintor y escritor, el elemento visual no se verá tan seriamente afectado. Sin embargo, el cuerpo dramático sobrevive en un ambiente muy particular a su naturaleza y prefiere un mundo visual orgánico que reúna efectos emocionales y texturas ecológicas con cualidades cutáneas que puedan envolver al espectador, cambios luminosos que partan del núcleo dramático y comuniquen una energía específica a la visualidad orgánica del espectáculo.

En suma, el teatro poera con un lenguaje emocional, ambiental y ritual que limita su expresión a la naturaleza que lo contiene; mientras que la narrativa desarrolla su dinámica visual en un escenario extraordinariamente flexible o torpemente limitado; pero que en ambos casos depende del lector, intérprete, director y escenógrafo de la obra leída.

Los dos vagabundos que recorren la topología fantástica se motivan con las características apolíneas y dionisiacas. Con el objeto de establecer un marco de referencia que nos permita situar a Roussel con respecto a Jarry, retornaremos una vez más al impulso que motiva al vagabundo dionisiaco y aquel factor que controla al apolíneo.

Roussel nos habla de "esa apariencia de la apariencia" del pensamiento nietzschiano; existe una medida orgánica en su mundo poético, un demiurgo apolíneo que controla las fuerzas dionisiacas de la creación literaria. Para utilizar su propia metáfora su "alma es una infanta en atavío de gala...".

Jarry, en cambio, viste al demiurgo en ropas de gala y libera a su infanta ante los impulsos dionisiacos.

Victor o el poder de los niños se presenta el 24 de diciembre de 1928 en París, en el escenario de la Comédie des Champs Elysées, a cargo del Theatre Alfred Jarry, bajo la dirección de Antonin Artaud.

Se abre el telón en la sala del comedor: Víctor niño de nueve años tortura a la criada, amenaza con hacer añicos un recipiente de baccarat pero cambia de opinión y rompe uno de Sevres. La criada le hace ver que será castigado pero Víctor responde que es ella quien debe preocuparse, pues como nunca ha roto nada y la sirvienta lleva varias cosas a su cuenta, seguramente se la hará responsable.

Una vez que la sirvienta rompe a llorar, Víctor promete salvarla.

Es el aniversario del muchacho, para lo cual se ha invitado a varias personas; la primera es Ester, niña de seis años,

que lo felicita.

Víctor le cuenta una historia. Frente a un telón rojo cubierto de mariposas, un hombre con el rostro cubierto de plumas rueda a los pies de una mujer montada a caballo que sostiene una cruz. Después de la representación, Víctor descubre al actor tirado boca arriba y mamando el sexo de una cabra.

Ester, a su vez, relata las relaciones amorosas entre el padre de Víctor y Thérèse, la madre de la niña.

Mas tarde entran Emile y Charles, los padres de Víctor, que descubren el vaso roto; Víctor explica que todo fue un accidente, pues Ester, creyendo en una historia del niño, piensa que el vaso es un huevo de caballo y lo ha roto para ver nacer a un polluelo.

Ester es castigada pero Víctor impide que se le siga pegando. Los adultos comentan sobre los ataques de locura que sufre Antoine, marido de Thérèse; Víctor se burla. Por fin entra Antoine y Víctor le pide que le cuente la historia de Bazaine, mariscal de Francia que luchó durante los años de 1870; después del relato Antoine se pone a llorar. La guerra de 1870-71, siempre tiene un efecto deplorable en Antoine.

Mas adelante llega el general Lonségur, amigo de la familia. Los dos niños, animados por los adultos, son invitados

a representar una escena. Ester y Víctor deciden repetir el diálogo amoroso entre Thérèse y Charles, ante el estupor de todo el mundo. Entoîne se ve obligado a retirarse.

Víctor convence al general para que se ponga en cuatro patas y se deje montar por él, que lo espolea y fustiga.

En tanto se van acumulando situaciones difíciles para los adultos, entra Ida Mortemart, antigua compañera de Emilie Paumelle; explica que anda buscando a otra señora Paumelle que habita en la misma calle, víctima de una enfermedad intestinal; la señora Ida arroja continuamente gases sonoros.

Dado que la pequeña Ester se ha escapado y el resto de la gente va en su búsqueda, Víctor queda acompañado de Ida; entonces le pide que le explique el acto amoroso, ya que la Sra. Ida pronto debe retirarse y, según Víctor, él está cerca de su muerte.

La Sra. Ida se convierte en un personaje aterrador para Ester, quien se ha impresionado mucho con el monstruo pestilente. Víctor, para calmarla, explica que ya le ha arrancado las orejas y la ha hecho desaparecer.

Entra Antoine insultando a todo el mundo y llevándose a su mujer y a Ester.

La situación queda muy tensa, Charles trata de calmar a Emile leyéndole el periódico. Durante el tercer acto, en la

recámara de la pareja, estalla el conflicto; Víctor se enferma.

Ester escapa secretamente de su casa para visitar a Víctor.

Thérese desesperada busca a su hija, histericamente pide a Emilie se la devuelva. En eso entra Víctor acompañado de Ester. Los adultos deciden dar gracias a Dios y arrepentirse de sus actos.

Thérese recibe la noticia de que su marido se ha suicidado.

Finalmente, se dan cuenta de la enfermedad de Víctor, llaman a un doctor y Víctor muere, tras lo cual sus padres se suicidan.

El teatro de Alfred Jarry lanza un manifiesto en 1928, comunicado por Tristan Tzara, en donde se establece que: "El teatro Alfred Jarry no engaña a la vida, no la imita, no la ilustra, busca una continuidad en una especie de operación mágica, sujeta a toda evolución". (8)

En este mismo comunicado se observa que Víctor o el poder de los niños, por su mismo título, indica la falta de respeto básico contra todo valor establecido.

El teatro Alfred Jarry informa en 1920, que "Víctor o el poder de los niños", es un drama burgués en tres actos de Roger Vitrac. Este drama, a veces lírico, otras irónico, y finalmente directo, iba dirigido contra la familia burguesa y también contra los

discriminantes de : "el adulterio, el incesto, la escatología, la cólera, la poesía surrealista, el patriotismo, la locura, la vergüenza y la muerte". (9)

Al quedar enmarcada la obra dentro del contexto revolucionario del teatro Alfred Jarry, identificamos la razón misma de su existencia.

Este movimiento buscaba provocar el acto mágico del desencadenamiento emocional, rompiendo toda convención dramática intelectual y temática, al mismo tiempo que afilaba el arma contra la sociedad burguesa.

El resultado específico se centra en una destrucción de ideas literarias o artísticas, de las convenciones psicológicas y de los artificios plásticos.

Con el objeto de situar la obra de Vitrac en un marco dramático, diremos que se sirve del elemento sorpresa, pues éste es básico en el teatro fantástico, ya que abre la caja donde se guarda el objeto venerado por su extrañeza. Es decir, que el objeto fragmenta la pared de la realidad para unir nuestra críptica rebelión inconsciente con lo captado por nuestros sentidos.

El acto sorpresivo contiene una naturaleza provocativa

para la mente educada en el racionalismo, pero simultáneamente invita a un juego silencioso con el arquetipo infantil. El acto sorpresivo descubre una actitud libertaria donde todo resulta posible; no hay fronteras que impidan el libre fluir de este conocimiento.

Con esta breve introducción podemos pasar al corazón mismo de la obra.

Víctor se enfrenta contra una sociedad adulta y la pone a prueba mediante los instrumentos que ella misma utiliza para atacarse. Es un demonio infantil para aquellos que se dejen envolver por el manto religioso de sus convenciones.

Imita a su padre porque conoce la duplicidad del adulto, honrado en la superficie y profundamente deshonesto en sus impulsos secretos.

Víctor conoce el futuro: como rebelde maneja ya las leyes de su combate, lo que también le permite saber hasta qué punto Ester seguirá los pasos deformados del adulto.

El aspecto maravilloso de la obra se introduce con Víctor, quien entra sin dificultad a la esfera del juego, lugar donde de la cáscara del racionalismo se rompe para permitir la incandescente salida de la naturaleza irracional.

Ester es tratada como un gato o un animal cualquiera que

el adulto maneja con desprecio e indiferencia, por que presupone que el animal basicamente no comprende su lenguaje.

En nuestra sociedad el niño y el animal reciben el mismo trato; primero hay que quebrarlos para condicionarlos a la vida doméstica; segundo, resultan ser los receptores de toda la imbecilidad sentimental del adulto y, por último, hay que tratarlos como objetos. Los niños, extraños comediantes de la vida emocional, imitan a sus padres y el mecanismo queda expuesto. De muestran el juego secreto de los adultos que, en la intimidad, se comportan como infantes enfermos.

La poesía de Víctor se caracteriza por su sentido del humor negro y, naturalmente, sobrepasa la inteligencia de los adultos, mientras que Ester por su lado copia la conducta de los adultos, envueltos en las rígidas leyes de lo justo e injusto.

