

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

REFLEXIÓN ESTÉTICA SOBRE LA  
TEORÍA DE LA PIEZA

TESIS

que para obtener el título de

Licenciado en Filosofía

presenta



GUSTAVO HUMBERTO LIZARRAGA MAQUEO

México, D.F. abril 1994

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

**A DÉBORAH GULLÉN**

**In Memoriam**

## INDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
I. - EL MUNDO COTIDIANO Y LA PIEZA.....	7
IIA.- EL PERSONAJE DE PIEZA.....	25
IIb.- LOS PERSONAJES DE PIEZA EN RELACIÓN A LOS DEMÁS GÉNEROS REALISTAS .....	45
III.- ALGUNOS ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS, CONSTITUTIVOS Y ESTRUCTURALES DE LA PIEZA	
LA ANÉCDOTA DE LA PIEZA.....	65
LA PIEZA Y EL SÍMBOLO .....	69
LO PROBABLE Y LA PIEZA .....	79
EL LENGUAJE DENTRO DE LA PIEZA.....	82
IV.- LA ESTRUCTURA FORMAL.....	84
V.- EL CUERPO Y LA PIEZA .....	104
EL MUNDO DE LA PIEZA.....	111
LA PIEZA Y LA PERCEPCIÓN DEL TIEMPO.....	115
VI.- EL MECANISMO DE LA FRUSTRACIÓN Y LA PIEZA .....	122
EL ESPACIO ESCÉNICO Y LA PIEZA.....	134
CONCLUSIÓN	
LOS HORIZONTES DEL SER EN EL MUNDO.....	139
BIBLIOGRAFÍA.....	141

## INTRODUCCIÓN

Esta tesis pretende ser una aproximación conceptual al fenómeno particular y específico de la pieza tal y como se le ha percibido hasta este momento en la teoría de los géneros dramáticos. A partir de las aportaciones de esa teoría se ha intentado hacer una reflexión que a veces ha dado frutos y otras no. Se cree que esto se debe a que la percepción del fenómeno pieza puede cambiar, como la de cualquier fenómeno, de acuerdo a los juegos de luz y sombra propios del mundo fenoménico.

El análisis genérico es la herramienta teórica que aquí se utilizó, no hay que olvidar que este análisis no pretende ser un conjunto de recetas sobre las formas correctas de hacer teatro, sino lo que pretende ser es un lenguaje común que permita lograr un acuerdo sobre una serie de observaciones que se pueden recoger de la apreciación de las diversas formas o géneros de obras; el análisis genérico es sólo una herramienta del pensar, no un fin en sí mismo. Lo que se pretendió hacer a lo largo de la tesis es una reflexión sobre el pensar del análisis genérico; esto plantea un problema de distinción sobre los niveles de pensamiento: se tomó la decisión de no hacer una distinción rigurosa entre los dos niveles del pensar aquí utilizados porque se consideró que se bordeaban y se complementaban el uno al otro y además se consideró necesario en aras de una exposición más clara el hecho de no hacer tal distinción.

El análisis genérico, al decir de Luisa Josefina Hernández, está más cerca de la psicología que de la filosofía; esta aclaración es coincidente con muchas de las preocupaciones teóricas de nuestro siglo que, al decir de Alberto Constante, es un siglo donde se ha acentuado la teorización psicologista; quizá uno de los defectos de la tesis sea también una de sus virtudes, pues en ella se tiende mucho a la explicación psicológica de la pieza.

Esta tesis está estructurada en seis capítulos: en el primero se hace una averiguación sobre las relaciones de la cotidianidad con la pieza, en este capítulo se expone el mecanismo estructural propio de la cotidianidad al que se le puede llamar como el mecanismo de la frustración-compensación que se manifiesta a través de las ilusiones propias del ser humano que la pieza pone de manifiesto en su mimesis de la cotidianidad,

En el segundo capítulo se tomó la decisión de abordar dos grandes temas relacionados con uno solo: el personaje de pieza. El capítulo IIa.- aborda

problemas generales relacionados con lo que sería un personaje de pieza. Por su parte, en el capítulo IIb.- se abordan las relaciones entre los personajes de pieza y los demás personajes de obras realistas.

En el tercer capítulo se aborda la problemática de algunos de los elementos propios de la constitución de la pieza; dentro de éstos se pretende aclarar lo que es una anécdota, el manejo y el uso de los símbolos en la pieza; el material que nutre a los símbolos y las anécdotas de la pieza; el lenguaje y su utilización dentro de la misma pieza y sus relaciones con los símbolos.

En el cuarto capítulo se aborda el problema de la forma de estructuración de todos los elementos señalados en los capítulos que le preceden y se hace una relación muy breve de la forma estructural de la pieza con ellos.

En el quinto capítulo se trató de dilucidar el sentido del cuerpo en la pieza; si bien la cotidianidad es la forma de ser del hombre en la pieza, ésta se habita desde el mismo cuerpo; asimismo se habla sobre la manera de percibir las enfermedades y el problema de la percepción del tiempo.

En el último capítulo se aborda el problema del mecanismo de la frustración y sus relaciones con las formas de la cotidianidad; para ello se hizo necesario preguntarse sobre el espacio escénico y sus relaciones con las formas de la imitación de la cotidianidad.

Se concluye con una reflexión sobre los horizontes del ser en el mundo pues se cree que la pieza de alguna u otra manera plantea las relaciones cotidianas del hombre con los horizontes del ser. Si bien se puede decir que la cotidianidad es una forma de ocultamiento, en ella se da la posibilidad del desocultamiento. La tesis, en este sentido, pretendió mostrar los mecanismos cotidianos del ocultamiento en el mundo para intentar así esclarecer un camino de posible reflexión; quizá esta sea la ilusión que guió a esta tesis en compensación a la frustración por no poder dilucidar lo que es una pieza. Se cree que se ha planteado y abierto un campo de muchas preguntas a resolver .

La tesis es una reflexión poética de la pieza, por lo mismo no dan recetas sino apreciaciones sobre el material aquí citado.

Por último se quiere agradecer aquí a los dos asesores de tesis, gracias a ellos hubo un diálogo entre dos formas diferentes de pensar la estética, ellos son:

Luisa Josefina Hernández y Alberto Constante, asimismo a los demás sinodales por cumplir su trabajo de manera eficiente. También se quiere agradecer a todas las personas que han tenido que ver directa o indirectamente con la elaboración de este trabajo: mi familia, Papá, Mamá, mis hermanos Carlos José, Gabriel y Begoña, mi sobrino Santiago, a Max y a Gaby Burgeff y mis primates y a mi sobrino Nicolás, a José Maqueo y familia, a Armando García Gutiérrez y a mi primata por su paciencia de Job, a Tania Mena, a Citlali y a toda la banda del 7 y 8-VIII; a Pablo y a Rosi, a la tribu Molina, a San Fernando Romo por su inapreciable ayuda en la impresión de la tesis, a la inolvidable Diana, a Ricardo Fiallega, a los directivos y compañeros de trabajo de la EAT del INBA, al personal de la Coordinación de Literatura Dramática y Teatro y de la Coordinación de Filosofía de la FFyL, a mis alumnos, a Mónica y a Marcela Zorrilla por sus viñetas, a mi hermano Fernando Martínez Monroy, a Renée, a mi computadora, al pan dulce de doña Chela, a Silvia, al personal de Servicios Escolares de la UNAM, y a todos aquellos que seguramente se me han olvidado.





## I. - EL MUNDO COTIDIANO Y LA PIEZA

Se hablará de la pieza porque ella habla de la vida cotidiana del hombre común, ese que ni es noticia, ni es parte de los mejores ( en el sentido que le da Aristóteles en su Poética<sup>1</sup> ) ni de los viles o malos<sup>2</sup> , sino aquel que recibe su heroicidad a partir de la ausencia de acontecimientos trascendentes, aquel que habita como mejor puede su cotidianidad.

Lo que la pieza imita de lo cotidiano, lo dramatiza, en un tiempo y espacios determinados por la obra teatral y su conjunto; por lo tanto, aquello que dice tiene que estar bien seleccionado para poder retratar los diferentes tipos de frustraciones y pequeñas realizaciones que se dan en el mundo a través de la lucha con la existencia. En la pieza se mimetiza una parcela del mundo que tiene como característica ser el reino de los deseos, anhelos, proyectos y añoranzas humanas, confrontadas en la lucha con la existencia cotidiana; el resultado de esa confrontación siempre será una pequeña realización o la frustración.

La imitación de la vida cotidiana no puede agotarse en un ensayo, novela, pintura, obra de teatro o cualquier obra de arte en general, sino en la cotidianidad de la vida misma; pero en ella el ser humano se niega a vivir y a responsabilizarse de sus acciones, esto es, no asume el riesgo de su propia libertad.

Por esto mismo, el arte en general, y en particular el teatro, muestra más vida cotidiana que el habitar del hombre común en ella; porque en el drama los

- 
1. Como puede leerse en el siguiente párrafo "... la tragedia es mimesis de una acción noble y eminente" Aristóteles, Poética, Capitulo VI, página 55. Edición bilingüe de Anibal González, Ed. Taurus, colección teoría y crítica literaria. En otra versión se lee: " Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas" Aristóteles, Poética, Capitulo 6, página 138. Versión de Juan David García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, Colección Teatro. En las dos versiones se destaca más adelante que: sólo los dioses, semidioses y aristócratas pueden ser personajes de tragedia, pues ellos son los mejores, los que pueden llevar a cabo dicho tipo de acciones.
  2. A este respecto afirma Aristóteles: "La comedia ... es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que sean en cualquier especie de maldad, sino en la de maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio." La Poética. Aristóteles, versión de Juan David García Bacca, capítulo 5. página 137. En este contexto, es más esclarecedora que la edición de Anibal González, donde se lee: "La comedia es ... mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño."

personajes se ven obligados a enfrentar las consecuencias de sus acciones y por lo mismo, tienen que asumir su libertad y las consecuencias de ésta aunque les pese.

Esa es la acción de vida imitada que se presenta, que esos son los diferentes conflictos que nutren a este tipo especial de teatro, porque parafraseando al refrán: "dime qué sueñas y te diré quién eres"; o más bien: "qué es tu vida y qué has hecho de ella".

La pieza viene a representar un sentimiento de frustración muy grande y desgarrador. Ésta nace de la ilusión, como un mecanismo de defensa común del ser humano, consistente en una relación de desequilibrio entre el principio de realidad y el principio del deseo; este desequilibrio trae como consecuencia una mala adaptación de los deseos a la realidad; la inadecuada proyección de deseos es la ilusión que consta de dos momentos diferentes: el anhelo, (una ilusión proyectada hacia el futuro) y la añoranza, (una ilusión proyectada hacia el pasado).

La ilusión tiene un mecanismo de proyección proveniente de un deseo y del fracaso del mismo ante la realidad; de hecho, la ilusión es una forma de adaptación inadecuada del deseo a la realidad. Freud decía, refiriéndose a las ideas o imágenes provenientes de la experiencia religiosa, que: "tales ideas, que nos son presentadas como dogmas, no son precipitados de la experiencia ni conclusiones del pensamiento: son ilusiones, realizaciones de los deseos más antiguos, intensos y apremiantes de la humanidad. El secreto de su fuerza está en la fuerza de estos deseos."<sup>3</sup> Así la ilusión recibe su fuerza de lo inconsciente.

Más adelante Freud dice que una ilusión no es necesariamente un error, sino que se basa en un deseo y la define de esta manera: "... calificamos de ilusión a una creencia cuando aparece engendrada por el impulso a la realización de un deseo, prescindiendo de su relación con la realidad, del mismo modo que la ilusión prescinde de toda garantía real."<sup>4</sup>

El deseo, según Savater, es el fundamento de la voluntad ética que se da en el querer de la acción; es decir, el hombre moralmente activo es el que quiere, el

---

3. "El porvenir de una ilusión", en Psicología de las Masas, Sigmund Freud, Alianza Editorial., Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Colección LB 193, página 167.

4. Ibid., pág. 169.

que desea: " La afirmación inaugural de la acción se funda en el querer porque el sujeto que afirma consiste precisamente en su querer, quiere lo que afirma y afirma lo que ( y porque ) quiere."5 Este querer pretende ser plenamente: ser del todo y el todo.

Sin embargo, el deseo es paradójico. La paradoja del deseo es que, al ejercerse como tal, se determina y cada una de sus determinaciones le limita. Su fuerza mide su insaciabilidad con objetos siempre finitos, que no son más que lo que son. Mientras que el deseo es infinito porque : " Lo que quiero es lo que pierdo: lo quiero porque lo pierdo, lo pierdo porque lo quiero .....el querer consiste precisamente en ser lo que no es, en aspirar a ser, negando lo que se es. Lo que quiero, lo quiero como perdido, como ausente: lo quiero como posible; el objeto conseguido es el objeto definitivamente perdido, pues de él desaparece la posibilidad que el querer abría en su necesidad idéntica."6

Para Savater, el deseo se hace en el querer ser: querer ser el todo y del todo; en esta aspiración insaciable el sujeto y todos los seres de su deseo se pierden irremediamente. El querer infinito descubre que todo es finitud, que nada conserva la tensión de lo posible que la voluntad implanta, salvo como objeto perdido, como ausencia irrevocable. De esta manera el deseo niega, radicalmente, su identidad con cosa alguna. El yo que quiere, se niega en su deseo infinito a ser de una manera definitiva: porque él es lo que no es y no es lo que es.

En este sentido se tiene que lo que el yo desea es ser, ascenderse y amplificarse en su ser. Ser, para el yo es permanecer en su identidad no idéntica abriéndose así a lo posible. Pero el yo, para ser plenamente, necesita verse confirmado ----esto es, reconocido---- por otro yo, por otra identidad que es lo que no es y no es lo que es.

El deseo, en su querer, tiene varias formas de manifestarse, dos de ellas son: la fantasía y la ilusión. Éstas, para Freud, tienen un mismo origen; el conflicto entre el principio de realidad y el principio del placer; ambas son formas de socializar

---

5. "La voluntad como fundamento" en Invitación a la Ética, Fernando Savater, Ed. Anagrama., Col. Argumentos, número 67. Barcelona, España., 1982. pág. 23.

6. Ibid., página 25.

las neurosis a partir de juegos de imaginación; la fantasía es una ilusión en vías de convertirse en arte; y la ilusión es la forma cotidiana de ocultarse la vida.

Así, la pieza se va a mover dentro del reino del deseo, del querer, pero de un querer convertido en ilusión; ésta puede tomar el sesgo del anhelo o la añoranza, que van irremediablemente hacia la frustración cotidiana o hacia las realizaciones diminutas como querer ilusionados.

Se puede decir que esa es la estructura psicológica de la pieza; que corresponde muy bien a la concepción formal, esto es: planteamiento del problema, desarrollo y desenlace del mismo. Esta concepción va a ilustrar diferentes temas<sup>7</sup>, tantos como ilusiones y proyectos fracasados hayan en la vida. La mecánica cotidiana de la frustración puede ser traída o no a la conciencia, dependiendo de su importancia o si los mecanismos de defensa lo permiten; sin embargo, el ser humano en general no encara sus frustraciones, pues tiende, como mecanismo de defensa, a ocultarse de ellas y en ellas.

Se puede tener la ilusión anhelante de hacer una tesis de licenciatura; escoger el tema, investigar, conseguir bibliografía y leerla de manera desordenada, sin tomar apuntes, sin desarrollar fichas y notas de trabajo; es decir, pensar en abstracto sobre el tema, pero no se podrá mantener todo en la cabeza a la hora de tratar de pasar al papel la información. Por lo tanto, se encontrará con que, de alguna manera, se maneja el tema, se tiene cierta información e incluso puede redactarse algo sobre ello, pero con eso no se podrá escribir una tesis; por supuesto, el sujeto que escribirá la tesis va a negarse a aceptarlo, e indudablemente vivirá con un sentimiento de profunda frustración, y, finalmente, no se podrá transcribir el resultado de la investigación, porque no se realizaron todos los pasos necesarios para cristalizarla o, por lo menos, no se siguió la disciplina que se requiere para desarrollarla.

Evidentemente este pequeño drama de una vida personal en sí mismo no es dramático, en el sentido escénico; aunque encierra en él un conflicto interno de voluntad deseante, que es mínimo y poco interesante para la mimesis teatral, pero sirve para ilustrar los conflictos en los que puede caer la voluntad humana. Lo que

---

7. El tema de la pieza es tan variado como las formas de vida cotidiana que existen; en realidad podrá decirse que su temática es una y eternamente se repite: la vida en su cotidianidad y las diferentes maneras de estar, por naciones, culturas, regiones, familias, individuos, etc.

cabe destacar es que la frustración se oculta en un proyecto basado en una idea ilusoria que se proyecta como añoranza o anhelo y la derrota o compensación de sus propósitos. De esa manera, el conflicto interno existe, pues el anhelo y la añoranza van a seguir alimentando a la ilusión; el proyecto que se basa en ella puede continuar y eso es lo que alimenta el fracaso y a los pequeños logros de la vida cotidiana.

Se puede sostener que el sentimiento que refleja la pieza es universal, porque el hombre nunca dejará de tener ilusiones y proyectos sobre ellas. Por lo mismo, no cesará la imposibilidad de realizarlos y de sus subsecuentes desencantos; por esta razón se mueve en ese continuo y eterno retorno: de la ilusión al fracaso y del fracaso a la ilusión, donde el proyecto sobre éstas es un mediador con la realidad, pues el hombre se mueve en esa permanente dicotomía; es decir, la mecánica que define a lo cotidiano, o como diría Cernuda: la realidad y el deseo.

La pieza muestra el individualismo pequeño burgués. Se reconoce la probabilidad del personaje como tal y se alegra el espectador de no estar en esos roblemas, esto es, se sufre una identificación con él,<sup>8</sup> se reconocen y comprenden los problemas, que vive ficcionalmente el personaje, como semejantes a los del espectador. Pero, al identificarse con sus problemas, paradójicamente se reconoce que se está lamentablemente en ellos.

Se puede afirmar, en un sentido genético, que el personaje que presenta la pieza está entresacado del mundo pequeño burgués. Lo verdaderamente importante es este viaje a través de las ilusiones y frustraciones de los personajes, pues éstas se pueden dar en cualquier época histórica de la humanidad.

El hombre en general desea todo, el deseo tiene la posibilidad de convertirse en ilusión; en este sentido se puede decir que todo lo puede ilusionar y si el hombre proyecta sobre ese todo de ilusiones, probablemente esto se va a malograr en la realidad, pues desearlo todo es lo mismo que no desear nada, ilusionarse por todo, como un niño, es lo mismo que no ilusionarse por nada. Las ilusiones, en este sentido, son selectivas, reflejan en su elección las frustraciones a las que se ha visto reducido cotidianamente el personaje que se ilusiona. En este reflejo de frustraciones y compensaciones se cuenta la historia del personaje.

---

<sup>8</sup>. Entiendase el término identificación en el sentido que le da Aristóteles en su Poética: "sentir por el personaje temor y compasión simultáneamente.", capítulo 17.

Es quizás de esta forma que se puede afirmar que los niños no tienen historia porque en ellos está toda la posibilidad de la historia, pero sin las huellas profundas de la frustración que va dando la lucha cotidiana con la existencia. He ahí la mecánica que está en la base de todas las piezas como un movimiento interno, en el sentido del fundamento originario o metapsicológico de toda pieza.

En términos freudianos, el fundamento de la pieza sería el conflicto inevitable entre el principio de realidad y el principio de placer, o en la interpretación que Marcuse<sup>9</sup> hace de estos principios, como sería la pugna que habría entre el principio de placer y el "principio de rendimiento", por un lado, y el intento de liberar la fantasía, o la dimensión estética del hombre por el otro.

Marcuse cree que dadas las condiciones de las fuentes de trabajo y a la creciente automatización de la industria, ( está hablando de la industria de los años sesentas), es posible llegar a reducir el tiempo de trabajo y casi igualarlo a cero; como producto de esta reducción del tiempo de trabajo, el hombre podrá dedicarse más al libre juego de sus capacidades creativas, denominadas por Marcuse como la dimensión estética del hombre. No se duda de que en un cierto sentido tenga razón; pero los hechos históricos de los sesentas para acá lo refutan; por lo tanto, se puede sostener que también la propuesta de Marcuse sería una ilusión anhelante que conduciría al fracaso.

Lo que propone Marcuse, a la luz de los acontecimientos, no es más que una vana ilusión; esa ilusión que se extrae de las ilusiones que pueblan el reino de la utopía y de la vida cotidiana; se puede decir que son un mal necesario que funciona como un motor de la cotidianidad de todas las épocas. La ilusión choca con la vida cotidiana y, tarde o temprano, tiene que aceptarla como tal; no sin antes modificarla en su percepción.

Estos choques se dan y se darán en todas las culturas en diferentes momentos históricos, con al menos tres diferentes niveles de conciencia del problema: un primer nivel se encuentra donde se vive la frustración de la ilusión, ya sea como anhelo o añoranza, ( se cree aquí que este momento se ha dado en todas las civilizaciones que llevan una vida cotidiana); un segundo nivel que sería el de la

---

<sup>9</sup>. Herbert Marcuse, Eros y Civilización, Ed. Joaquín Mortiz, Trad. Juan García Ponce, Coedición mexicana, Colección Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, Editorial Artemisa, México, D.F. 1986.

concientización del obstáculo que oponen la añoranza o el anhelo a la lucha cotidiana con la existencia; y un tercer nivel que sería el de la mimesis del primer o del segundo nivel de los mecanismos de la frustración.

De hecho, la pieza nace como género teatral, como dice Luisa Josefina Hernández: "cuando el concepto aristotélico de los héroes o reyes como personajes centrales es derrotado por el individualismo, todos los hombres pueden ya ser trágicos, pero en compensación lo son pocos. La exaltación está fuera de contexto en una sociedad que ofrece al hombre algo valioso: una supervivencia no necesariamente deshonrosa de acuerdo con los valores colectivos: el valor de la vida cotidiana. Por otra parte las pasiones quedan sustituidas en vigor y en pureza por deseos, amores, rebeldías, etc.", es decir, en el momento en que deviene a la conciencia humana la posibilidad de imitar el mecanismo de la frustración. La pieza y su mecanismo de frustración se pueden dar en cualquier cultura; no así la imitación de la misma, porque la percepción y el gusto que de eso disfrutan, son totalmente modernos.

Aquí se habla del proceso de gestación artística de la pieza, y por lo tanto se menciona lo que sería el tercer nivel o el momento de la conciencia creativa. Se parte de la idea de que esta conciencia se basa en la imitación de un fenómeno constante a lo largo de la historia. Se trata de un fenómeno que ha generado distintas actitudes en diversas civilizaciones, por ejemplo, lo que acontece en una pieza no tiene el menor interés para los griegos debido a que la forma de teatro a la que se acostumbraron era ritual y sagrada, por lo mismo, ésta se contrapone al formato de la pieza que es fundamentalmente cotidiana y profana.

De hecho, lo que se quiere señalar es el cambio en la apreciación de la vida y de su imitación en el siglo XIX y en la pieza. En este sentido, se cree que es correcto emplear las palabras entender y descargar dentro del mecanismo de la pieza para el artista que las escribe, pues él se encuentra en el tercer momento del mecanismo de la frustración, aunque su nivel de entendimiento y descarga pueda ser inconsciente para el dramaturgo. El hecho es que el artista ha vivenciado la frustración por añoranza o anhelo y, por lo mismo, las puede imitar; nadie puede provocar una catarsis si no la ha vivido.

Por otro lado, esto se puede prestar a confusión, sobre todo si se piensa en el hecho de que este mismo mecanismo es el que sufren los personajes, pues ellos viven la frustración dentro de su ficción, ya sea por añoranza o anhelo, o por

ambas, pero sin llegar a un nivel de conciencia, más bien a lo que llegan, como lo señala Luisa Josefina Hernández: "La pieza nace cuando el hombre no lleva sus pasiones hasta sus últimas consecuencias. Cuando las llevaba, se llamó tragedia. Cuando las lleva y a pesar de todo, el resultado no cala hondo se llama melodrama ( Ver diferencia entre Tío Vania y Espíritu del Bosque , ambas de Chejov<sup>10</sup> ) o sea, más que la conciencia de la frustración es la necesidad de una mesura cotidiana, poco heroica: la aceptación." Con esto quedan aclarados el primer y el segundo nivel al que se ha hecho referencia anteriormente.

El personaje de pieza y el hombre común, cuando viven una frustración, a lo que tienen que llegar como culminación de la frustración es a la aceptación, ya sea consciente o inconsciente, pues ésta se da a partir de una ilusión proyectada, sea como anhelo, añoranza o ambas y la aceptación finalmente consiste en asumir la inviabilidad de sus deseos ante una cotidianidad aplastante. Por otra parte, la complejidad de este entramado se incrementa por el efecto de espejo doble creado por el hecho de pensar, al mismo tiempo, en el dramaturgo y en sus personajes.

En la pieza no debe pasar nada que atente contra los valores establecidos, que sea considerado socialmente como anormal (se habla de anormal en el sentido de que lo que sucede no está explicado por el carácter del personaje, siendo que sus reacciones no corresponden con sus estímulos) En ella nada debe de desbordarse de sí misma, al menos de manera exterior.

El sentimiento, por más fuerte que sea, no debe exteriorizarse. Existirá un contrasentimiento que evite su manifestación, generando así una exteriorización del personaje normal o neurótica; esta presentación de la acción de la pieza es un ejercicio de introspección, que debe mostrarse en un punto en el que aparentemente estalle como conflicto, pero no lo hace porque no hay dónde pueda devenir externamente la acción, porque el personaje no se da el espacio para ello; la acción del sentimiento se mostrará siempre como contención; esto sería lo que sucede en "Tío Vania"<sup>11</sup> donde Vania tiene el deseo de matar a Serebriakov y de matarse a sí mismo, pero él no se da el espacio porque no le es conveniente.

---

<sup>10</sup>. Anton Chejov, Teatro Completo, Trad. de E. Podgursky, Manuel Puente y E. Pogursky, Ed. Aguilar, Madrid, España, 1979. Al respecto de un análisis comparativo de las dos obras consultar Eric Bentley en: In Search of Theater, New York. Vintage Books. 1955. Donde señala las diferencias y semejanzas entre las dos obras.

<sup>11</sup>. Anton Chejov, Op. Cit.



En "Tío Vania" se observa cómo la llegada del profesor Serebriakov y su esposa Elena altera el orden rutinario de la hacienda administrada por Sonia, la hija de Serebriakov, y por Vania, el Tío de Sonia. La llegada de estos dos personajes saca a todos los demás de su tranquila y monótona vida campirana; aparentemente todo puede pasar; Serebriakov vive ahora pobremente, como un profesor universitario retirado. De hecho, uno se entera, a lo largo del desenvolvimiento de la trama, que Serebriakov nunca ha sido una persona autosuficiente y que ha dependido todos los años de su vida, de la bondad, primero de la madre y del hermano de su difunta esposa, después de la bondad de su hija y del mismo Vania. Sabemos también que Vania, por amor a su hermana, renunció a su favor la parte de herencia que le correspondía, además trabajó todos estos años, junto con su sobrina, en la hacienda para que ella produjese lo que Serebriakov consume, éste, como persona autoritaria, no reconoce esto, pues cree que se lo merece y así mismo se cree con derechos sobre la propiedad de su hija -herencia de su madre-, y quiere vender para poder vivir dignamente en un Chalet en Noruega. Como se ve, el profesor no es capaz de ver su realidad de manera adecuada y tiende a ser, por lo mismo, muy autoritario e inflexible con sus prójimos.

Todo esto que se narra no son más que datos explicativos del carácter de los personajes, datos que explicarán el contexto, la atmosfera y el significado de la única acción en la obra, del único cambio real en ella: de la peripecia<sup>12</sup> o cambio de fortuna que sufren los personajes en la obra; en este caso, los únicos que sufren un cambio son el Profesor y su esposa, ellos se marcharán de la hacienda sin lograr el cometido de Serebriakov y todo seguirá exactamente igual que antes de que ellos vinieran aquí a alterar el orden familiar, el Profesor y su esposa seguirán recibiendo dinero de Vania y de Sonia; y ellos seguirán trabajando para poder hacerlo; todos los personajes sobre los que gira la acción básica caen necesariamente en la frustración, pero les queda el orgullo de hacer lo que se debe hacer; orgullo que funciona como una pequeña realización personal de todos los personajes.