Víctor, el brujo chamánico, se deja poseer por los adultos para luego evocar con siniestra exactitud sus voces y actitudes; también se presta a los personajes de su fantasía que hablan a través de su boca sobre aquellas profundidades que tan sólo la poesía puede palpar. Víctor, en continua lucha contra el enemigo doméstico, sabe qué hilo jalar y qué llaga rascar para producir el mayor daño posible.

Con un gusto perverso, Roger Vitrac cita el diccionario

Larousse, la biblia bien hecha para el hombre ávido de cultura pr
digerida.

Cuando Víctor juega, el resto de la gente tiembla, pues sus divertimentos giran alrededor de la estatua deificada de los principios; el juego socava los fundamentos mismos del ídolo, que se desploma bajo el estruendo iconoclasta.

Por desgracia, Roger Vitrac debilita al personaje infantil, al poner en la boca de Víctor frases moralistas con respecto a la relación amorosa que su padre tiene con Thérèse. No obstante, esto también puede ser ampliamente aprovechado bajo su implicación irónica.

El personaje de Ida Mortemart constituye el prototipo del accidente fantástico; los gases que arroja en momentos climáticos (tales como la descripción de la bomba hecha por el general, que recibe la respuesta sonora, y otras) la sitúan en la posición de clown trágico.

Aquí la realidad toma proporciones monstruosas, todos los impulsos se desencadenan en un volcán que se activa en el espacio cotidiano, pero que lo trasciende en circunstancia. Gracias al recurso de las noticias periodísticas que aparecen al final del segundo acto se abre una dimensión insospechada; el mundo fantástico sobrevive en la realidad puesto que el evento leído no corresponde al momento vivido y no obstante, se une al conflicto

sufrido, ya que las emociones no pueden limitarse al tiempo, ni al espacio, sino que se identifican con todas las épocas y todos los lugares.

Pronto se suscitan reacciones atrasadas: la violencia que ha sido controlada por Charles, el padre de Víctor, estalla contra su hijo provocando un clima que envuelve a la noche en una pesadilla. Esta cadena de reacciones inhibidas que van tomando fuerza por acumulación, resultan extraordinariamente eficientes en el lenguaje de la provocación.

La enfermedad emocional va manifestándose dentro del veneno de culpabilidades, por medio de la moral, virus de esta patología que se cobra a sus víctimas en ataques de locura y suicidio.

La estatura dramática de Roger Vitrac se ve seriamente disminuida en el tercer acto; pues aunque nos presenta a un Víctor atravesando por los infiernos del Maldoror de Lautrémont, el tono farsico se le escapa y cae en una situación melodramática; fenómeno que estropea en gran medida el magnífico trabajo del primer y segundo actos con un bombardeo sentimentalista completamente innecesario, que finalmente resulta demasiado demostrativo en el sentido de burla ideológica y poco efectivo como instrumento dramático.

Sin duda alguna, mientras que Ubú esconde a su arqueti-

po infantil en su figura de marioneta adulta, Víctor, arquetipo infantil en sí mismo, manipula las marionetas del mundo adulto.

El tono surreal queda inscrito en el cuerpo literario y no en la relación objeto - persona. En todo caso, esta obra antecede al teatro del Absurdo.

Aquí, el elemento fantástico queda inscrito en un trasfondo poético que nunca afecta la corporeidad de los objetos, el plano superficial se mantiene dentro de un tono material. Sólo cuando sobrevive el estado de delirio en Víctor, hay un juego de imágenes fantásticas. Lo que indica que el personaje se presenta como receptáculo de una metáfora poética; pero en el cuerpo de la acción no hay una invasión de personajes fantásticos.

Todo el grupo humano que rodea a Víctor se va desvertebrando de una manera extraordinariamente acelerada, lo que denota un crecimiento monstruoso del conflicto humano. Pero el desplazamiento del mundo material en un ambiente que le sea extraño, nunca llega a presentarse.

Penélope.

Penélope fue escrita cuando Leonora vivía con Max Ernst en el pequeño pueblo de St. Martin D'Ardeche.

Leonora compró un caballo de madera, hermoso objeto del

siglo diez y nueve que le serviría como modelo para esta obra. El objeto guarda una gran importancia desde el punto de vista animista y mágico.

Penélope se escenificó en el teatro de la Esfera el año de 1961 en México, D.F., bajo la dirección de Alejandro Jodorowsky, con escenografía y vestuario de Leonora Carrington.

Penélope, adolescente de 19 años, se encuentra en el cuarto de niños, con su nana Rocafría y Tártaro, su caballo de madera.

Se dispone a bajar por primera vez a recibir un festejo en ocasión de su aniversario, que le prepara su padre. Demetrio, (hermano de Penélope) a quien, no conoce, se presenta para indicarle a Penélope el vestido que debe llevar. Penélope tiene una vaca que la pone al corriente de su vida pasada y decide ir a la cena acompañada de su gato.

Al salir Penélope, Tártaro y la nodriza se quedan solos, pero pronto son visitados por el espectro de Polifemía, la madre de Penélope, que murió hace algún tiempo. El espectro busca reanudar sus antiguas relaciones con Tártaro pero es rechazada. Finalmente la nodriza y Tártaro logran sacarla de la habitación.

En el festejo que se lleva en honor de su aniversario conoce a su padre, Neptuno, y a Maud, la nueva esposa. Durante la

cena, Demtrio corteja a la esposa de Neptuno.

La hija insulta a su padre Neptuno, mientras que su cabeza se transforma en la de un caballo. Así transformada, Penélope se reúne con Tártaro, en tanto que Neptuno persigue a los amantes con los espectros de la familia Cuatropiés.

Estalla una terrible batalla entre espectros femeninos y masculinos, donde mueren todos los fantasmas femeninos. Penélope, creyéndose a salvo, baja de un árbol que ha usado como escondite en compañía de Tártaro.

Rocafría, que se ha ocultado, salta sobre Penélope, le pone un freno y la lleva ante su padre. Neptuno le comunica a su hija la decisión que ha tomado de destrozarse a Tártaro.

La escena del tercer acto nos hace pensar que todo lo anterior ha sido una pesadilla de Penélope, pues ésta se encuentra, como al inicio de la obra, mirando a través de la ventana. En su cuarto están Rocafría y Tártaro. Le pide a Tártaro que le cuente un cuento. Cuando ambos se han dormido, Rocafría ejecuta un grotesco baile en espera de Neptuno. Este se presenta con un martillo y destroza a Tártaro. Penélope nuevamente adquiere su cabeza de caballo y ambos emergen de la sombra bajo una blancura resplandeciente.

Neptuno le grita a su hija y le explica que no la ha matado; desesperado se arroja por la ventana, seguido por la nodriza y por todos los personajes de la estancia.

Penélope se encuentra extraviada en el mundo de sus padres, ya que la envuelve una membrana propia; misma que le permite establecer una distancia síquica frente a la realidad y una formación interna de su personalidad mágica.

Gracias al primer fenómeno, que resalta cuando Penélope, mirando por la ventana, no reconoce a sus padres, quienes juegan al cricket. Aquí se ejemplifican dos planos en un sistema pictórico y síquico que habitan simultáneamente: la ventana abre un plano transparente hacia el exterior, un ojo síquico cubierto por la membrana dura del cristal. Lo que acontece afuera no sólo corresponde al aire libre y por tanto a un mundo expuesto sino que también describe un lugar pictóricamente distante y síquicamente marginado de Penélope.

En contraste, Penélope habita, físicamente separada de ese otro mundo, un cuarto que se vincula con el lado más profundo de su ser, medio ideal donde se desarrolla el contacto familiar y fantástico de Penélope.

Tártaro, el caballo de madera, le permite a Penélope el desprendimiento de los límites físicos y fantásticos del cuarto,

pues mientras galopa y dramatiza lo que ve en el aire libre de lo maravilloso, se inicia un juego ritual entre él y Penélope, que forman un solo cuerpo, mismo que se aventura por los grandes espacios abiertos.

El gato, al mismo tiempo, traduce a su mentalidad carnívora la jornada de Tártaro, de manera que establece una interpretación visceral, sanguinolenta y de materia victimada a través de la aventura fantástica. Tártaro, como instrumento investigador de otros planos y vehículos de Penélope, atrae a su juego al gato.

El terreno mágico de Penélope sale de su ser para activar a los juguetes, creando un ambiente de animismo ritual.

Demetrio, hermano de Penélope, es el mensajero del plano real familiar; es el representante de una pluralidad impositiva y por tanto está alejado de la unidad que ella ha creado en su propio mundo. La unidad lograda por Penélope se alimenta de una soledad que se ha transformado en sustancia mágica. La marginación a la que se la ha obligado la conmina a crear un mecanismo defensivo; mismo que se extiende a la formación de un habitat mágico.

La pluralidad familiar corresponde a la realidad en este universo onírico, ya que maneja un lenguaje represivo de convenciones a seguir, mismo que choca contra la libertad de Penélope. Otro aspecto manejado por la pluralidad familiar se caracteriza

por una conducta ritual, de tal manera que Penélope vestirá el mismo atuendo verde llevado por su madre. Así se uniforma a dos individuos, uno ya desaparecido, es decir, la madre, y a la misma Penélope. El segundo plano de similaridad se establece cuando Penélope adivina que también su madre amaba a los caballos. Este signo corresponde a las leyes prohibidas del núcleo familiar, por eso es que esta conducta de la pluralidad represiva se aviene a la desagradable realidad, y se identifica con un código de ritualidad simbólica. Es el mundo limitado de la cárcel conceptual donde el vestido verde uniforma a la figura femenina de la comunidad.

El verde identifica a Penélope como peligrosamente libre; como el mar y las plantas. Pero el verde también le presta a Penélope una conducta malévola: es el vehículo que utiliza para explorar el mundo externo.

Rocafría, es aquella figura del castigo que vigila el terreno interior de Penélope para domesticarla y educarla en las costumbres de la pluralidad. La nodriza forma el puente emocional entre Penélope y su padre, mientras que la vaca representa el símbolo de una maternidad positiva.

Inmediatamente surge un desdoblamiento de la figura pasada para presentar a Polifelipa personaje ctónico y madre de Penélope, que ha jugado un papel primordial al principio de la obra y que es portadora del dolor, de la podredumbre de los paisajes de-

solados y, en suma, habitante del reino mortuorio.

El estandarte objetivo de la metáfora se objetiva en la figura de un pájaro moteado que se presenta en los momentos más taná ticos de la obra, animal portador del nigredo o fase principal del trabajo alquímico, y por lo mismo vinculado a todo proceso de descomposición física o emocional. En este animal quedan representados Polifelipa, los espectros y Neptuno.

Polifelipa, contrastando con Penélope, representa el amor tanático, el freno al impulso vital y por tanto modelo del código interno de cada individuo, que representa el transcurso de la existencia temporal.

El lenguaje vital y erótico manejado por Polifelipa inmersa en la locura del pasado, le da la mayor estatura dramática entre todos los personajes. Esto se debe a su apariencia repugnante y a su naturaleza atávica que contradicen su coquetería y actitudes eróticas.

En Polifelipa habitan dos personalidades, la juventud de Penélope y la suya, que ya corresponde a un pasado.

Por ello es que la nodriza, que quiere deshacerse de ella, pone en conflicto las dos personalidades; y ante el despliegue erótico del fantasma, Rocafría le recuerda que tiene a una niña. Tártaro, por su lado, aumenta la fórmula exorcista y le menciona

a Penélope. De esa manera las fantasías del espectro se presentan brutalmente desnudas ante sus ojos y el juego queda roto.

Neptuno, el padre de Penélope, toma el sitio de un desdoblamiento masculino en tanto que repite la fórmula de Polifelipa, con la diferencia de que Neptuno todavía vive, pero ya prepara su salida al otro mundo. No obstante, se ha casado con una joven mujer, Maud; según sus propias palabras representa a la niña y esposa. Neptuno mantiene la ilusión de una juventud perdida estableciendo una relación con el arquetipo infantil; su satirismo implementa el terror que siente hacia su muerte cercana y a su patente esterilidad.

Demétrio, por su lado, caracteriza al principio masculino activo o pasado de Neptuno y, por tanto, corteja a la joven esposa de su padre. Hay una nueva dilatación en estos procesos de reconocimiento emocional: al aparecer Penélope frente a su padre, éste la confunde con Polifelipa. El terreno de uniformidad emocional mantiene el ambiente mágico ante el embate de la pluralidad familiar en contra de la unidad de Penélope. Es decir que el comportamiento de la pluralidad tiende a definirse en un proceso de síntesis emocional para absorber la actitud peligrosamente unitaria de Penélope.

La actitud agresiva de Penélope hacia la comunidad familiar se caracteriza por la implicación arquetípica que la define.

Al abordar el tema de los arquetipos Jung nos explica la figura infantil a la que distingue por sus actos que apuntan hacia una conquista del mundo oscuro. (10)

Según lo explicado por la vaca, todas las doncellas de la familia Cuatropiés nacen a medianoche, aunque también los varones son paridos durante la noche, sólo que ellos la temen.

La forma en que Penélope implementa su conquista del reino oscuro, se basa en el conocimiento hereditario que le ha sido donado por la línea femenina de su familia.

Una vez que Penélope ha conquistado el mundo exterior se transforma en yegua y busca unirse con su amado Tártaro.

El lenguaje amoroso toma su propio signo en la dimensión mágica, por ello la unión queda definida no sólo en espíritu sino también en forma; a partir de este momento se relata una historia de caballos.

Esta felicidad no puede durar mucho, porque la venganza tribal pronto se deja sentir. La represalia de los Cuatropiés se materializa en el mundo etéreo, bajo la forma ctónica de los fantasmas.

Neptuno también se ha transformado y ahora dirige la hor-

10

Jung, "Child Archetype", p. 167

da espectral de los varones Cuatropiés, modelos masculinos de las antiguas Erinias de la mitología.

El desplazamiento de este ambiente cubre entonces la aparición de fantasmas femeninos y la presencia de Polifelipa, de tal manera que el clima ha quedado registrado bajo su oscuro aspecto femenino y masculino. En otras palabras, se materializa la presencia de la muerte con la unión de ambos sexos.

En esta dimensión, la metáfora expresa los estados anímicos, de modo que el jardín nevado representa el rostro pálido de una mujer muerta de miedo, es decir, las vibraciones aterradas de Penélope que ahora lo habitan todo.

El final de acto llega a un clímax con la destrucción de Tártaro a manos de Neptuno, es decir que el fetiche mágico indica la muerte erótica de la pareja fantástica.

Durante el tercer acto, Rocafría adopta la personalidad oscura del arquetipo infantil esto es, retrocede a una actitud de imbecilidad grotesca y termina absorbiendo la misma personalidad de Polifelipa.

La obra vuelve a tomar la fosforescencia oscura de la destrucción, por ello su teatralidad metafórica crea una gama de colores que conviene a los eventos.

El escenario emocional se comunica con el poético y la luz baja para mostrar la última y verdadera aniquilación de Tártaro. Pero, contrastando con la luz oscura de todas las metáforas pasadas, emergen Tártaro y Penélope dotados de una blancura resplandeciente. Finalmente, el arquetipo infantil con su objeto mágico han salido triunfantes.

A manera de conclusión analítica, se puede asegurar que esta obra combina la mecánica surrealista con el ambiente que propone, de tal manera que existe una unidad perfectamente instrumentada donde se crea una verosimilitud del fenómeno fantástico.

Hay un equilibrio de las fuerzas dramáticas expresadas en la complejidad caracterológica. A través de un trabajo profundo de las tonalidades emocionales, se traza un teatro metafórico que funciona en una irracionalidad cuyo desplazamiento visual se plasma en los ambientes, en los objetos (juguetes y fetiches), en los personajes y sus desdoblamientos y, finalmente, en el lenguaje dramático que a su vez determina el curso seguido por las diversas metáforas.

La complicación de la trama manejada en varias yuxtaposiciones del mundo fantástico, a su vez comunica a los personajes una conducta sorpresiva y por tanto refleja esa dinámica que le otorga al personaje una vida propia. Quizá el enigma del funcionamiento arquetípico que no ha sido tratado bajo la luz ideoló

gica de Vitrac, el intelectualismo poético narrativo de Roussel, o el adulto marioneta de Jarry, hagan de esta obra la más lograda en cuanto a la espontaneidad del manejo simbólico.

La obra se presta para ser interpretada en el sentido psicoanalítico más profundo, como lo hubiera querido Antonin Artaud en su teatro.

La presencia del caballo como fetiche mágico y erótico, las permanentes alusiones incestuosas, las culpas y castigos de Penélope, indican la complejidad afectiva del personaje. El otro nivel de conducta emocional se concreta cuando Penélope no quiere librarse del arquetipo infantil, pues éste la ha alimentado en su vida animista, pero hay un código mágico (el mismo vestido verde) que la impulsa a un desarrollo que más tarde cuajará en la vida de una mujer adulta.

Como ventaja frente a las otras obras ya analizadas, ésta se caracteriza por su pluralidad de sentidos y flexibilidad interpretativa. Estas características le dan a Penélope una fuerte factura filosófica que nos estimula a cuestionar y meditar sobre nuestras naturalezas internas.

Capítulo IX

Teatro Contemporáneo

Para demostrar la importancia que han tenido ciertos movimientos escénicos previos para el teatro contemporáneo, en el terreno que nos ocupa, se hace imperativo primeramente retornar a Artaud, figura visionaria y principio embrionario del teatro actual.