---

12. " ... peripecia es la inversión de las cosas en sentido contrario (...) tal inversión debe acontecer o por necesidad o según probabilidad." Aristóteles, *Op. Cit.* pág. 146. Serebriakov quiere vender y ésto no se logra. Por lo mismo, puede decirse que su estancia con Vania y Sonia es un paréntesis. Serebriakov quiere vivir mejor pero no lo logra, su cambio de fortuna se da en el hecho de querer algo mejor y no lograrlo. Piénsese en Helena, pues ella tiene el deseo de vivir un amor, de vivir una infidelidad; sin embargo no se atreve, volviéndose así un personaje ejemplar. A pesar de que tiene dos admiradores, ella nunca lleva a cabo su deseo.

Vuélvase al intento de asesinato de Serebriakov por parte de Vania. La obra, con todos los datos del carácter de los personajes que da, hace comprensible el odio y la manifestación de éste hasta su clímax: el disparo fallido sobre Serebriakov. Se podría preguntar ¿ por qué pierde su blanco Vania ? La respuesta se da en la lógica de la situación misma y en lo que los personajes nos manifiestan; Vania falla porque quiere fallar, pero demuestra su odio a Serebriakov con el intento; con este disparo logra su cometido: quiere que Serebriakov lo deje con su vida aruinada, quiere volver a la normalidad para que con el trabajo olvide la horrible y ridícula vida que llevó.

En cambio se puede apreciar que los personajes en "El Espíritu del Bosque" sí satisfacen sus deseos, sin una contención de los mismos, sólo se ve una serie de sus realizaciones; pero éstas son exageradas frente a la realidad porque sus resultados no calan hondo. La diferencia entre las dos obras está en el hecho de desbordar o contener los deseos en la realidad y esto es lo que las hace diferentes al nivel de presentación de acciones; mientras en "El Espíritu del Bosque" lo que se ve es un cúmulo de acciones externas; en "Tío Vania" lo que se presenta al espectador es la contención de las mismas y, al ser testigos de éstas, lo que se actualiza es el mundo interno de los personajes.

Realmente en la vida cotidiana "normal" no hay la energía o la decisión para estallar y dejarse llevar por las pasiones, anormalidades e inmoralidades que están fuera de lo esperado; en la pieza siempre lo establecido es más fuerte, el principio de realidad se impone y es reforzado por el "principio de rendimiento"<sup>13</sup>, para subyugar una vez más al principio de placer.

El personaje de pieza puede intentar suicidarse y tener muy buenas razones para ello, pero finalmente lo que se observará en escena será su impotencia o incapacidad de acción frente a este deseo; lo que se patentizará entre bambalinas será la forma en que va a fallar en su intento de suicidio y de qué manera aceptará vivir a pesar del dolor que siente al seguir haciéndolo en aras de un sacrificio social o ante el reconocimiento de su falta de valor para realizar ese acto, pudiéndolo finalmente justificar, al decirse a sí mismo, para convencerse: " es que amo demasiado la vida y no me puedo suicidar, a pesar de que existir es horrible."

---

<sup>13</sup>, Consúltese Herbert Marcuse, Op. Cit.

Luisa J. Hernández señala en relación al suicidio y a los personajes de pieza: "no me suicido porque ese acto no está en mi contexto aunque deteste la vida. El realismo de la pieza ve al suicida como a una persona anormal, neurótica." A este respecto cabe recordar "El Precio" de Arthur Miller<sup>14</sup>, donde el anciano Salomón narra su vida: el hecho incomprensible de una hija suicida es el dolor, su dolor, el que transforma a este viejo en un sabio y juez a la manera de un Salomón bíblico; en realidad, como se puede ver, la sabiduría radicaré en la capacidad de aceptar y reconocer el dolor en uno mismo y en los otros.

Aunque este saber sea un saber de lo incomprensible: hay en la actitud del nonagenario un entender sin aceptar, que se traduce en el lenguaje de los niños a un: "Lo entiendo pero no lo acepto"; En este sentido, Salomón es una especie de personaje especial, casi mágico; porque es capaz de poco a poco vislumbrar el dolor en sí mismo y en los otros.

Hay otro tipo de piezas donde el dolor interno podría ser de mayor o menor intensidad, y donde la apreciación de la vida puede ser de otra manera: noble, divertida, aburrída, etc., dependiendo de cómo se tome o asuma la aceptación de las añoranzas o anhelos del mundo cotidiano de la ilusión.

Lo que se hace presente en la pieza es una tensión interna por lo común a punto de estallar, pero que finalmente no llega a un desenlace; por ello se puede advertir que la acción dramática es más bien interior, en contraposición a lo que señalaba Aristóteles<sup>15</sup> como acción o peripecia, o sea, este gran movimiento externo de los personajes que puede en la tragedia culminar ya sea en la muerte o la sublimación y que en la comedia termina en el ridículo.

El trabajo del actor consistirá en mostrar estas acciones internas, esa violencia a punto de estallar, y para expresarlas tendrá que vivenciarlas aquí y ahora con el "sí mágico", que exige un trabajo empático. El actor crea a partir de las circunstancias y situaciones dadas del personaje y de la obra, creyendo en ellas psico/físicamente<sup>16</sup> (en el sentido que da Stanislavski a este término) y proyecta el conflicto de la obra que está centrado en el conflicto entre el mundo interno de los

---

14. Arthur Miller, The Price. Penguin Books, USA, 1985. En español, El Precio. Ed. Fabril, Fotocopia Biblioteca Juan Ruiz de Alarcón E.A.T., I.N.B.A.

15. Aristóteles, Op. Cit.

16. Obras Completas, ( En cinco tomos ), Constantin Stanislavski, Edit. Quetzal, Buenos Aires, Argentina, 1986. Revisese en especial los tomos 2, 3 y 4.

personajes y la realidad; de esta forma, se hace presente aquí y ahora el conflicto básico de toda pieza: La presentación de la mecánica de la frustración y de sus pequeñas satisfacciones.

Se puede señalar que la mecánica es un retorno a una situación establecida que no tiene por qué ser absolutamente odiosa. Se remarca así la ambivalencia de la frustración y de los pequeños logros en la vida cotidiana; lo que importa es que el personaje va a retornar a la realidad, le sea o no odiosa, pues esto, en sí mismo, encierra una estructura de la frustración y sus elementos compensadores, cuyo fin puede ser de aceptación o rechazo de los mismos por parte de los personajes, aunque lo que siempre sucede es lo que ya está previsto en el realismo de la obra, dado por la relación creada entre el carácter y las circunstancias del individuo.

Todas las culturas tienen presente en sus vidas cotidianas esa misma mecánica interior de deseo frustrado, ella se manifiesta con la aceptación o rechazo de la frustración; esto históricamente se puede ir reconociendo en algunas tragedias, comedias, farsas, etc. porque en ellas se ha hecho referencia indirecta, y por contraste, de la vida cotidiana. Lo que sucede es que no se había sido capaz de substraer el deseo frustrado a la conciencia, de entendersele vivencialmente, o de situarse en el tercer nivel de conciencia del mismo hasta Turgueniev<sup>17</sup> o con Chejov<sup>18</sup> que son los primeros creadores artísticos de la pieza. Se empezó a entender intelectualmente con Freud y el psicoanálisis; de hecho éste no es más que la asunción consciente de que se vive en una pieza y que se debe de tratar de manejarla y asumirla como tal.

El psicoanálisis es, en este sentido, un conocimiento "chamánico moderno", pues a través del dolor se llega al conocimiento de nuestro mundo (el mundo del YO en este caso), no como una realidad dada sino como creada, que puede y debe ser puesta en crisis consciente, por ser una realidad simbólica del Yo y los Otros. El psicoanálisis invita a renunciar a la felicidad, insta a que ahí donde hay Ello debe devenir Yo; la felicidad no es algo alcanzable dada la pugna interminable entre el principio de placer y el principio de realidad; lo que sí es alcanzable es el equilibrio y la conciencia del hombre ante esta lucha; esta conciencia es tal en tanto doliente

---

17. Un Mes en el Campo, Iván Turguéniev, Traducción César Astor, Ed. Mitre, Barcelona, España, 1983.

18. "Las Tres Hermanas. Tío Vania. El Jardín de los Cerezos". En Anton Chejov Op. Cit.

en la interpretación que da Freud, pero también señala en su ambivalente interpretación la posibilidad de sobrellevar el dolor.

La pieza muestra la ambivalencia de los mitos débiles<sup>19</sup> de la modernidad, su complejidad y falta de héroes, por lo mismo hay en ella ausencia de grandes acciones. Si bien la frustración es una realidad cotidiana tangible, pues todo ser humano se mueve en este mundo de estímulos dolorosos, existen también supervivencias arcaicas de estructuras de mitos que hacen la vida más tolerable; a los restos de estas estructuras es a lo que se le llama mitos débiles; retomando el significado original de la palabra mito como simple narración o historia de sucesos y acontecimientos; si bien es tangible el dolor en la existencia cotidiana también son tangibles los intentos y las luchas de los hombres por superar éste.

Cotidianamente el hombre moderno, y todo aquel que viva dentro de una realidad profana y cotidiana, tiene que luchar con el dolor y las frustraciones de la existencia; busca una compensación en su lucha casi titánica para sus fuerzas. Es un héroe anónimo, pero no por ello menos heroico; es un ser humano que se mueve en la ambivalencia del héroe y el antihéroe. Su compensación está en tomarse a sí mismo como sujeto de sus aventuras y en la manera de percibirse como tal.

La leyenda, para Mircea Eliade, tiene un origen mítico<sup>20</sup> remoto, en el sentido de mito fuerte, pero este sentido se ha perdido, este espacio sagrado que abre el mito está vedado ya para el hombre y se ha conformado como una mera leyenda o enlistado de aventuras y de sucesos de un héroe o personaje mítico. El sentido de las aventuras según Eliade estuvo delimitado por una acción sagrada esencial que ahora es un enigma insoluble.

---

19. Se sigue en esto a Mircea Eliade Mito y Realidad. Traducción Luis Gil. Ed. Labor Col. Punto Omega núm. 25. donde Eliade hace la distinción entre mito débil y fuerte, el último es el que realmente es un mito, es aquel que habla de los orígenes o de los fines del universo; el mito débil por su parte es una deformación histórica de un mito fuerte; consistente en que el tiempo y el olvido en la memoria de los hombres, transforman al mito en una leyenda; la leyenda por su parte es una serie de aventuras de un héroe o antepasado mítico.

20. Mircea Eliade, Mito y Realidad, trad. Luis Gil, Ed. Guadarrama, Col. Punto Omega, Barcelona, España, 1973. No interesa aquí profundizar en la discusión en torno al mito, el rito, los espacios sagrados y la delimitación teórica de todos estos términos de la historia, la antropología, la arqueología, sin embargo Vid. Los Mitos del Tlacuache, de Alfredo López Austin. Ed. Alianza, México, D.F. 1988.

La leyenda convierte este enigma en un misterio porque lo quiere descifrar, al hacer esto desacraliza el mito colocándolo en otro lugar al del ámbito sagrado desde donde se pueda interpretar. Los misterios, a diferencia de los enigmas, sí se pueden descifrar: los mitos débiles de la leyenda desacralizan aún más las leyendas e instauran sus mitologías en un ámbito totalmente profano. Ahora lo que se descifra es el ámbito profano, la vida cotidiana, pero se le descifra con la supervivencia de ciertas estructuras míticas, una de ellas la circularidad de la mecánica de la frustración: de la ilusión a la realidad, de la realidad a la ilusión en su ambivalente interpretación.

El personaje central del mito ya no es un ser sobrenatural o sagrado, tampoco va a ser un rey o un héroe; ahora es el hombre profano y cotidiano; las aventuras ya no son hechos trascendentes y sagrados que expliquen el origen o el fin del universo; tampoco será toda una serie de aventuras y de hechos sorprendentes o graciosos; ahora se hablará de la lucha cotidiana con la existencia. Por esto se habla de que los mitos que nutren la ficción de la pieza, o lo que es lo mismo la vida cotidiana de la modernidad, son mitos débiles o más bien; son los mitos más débiles de los mitos débiles.

El mito débil que da base a la estructura de la pieza podría resumirse con esta frase de Sobre Héroes y Tumbas de Ernesto Sábato: "Casi nunca pasan cosas, aunque una peste diezme una región de la India..."<sup>21</sup> En la existencia de la vida cotidiana nunca pasa nada, salvo la frustración que puede ser vivida ambivalentemente como indiferencia, indolencia, desamor, etc.; lo que acontece es que no pasa nada salvo la aceptación o rechazo de este acontecer; el suceso está en el mundo interno o la conciencia del individuo. Este es el mito de la frustración por no poder emprender grandes acciones que sirvan como ejemplo y fundamento de un "axis mundi". Si se sigue a Eliade,<sup>22</sup> el "axis mundi" es el mito que fundamenta la existencia del universo, pero aquí se halla uno ante las acciones que no tienen ni dan fundamento a nada, simplemente acontecen en la lucha cotidiana con la existencia.

---

21. Ernesto Sábato Sobre Héroes y Tumbas Ed. Scix Barral. Col. obras maestras del siglo XX. Coedición mexicana, 1984.

22. Por lo menos en Mircea Eliade Lo Sagrado y lo Profano. Ed. Labor. Col. Punto Omega. Núm. 2 Octava edición 1984. Madrid, España. y en Op. Cit.

Juan Tovar, en su artículo sobre la "La Mounstruosa Tragicomedia"<sup>23</sup>, señala este paralelismo entre la pieza y la tragicomedia, diciendo que la pieza es una tragicomedia moderna. Tovar juega con la idea del sentido literal de los términos trágico y cómico en una anulación de acontecimientos del uno por el otro, de tal manera que ya no hay aventuras o sucesos que contar porque se han anulado los dos universos de discurso, y se podría agregar, que, efectivamente, es una tragicomedia, pero que narra mitos débiles o leyendas.

En este mito débil, el personaje sabe que las situaciones que se viven son poca cosa y que no hay ningún remedio frente a la brutal cotidianidad que es la vida; ésta es la fatalidad que se cierne sobre el personaje, que es en sí como un obstáculo al que se tiene que vencer o ser vencido por él; generalmente lo que se ve en la pieza es la derrota ante la indiferencia del obstáculo<sup>24</sup>. Lo que se trata de decir es la manera en que la leyenda se desacraliza, y cómo, de este proceso, surge el aspecto cotidiano en el arte; retomando a Aristóteles: el arte es mimesis o imitación de la realidad<sup>25</sup>; y por lo mismo guarda una relación de imitación con la misma, lo que serían los géneros a grandes rasgos en el teatro.