Mencionaremos sin ánimo exhaustivo la influencia que sus ideas y las del "Teatro Alfred Jarry" tuvieron en el Teatro Norteamericano, ya que el acercamiento ante la problemática escénica que ahora vivimos es de una gran complejidad, comenzaremos con un par de citas que nos situarán en el marco adecuado. De esta manera, confío en que podemos sentir y complementar con nuestras inquietudes particulares el desarrollo analítico del tema que ahora nos concierne. Las citas que enseguida aparecen sirven para trazar un mapa que delimite el terreno de nuestro análisis.

En uno de los manifiestos del "Teatro Alfred Jarry", se indicó que:

Por abajo y fuera de las emociones que provocará, directamente o contrariamente, tales como la felicidad, el miedo, el amor, el patriotismo, el gusto al crimen, etc., se especializará en el sentimiento so-

bre el cual ninguna policia del mundo tiene influencia: la verguenza, el último y más terrible obstáculo a la libertad. (1)

Artaud no es un teórico, sino más bien un visionario, un gran poeta del teatro y no de la literatura dramática. No dejó mé todos, ni técnicas correctas. Dejó visiones y metáforas. (2)

Artaud pretende desencadenar las fuerzas positivas y apocalípticas de las emociones para activar una serie de reacciones que dejen al espectador en un plano comprometido y activo.

Grotowski (director del Teatro Laboratorio de Wroclaw) quien tambien va a influir al Teatro Norteamericano, descubre en 1960, en el artículo de una revista, la existencia de Artaud.

Artaud refuerza su ataque contra el teatro occidental de la palabra comprendida como género literario por la importación abusiva dada al texto, que no utiliza para nada la especificidad de la ex presión escénica: el movimiento en el espacio, la tercera dimensión del gesto y la voz contra las forma estáticas de nuestro ar te petrificado, formas que aprisionen las fuerzas cósmicas, que disocien la cultura de la vida, el espíritu de la materia. (3)

1

Cit. en Oeuvres Complètes de Antonin Artaud, Tome II (Paris: Editions Gallimard, 1961) p. 44

2

Jerzy Grotowski, cit. en "Le Théâtre Face a Nous" de Christian Gilleux, Planète Plus (20), Février 1971, p. 27

3

Ibid., p. 29

Aquí nace el concepto demiúrgico en cuyo centro se construye y destruye un mundo que se mueve fuera de toda ley que no sea la propia. El universo escénico como parte integrante del arte crea una naturaleza, una demonología, una metafísica y un terror que enmarcan a este universo como creado por un brujo intérprete, o sea el actor. Todos los aspectos mágicos están en juego, pues se trasmuta la materia afectiva, se mide cabalísticamente un universo que debe romper con el mundo en que está contenido. El demiurgo humano se rebela y quiere librarse de todo límite impuesto por la dictadura formal del demiurgo cósmico.

Con la materia prima de la pantomima, la música, las evocaciones, las encantaciones, los gritos, los ruidos de la materia y los espectros, con las luces, emerge una sustancia resplandeciente que atenta contra las formas concientes.

El lenguaje concreto queda igualmente infectado con esta sustancia y finalmente emerge una ecología con su forma y flora fantásticas que de pronto toman una vida propia a pesar de la realidad y, en directo atentado contra la misma, nace el mundo propio del arte escénico.

Como lo dice Julian Beck, director del Living Theater,

El actor ya no exhala mentiras,
ya no engaña, se confiesa públicamente
con su propio lenguaje psicoanalítico
de sonidos y gestos...

Es el motor de la representación y por ahí recobra su función: el teatro retorna a "esa idea mágica elemental, retomada del psicoanálisis moderno que consiste en obtener la cura del enfermo, en obligarlo a que tome la actitud exterior hacia la cual lo quisieran atraer". (4)

Las inquietudes de un Artaud, Grotowski, Schechner, Beck y cualquier otro poeta o teórico cuya vida creativa tiendan a estimular el cambio del teatro contemporáneo, toman un curso específico en tanto se considere al teatro como el medio más directo y dinámico para provocar el cambio de estados anímicos, que enfrenten al individuo ante la inminencia de terrenos aún no resueltos o en espera de serlo.

Y dado que nos ocupa el terreno metafísico en esta área concreta del teatro fantástico, no es casual que surja la tendencia a desentrañar los impulsos tanáticos y eróticos en la universalidad de nuestro material inconsciente, por tanto, el momento más revelador de este teatro se activa en esa preocupación que traza los conflictos que ocurren al ponerse en juego las fuerzas de la vida, del amor y del odio.

Cada vez que el hecho de existir en un conglomerado humano

4

Julian Beck, cit. en *ibid.*, p. 30

se hace más difícil, las máscaras de los ideales, costumbres y diversos objetivos comienzan a desmoronarse. La crisis que vivimos se manifiesta en las relaciones familiares, amorosas o solitarias del individuo; proliferan religiones sicologistas, disciplinas esotéricas y otras. Ante la necesidad de un cambio interno, se multiplican los charlatanes y las curas milagrosas.

El teatro refleja, por tanto, toda esta gama de conflictos, anima a ciertos individuos para que se aprovechen mercenariamente de todo ésto, se abren las puertas para el oportunista, comienza un mercado negro de fórmulas milagrosas; pero, por otro lado, se estimula también la actividad del creador honesto.

El sufrimiento existencial en que se ve envuelta la naturaleza humana tiene una utilidad que trasciende toda ideología, religión o actitud mercantilista.

La crisis existencial, bajo su aspecto más positivo, es la sustancia que motiva tanto cambios internos como externos. Es con este tesoro de la naturaleza humana con el que se construye un teatro anímico. El escenario mágico de pasiones y emociones se hace extensivo a todo individuo, está en la libertad de cada cual explorar esta ecología sin limitaciones de orden racional. El creador deja el terreno teórico, por ello es que Artaud, como poeta, cubre un terreno tan vasto.

El miedo, el terror, la angustia, la violencia y el humor, cubren aquella zona atávica donde habita el impulso creador. Y si el explorador de estos terrenos no está motivado por intereses ajenos al arte, cada uno de sus descubrimientos sirve como peldaño en la evolución libertaria del individuo.

El equipo formado por el dramaturgo, el actor, el director y el público se unen para aventurarse dentro de la ilusión. Este mundo ha existido desde la prehistoria, su evolución en el realismo, la mitología o el surrealismo se ha venido representando en la pintura, tradiciones orales y finalmente en la palabra escrita. Sin embargo, es en el teatro donde encontramos a nuestros compañeros de viaje en todo su dinamismo; el equipo con que contamos se ha vuelto más complejo, pero la jornada, al mismo tiempo que abre terrenos más vastos, también abunda en peligros. Esto significa que según el material de que se disponga en el mapa de nuestra exploración, surgirán medidas que deberán tomarse para el éxito de nuestra empresa y las responsabilidades que asumamos irán en directa proporción a la riqueza del material por descubrir

Es entonces cuando el teatro nos ofrece una víctima o un clown propiciatorio que será sacrificado en su cuerpo onírico para que nosotros sintamos el terror y la felicidad del desmembramiento.

Un brujo curandero que habita en la esencia del buen drama nos invita a experimentar la euforia de Diónisos y Apolo; en es

tos fenómenos de mutaciones libres también cruzaremos por las esferas que guardaban los arcontes.

El cuerpo ilusorio del intérprete que muestra su visceralidad para librarse de su cuerpo, alma y naturaleza, es el espejo en que podemos medir la que nosotros mismos estamos experimentando. Pero si esta forma del drama se atreve a cortar tan profundamente en los estratos del cuerpo ilusorio, e introducirse hasta donde la misma razón retrocede, es natural que el drama convencional resulte tan falso y repugnante.

Esto se debe a la avaricia e hipocrecía con la que el teatro mercantilista alimenta a un público igualmente anodino y artrítico. Este teatro no se atreve a descender a los infiernos y a descubrir el verdadero humor por temor a incomodar a sus espectadores. En cambio, ofrece un mundo viscoso de falsa tranquilidad, complaciente y servil que encarcela al individuo en la ceguera más triste y obsoleta.

Por ello, es tan importante la anarquía formal a la que aludiera Artaud, mediante ella se fabrica la dinamita; el teatro que se inspire en ésta no puede complacer, ni justificarse y, por tanto, al tener que comprometerse, termina siendo el más honrado.

No importa de qué manera se intente marginar a este teatro, ya sea por los lugares en que tiene que sobrevivir el castigo con que los medios de información lo traten o cualquier otro

método represivo. La verdad es que ha nacido sin un espacio, sin una temporalidad, sin líderes. Es un teatro orgánico que siempre ha existido, le habla al organismo físico y síquico. Dentro de este espacio es donde danzan el poeta y el rebelde para mostrar, con la belleza de su gesto, el gran acto del desafío: éste guarda una advertencia en tanto que no está ni satisfecho ni conforme y, en consecuencia, tampoco puede ofrecer ni lo uno ni lo otro.

Proveniente de este medio ambiente, surge Grotowski, quien aprovecha todo el legado teórico de Dullin, Delsartre, Stanislavsky, Meyerhold y otros.

Entre las manos de Grotowski renace el teatro terapéutico que busca representar todo lo que se esconde detrás de la máscara cotidiana, porque al ver este mundo objetivado nos liberamos de sus presiones. El mundo disimulado en la privacidad se expone, y exhibe la verdad que escondemos de otros y nosotros mismos.

No obstante, el teatro de Grotowski gira alrededor de un duro entrenamiento racional con recursos gimnásticos, acrobáticos y explosiones preverbiales, y utiliza la obra como trampolín para establecer un conocimiento sicoanalítico del actor. A mi entender, estamos todavía en la escafandra racionalista, cada ser lleva un peso material de conflictos; mientras ese interés exista en los aspectos más pesados de la existencia racional, será más

difícil moverse. El actor debe buscar en el desprendimiento formal sus instrumentos y en el desprendimiento orgánico su teatro interno, pero la labor no queda resuelta aquí, pues todavía resta obtener el lenguaje de las formas externas, para luego liberarlas en nuestra propia Babel.

Grotowski habla de la multiplicidad de resonadores que existen en el cuerpo humano, que metafóricamente corresponderían a un encuentro teórico con la calidad de los colores, pero donde todavía haría falta que esos mismos colores jugaran en la tela. En otras palabras, si bien el entrenamiento de su cuerpo y de sus complejidades emocionales, todavía el universo externo no ha sido trabajado, no basta, como lo ha hecho Grotowski, hacer avanzar a los actores por el escenario para que el piso se transforme en un océano. Aunque está muy cerca de la relación con el universo externo al transformar al objeto en otros elementos, éste no hace más que pasar de una forma a la otra. El objeto se encuentra en el espacio como un punto de la acupuntura, si no se descubre seguirá lanzando su energía negativa. El actor, como lo menciona Artaud en Un Atletismo Afectivo, ignora la energía que habita toda sustancia orgánica e inorgánica a su alrededor, simplemente está ignorando los puntos en donde se puede apoyar su acción. Cada elemento externo puede afectarlo pues tiene un lenguaje específico, el próximo paso es desmembrar lo que nos afecta del mundo exterior de la misma manera en que se

hace con el mundo interno de cada individuo.

Con el objeto de ilustrar lo anterior, diremos que:

Toda materia, a menos que esté a una temperatura de cero absoluto, vibra y emite radiaciones. Daniel S. Halacy, Jr., un conocido escritor científico, anota que "la radiación del proceso de emitir energía en ondas electromagnéticas, bajo la forma de ondas o partículas parece ser el pulso del universo." (5)

Por tanto, cada objeto emite un determinado lenguaje y la conciencia de ésto nos permite establecer un contacto menos pasivo con el mundo material.

Sin embargo, hay todavía una presencia invisible. El renombrado físico George Gamon, "describe la radiación electromagnética como un material gelatinoso o quizá una especie de nube". (6)

Grotowski pretende desmembrar los mitos para encontrar un material cognitivo que le sirva al hombre; el actor se presenta como centro y fundamento del drama.

5

Daniel S. Halacy, Jr., citen *Orthodox Science and Unusual Invisible Energies*", Orgone, Reich and Eros, p. 265

6

George Gamon, cit. en *ibid.*, p.266

Sin embargo, el mundo del actor está rodeado de todo un material expresivo, al no limitarse a la forma humana o los conflictos que parten de su naturaleza; existe un mundo objetivo que guarda riquezas aún desconocidas. Y, por extensión, no hay mito que no tenga objetos, desmembrarlos también puede abrir las vetas de un material cognitivo. Concretamente propongo que ha llegado el momento para abrir una investigación sobre la sicología del objeto: éste es el instrumento clave para un teatro fantástico.

Artaud nos manifestará:

"No habra decorado alguno:
será suficiente para este
oficio personajes jeroglí-
ficos, vestuario ritual y
manequés de diez metros
de alto". (7)

Esto hizo eco en el "Bread and Puppet Theatre", establecido en Nueva York en 1962 por Peter Schumann, bajo la idea de que "el teatro tiene que ser tan básico como el pan".

Usando máscaras y una variedad de marionetas como herramienta teatral básica, el grupo ha creado su propio estilo de innovación escénica. Sus representaciones a menudo com

7

Artaud, Le Théâtre de la Cruauté: Premier Manifeste. Vol. IV (France: Bl. Gallimard, 1964) pp.116 - 117

binan temas religiosos con mensajes políticos, la guerra de Vietnam se presenta como tópico particularmente persistente. (8)

Con este fenómeno del teatro contemporáneo, notamos que el mundo fantástico del objeto es utilizado bajo su aspecto más verosímil.

Cuando los intérpretes actúan siguen bajo la influencia de las marionetas, ya que no expresan emoción alguna "hay gestos pero ningún intento para identificarse con el personaje".

"Tanto actores como marionetas demuestran la historia sin ningún esfuerzo que tienda a la psicología". (9)

Por tanto, estamos enfrentando el proceso inverso que notamos en Grotowski: aquí hay una objetivación del ser humano y es él quien vive para beneficio del objeto. Es un teatro mudo que pretende expresarse gracias al símbolo. Pero con todo esto volvemos a una definición conceptual del objeto e inhibimos las posibilidades expresivas del mismo en beneficio del lenguaje del concepto y el silencio del actor.

8

John Townsen, "The Stations of The Cross", The Drama Review (T-55) September 1972, p. 57.

9

Ibid., p. 59

Bastará para describir lo anterior el saber que durante "The Stations of the Cross" (la obra que representaron en Nueva York)

"Una marioneta de color verde ha salido, ahora podemos ver que representa a la tierra". (10)

El resultado de este teatro es que se sirve del impacto visual maravilloso para emitir un mensaje político o religioso de naturaleza racional.

A finales de los sesentas y con becas otorgadas por el New York University, André Gregory, después de dos años de ensayos presenta su Alicia en el País de las Maravillas con la historia de Alicia e incorporando escenas de A través del espejo, comienza un juego con el arquetipo, tomándose como el doble que debe ser conquistado, en el terreno invertido del legado inconsciente.

La técnica de Gregory se basa en Grotowski:

Espiritualmente, creo que es de gran importancia porque enfatiza que uno siempre tiene que ir más adelante físicamen

10

John Lahr, "Andre Gregory's Alice in Wonderland: Playing with Alice", Astonish Me: Adventures in Contemporary Theater, chap. 4 (New York: Ed. Viking Press, 1973) p. 60

te, mentalmente y socialmente. Siempre se tiene que destruir lo ya elaborado. Cada vez hay que aniquilarse para retornar a la vida. Algunos de sus ejercicios son valiosos; pero aún él los abandona. Sus ejercicios germinan de producciones específicas. (11)

Debido a estas exigencias, el director tuvo el acierto de escoger la obra de Lewis, pues el mundo de Alicia se define en tanto que se observa un proceso agónico donde se rompen los límites del arquetipo hacia su futura evolución racional, lo que produce una revolución ontológica.

Existe un proceso de desmembramiento que ya se ha explicado anteriormente, sólo que aquí crece en dimensión para referirse a la fragmentación del esfuerzo humano.

Al analizar la labor de Gregory, encontramos una búsqueda hacia la creación de una nueva conciencia de un visualismo que estimula la reacción síquica de sus espectadores. En el ambiente rarificado que entra Alicia es donde acontecen extraños fenómenos de una realidad modificada que devela la existencia de una sustancia que modifica al objeto y al sujeto en el mundo poético. Esta sustancia es la que emana del fenómeno fantástico. Alicia

11

Ibid., p. 51

atraviesa por varios filtros que la irán mutando, en este parámetro de lo fantástico ella y el mundo que la rodea se encuentran pulsando como si fueran el universo de un cuerpo vivo.

Limitándose a recursos muy pobres, Gregory enfrenta la problemática escénica y recorre los laberintos para transponer las fronteras formales.

"Para una teoría de la actuación que aspire a rejuvenecer nuestro concepto de la obra, debe existir un campo del juego cuidadosamente escogido". (12)

En efecto, el significado ritual del espacio obedece a un terreno extraño donde se ejecuta el drama. El entrar al mundo craneal y claustrofóbico de la novela entrañan para el espectador una serie de impactos que narcotizan sus emociones conduciéndolas a la experiencia de lo fantástico.

"El público se aglomera en una antesala donde se disponen galletas y limonada, arriba de lo cual se notifica 'Bébeme-Cómeme'". (13)

Estas palabras transformarán el tamaño de Alicia una vez

12

Ibid., p. 55

13

Ibid., p. 55

que ha penetrado en el reino Absurdo.

"Quería crear en el público lo que yo había experimentado en la obra, un retorno a la infancia, una sensación en el público de que estaba retrocediendo." (14)

El experimento de un descenso a los estratos del arquetipo infantil, eran por tanto programados en todo el auditorio.