Esta derrota es la frustración en sí; el personaje se niega a aceptar la indiferencia de la vida misma ante sus deseos, anhelos, añoranzas y proyectos, pero sin hacer efectivamente nada para remediarlo. El mito débil, más bien su leyenda, el relato del que es protagonista, consistirá en explicar esta negación al aceptar el no poder emprender grandes acciones y el fracaso al intentar emprenderlas; porque finalmente se imponen una serie de normas sociales, morales, éticas e ideológicas que no dejan accionar al individuo, lo coaccionan y le sirven de pretexto doloroso para no hacer nada.

Se ve aquí el cotidiano estado de "arrojado en un mundo" o estado de yecto en el que vive el ser humano según Heidegger; para este filósofo, la renuncia

---

23. Juan Tovar "La Monstruosa Tragicomedia." Sacado de una revista. Fotocopias. Verificar el dato con David Hernández Quintero.

24 Luisa Josefina Hernández a este respecto señala: "Esa es la dificultad de verla en términos tragicómicos. La vida efectivamente es una tragicomedia porque tenemos metas (conscientes o no), pero la tragicomedia clude la frustración; el héroe o antihéroe siempre alcanza su meta. El personaje de pieza no se mueve exteriormente, convive con sus limitaciones, mas o menos dolorosamente, hasta irónicamente, si le da la gana. Una misma vida humana, tomada de la realidad puede enfocarse como pieza o como tragicomedia, porque ambas son ejercicios estéticos y todos los géneros son relaciones diferentes con la realidad."

25 Aristóteles, Op. Cit.

explícita en "El Ser y El Tiempo"<sup>26</sup> al uso de conceptos como hombre y ser humano representa la negativa a seguir empleando términos que están cargados de un significado que dificulta la formulación de la pregunta fundamental por el sentido del Ser. Para el filósofo de la Selva Negra, hombre y ser humano son conceptos formulados por la tradición de la metafísica occidental que ha caído en el cotidiano y común olvido del Ser. Por ello, Heidegger prefiere la expresión Ser-ahí.

Para Heidegger la forma de ser más inmediata del ser-ahí es la cotidianidad: ésta se caracteriza por su caída en el olvido; por su estado de yecto; por la banalización de la existencia, esta caracterización existenciaria<sup>27</sup> del ser del ser-ahí, no se debe tomar en un sentido moral; antes bien, debe de tener un estricto sentido ontológico.

El ser-ahí es siempre existencialmente dentro del mundo<sup>28</sup> ; porque el mundo expresa un fenómeno unitario que implica una pluralidad de momentos estructurales indisolublemente ligados: el mundo, el siendo que está dentro del mundo y el ser en.

Decir que el ser-ahí está "en el mundo" no significa que el hombre subsistiría en medio de la totalidad de los siendo y que el mundo lo englobaría a título de una de sus partes. El ser en el mundo es un existenciario es decir, una determinación estructural del existir humano, una forma de ser propia al ser-ahí. Esto quiere decir, en sentido estricto, sólo el ser-ahí puede tener existencialmente mundo. El siendo substancial intramundano ( animales, piedras, plantas, etc. ) no tiene,

---

26 Martin Heidegger "El Ser y el Tiempo." Traducción de José Gaos ( del que se dice que su padre le había prohibido dedicarse al negocio de la Banca. ) F.C.E. Tercera reimpresión 1983. México D.F.

27 Existenciario: Categoría ontológica propia del ser-ahí; se contraponen a la categoría que se refiere a los modos de ser de los entes; mientras que el existenciario se refiere a los modos de ser y de existir del ser-ahí. La analítica existenciaria: se refiere al análisis de los modos de ser ontológicos del ser-ahí.

28 Ibidem. Primera Parte. Primera Sección. en especial IV y V pp. 129 a 199. Retomábase aquí el resumen que hace Alain Boutot en Heidegger. Traducción de la editorial Publicaciones Cruz. México, D.F. 1991. En especial 2 "Ser ahí" y cotidianidad. pp 25 a 38. y en partes retomo a Gianni Vattimo Introducción a Heidegger. Alfredo Báez. Ed. Gedisa. Primera reimpresión, México, D.F. 1987. en especial Capítulo I SER Y TIEMPO en especial capítulos 4 a 7. pp 28 a 47.



propriadamente hablando, mundo alguno, no tiene un modo de presentarse existencialmente. Están dentro del mundo sin mundo.

El ser en el mundo, como existenciario, es una relación originaria. El ser-ahí se relaciona de golpe, con el mundo que es el suyo, este golpe lo tira o lo hace caer en lo que precede y hace posible todo conocimiento, es decir, el levantarse, desalejarse del siendo como tal.

En la existencia cotidiana, en su modo de ser existencial, el ser-ahí no se relaciona con el mundo de manera neutra y desinteresada, sino que está cerca del mundo. El ser cerca del mundo es una modalidad del ser en el mundo en la cual el ser-ahí está asido o cautivo por su mundo. El ser-ahí se relaciona de buenas a primeras en el mundo sobre el modo de la preocupación.

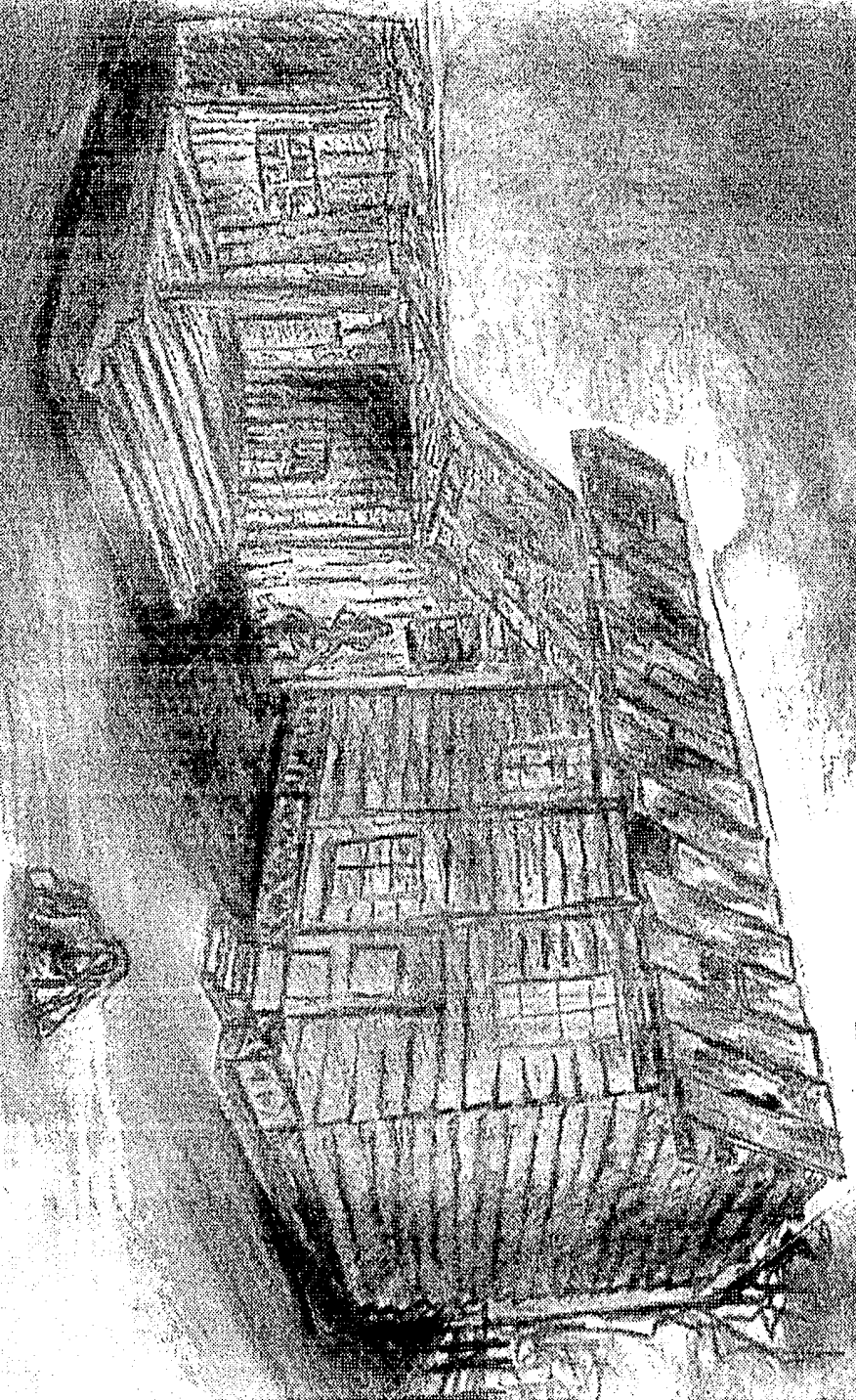
El siendo con el cual el hombre se relaciona en la cotidianidad existencial es, primero y antes que cualquier cosa, un siendo que sirve para, que es producido por. El ser-ahí tiene que vérselas con herramientas, éstas no son una realidad nada más subsistente, sino que están fundamentalmente disponibles para un uso determinado. La herramienta o útil remite a cualquier otra cosa que a su vez remite a otra cosa y así sucesivamente. En cada herramienta se anuncia una multitud de referencias, la totalidad de estas es lo que Heidegger denomina mundo. El mundo de la preocupación cotidiana es el horizonte significativo sobre cuyo fondo el "ser-ahí" preocupado encuentra, existencialmente, el siendo con el que tiene que ver.

El mundo existenciario del "ser-ahí" es siempre un mundo común, uno en cuyo seno los otros se han anunciado siempre. Aún sólo, sin que haya algún otro "ser-ahí", en su ambiente inmediato, él está siempre con otro. La soledad, no tiene sentido más que para un ser que está fundamentalmente en relación con los otros. Los otros no pueden faltar más que para y en un ser-con. En la banalidad existencial cotidiana, el "ser-ahí" sostiene una relación particular con el otro. Es acaparado por los otros y se determina en relación a ellos. Por lo común, el "ser-ahí", en el ser uno con el otro cotidiano, se encuentra bajo el dominio del otro y está desposeído de su ser mismo. Éste cae bajo la dictadura existenciaría del Uno. El "ser-ahí" se determina según lo que dice Uno. Se regocija como Uno lo hace, juzga como Uno Juzga, lee como Uno lee, etc. El Uno no es nada ni nadie y desaloja al "ser-ahí" de su ser. La dispersión del "ser-ahí" en el Uno es lo que Heidegger llama la "caída" del "ser-ahí". Ésta no tiene ningún significado negativo pues forma parte de la constitución ontológica del "ser-ahí". Éste, en tanto que

vencido o caído, esquivo su propio ser y se refugia existencialmente en habladurías, curiosidad o el equívoco.

La pieza confronta al espectador con su propio mundo, y al hacerlo, introyecta al público en un mundo que le hace ver la facticidad, el estado de yecto, de caída del "ser-ahí" en el mundo. Esto se puede decir porque la preocupación fundamental de toda pieza es la vida cotidiana y su mecánica. La pieza, al hacer patente esta mecánica, denota la condición de caída en el mundo y la inhospitalidad de éste que cotidianamente se encubre por las formas de la cotidianeidad como manifestaciones del Uno: el se, el afán de novedades y las habladurías, todas ellas se encuentran expresadas en el mecanismo de frustración-compensación que imita la pieza.

Hablar de las condiciones de posibilidad cotidiana del hombre obliga a parafrasear a Eduardo Nicol: "El hombre, cuando es joven, tiene todas las fuerzas pero nada de experiencia e irónicamente, cuando es viejo, tiene toda la experiencia pero nada de fuerza." La lucha con la existencia cotidiana, al mismo tiempo que le abre todas las posibilidades, se las cierra. Esta es la condición paradójica que se encuentra descrita en su manifestación cotidiana en todas las piezas.



Una turma para um  
baofardo, 1993

## IIA.- EL PERSONAJE DE PIEZA

Generalmente, la pieza puede tener uno o varios personajes centrales, los cuales serán siempre complejos, con virtudes y defectos nivelados. Por ejemplo O'Neill presenta en Viaje de un largo día hacia la noche<sup>1</sup> a Mary Tyrone, personaje con estas características: madre cincuentona, esposa de un ex-actor (James Tyrone), morfinómana, que ama profundamente a su familia y que por amor a ella está dejando la droga. Hay un conflicto que la orilla a volver a caer, su defecto no es terrible, como, por ejemplo, la soberbia de Edipo.<sup>2</sup>

En Edipo se ve un carácter equilibrado entre virtudes y defectos; podría decirse de él que es inteligente, emprendedor, seguro de sí mismo, pero de fuerte temperamento. Como lo observa Kitto<sup>3</sup>, este temperamento fuerte o soberbia, lo cegará ante las circunstancias y será la causa de su perdición. La tragedia de Sófocles no sólo muestra el carácter de Edipo, sino las relaciones fatídicas de éste con el orden cósmico; Edipo es incapaz de percibir, por su carácter, que las situaciones se le pueden ir de las manos, él cree lógicamente que toda situación humana puede ser solucionada y que no hay nada más allá del mundo humano. Los acontecimientos de la obra le demostrarán lo contrario; su defecto en la obra será llevado hasta las últimas consecuencias a diferencia del defecto de Mary Tyrone, que la deja siempre en los límites de su posible destrucción.

Si bien la morfinomanía de Mary Tyrone es un defecto que también la va a llevar a la destrucción, ésta no es inminente, se ve que su farmacodependencia podría ser catalogada como pasión, pero más bien resalta como una enfermedad; además, ella no es morfinómana, pese a sí misma o a su circunstancia, esto es, su adicción la ciega pero no al grado de impedirle vivir, más bien le ayuda a sobrellevar el peso de la existencia; ella se da un gusto para sobrellevar sus

---

<sup>1</sup> Eugene O'Neill, Viaje de un largo día hacia la noche, traducción de León Miras, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, Segunda Edición, 1961. Luisa Josefina Hernández señala que Viaje podría convertirse en tragedia con unos cuantos más de morfina. ¿Por qué? porque tiene la densidad y la exaltación suficientes, más las líneas aristotélicas, sólo que no hay cambio. Confróntese con Aristóteles, Op. Cit.

<sup>2</sup> "Edipo Rey" en Sófocles, El Teatro de Sófocles, trad. en verso castellano de Aurelio Espinosa Polit, S.I., Ed. Jus, México, D.F., 1960.