Según lo expresado por Gregory, los actores portaban ropa de trabajo, algo que se hubiera podido arrancar de las camas de un manicomio. Con todo ésto el actor no emergía del texto o los dibujos que aparecían en el libro. Desembocan como habitantes mentales a una ecología fantástica. El riesgo tomado por la forma mental se encuentra en la amenaza de caer en los abismos más secretos, dentro de un juego que abunda en formas mentales. Dado que la congruencia caracterológica de Alicia es abatida por estos juegos lunáticos, su razón ya no le sirve en el juego sin reglas donde se ha metido. Teníamos que esperar hasta el surgimiento de Lewis Carroll para que apareciera en el discurso una serie de espacios matemáticos. "El sombrerero y la liebre tienen una discusión muy civilizada pero en donde las conjunciones lógicas están ausentes." (15)

14

15 Ibid., p. 55

Ibid., pp. 61 - 62

De esta manera se establece un espacio ilógico donde puede crecer el germen fantástico, Lewis Carroll:

En el capítulo I de su The Game of Logic, nos dice, que el mundo contiene muchas cosas y que estas cosas poseen atributos, y que los atributos no pueden existir si no es en las cosas. Los atributos no andan solos. Pues bien, en Alicia aparece un gato que se va desvaneciendo poco a poco... "Bien -pensó Alicia- he visto muchas veces un gato sin sonrisa, pero una sonrisa sin gato! Esa es la cosa más curiosa que he visto en toda mi vida!" (16)

El ejemplo anterior resuelve un problema ilógico con fundamentos de la lógica, para así crear un lenguaje demencial y matemático.

Aquí se ha establecido un espacio que tiene como objeto marginar a la realidad. Quitándole el significado lógico al atributo se crea un escenario fantástico, para luego ser habitado con un juego que se burla del racionalismo.

Es así como Alicia se presenta ante los caníbales menta-

tales que terminan por roer todo su universo lógico.

A manera de conclusión esta obra ilustra el sentido mismo del teatro fantástico. Este se levanta ante la estructura racional, que no significa más que la armonía relativa que una sociedad construye para fundamentarse. Aquel conglomerado de ideas que se oponen al orden establecido inmediatamente reciben el nombre de irracional o anti-científico. Es un edificio viscoso donde el individuo se tiene que adherir a los valores sociales.

El cuerpo mismo de todo este trabajo ha mostrado las diferentes reacciones ante el cuerpo immaculado del racionalismo. De esta manera surgió el teatro fantástico, pero la relación que ha venido estableciéndose es la de sujeto a sujeto.

Acaso llegará un día que gracias al desarrollo cientifico, tengamos un teatro atómico, que no se vea limitado para representar al objeto definido por su forma o interpretado en su símbolo, sino que nos permita entrar en un contacto más directo y profundo con las estructuras moleculares.

Un teatro donde el objeto se defina a sí mismo para convertirse en intérprete?

Conclusiones:La Catástrofe del Lenguaje .

El material análítico que ha cubierto el presente estudio se aglutina en la formación de un lenguaje fantástico y en el sentido particular en que se mueve el idioma en este terreno.

Para aclarar las diferencias entre el lenguaje y el idioma desde el punto de vista lingüístico, echaremos mano de las definiciones básicas.

Lenguaje: Un sistema arbitrario de símbolos vocales, usados para expresar pensamientos comunicables y sentimientos, y así permitir a los miembros de un grupo social o comunidad parlante para obrar entre sí y cooperar.

El lenguaje es esencialmente una convención en una comunidad parlante, por medio del cual ciertos sonidos se asocian con ciertas ideas. En la actualidad existen 2.000 lenguajes.

Un gran número de lenguas son habladas por iletrados, y es posible que varias más no hayan sido escritas por su comunidad hablante; toda lengua tiene dialectos. Hay un vínculo

muy cercano entre lenguaje y cultura.

Idioma: Cualquier aserción distintiva peculiar a un lenguaje que comunica un significado particular, que a veces se opone a leyes sintácticas, y no es explicado necesariamente por ellas. Un idioma es también el carácter general del lenguaje. (1)

El lenguaje, dadas sus características, comunica una serie de impactos que luego son aprovechados en el terreno específico de lo fantástico.

El lenguaje fantástico tiene una historia determinada y una forma peculiar de comportamiento codificado, por lo cual se establecen vínculos comparativos con otras manifestaciones de la comunicación, entre las cuales resalta el lenguaje científico y el filosófico, ya que de varias maneras afectan a la comunidad fantástica.

Al ser considerado el idioma como la piel que caracteriza y distingue a un lenguaje, se establece un método de observación que permite subdividir el lenguaje fantástico en di

1

Dictionary of Anthropology, 1964 ed., s. v., "Language", "Idiom".

versas especies.

Ejemplificando lo anterior, tenemos esa particularidad y carácter del idioma fantástico durante la comedia aristofánica, que es tan diferente de la de Ben Jonson: no sólo distinguimos aquí dos especies diferentes del lenguaje fantástico, sino que nos percatamos del cambio histórico que han sufrido.

El sistema de símbolos que caracteriza la naturaleza atávica de este lenguaje se encuentra dispuesto en el gnosticismo, dado que en esta corriente convergen núcleos conceptuales de las culturas más antiguas de oriente y occidente; en el gnosticismo también germinan patrones conceptuales que caracterizan el origen inconsciente del cuerpo fantástico. Al desglosar las estructuras filosóficas encontramos las partes que constituyen la anatomía del lenguaje fantástico. (2)

El lenguaje dramático es afectado por todo este contexto y elabora una serie de idiomas que se van estructurando mediante un material ritual, mitológico y mágico en sus orígenes.

²
C. f. supra, "Estructuras filosóficas que convergen con el gnosticismo".

nes, y que despues irá sufriendo un proceso de fragmentación. El desvertebramiento del idioma es paulatino, hasta llegar al teatro surrealista, al del absurdo y, finalmente, al contemporáneo.

El proceso de una desintegración progresiva responde a fenómenos críticos en la conducta humana, y éstos redundan en la destrucción semántica de un idioma, pues comienza una desvertebración sistemática del significado de las palabras, ya que éstas se vinculan con toda una estructura idealista que pertenece a un equilibrio anacrónico e inoperante.

El teatro del Absurdo precipita el cataclismo idiomático a través de una tautología, misma que expresa las repeticiones inútiles, no sólo en el discurso, sino también en la conducta existencial del individuo.

En cuanto al teatro surrealista, no hay que olvidar que emerge entre las dos grandes guerras. La locura estatal había mostrado sus impulsos criminales con sus actos suicidas, tan sólo para mostrar las diferentes facetas de una enfermedad cuyos portadores militares, patrióticos y moralistas, infectaron con su propaganda a toda una civilización. Entre las ruinas de la misma se ha perdido la razón de ser; este

cuerpo enfermo ya no puede ofrecer nada, hay que desconfiar de cada una de sus manifestaciones.

Maurice Nadeau, expresa que los surrealistas:

Son poetas especialistas del lenguaje, y es contra éste que vuelcan su ataque. Alimento, antes que nada, de la lógica. Esta, ante todo debe ser arrojada, vencida, reducida a la nada. Ya no hay verbos, ni sujetos, ni complementos. Hay palabras que pueden significar otra cosa de la que guardan en la realidad. (3)

El teatro contemporáneo, nutrido con toda esta información y escuchando la voz de Artaud, que luego es traducida a una disciplina corporal por Grotowski, encuentra los parámetros dentro de los cuales descubre un nuevo lenguaje. Con resonancias corporales, impactos visuales y tantas otras técnicas se enfrenta ante el edificio racional. La gran construcción de una Babel interna crece por medio de su lenguaje, éste se sale de sus límites y busca manifestarse en una totalidad.

El fenómeno del desquiciamiento del lenguaje es capta-

3

Maurice Nadeau, Histoire du Surréalisme: suivie de documents surréalistes (France: Ed., Du Seuil, 1964) p. 21

do por aquellos poetas que se hacen conscientes del torbellino interno presente en la naturaleza humana contemporánea, en que el ser es expuesto a una verdadera avalancha informativa que lo ataca visual, auditivamente y que, en suma, afecta todos sus órganos senso-perceptivos.

Habitamos un mundo de interrupciones electrónicas que lentamente fragmentan a nuestro animal emocional.

"Existe el lenguaje olfativo, el lenguaje táctil, el lenguaje visual y el lenguaje auditivo". (4)

De hecho, todos se conjugan desde que el ser comienza a recibir señales y comprender sus significados, pero hay una zona que va a ser altamente influenciada y, a su vez, va a crear un lenguaje emocional.

El teatro, desde sus orígenes más lejanos, lo ha usado, en vista que el ser humano posee gritos, cantos y gestos que se emiten al afectar centros emocionales como la alegría, el terror, el deseo y tantos otros.

4

J.Vendryes, El Lenguaje: introducción lingüística a la historia, Biblioteca de Síntesis Histórica, serie 1, síntesis colectiva dirigida por Henri Berr, trad. Manuel de Montoliu y José M. Casas, revisión y adiciones de A.M. Badia Margarit y J. Roca Pons (México: Ed. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1958) p.82

Toda esta musicalidad emocional se ha venido utilizando a través de los siglos; finalmente, Grotowski elabora una serie de ejercicios que aprovechan lo anterior y además buscan en el lenguaje del gesto toda una serie de señales musculares a partir del cuerpo del actor.

El proceso de desvertebramiento del lenguaje, tiene una serie de manifestaciones, dependiendo en qué medida ha sido inhibido cierto órgano:

"...el gesto, si falta la palabra; la mirada, si el gesto no es suficiente". (5)

Del primer fenómeno tenemos la evolución de la pantomima, en cambio el segundo puede ser ilustrado por el cine mudo.

Mientras más restricciones reciba el proceso razonador de la palabra, mayor importancia tendrán las combinaciones de sonidos. La formación de onomatopeyas surge entonces de una imitación del lenguaje que usan los seres humanos para expresar un "Bla! Bla!", un "Miau!" de un felino o un "Pum!" de un objeto.

Si continuamos lesionando la palabra llegamos a ese proceso

"De adherencia del signo a la cosa significada. Para

⁵
Ibid., p. 84

que cese la adherencia y el signo tome un valor independiente de su objeto, se requiere una operación psicológica, que es el punto de partida del lenguaje humano". (6)

Pero este proceso es retroactivo en tanto observemos que a mayor invasión del centro emocional -tal como: la euforia, el terror o el deseo- más fragmentado se encontrará el lenguaje ordenado y mayor importancia tendrá el grito, el gesto y la onomatopeya.

Dado que estamos en la zona de los detonadores emocionales, éstos nos hacen retornar a nuestros orígenes atávicos; un buen modelo nos es dado por Kurt Schwitters, integrante del grupo dadaísta:

Scherzo.

(Tercera parte de mi sonata presilábica)

(Cada motivo debe ser recitado diferentemente, siguiendo su carácter propio). "Lanketerrgll" (vivo)

pe pe pe pe pe

ooka ooka ooka ooka

Lanke trr gll

pii pii pii pii pii

Zuuka zuuka zuuka zuuka (7)

Otro de los aspectos comburentes aplicados al lenguaje, se presentó con la obra de Tristán Tzara, Le Coeur a gaz, interpretada por los dadaístas en la galería Montaigne el 10 de junio de 1921.

La gran innovación hecha por Tzara era:

"...el empleo sistemático de lugares comunes repetidos hasta la saciedad a lo largo de tres actos, bajo el siguiente tono: "La conversación resulta aburrida no es verdad?, e n efecto no le parece? (dos páginas de lo anterior). (8)

El mismo Ionesco aprovechará este recurso para demoler ese lenguaje de lugares comunes que determina la conducta aprendida de nuestras sociedades burguesas.

A través del estudio de las diferentes ramas del teatro fantástico nos enfrentamos ante un material que no aborda

7

Kurt Schwitters, La Loterie du Jardin Zoologique, collection L'age D'or dirigée par Henri Parisot (Paris: Ed. Librairie Les Pas Perdus, 1951) p. 70

8

Tristan Tzara, cit. en "Tristan Tzara ou la spontanéité" Etude sur le Théâtre Dada et Surréaliste, par Henri Behar (France: Ed. Gallimard, 1967) p. 160

el teatro fonético; o cuando menos no se especializa en este material, a no ser por ciertos efectos realistas que pretende respetar.

Entre los recursos que vienen a nutrir al teatro fantástico se pueden contar fenómenos acústicos, ruidos de la naturaleza, lo mismo que procesos fisiológicos: bostezos, ventosidades y ronquidos que no pertenecen al sistema fonético del lenguaje organizado.

Por todas estas razones y otras que ya se han enumerado, el teatro fantástico crea y desarrolla un lenguaje escénico que va a hostigar al teatro convencional. El teatro fantástico logra, en consecuencia, ocuparse de la gran diversidad de elementos expresivos, pues usa: la mímica, la sátira, el rompimiento del pensamiento articulado, el lenguaje táctil y gustativo o la combinación de lenguajes como el auditivo-olfativo. (9)

La consecuencia de este lenguaje es el establecimiento de un teatro chamánico:

"El chamán domina sus "espíritus", en el sentido en que

9

C. f. supra "El teatro surrealista", dentro del análisis de Víctor o el poder de los niños.

él, que es un ser humano, logra comunicarse con los muertos, los demonios y los "espíritus de la naturaleza", sin convertirse por ello en un instrumento suyo". (10)

Este lenguaje se especializa en el alma humana, al verla describe su forma, sus conflictos, sus enfermedades, su muerte y su destino. Su vocabulario se implementa en: "Las enfermedades, los sueños y los éxtasis más o menos patológicos..." (11) porque así se adentra en la patología social que lo rodea. Este lenguaje experimenta una muerte simbólica e iniciática, ya que en el descuartizamiento del cuerpo social encuentra los tumores malignos que enferman al hombre. El racionalismo ciego, el conformismo, el formalismo junto con otros parásitos, son a veces localizados o satirizados para intentar extirparlos.

El concepto del cuerpo como receptáculo del alma, determina un código alegórico que después se traduce a un modelo biológico que explica la conformación orgánica de todo concepto.

La mecánica del lenguaje fantástico funciona a través de

10

Mircea Eliade, El Chamanismo, versión española de Ernestina de Champourcin, primera ed. en español (México: Ed. Fondo de Cultura Económica, Sección Obras de Antropología, 1960) p. 21

11

Ibid., p. 43

sus cuerpos metafóricos, que capturan características de la materia viva o muerta que lo rodea.

De esta manera, el hombre se relaciona con toda sustancia, para reanimarla en sus cuerpos metafóricos y simultáneamente ser nutrido por los mismos. Por ello, el poeta que toma conciencia de la muerte, la habita y, al experimentarla, la revitaliza.

"Y bien, dijo el Cuervo, "Con qué comenzamos?"

Dios, exhausto con la creación, roncaba.

"Hacia dónde?" dijo el Cuervo, "Primero, hacia dónde?"

El hombre de Dios era la montaña sobre la cual reposaba el cuervo.

"Ven", dijo el Cuervo, "Discutamos la situación".

Dios yacía, con la boca abierta, como una gran osamenta.

El Cuervo arrancó un bocado y tragó.

"Acaso esta cifra se divulgará en la digestión, escasamente audible más allá de toda comprensión?"

(Esta fue la primera mofa)

Con todo, ciertamente se sintió súbitamente fortalecido.

Cuervo, el hierofante, corcovado, impenetrable, par-

cialmente iluminado. Afónico.

(Aterrado) (12)

El nacimiento, multiplicación y muerte del idioma dentro del lenguaje fantástico tienen como propósito el nacimiento de un nuevo lenguaje. Este se caracteriza a su vez por el impulso de abarcar toda forma de comunicación, consciente, atávida e inconsciente. Se puede denominar como el lenguaje total, y dentro de este marco aspira a ponerse en contacto con el idioma de la naturaleza, conformando un puente que abra las vetas de las mismas raíces del teatro, aprovechando así toda esta información en nuestra época y con nuestra ciencia.

Las redes de comunicación muestran toda una exhibición de catástrofes con respecto a ideales y principios que se des-

12

Crow Communes

"Well", said Crow, "What first?"

God, exhausted with Creation, snored.

"Which way?" said Crow, "Wich way first?"

God's shoulder was the, mountain on which Crow sat.

"Come", said Crow, "Let's discuss the situation".

God lay, agape, a great carcase.

Crow tore off a mouthful and swallowed.

"Will this cipher divulge itself to digestion

Under hearing beyond understanding?"

(That was the first jest.)

Yet, it's true, he suddenly felt much stronger

Crow, the hierophant, humped, impenetrable.

Half-illuminated. Speechless.

(Apalled).

Ted Hughes, Crow (New York: Ed. Harper and Row, publishers, 1971) p. 18

moronan frente a los espectadores mundiales, que ahora están íntimamente vinculados.

El lenguaje ha tomado todas las posiciones rebeldes en el teatro fantástico, se ha salido del control lineal y su futuro evolutivo es muy alentador.

En consecuencia, este trabajo se ha propuesto captar algunos de esos estallidos, tratando de no limitar con un análisis racionalista un material de tanta flexibilidad y dinamismo.

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

I. Bibliografía Directa

Aunque existen traducciones de algunas obras, hemos preferido traducir directamente, ofreciendo entonces versiones bastante libres.