<sup>3</sup> Kitto, H.D.F., Greek Tragedy, a Literary Study, Methuen, London and New York, First published in 1939, Reprinted 1984, En específico: V.5. p. 138.

frustraciones; diferenciándose así de una pasión que suele llevar al personaje en su ceguera hasta las últimas consecuencias de sus acciones.

Lo interesante de ella como personaje es que su morfomanía no la define de una vez y por todas (si así fuese sería un personaje simple), tampoco es lo que la exalta, simplemente es un dato más de su persona, un accidente en el que ha caído por su manera de ser; además de ello presenta otras cosas, como el amor a su esposo y a sus hijos, amor que es profundamente ambivalente en el sentido psicoanalítico del término<sup>4</sup> y por lo mismo la hace un personaje más complejo, pues no se le puede ver desde una sola perspectiva.

Mary Tyrone vive la cotidianidad en el mundo de la dependencia de las drogas, ella está atrapada en ese mundo infernal de ausencias y presencias prolongadas por los estados alucinatorios; ella busca en ese mundo un escape de su mundo familiar, que le es adverso, pues no es el que ella hubiese deseado y, sin embargo, es precisamente el que ella ha forjado. Mary, en su juventud, quería tener un hogar con una residencia fija y sólo tiene una casa de campo descuidada, ella deseaba lo mejor para sus hijos y, sin embargo, uno es alcohólico y el otro está sentenciado a muerte por la tuberculosis. Quiso vivir un amor eterno con el guapo actor James Tyrone, sin embargo llegaron los hijos y con ellos los problemas; por eso ahora se oculta en las alucinaciones del pasado; en sus ilusiones de juventud cuando era una niña mimada por su padre y por las monjas, vive en las alucinaciones pequeñas satisfacciones para regresar después a la inevitable realidad.

Mary Tyrone ve su realidad y no la quiere aceptar, por esta razón se oculta en el mundo de las drogas. Ella, dentro de sus ilusiones, quisiera equivocarse con la dosis y morir accidentalmente para así librarse de la culpa que siente frente a sí misma y frente a su familia. Ella sabe perfectamente que la sobredosis sería un suicidio y éste no puede hacerse desde su perspectiva moral, por ello no se equivoca; dentro de las compensaciones que le trae el mundo de las drogas también hay una serie de frustraciones que le harán buscar otra serie de compensaciones, esta será la mecánica cotidiana que padecerá mientras éste viva.

---

<sup>4</sup> Por lo menos en Sigmund Freud, Totem y Tabú, Alianza ed. L.B. 41, Madrid, España, 1984., El Malestar en la Cultura, Alianza ed. L.B. 280, México, D.F., 1984., La Interpretación de los Sueños en tres tomos. Alianza ed. L.B. 34,35 y 36, Madrid, España, 1986.

La cotidianidad sería un continuo escape de las frustraciones que trae la lucha con la existencia; las frustraciones, para no ser llevadas a las últimas consecuencias, necesitan encontrar pequeños logros o compensaciones; las compensaciones a su vez generarán otras frustraciones, pues el ser humano siempre se encuentra en su cotidianidad en una continua lucha con la existencia; esta lucha, como ya se señaló en el capítulo anterior, se desarrolla con la pugna entre el principio de realidad y el principio de deseo.

Mary, a lo largo de la obra, intenta escapar de las frustraciones que le vienen de su lucha con la existencia; toda esta carga de frustraciones no sería tolerable para ella si no tuviese un mecanismo que la compensase; si el estímulo de las frustraciones se presenta de manera brutal ella, tendría que reaccionar con todas sus fuerzas y ciegamente ante ello, así podría encontrar una compensación, más bien una salida en el suicidio; esas fuerzas la harían heroica y de esa manera se estaría frente a una tragedia.

A todo personaje de pieza, viviendo en el mecanismo de la cotidianidad, le debe corresponder un resarcimiento a la frustración; para que el personaje no se deje llevar por la consecuencia lógica de su fracaso y reaccione ciegamente ante los estímulos provocados por la lucha cotidiana con la existencia. El mecanismo busca compensar su desilusión cotidiana y le da fuerzas para seguir viviendo dignamente en su realidad.

En la pieza también puede haber personajes simples, personajes que van a actuar con miras a un solo fin, a diferencia del personaje complejo que tiene varios fines o metas que perseguir de manera simultánea (esto es precisamente lo que lo hace complejo, lo que lo hace tener un carácter).

También puede haber personajes cómicos, cuya máscara es develada por el lado de la frustración; sería el caso del profesor Serebriakov<sup>5</sup> del "Tío Vania" de Anton Chejov. Aunque su mezquindad lo hace más complejo, esta mezquindad en realidad es producida por su corta visión, en relación a los asuntos prácticos de la

---

<sup>5</sup> Anton Chejov, Op. Cit. Se ve aquí la comicidad de este personaje en abstracto; en realidad, al señalar que es mezquino, se remarca la antipatía que produce; el efecto que será dominante en el espectador será éste, nunca la risa que produciría un Arnolfo de "La Escuela de las Mujeres" de Moliere (J.B.P.Moliere, Obras Completas, Trad. Julio Gómez de la Serna, Ed. Aguilar, México, D.F. 1991 ), si acaso puede dar risa, la da porque es vulgar, grosero y antipático, no porque sea ridículo, es decir, gracioso lo que está haciendo.

vida y en relación al respeto que le debe tener a los otros; respeto que finalmente le es exigido y que él acata de buen grado, pero con una gran frustración, pues todo va a seguir igual.

Esto en realidad lo hace un personaje de mayor complejidad que el personaje cómico, aunque tiene elementos de carácter vicioso. Lo que en realidad lo hace funcionar es el miedo a la vida, nunca entenderá lo que le rodea, esto le desata su tendencia a la tiranía, la que sólo se doblegará ante la amenaza y el disparo con pistola que hizo Vania .

Aún en el caso de que se presentara un personaje cómico, digamos puro, éste estaría de cualquier manera ubicado dentro de los personajes complejos, dado que estos personajes tienen varias metas o fines que cumplir dentro de la obra. Aunque su situación por ser personajes cómicos los haga complejos de otra manera muy distinta a la complejidad de un personaje de pieza, la complejidad del personaje cómico está dada por el hecho de que en éstos se presentaría un vicio magnificado y una serie de virtudes supuestas a su alrededor. Se dicen supuestas porque en realidad no están presentes las virtudes y esto, como se ve, desbalancearía su carácter, en comparación al personaje de pieza que presenta un equilibrio entre virtudes y defectos.

La pieza puede aceptar la complejidad de un personaje trágico, con la salvedad de que no se verá la mecánica de destrucción o sublimación cósmica que padece este tipo de personaje, pues corresponde a la acción de la pieza una mecánica del mundo humano y no la de las dimensiones cósmicas de la tragedia.

Un ejemplo de este tipo de personaje sería el capitán Solioni<sup>6</sup> de "Las Tres Hermanas" de Anton Chejov. Este personaje es un transgresor del orden cósmico

---

<sup>6</sup> Hernández hace notar que: "Solioni podría estar exacto y tal cual es en un melodrama. Lo que ocurre es que no es el personaje principal", aunque también se le podría tratar de manera trágica, cómica, tragicómica, etc. Por otro lado, quizás el personaje que se eligió no sea el más indicado, y en este sentido serían más apropiados los personajes de E. O'Neill en Viaje de un Largo Día Hacia la Noche. En especial la madre morfomana, aunque también el hijo alcohólico podría servir para ilustrar la condición trágica del hombre. Asimismo, es importante destacar algo sobre lo cual Hernández hace mucho hincapie a lo largo de su curso, el hecho de que cualquier ser humano puede ser sujeto de tragedia, si se encuentra ante la circunstancia o momento propicio para que se desaten sus pasiones, o que su carácter no pueda responder ante las circunstancias. De cualquier modo, lo que se quiere señalar, es el hecho de que Solioni está transgrediendo un valor fundamental, la vida humana, aunque el cosmos parece indiferente ante este hecho, condición que parece ser la cotidiana en la vida misma.

al matar en un duelo por razones de amor al Barón Tusenbach, pero en la obra no se ve la mecánica cósmica de castigo, incluso queda la idea de que posiblemente no sea castigado ni siquiera por un orden humano.

Estos personajes serían los posibles caracteres de una pieza, dada su estructura temática, como la ilustración de una concepción de la vida. El tema de la obra se manifiesta y se oculta a partir de las ilusiones, pues la pieza proyecta, en el carácter del personaje, las ilusiones que los personajes viven en la obra.

Knowles menciona<sup>7</sup> que el personaje de pieza sólo puede ser un burgués, puesto que las pretensiones del éste son pasar inadvertido por la vida, incluso su muerte debe pasar igual, sólo unos pocos, los más allegados, se darán cuenta de ésta.

Desde este punto de vista, el personaje de pieza ha perdido la magnitud y la fuerza del personaje trágico y la capacidad de empresa de acción del personaje cómico. El personaje de pieza es casi ridículo frente a estos dos personajes, pero eso lo hace un personaje más realista, o redondo como entiende este término Forster<sup>8</sup>. Esta redondez se debe a que: "lo único que tiene es dignidad" como señala Hernández.

Recordando dentro de este contexto la Poética, Aristóteles dice que sólo lo mejor de la aristocracia o los semidioses pueden ser personajes de tragedia, esto es, sólo los héroes, aquellos que están en el justo medio, ni muy temerarios y nada cobardes, valientes por naturaleza, aquellos que tienen la posibilidad de la autoarquía<sup>9</sup>, el autogobierno de sí mismos. Pero la tragedia viene a muestra una peripecia, un cambio de fortuna, basado en el rompimiento de este equilibrio por parte del héroe y el castigo producido por este rompimiento, con el hecho heroico de soportar las consecuencias con un autodomínio desequilibrado, estremecedor.

---

<sup>7</sup> En LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ: TEORÍA Y PRÁCTICA DEL DRAMA. John Kenneth Knowles. Particularmente en Capítulo "I Pieza: Los Frutos Caídos," Págs. 19 - 39.

<sup>8</sup> En E.M. Forster, ASPECTOS DE LA NOVELA, Ed. Debate, segunda edición, 1985. Véase también Eric Bentley, LA VIDA DEL DRAMA, Paidós estudio edit., donde Bentley, basándose en Forster, desarrolla toda una teoría sobre los personajes en teatro.

<sup>9</sup> El término viene de la Ética Nicomaquea de Aristóteles, versión de Antonio Gómez Robledo editada por la Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana de la U.N.A.M. México, 1983.



Piénsese en Antígona<sup>10</sup> ; ahí se encontrará el espectador frente a dos personajes transgresores que, por sus acciones, han roto el equilibrio del justo medio: por un lado Creonte, Rey de Tebas, recién llegado al poder, siente la necesidad de afianzarse en el trono; la situación es de peligro, la ciudad acaba de vivir una guerra ocasionada por una disputa entre los dos hijos de Edipo; ésta disputa ocasionó la muerte de los dos hermanos: uno murió defendiendo a la ciudad y otro atacándola. Creonte decide dar sepultura honrosa al defensor y dejar insepulto al agresor; la acción no queda aquí, sino que decide que castigará a aquel que intente enterrar al enemigo; decide, llevado por su pasión, regular y legislar sobre el reino de los muertos, algo que no le corresponde.

Por otro lado, se tiene a Ismene y a Antígona, hermanas de los dos muertos en combate; aquí se encuentra el público ante un personaje transgresor, Antígona, la cual deja llevarse por su pasión por el hermano insepulto, y pese a la prohibición de Creonte, decide enterrarlo. Su transgresión no está en el hecho de enterrar al hermano, sino en la actitud que toma para hacerlo; ella también de alguna u otra manera está invadiendo indebidamente el reino de los muertos; como contraparte de ella se encuentra un personaje que sí está en su justo medio, Ismene, quien quisiera enterrar a su amado hermano, pero no lo hace por miedo a la ley decretada por Creonte. Ella sabe que enterrar a su hermano es más prudente dejar resolver a los Dioses, dadas las circunstancias del desorden imperante.

Puede decirse con L. J. Hernández que: " La pasión de Creonte es la imposición de una ley promulgada por él mismo, la pasión de Antígona es la de hacer prevalecer una "ley natural", que sin embargo la mata. Están involucrados en una afirmación individual de la que podrían prescindir. Compárense a estos personajes con Ismene y Hemón, quienes prescinden de estas afirmaciones individuales.

Fernando Martínez Monroy dice en torno a la relación Antígona e Ismene: "Antígona no es capaz de soportar una impiedad, antes morir que permitir que la

---

<sup>10</sup> Sófocles, "Antígona", Op. Cit., Se pueden consultar estudios teóricos desde la perspectiva del análisis genérico, tales como: H.D.F. Kitto "Form and Meaning in Drama." A Study of Six Greek Plays and of Hamlet., Methuen and Co. LTD 11 New fether Lane, London EC4. First published in 1936, Reprinted in 1968, Great Britain. Y también de Kitto, Op. Cit., y bajo una perspectiva de análisis diferente, puede consultarse el libro de George Steiner "ANTÍGONAS." Una poética y una filosofía de la lectura., Traducción de Alberto L. Bixio, Primera edición, 1988, Ed. Gedisa, Barcelona, España.

ley divina sea desafiada. Su sentido de la justicia es su *perdición*. ¿Es malo estar de parte de la justicia y la piedad según Sófocles ?

No. Junto a ella aparece su hermana Ismene que no acepta contrariar la ley humana, dictada por Creón, por miedo a morir. Su miedo es humanamente comprensible. Como ella actuaría la mayor parte de la gente.

Antígona, como Electra, es singular. Sus hermanas han sido criadas al mismo tiempo que ellas, pero, cada quien lleva su personalidad de la misma forma en que cada quien llevaría la *clamide*. Cada quien escoge lo que quiere, de igual manera que se escoge un color, un sabor, un peinado.

La respuesta de Ismene es definitiva:

"Yo no deshonro nada; pero no hallo  
Fuerzas en mí para retar a un pueblo"

A pesar de que pudiera ser comprensible la posición de Ismene, la postura de Antígona es superior, éticamente, aunque se tenga que morir por ello."<sup>11</sup>

El personaje trágico, ya sea por carácter, pasión o circunstancia, siempre se moverá en el extremo contrario al autártico aristotélico; será justo lo contrario a un personaje que se mueve en el término medio, pero puede sostenerse, precisamente por contrastes, que la ritualidad de la tragedia muestra y oculta el lugar que guardan los seres humanos frente al cosmos.