- ALBEE, Edward. The American Dream and The Zoo Story. New York: Signet Books, The New American Library, Inc., 1964
- ARISTOFANES. Teatro Completo de Aristófanes. Traducción de Emilio Gasco Contell. México, D.F.: Ediciones Ateneo, S.A., 1963
- ARTAUD, Antonin. Oeuvres Complètes. Tome IV. France: Gallimard, nrf, 1964
- BECKETT, Samuel. Waiting for Godot. London: Faber and Faber Limited, 1965
- CAMUS, Albert. Caligula. France: Gallimard, nrf, 1958
Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde. France: Gallimard, nrf, 1942
- CARRINGTON, Leonora. Penélope. Manuscrito original.
- IONESCO, Eugène. The Bald Soprano. Translated by Donald M. Allen. New York: Grove Press, Inc., 1958
- JARRY, Alfred. Tout Ubu. France: Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1962
- JONAS, Hans. The Gnostic Religion. Boston: Beacon Press, 1963
- JONSON, Ben. Volpone. London: The Mermaid Series, Ernest Benn Ltd., 1952
- KUHN, Thomas S. La Estructura de las Revoluciones Científicas. Traducción de Agustín Contin. México: Brevia-

rios, Fondo de Cultura Económica, 1975

- LAHR, John. Astonish Me: Adventures in Contemporary Theater. New York: The Viking Press, 1973
- NIETZSCHE, Friedrich. La Naissance de la Tragédie. Traduction et Présentation de Cornélius Heim. Genève: Gontier, S.A., 1964
- PINTER, Harold. The Dumb Waiter. Middlesex, England: Penguin Books Ltd., 1964
- ROUSSEL, Raymond. Locus Solus. Adaptation de Pierre Frondaie. Epaves France: Jean-Jacques Pauvert, 1973
- SARTRE, Jean-Paul. Huis Clos. France: Livre de Poche, Gallimard, 1947
- SCHRAM, Stuart R.. "What Makes Mao a Maoist?" En Readings in Sociology, pp. 516-526. Editado por Schuler, Hault, Gibson y Brookover. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1971
- SHAKESPEARE, William. The Complete Works of William Shakespeare. Edited with a Glossary by W.J. Craig, M.A.. London: Oxford University Press, 1962
- TOWSEN, John. "The Stations of The Cross". En The Drama Review, T 55. September, 1972
- VITRAC, Roger. Victor ou Les Enfants au Pouvoir. Paris: Editions Denoël, 1919

II. Bibliografía Indirecta

Ni exhaustiva ni selecta. Consignamos aquí libros y revistas de las que sólo hemos recogido alguna información o ciertas frases.

A) Estudios

- ATWOOD, Mary Anne. Hermetic Philosophy and Alchemy. New York: The Julian Press, Inc., 1960
- BARBER, C. L.. Shakespeare's Festive Comedy. Cleveland, Ohio: Meridian Books, 1963
- BEHAR, Henri. Etude sur le Théâtre Dada et Surréaliste. France: Gallimard, nrf, 1967
- BENAYOUN, Robert. Anthologie du Nonsense. France: Jean-Jacques Pauvert, 1959
- BOUFFARD, Thomas G.. Robert M. Devlin; and William Etkin. A Biology of Human Concern. Philadelphia, New York, Toronto: J.B. Lippincott Company, 1972
- BRONOWSKI, Jacob. The Ascent of Man. Boston: Little, Brown and Co., 1973
- CAMPBELL, Joseph, ed. The Mysteries: Papers from the Eranos Yearbooks. Translated by Ralph Manheim except for a paper by C.G. Jung which was translated by R.F.C. Hull. London: Rutledge and Kegan Paul, 1955
- CAMUS, Albert. The Rebel. Título original, L'Homme Révolté. Translated by Anthony Bower with a foreword by Sir Herbert Read. London: Penguin Modern Classics, 1975
- CARROLL, Lewis. André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme. Paris: Col. Idées, Gallimard, nrf, 1950
- CRUTCHFIELD, Richard S., David Krech and Norman Livson. Elements

- of Psychology. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1969
- DORCY, Jean. J'aime la Mime. Paris: Ed. Denoël.
- ELIADE, Mircea. El Chamanismo y las Técnicas Arcaicas del Extasis. Versión española de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Antropología, 1960
- ESSLIN, Martin. The Theatre of The Absurd. Garden City, New York: Anchor Books, Doubleday and Company, Inc., 1961
- GILBERT, Stuart. El "Ulises" de James Joyce. Traducción de Manuel de la Escalera y prólogo de Juan Benet. Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., 1971
- HOPKINS, Albert A.. comp. & ed.. Magic: stage illusions, special effects and trick photography. Introduction by Henry Ridgely Evans. New York: Dover Publications, Inc., 1976
- JUNG, Carl G.. The Archetypes and The Collective Unconscious. Translated by R.F.C. Hull. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1959
Symbols of Transformation: an analysis of the prelude to a case of schizophrenia. Translated by R.F.C. Hull. New York: Bollingen Foundation, Inc., 1956
- LAMBSPRINCK, Traité de la Pierre Philosophale. Traduction et notes bibliographiques de Bernard Roger. Paris: E.P. Denoël, 1972
- MANN, W. Edward. Orgone, Reich and Eros: Wilhelm Reich's Theory of Life Energy. New York: Simon and Schuster, 1973
- MORENO, J.L.. Psicoterapia de Grupo y Psicodrama: Introducción a la Teoría y la Praxis. Traducción de Armando Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, col. Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis, 1975
- NADEAU, Maurice. Histoire du Surréalisme: suivi de Documents Surréalistes. France: Editions du Seuil, 1964

- PAPUS. Tratado Elemental de Magia Práctica. Traducción de Enedi el Shaiah. Buenos Aires: Ed. Nicolás B.Kier.
- REICH, Wilhelm. Character Analysis. Translated by Theodore P. Wolfe, M.D.. New York: Noonday Press, 1961
- ROBINSON, Michael. The Long Sonata of The Dead: a Study of Samuel Beckett. New York: Grove Press, Inc., 1969
- SARTRE, Jean-Paul. L'Existentialisme est un Humanisme. Paris: Ed. Nagel, Collections Pensées, 1946
- SCHWITTERS, Kurt. La Loterie du Jardin Zoologique. Paris: Librairie Les Pas Perdus, Collection L'age D'or, dirigée par Henri Parisot, 1951
- THOMPSON, C.J.S., M.B.E.. The Mystic Mandrake. London: Rider and Co., 1934
- VENDRYES, J.. El Lenguaje: introducción lingüística a la historia. Biblioteca de Síntesis Histórica, serie 1, síntesis colectiva dirigida por Henri Berr. Traducción de Manuel Montoliu y José M. Casas. Revisión y adiciones de A. M. Badia Margarit y J. Roca Pons. México: Ed. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1958

B) Enciclopedias y Diccionarios

- Dictionary of Anthropology. By Charles Winick. New Jersey: Littlefield, Adams and Co., 1964
- The Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. Vols. I and II. Edited by Maria Leach. New York: Funk and Wagnalls Company, 1949 and 1950
- A Dictionary of Symbols. By J.E. Cirlot. Translated from the Spanish by Jack Sage with a forward by Herbert Read. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1962

The Oxford Companion to the Theatre. Edited by Phyllis Hartnoll.
S.v. "Mime" y "Pierrot".
Third Edition. London: Oxford University Press, 1972

The Encyclopedia of Philosophy. Edited by Paul Edwards. Vol. II:
s.v. "René Descartes" by Bernard Williams.
Vol. III: s.v. "Existentialism" by Alasdair MacIntyre.
Vol. VII: s.v. "Wilhelm Reich" by Paul Edwards.
Vol VIII: s.v. "Thomas Aquinas, St." by Vernon J. Bourke.
New York: Macmillan Publishing Co., Inc. and The Free Press, 1972

C) Revistas

"Parcours". En L'Homme et Son Message: Antonin Artaud. Planete Plus. 20 Février, 1971

KANTOR, Tadeusz. "The Theatre of Death". Translated from the Polish by Piotr Graff. En International Theatre Informations. Winter-Spring, 1976

LOVECRAFT, H.P.. "El Miedo a lo Sobrenatural en la Literatura" Traducción de Jorge Velazco. En Revista de la Universidad de México. Febrero-marzo, 1975

D) Periódico

Excelsior. "Audición de Microondas". Lunes 22 de noviembre, 1976

"Con un Nuevo Peinado se Parece al Extinto Líder" por Fox Butterfield, c.f. The New York Times. Martes 12 de abril, 1977

INDICE

Prefacio.....	1
Capítulo I: Magia y Filosofía del Gnosticismo.....	8
El himno de la perla.....	22
La unidad cósmica.....	41
Capítulo II: El Lenguaje Científico.....	47
Capítulo III: Estructuras Filosóficas que Convergen en el Gnosticismo.....	60
Capítulo IV: Algunas Correlaciones entre el Gnosticismo y el Teatro Contemporáneo.....	75
El sentimiento de lo desconocido.....	87
El absurdo como invisibilidad: Calígula....	98
Capítulo V: El Laboratorio del Lenguaje.....	131
Capítulo VI: En el Laberinto del Lenguaje.....	183
Capítulo VII: Sonata del Silencio.....	197
El monstruo domesticado.....	211
Capítulo VIII: El Teatro Surrealista.....	225
Capítulo IX: Teatro Contemporáneo.....	265
Conclusiones: La Catástrofe del Lenguaje.....	283