Por otro lado, se puede observar que para Aristóteles el personaje del pueblo, el que va al mercado, sólo puede ser, si acaso, un personaje cómico, no se diga entonces siquiera que sueñe con ser un personaje trágico, pues el pueblo, el vulgo, es, en sí mismo, idiota; se pierde con la masa, no tiene identidad ya que no tiene autodominio. También es indiferenciado y cobarde o temerario, dependiendo de los caprichos de la masa, porque ésta sólo da tumbos ridículos por caer en el vicio, pues es su condición natural. De esta manera, el esclavo y el bárbaro ni siquiera pueden llegar a esta categoría, pues son personajes canibales, como el

---

<sup>11</sup> Fernando Martínez Monroy, Arthur Miller: La Tragedia del Hombre Común. Un Análisis Teórico. Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, F.F.y L., U.N.A.M. México, D.F. 1991. p. 83 y 84.

Cíclope de Eurípides<sup>12</sup>, el cual vive como bárbaro, sin respetar a los dioses, balbuceando un lenguaje indescifrable.

La forma de la tragedia y sus personajes han trascendido históricamente al pueblo griego, pues el hombre encierra en sí mismo el afán universal de descubrir el orden que rige el cosmos. Orden que no es patrimonio de un solo pueblo sino de la humanidad entera. Lo curioso es que esta intuición meramente griega y muy singular de ellos, se ha universalizado<sup>13</sup>. (Al hablar de "afán del hombre por conocer su cosmos" se hace referencia a una de las posibilidades del hombre, a una posible inquietud humana, no se refiere al personaje, aunque éste pueda tener como probable ser humano la posibilidad de preguntarse por el sentido del Ser.)

Puede constatarse una especie de universalidad del teatro y del arte en general, hablando de que éste se universaliza en tanto es exterioridad crítica del sistema dominante. Por otro lado, Hernández señalaba que ella tenía la impresión de que la persistencia de la tragedia es intencionada y consciente. Esto ocurre cuando las sociedades quieren ser "cultas", cuando tienen madurez y recursos para crear, inventar y enfocar un personaje desde la percepción cósmica que requiere ese arte. Piénsese en aquellos siglos en los cuales desaparece la tragedia. Por otra parte, Alberto Constante nos señala que la tragedia se hace presente en los momentos en que hay riqueza vital.

---

<sup>12</sup> Eurípides, Tragedias I, contiene: "El Cíclope", "Alcestis", "Medea", "Los Heraclidas", "Hipólito", "Andrómaca" y "Hécuba". Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Ed. Gredos. Madrid, España 1983. Al respecto consúltese: T.W. Adorno y M. Horkheimer. DIALÉCTICA DEL ILUMINISMO, Ed. Sudamericana. Trad. de H.A. Murena. 1987 Argentina. En especial: "Excursus I Odiseo o mito e iluminismo." donde estos autores desarrollan su teoría al respecto del surgimiento del individuo burgués.

<sup>13</sup> Más allá de que la tragedia sea un fenómeno universal o no, lo que debe afirmarse es que la mentalidad trágica, esto es, la posibilidad poética de crear una tragedia, parte de la posibilidad de la imitación, la cual busca confrontar al hombre con sus propios límites. Esta mentalidad no es un patrimonio particular de ningún pueblo, es más bien una posibilidad que tiene el ser humano de captar y vivir su entorno, su lugar en el cosmos, o su puesto en el Ser.

En torno a la universalidad de la tragedia, piénsese en la tragedia de la cultura maya El Baile del Tun o mejor conocida como El Rabinal-Achi Ballet-Drama de los Indios Quiché de Guatemala. Traducción y prólogo de Luis Cardoza y Aragón, tercera edición. Ed. Porrúa, México, D.F. 1979. No tengo por el momento, referencias de otras culturas que no recibiesen influencias de la cultura griega, que desarrollasen dentro de su contexto particular la forma trágica; así mismo hay una serie de leyendas de nuestra América que son en su estructura narrativa trágicas, por ejemplo algunas variantes del mito del tlacuache, en Alfredo López Austin, Op. Cit. o en algunos cantos prehispánicos.

Los logros de Ibsen por hacer del hombre moderno un personaje trágico en el siglo pasado, sintetizan este afán universalista; lo paradójico es que la universalidad sólo se logra mostrando una singularidad del ser humano. Ibsen habla de la sociedad noruega de su tiempo y de las semejanzas de ésta con las demás sociedades centro-europeas de su tiempo; Miller en esta misma línea, habla de la tragedia del hombre común, pero el hombre de la calle del que habla Miller es el que habita en la sociedad norteamericana, un sistema dominante en el orden mundial; incluso Usigli, en "El Gesticulador"<sup>14</sup> nos habla desde esta perspectiva de valores dominantes occidentales, aunque nos habla, como es natural, desde la singularidad de México.

Por lo tanto, las tragedias de Ibsen, Miller y Usigli trascienden su tiempo y señalan un poco más allá, a un cosmos común y a un mundo de valores que alcanzamos a intuir, pero que no se entiende totalmente, pues no es explícito, porque la tragedia siempre va a enfrentar al espectador con los límites del universo, con lo desconocido, que a veces puede llamarse lo irracional, otras veces con el nombre de los dioses y algunas más con el nombre de valores, señalándose siempre el más allá del mundo racional o patentizando que el mundo se manifiesta ocultándose y se oculta manifestándose. Puede constatarse aquí que hay una base ahistórica de la Historia.

Hablando en torno al personaje de pieza, Tomás Espinoza dice: "...siendo éste un género difícil, realista y (que) sus personajes recorren, generalmente la trayectoria de propósito, pasión, y percepción o toma de conciencia; "parece que no pasa nada" pues el personaje no sufre físicamente, ni el autor lo castiga. Fue inventado por Anton Chéjov y la mejor definición de pieza se halla, perdón, en la lectura de sus obras: Tres Hermanas, El Jardín de los Cerezos, Tío Vania..."<sup>15</sup> Puede decirse que este parecer de que nada sucede al personaje, es uno de los datos más importantes de la pieza. Esto es lo que permite ver la historia o la trayectoria interior de los personajes. Esta ausencia de dolor físico, al menos comparado con la tragedia, el melodrama y la farsa, etc. coloca al público más bien en otro nivel del dolor, el dolor espiritual, psicológico o psíquico cotidiano,

---

<sup>14</sup> En Rodolfo Usigli, Teatro Completo, "Tomo I." Col. Letras Mexicanas, F.C.E., Primera reimpresión, 1979., México, D.F.

<sup>15</sup> Tomás Espinoza, "Presentación a:" John Kenneth Knowles, Op. Cit. p 10.

aunque las manifestaciones de este dolor tienen que ser físicas para ser visibles teatralmente.

La diferencia radica en que estos dolores no son mortales o definitivos, como en la tragedia; exagerados como en el melodrama. Al decir exagerados se habla al menos en dos sentidos: el primero, en tanto la respuesta al dolor sea mayor a lo que el estímulo requiere; y el segundo, en tanto el estímulo mismo sea más potente que la capacidad de respuesta del que lo va a recibir; asimismo, los dolores en la farsa pueden ser monstruosos o sobrehumanos; aunque la presencia del dolor en la farsa se da de una manera más abierta, pues se habla en ella del cuerpo desde el punto de vista de sus necesidades más animales o instintivas. En la farsa se hace todo lo que quisiera realizarse, pero el espectador no se atreve a llevar a cabo. En la comedia existen los dolores del quedar en ridículo, de ser puestos en evidencia frente a los demás. En la tragicomedia se presentan los dolores frente a los obstáculos para llegar a una meta, éstos se dan al menos en dos sentidos: primero en tanto el obstáculo sean valores idealizados y el personaje cómico lo minimice con sus actos; y el segundo consistente en que los obstáculos sean la negación de un valor o un vicio; por lo mismo los obstáculos son cómicos. El personaje que se enfrenta a ellos es una encarnación de un ideal que será la contraparte del obstáculo. Por último existen en la pieza didáctica los dolores frente a un razonamiento o juego de ideas que nos sirven para comprender críticamente el mundo.

El dolor de los personajes de la pieza es el que produce la catarsis<sup>16</sup>, pues el público se identifica con el dolor de los personajes y, al mismo tiempo, lo rechaza

---

<sup>16</sup> Sobre el término catarsis, al menos desde Nietzsche, se han escrito muchos ensayos; el término parte desde Aristóteles y es un concepto fundamental para entender su teoría de la tragedia; aquí se le utiliza en el sentido de purificación; esto es, el público, ante un personaje de pieza, sufre una identificación ante lo que le pasa y una purificación por la actualización de lo que no le está sucediendo. Por otro lado, el término ha sido muy discutido en psicoanálisis, psicología, antropología, sociología, historia, filosofía, etc. Aquí simplemente se sigue en un sentido restringido a Kitto, quien entiende la catarsis en relación con la tragedia, como la contemplación de una dinámica cósmica de la cual forma parte el espectador ... El espectador se identifica, objetivando al fenómeno que está observando, como parte de el entorno que le rodea. Kitto sostiene, con un gran sentido común, que es difícil la identificación que pide Aristóteles como condición de la catarsis, pues, argumenta, ¿quién se va a identificar con Medea o incluso con el mismo Edipo?; la estatura de estos personajes los hace inalcanzables. Quien esté interesado en una síntesis de la utilización de este concepto en el análisis de textos y espectáculos dramáticos, acuda al libro de Felipe Reyes Palacios, Antaud y Grotowski, ¿El Teatro Dionisiaco de Nuestro Tiempo?, Ed. Gaceta, e Instituto de Investigaciones Filológicas, U.N.A.M. Col. Escenología Núm. 14. México, D.F. 1991. En

al reconocerse la probabilidad de su existencia y, por consecuencia, el riesgo de que eso pueda pasarles. El público se libera del dolor, asumiendo que, afortunadamente, no le sucede, es decir, hay una identificación con los fines y metas del personaje, pues éstos son sumamente complejos y semejantes a los del espectador. La pieza es el único género donde hay una identificación completa, o sea que, lo que les pasa a los personajes, desafortunadamente ya le está pasando al público, porque la escena lo actualiza, o al decir de Luisa Josefina Hernández:" ( como espectadores sentimos ) temor por quien se asemeja a uno mismo, compasión por quien no merece ser desafortunado..."<sup>17</sup> y lo es por una característica humana: su condición estructural cotidiana.

Puede sostenerse que el personaje de pieza es el más común de los hombres, o es, en realidad, el hombre común que tanto le interesó a Arthur Miller; pero el más común de los hombres varía según la época y el país en el que le haya tocado vivir. En nuestro tiempo, por lo menos en Occidente, se hablará del pequeño burgués o burgués occidental; aunque cabría hablar de otro tipo de personajes, exteriores o ajenos a la burguesía, sujetos a la dinámica de la pieza, o sea la frustración y las pequeñas compensaciones de los anhelos, añoranzas, deseos y proyectos que muestra al personaje y a su mundo.

Debe decirse que, ciertamente, la problemática del personaje de pieza está relacionada con su bienestar económico, por lo menos en el siglo XIX. Las obras de O'Neill, por ejemplo, se extienden en detalles económicos y finalmente resulta que su conflicto no es ese, sino una problemática existencial. Hay que notar que la vida de los desposeídos suele expresarse melodramática y/o didácticamente, por la misma uniformidad que da la pobreza. La pobreza como mal social es más importante que la profundidad psicológica de un hombre pobre.

En la obra de Máximo Gorki Los Bajos Fondos o también conocida por El Albergue de los Pobres<sup>18</sup>, un melodrama del siglo pasado, se observa el trato que

---

especial "Capítulo I La cosmovisión mágica de Antonin Artaud". Además, en este mismo libro, se da una extensa bibliografía en español para profundizar en el problema de la relación del término catarsis con el teatro.

<sup>17</sup> Documento en la Biblioteca Juan Ruiz de Alarcón, E.A.T., I.N.B.A. atribuido a Luisa Josefina Hernández Los Frutos ( obra dramática ) con un "prólogo." México, D.F., F. F. y L., U.N.A.M., Tesis para optar al grado de maestría en Letras, con especialidad en Arte Dramático, 1955. p. 3.

<sup>18</sup> Máximo Gorki, Los Bajos Fondos. Fotocopia sin datos.

se da a la situación desesperada y paupérrima de los personajes. La situación económica que ellos padecen es terrible, viven al día, cualquier gasto no previsto significa para ellos caer todavía más bajo; todos los personajes son los condenados en la tierra. La obra se llama Los Bajos Fondos porque los personajes están en lo más bajo de lo más bajo, viven en una situación patética. Todos los problemas que tienen podrían resolverse con un poco más de dinero, pero puede verse fácilmente que el problema económico no es el único que se presenta en la realidad. La obra se toma esta licencia poética y hace ver al espectador el problema económico como el único importante; no se les da a los personajes una posibilidad de salida porque ellos no quieren, o porque literalmente no pueden, dadas sus circunstancias.

En el mundo de La Pensión de los Pobres se muestran dos tipos de pobreza: la económica y la espiritual; los que son pobres espiritualmente viven de los demás, en diferentes grados y niveles, como sería el caso de Kosteler, su esposa, Medreder, su mujer, Pepel, Klesch, el Barón, el actor y Satin. Kosteler, Medreder y sus respectivas mujeres son sucesivamente los administradores y dueños de la pensión, son los opresores del fondo.

Por su parte Pepel, Klesch, el Barón, el actor y Satin, son personas que viven a costa de los demás, pero en un abandono casi total. Pepel es el amante de la mujer de Kosteler, ella lo utiliza para deshacerse de su marido y él la utiliza, a su vez, para tener una situación de cierto privilegio en el hostel. En torno a Pepel puede decirse que quiere salir de su pobreza espiritual, pero el medio ambiente y las circunstancias no lo dejan; Klesch es un cerrajero que pierde todo su equipo de trabajo por pagar el entierro de su esposa, está atrapado por su pobreza, tanto de espíritu como económicamente; el Barón es un noble arruinado que no sabe hacer nada y que se dedica a beber y vivir a costillas de los demás, espiritualmente está arruinado y lo asume cínicamente; Satin es un jugador compulsivo, que se juega a las cartas todo el dinero que puede obtener de los demás, no tiene espíritu más que para las cartas y todo lo demás le importa en tanto esté relacionado con ellas; el actor es un fracasado de las tablas, que no sabe hacer nada más que beber y vivir del pasado; Luka, el peregrino, los despierta de su letargo espiritual, deja de beber un rato para luego recaer y suicidarse, por no poder soportar esta imagen de sí mismo.

Los demás personajes son los más pobres de la clase paupérrima, también en diferentes grados de pobreza, nada más que ésta no es espiritual sino únicamente

económica. De alguna u otra manera se ven enriquecidos por el espíritu, pero esto no les sirve de mucho, dadas las circunstancias extremas en las que se encuentran. Dentro de estos personajes encontramos a Tartarín, Krivoy, Alechka, Luka el peregrino, Bubnof, Nastia y Natacha. Tartarín y Krivoy son dos obreros lumpen; Alechka y Bubnof son artesanos lumpen; Luka es un peregrino que viaja por toda Rusia buscando y perdiendo a Dios en todas partes; Nastia es una joven que vive ilusionada con el mundo de la lectura y en espera de un amor imposible; Natacha es la hermana de la primera dueña de la pensión, es una buena muchacha que termina enloqueciendo por los abusos de su tío, de su hermana y su esposo. Todos estos personajes tienen sus esperanzas puestas en algo; esto, de alguna u otra manera, les hace la vida mucho más rica y tolerable que la de los demás personajes.

Dadas las características de los personajes y de las cosas que ellos buscan, se podría afirmar que todos ellos tienen un carácter simple; dado que lo que buscan no explica por qué ellos son así, no explican su psicología, su mundo interno, simplemente lo dan por sentado y los hacen interactuar en el submundo de la pobreza extrema; la carestía es la que, en última instancia, explica casi todos los comportamientos de los personajes. La pobreza está exaltada de tal manera que es ella la causa y la razón de ser de todos los personajes, lo cual, en sí mismo, es exagerado y por lo tanto patético. A diferencia de la presentación de carácter y mundo que hace la pieza, en ella se presenta el mundo económico del personaje, pero sólo en tanto éste tenga que ver con el mundo cotidiano y la cotidianidad que lo circunda. El mundo económico funciona más como un síntoma que como una causa de los problemas de los personajes de pieza; las reacciones de los personajes de pieza son más profundas porque se da en ella una explicación del medio ambiente, el carácter psicológico de los personajes y las interrelaciones entre ambos.

Por lo mismo, puede apreciarse que la función narrativa que presenta en el melodrama se da a partir de abundantes acciones externas de los personajes, pasan muchas cosas, ejemplificando la conducta y el carácter poco profundizado de los personajes que justifican esas acciones. En cambio, en la pieza puede observarse cómo la función narrativa se centra en explicaciones del por qué, para qué y cómo del pasado, el presente y el futuro del personaje; por lo mismo acepta dentro de ella una gran cantidad de materiales que no se convertirán en acciones externas de los personajes, sino en explicaciones muy profundas y detalladas de las pocas



acciones de los personajes. De esta manera debe decirse que en la pieza la atención se centra en la interacción del individuo y su entorno, exaltando el mundo humano.

Así mismo, se puede constatar que la pieza, a la que Luisa J. Hernández considera: "... como la más moderna de todas las formas dramáticas y que constituye la mejor solución del drama al problema de tratar un realismo moderno."<sup>19</sup> La pieza ha dejado de hablar de las grandes hazañas del personaje de la tragedia. Incluso, la tragedia moderna no es tan grandiosa en sus dinámicas cósmicas, como la tragedia antigua; puede afirmarse que en la tragedia moderna la dimensión del mundo humano se ha ido ensanchando y la dimensión del cosmos se ha ido reduciendo con este ensanchamiento.

En la tragedia antigua los personajes se hallan en una relación directa con el cosmos, la relación se da en el hecho de que ellos pueden ser transgresores o no del orden cósmico, pueden o no cometer *Hybris*<sup>20</sup>, caer o no en la desmesura por sus propias acciones libres. La libertad es su carácter, su *daimon* diría Heráclito, pero éste se oculta y se manifiesta en su relación de contraste con el cosmos. Las fuerzas ocultas del universo están regidas por un *Logos*<sup>20</sup>, por un orden más allá de la comprensión del hombre, pero que no por eso deja de ser tal. Los mismos dioses están sujetos a este orden y forman parte de él. A diferencia de la tragedia clásica, en la tragedia moderna también existe un orden en el cual los dioses no se hacen evidentes y en su lugar se encuentran acciones humanas llevadas hasta sus últimas consecuencias, generando, como en la tragedia antigua, un desorden que tiene consecuencias más allá del entorno social, rebasando lo humano, sin embargo, a diferencia de la tragedia antigua, casi nunca toca lo divino, toca algo que puede denominarse como trascendente.

Para aclarar lo anterior se cita lo que Fernando Martínez Monroy comenta de las tragedias: "la mayoría posee un mecanismo básico muy singular y que con excepción de algunas variantes funciona así: un hombre, con su conducta, más concretamente con un acto equivocado, ha causado un desorden que alcanza no sólo su entorno social sino que ha trascendido hasta llegar al plano de las leyes

---

<sup>19</sup> John Kenneth Knowles, Op. Cit., "Cap. I" p. 19.

<sup>20</sup> Sobre los conceptos de *Hybris* (desmesura o pasión) y *Logos* (orden, ley en un sentido cósmico, etc.) puede consultarse: H.D.F. Kitto, Greek Tragedy a Literary Study, Methuen, London and New York, U.S.A. Reprinted in 1984. y Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and of Hamlet, Methuen and Co. LTD London, England, 1968.

universales, al *cosmos*, a lo intocable, a lo sobrehumano; y dentro de la lógica universal el *cosmos* tiende a ordenarse, a recuperar su armonía con la destrucción de aquel que lo ha alterado."<sup>21</sup> y más adelante Martínez Monroy agrega: "La alteración del *Cosmos* es resultado de una agresión a un dios ( en la tragedia griega) o lo que es lo mismo de una *transgresión* a un valor ético ( en la tragedia moderna ), es decir, se ha hecho algo que no debe hacerse ( *error trágico* ), algo que en términos simplistas podríamos denominar como el mal; ahora bien, dentro de la realidad un acto malo no quiere decir que el hombre que lo cometió lo sea, pues no hay un sólo hombre que sea bueno o malo simplemente."<sup>22</sup>

De alguna u otra manera, esta necesidad de la tragedia moderna de basarse en los valores "éticos" ha ampliado la perspectiva del mundo humano y ha reducido las relaciones del hombre con lo divino; lo que la tragedia moderna gana en el carácter de sus personajes lo pierde en la dimensión de sus divinidades; por esto, paradójicamente se puede afirmar que el mundo que representa la tragedia se ha ido empobreciendo, puesto que el hombre ha ido perdiendo la posibilidad de encontrar puntos de contraste con la divinidad.

Por otro lado, se puede ver que la pieza también ha hecho a un lado lo vil, vulgar y ridículo de los personajes cómicos; no quiere decirse que el personaje de pieza no tenga vicios, los tiene, pero no se realiza su trayectoria cómica, pues los personajes cómicos son caracteres secundarios dentro de la obra; sus vicios no están magnificados, como en la comedia, pues están compensados con otras cualidades y defectos.

Para hablar con propiedad, el personaje de pieza puede tener también las pasiones trágicas, sólo que no son desencadenadas; por esto mismo puede pensarse que la pieza es como un término medio entre la comedia y la tragedia, en lo que respecta a sus personajes (si se permitiese hablar de términos medios en el Teatro).

Los personajes de pieza no se encuentran en situaciones tan dramáticamente altas como los de la tragedia, ni sus conductas antisociales son magnificadas al grado de la comedia; por lo mismo se puede sostener que el personaje de pieza

---

<sup>21</sup> Fernando Martínez Monroy, Op. Cit., Capítulo I "All My Sons: Una Tragedia de Desesperación" p.5.

<sup>22</sup> Ibid. p. 5 y 6.

presenta, en su carácter, el máximo grado de complejidad psicológica al que pueda llegar cualquier otro género dramático.

La complejidad psicológica del personaje cómico se da por la presentación del humor de un determinado carácter. Lo que se entiende como su fuerza y su temple. Para el personaje cómico, su humor no es cosa de risa (humor en el sentido coloquial del término), sino que su personalidad es tomada por él mismo en serio. Don García, de "La Verdad Sospechosa"<sup>23</sup>, no se ríe cuando su humor es puesto en evidencia, su humor es el engaño, la mentira que le da a un ser humano una posición fingida de superioridad, y este fingimiento puesto en evidencia es el castigo de Don García. El castigo consiste en mostrar las debilidades y flaquezas del personaje ante todo el mundo social que lo rodea, se trata de ponerlo en ridículo frente a sus semejantes.

El humor de Husmeadorov de "Sobre el Daño Que Hace el Tabaco"<sup>24</sup>, es el humor de ser un hombre de voluntad débil frente al otro sexo. Su carácter desea no hacer nada y no responsabilizarse por ello, para este personaje lo deseable es vivir de los demás, haciéndose el que trabaja, por eso paga las consecuencias teniendo la mujer que se merece; por esto mismo, la comedia puede mostrar el proceso de un vicio a su castigo, como la puesta en evidencia sin dolor físico de la actitud antisocial. Con esta dinámica dramática, se da una moraleja, un ejemplo a seguir o a evitar. En el caso de Husmeadorov, y en todos los casos de comedia, se trata de reconocer esa conducta viciosa para no caer en ella.

La tragedia, por su parte, presenta un personaje apasionado que se encuentra en una circunstancia donde su pasión puede ser la causa de un castigo o recompensa cósmica; un ejemplo de personaje apasionado que se pierde sería Edipo<sup>25</sup>.

Un ejemplo de personaje que sublima su pasión sería Filoctetes, pues logra controlar su deseo de venganza frente a Odiseo y todos los atriadas.

---

<sup>23</sup> Juan Ruiz de Alarcón, "La Verdad Sospechosa." en OBRAS COMPLETAS, "TOMO II", F.C.E., Biblioteca Americana, México, D.F., 1980.

<sup>24</sup> En Anton Chejov, Op. Cit.

<sup>25</sup> Todos los personajes aquí mencionados son personajes de las tragedias de Sófocles: Edipo de "Edipo Rey", Filoctetes de "Filoctetes" y Electra de "Electra" todas ellas en: Op. Cit.

Hay otro tipo de personaje trágico que puede o no desarrollar pasión, se trata de un carácter trágico, personaje que justamente por su carácter, se acopla negativamente a la suma de sus circunstancias.

Existen otros personajes, generalmente en la misma obra, que llevan esas circunstancias con gracia, o por lo menos, sin tragedia: Electra vivirá una pasión y Crisótemis no, siendo las dos hijas de la misma familia y viviendo las dos la misma circunstancia; el personaje de tragedia de carácter puede o no desarrollar pasión, pero su circunstancia será siempre necesariamente trágica para su carácter, como por ejemplo Hamlet<sup>26</sup>. Si se sigue a Kitto<sup>27</sup>, las situaciones en que pone la tragedia a sus personajes siempre lo desbocarán y lo llevarán a planos que trascienden el orden humano, conduciendo al espectador a apreciar otro tipo de orden, es decir, una dinámica cósmica.

El personaje de pieza se presenta en un mundo muy humanizado; al decir humanizado quiere hacerse referencia a todas las aspiraciones y proyectos de vida de los personajes. También, por esto mismo, la pieza es el término medio entre la comedia y la tragedia, pues no se va a enfrentar al público con las dimensiones cósmicas de la tragedia, ni a las dimensiones de humor de la comedia, sino que se le enfrentará a un mundo más mesurado y organizado humanamente, a un mundo más pequeño en dos sentidos: el trágico y el cómico.

La tragedia es el único género que presenta una dinámica de intercambio y contraste entre dos planos, el cósmico y el humano; esta dinámica manifestará y ocultará las relaciones entre los dos planos. Todos los otros géneros: se manifiestan y se ocultan en un plano meramente humano; por esa razón puede verse que la pieza y la comedia tienen relaciones de semejanza común (el realismo, entre otras cosas); sin embargo, el personaje cómico sufre una distorsión: la insistencia en su vicio, esto se debe a la intención moralizadora de la comedia, ausente en la pieza.

Todos los personajes que pisan un foro son fruto del artificio de la ficción, o sea del proyecto estético del poeta dramático, con el compromiso básico de no

---

<sup>26</sup> Hamlet, personaje de "The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark" en The Complete Works of William Shakespeare, The Cambridge Text Established by John Dover Wilson, Octopus Book Limited, London, England, 1980.

<sup>27</sup> Kitto, Op.Cit.

traicionar la VERDAD. A este respecto, se puede citar aquí a Alberto Constante quien dice: " El arte, para Heidegger, no es primariamente *belleza* ni *creación*, sino *verdad*. El arte para Heidegger no es ajeno al dominio de la verdad; únicamente el arte contiene y edifica un mundo a la medida del hombre, pues " Si todo arte es en esencia poesía", "es poéticamente como el hombre habita esta tierra".<sup>27</sup> La belleza, para Heidegger, es una consecuencia de la patentización de la VERDAD; y en primera instancia una patentización del Ser a través de un desocultamiento del ser del ente y en dado caso del ser del Ser-Ahí, como sería el caso de la pieza, que, a través de sus personajes, presenta un desocultamiento del mundo cotidiano<sup>28</sup> .

Se piensa, con Heidegger, que la obra de arte afirma y restaura la dignidad del ser: su riqueza escapa a toda medida, valor y valoración, su capacidad de renovación, su generosidad creadora, y todo lo que participan las palabras vida, intensidad, profundidad, naturaleza. Se infiere, por lo mismo, que el arte dice el ser, el ser que no se repite, siempre diferente pero que, al mismo tiempo, permanece siendo él mismo: una suerte de estallido del origen, de la luz inicial. La obra artística habla de lo que está separado de todo valor o de lo que rechaza toda valoración; la obra artística dice la exigencia del re-comienzo que se pierde y oscurece, tan pronto como se satisface como valor.

Para Heidegger, lo bello no es un elemento constitutivo de la obra de arte, sino el resultado de la obra verdadera. Lo bello no constituye ni conforma la obra de arte, sino el resultado de la obra verdadera. Lo bello está implícito en la obra constituida. La obra de arte es una patentización del mundo, la esencia de la obra de arte consiste en instalar un mundo, y el mundo, según explica Alberto Constante: "... es la apertura misma por la que las cosas adquieren permanencia y urgencia, amplitud o estrechez. Mundo es el espacio o ámbito que hace posible el advenimiento de los dioses; incluso la ausencia de los dioses " es un modo como el mundo se mundaniza".<sup>29</sup> Así pues, se puede decir que lo bello de las piezas está en presentarnos el desocultamiento de lo cotidiano; la pieza nos abre al mundo cotidiano del hombre a partir de sus personajes.

---

<sup>27</sup> Alberto Constante, El Retorno al Fundamento del Pensar ( Martin Heidegger ), Ed. UNAM, México, D.F. 1986. p. 120.

<sup>28</sup> CFR. Alberto Constante, Op. Cit., "Segunda Parte" "5. Arte y poesía: la cuadrupartito." p117 y ss.

<sup>29</sup> Ibidem., p. 136.

La obra de arte no consiste tan sólo en instalar un mundo, sino también en elaborar la tierra. También el utensilio supone elaboración; pero la materia en el utensilio se disuelve en la utilidad o "servicialidad"; aquí, la materia, dice Heidegger, es tanto mejor y más apropiada, cuanto más apropiada, cuanto más se agota sin resistencia en el ser útil del utensilio. Por el contrario, en la obra de arte "el metal llega a brillar y a centellar, los colores a lucir, el sonido a sonar y *la palabra a la dicción*."<sup>30</sup> Se sostiene en suma que la obra de arte elabora y confecciona la tierra, pues ella es el empuje infatigable que no tiende a nada. La tierra es lo cerrado e inescrutable, ella sólo se abre allí donde se respetan sus secretos y sus misterios; no se revela sino allí donde se le garantiza, al mismo tiempo, un margen de oscuridad. Únicamente la obra de arte tiene esa facultad de sacar a la luz ciertos misterios de la Tierra, de revelar algunos de sus secretos, pero a condición de respetar el misterio. En este sentido, no se puede admitir que la tierra sea el material de la obra de arte, pues, en general, no puede hablarse propiamente de una materia en la obra.

Puede uno preguntarse con Heidegger ¿Qué es lo que tiene de relación el mundo y la tierra? Esta se da en una unidad en pugna. El mundo es mundo de la tierra, como la tierra es tierra del mundo; el mundo no es pura claridad, sino que es la claridad de lo que tiende a ocultarse, mientras que la tierra no es pura ocultación, sino que es la ocultación de una claridad. La esencia de la obra de arte consiste, entonces, no en liquidar esa lucha sino en sostenerla, pues no es otra cosa que una manera de patentizar la verdad. Esto quiere decir que el ser lucha entre apertura y ocultamiento, entre iluminación y encubrimiento (mundo y tierra), la obra de arte realiza la esencia de la verdad.

La patentización es, a la vez, ocultación, aunque fuera sólo en el sentido de que, tras lo patente, hay zonas de realidad inalcanzables. Pero hay, además, una ocultación que está en la entraña misma de la patentización: esta es la apariencia. La verdad incluye, para Heidegger, esa doble negatividad, la verdad incluye la no verdad. La verdad sólo es tal en la lucha originaria entre ocultamiento y desocultamiento del ser. Según sean los modos de acontecer la lucha original entre iluminación y ocultación, entre mundo y tierra, otros tantos serán los modos de la verdad.

---

<sup>30</sup> Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, Traducción de Samuel Ramos, Ed. F.C.E., 8a. Reimpresión, México, D.F., 1988, p.61.

El arte consiste en instalar un mundo y elaborar la tierra; el arte, es poner en obra la verdad. También el teatro instala un mundo y elabora una tierra a partir de su manifestación a partir de acciones dramáticas y una de sus formas de hacer patente la verdad es la pieza; por ello el compromiso de la pieza, y de toda obra de arte es, primero y antes que nada, con la verdad; la belleza sería sólo una consecuencia necesaria de esta patentización que manifiesta y oculta al ser.

Puede observarse que Heidegger, a través de la obra de arte, va en pos de la esencia del arte. Pero ¿qué es el arte? Si en la obra de arte se pone en obra la verdad, se podría definir, sin más, la esencia del arte, haciéndola consistir en ese "poner en obra la verdad". El arte es poesía, pues la verdad, en cuanto esencia del arte, sólo puede cumplirse en la obra cuando se expresa poéticamente. Todo arte en su esencia es poesía, pues la verdad como iluminación y ocultación acontece radicalmente en la poesía, como la desnudez originaria.

La pieza, como género dramático, como obra de arte, pone en obra la verdad a partir de la iluminación de los mecanismos de la cotidianidad en la vida del hombre común; esta iluminación se hace a partir de las acciones y los caracteres de los personajes, pero al iluminarse ciertos aspectos de los caracteres, se dejan en la sombra otros y se generan ciertas apariencias que invitan, con la intriga, a ser desentrañadas; esto es lo que Heidegger llama la lucha entre la tierra y el mundo, entre la luz y la sombra.; toda obra de arte invita a esta patentización de la verdad en obra; a esta lucha por desentrañar la patentización del ser y de la verdad en la obra.

## **IIB.- LOS PERSONAJES DE PIEZA EN RELACIÓN A LOS DEMÁS GÉNEROS REALISTAS**

Stanislavski, al hablar del tempo/ritmo de los papeles en las obras, dice lo siguiente sobre los personajes de Chejov : "Con frecuencia, piezas o papeles enteros transcurren con la combinación de varios tempo/ritmos contradictorios. Muchas piezas y personajes de Chéjov están contruidos sobre esa base: el Tío Vania, Astrov, Sonia, las tres hermanas y otros personajes están casi siempre tranquilos exteriormente, pero agitados y conmovidos por dentro." <sup>1</sup>

Al hablar de este contraste de tempo/ritmo, se hace necesaria la comparación, de nueva cuenta, con el universo trágico, el cual tiene la misma riqueza de combinaciones de tempo/ritmo, nada más que en otras dimensiones. Las obras chejovianas tienen un mayor desarrollo del carácter de sus personajes, hay un dibujo mejor detallado de su psicología, perdiéndose en la contemplación de las acciones y sus consecuencias en las situaciones de contacto con la dimensión cósmica; el contraste del tempo/ritmo en la tragedia está dada por la contraposición entre cosmos (o límite) y carácter humano. En la pieza se pierde de vista la magnitud del límite o del cosmos y se gana en descripción de carácter de los personajes; es como si se mirase hacia dentro del carácter de los personajes, y por esta acción, se ocultase el cosmos.

Lo que gana la pieza en carácter lo pierde en la dimensión y el límite de sus circunstancias. En la tragedia, las circunstancias ubican al carácter por contraposición a su cosmos o límite y lo hacen desarrollarse de tres maneras básicas posibles (que ya se mencionaron con ejemplos y consecuencias de los mismos, en el capítulo inmediatamente anterior): como una pasión desbordada, como una pasión controlada o sublimada y como un carácter trágico. Estas tres formas básicas de la tragedia son completamente libres y flexibles, dependiendo de la concepción que guía a la tragedia; la concepción de la tragedia es temática, por lo mismo, la estructura de la misma se debe de plegar a las exigencias desarrolladas por el tema.

A continuación se hará un juego hipotético para expresar la comparación que se ha venido realizando entre la pieza y la tragedia; tómesese la estructura temática

---

<sup>1</sup> Constantín Stanislavski, El Trabajo del Actor Sobre sí mismo en el Proceso Creador de la Encarnación, pg. 157, Trad. Salomón Mercener, Ed. Quetzal, Buenos Aires, Argentina, 1986.



de una tragedia e inclúyase en la estructura formal de una pieza: un ejemplo perfecto para el caso, puede ser Hamlet<sup>2</sup>. Para que ésta sea una pieza, se tendría que hacer que todas las acciones de Hamlet y los que lo rodean, sucedan única y exclusivamente en un plano metafórico de ilusiones, frustraciones y pequeñas compensaciones, que su realidad no haya sido afectada por acciones reales y sus consecuencias, resaltando el carácter que ya se encuentra en la tragedia. De hecho si se detiene uno a reflexionar, esta tragedia<sup>3</sup> tiene la peculiaridad de que todo está a punto de no llegar a suceder, que no pasa nada, y precisamente por eso se piensa que Hamlet es un buen ejemplo para ilustrar lo que se propone la demostración en torno al hipotético Hamlet, donde puede mostrarse la disminución de las dimensiones cósmicas de la pieza.

Tendría que plantearse a un Claudio, tío y padrastro de Hamlet, aunque no haya asesinado realmente a su hermano, si hubiese tenido el deseo de hacerlo. Esta ilusión coincide con la muerte natural del rey y es así como se mantiene la usurpación que hace del trono, justificándola con el matrimonio por razones de estado. Plantear también que el fantasma del padre sea una mera alucinación de Hamlet, o una presencia inexplicable cósmicamente, pero explicable a nivel inconsciente, como el edipo de Hamlet hacia su madre y los celos hacia su Tío, como un representante o sustituto del Padre.

Así mismo, podría plantearse que Gertrudis se siente culpable por haber desplazado a su hijo del trono e, inconscientemente, por la muerte de su marido, pues tenía el deseo sexual de Claudio. Por este deseo accedió a casarse con él y a suplantar a su hijo del trono que legítimamente le correspondía. Por otro lado, debe exaltarse su aspecto de madre castrante para con su hijo y la claridad y obscuridad con la que ella se mueve al respecto de su relación filial.

Por su parte, Hamlet podría seguir siendo incapaz de tomar una decisión personal o de estado por su incapacidad o debilidad de carácter, pero podría seguir manteniendo los deseos y sentimientos edípicos hacia su madre y a su padrastro, es

---

<sup>2</sup> William Shakespeare, Op. Cit.

<sup>3</sup> La propuesta de lectura que a continuación se ofrece se desprende de la lectura que hacen: H.D.F. Kitto, Op. Cit., se puede leer en especial: " 9 Hamlet " de la p. 246 a la p. 337, y Jan Kott, El Manjar de los Dioses. Una Interpretación de la Tragedia Griega, en especial: " Orestes, Electra, Hamlet, " p.227, tr. Juan Tovar, Ed. Era, Col. Claves, México, D.F., 1977. y desde la perspectiva psicoanalítica puede consultarse: Andre Green, El Complejo de Edipo en la Tragedia, tr. la editorial, Buenos Aires, Argentina, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1978.

decir, que los personajes funcionen en un mundo de ilusiones, frustraciones y compensaciones ilustrando su vida interna o psicológica, y ocultando las relaciones de este carácter con sus propios límites haciendo que el carácter de los personajes quede encerrado en sí mismo, sin consecuencias a su mundo exterior.

Podría plantearse, una Ofelia que siga siendo la enamorada de Hamlet, la ternura del amor inocente y puro frente a los juegos políticos sucios de su padre Polonio con Claudio y Gertrudis, manteniéndose así el contraste y la lucha entre generaciones, pero en una situación menor en cuanto a intensidad y fuerza, presentada en una tragedia, colocando a los personajes frente a su dignidad y no frente a una corrupción con dimensiones de catástrofe en el límite de su humanidad.

Laertes podría sea un buen hijo y hermano, sirviendo además como un punto de contraste para Hamlet, haciendo que él lo perciba como alguien emprendedor (que de hecho no es), sirviendo como un alto-contraste de lo que Hamlet desea ser pero no se atreve a ser. Laertes podría sentir celos hacia la relación de Hamlet con Ofelia, (más allá del mundo político), por la ingenuidad infantil con la que los dos lo viven. Es posible que esta misma relación no llegaría a tener ninguna consecuencia por los manejos políticos y el mundo de intereses que han impuesto los padres de ellos y, esto traería como consecuencia, que este mundo frustré el amor de Hamlet y Ofelia, así como los proyectos e ilusiones de Laertes; provocando que el mundo de los adultos castre al de los jóvenes.

Al respecto, L. J. Hernández comenta: " Puede verse que Laertes es a Hamlet ( ambos hijos de un padre asesinado) lo que Ismene y Crisotemis son a Antígona y Electra, sólo que a la isabelina. Justamente, Hamlet no se atreve a matar sin ratificaciones de toda especie."

Puede establecerse, por su parte, que Horacio siga siendo el amigo fiel, el noble venido a menos en su fortuna; asistir a la universidad es la única posibilidad de salvar su situación económica y de mantenerse en buenas relaciones con los de su clase; él ya no es un noble feudal porque ha perdido sus tierras; por esta razón, su realidad lo ha obligado a enfrentar otro tipo de relaciones económicas para mantenerse y, por lo mismo, tiene otra visión de las cosas y de los asuntos que acontecen en el mundo de la política.

En fin, se trataría de desarrollar de manera más profunda el carácter de estos personajes, desenmascarando los funcionamientos psíquicos de la mecánica cotidiana de la ilusión, frustración y compensación sin una realización de facto, en la realidad exterior a los personajes, de todos estos deseos, haciendo a un lado la confrontación del plano humano con sus límites o con la dinámica cósmica.

Puede proponerse que Gertrudis, la madre de Hamlet, se sienta insatisfecha por su nuevo matrimonio, siendo consciente de que es una mera repetición de su antiguo matrimonio con sus respectivas frustraciones y compensaciones; Claudio podría sentirse también insatisfecho por su nueva situación por haber superado a su hermano, relacionando su culpa con el complejo de Caín y Abel, pero sin la referencia mitológica con connotaciones cósmicas del mismo.

En fin, podría asistirse a un final de la obra, en donde en vez de observar un cúmulo de monstruosos asesinatos, sea un cúmulo de sentimientos expresados a partir de su frustración y de sus pequeñas compensaciones; manifestando su inconformidad con la lucha por la vida cotidiana, dejand la posibilidad de formación de una nueva ilusión para que, a pesar de todo, se constate que nada se puede hacer y que todo seguirá exactamente igual que antes, repitiéndose así la mecánica de la cotidianidad.

Evidentemente, tendrían que cambiarse los roles de Rosenkrants y Guildenstern, así como la llegada de la embajada del rey de Inglaterra, pues estas acciones estarían funcionando únicamente en un plano humano y perderían toda esa potencia cósmica que plantea la circunstancia de la tragedia de Shakespeare; esta fuerza pasaría en esta obra al carácter de los personajes y a la mecánica de su frustración y compensación.

Así, se pasaría del universo desconocido del cosmos y de la noción de límite o de lo desconocido (existente en la tragedia), al universo mundanal que se da por conocido y que, por lo tanto, produce la seguridad que hay en todas las piezas. Se pierden ciertas percepciones pero se ganan otras; es, en este sentido, que se habla del universo mezquino de la pieza; esta mezquindad es sólo en comparación con el universo cósmico que hay en la tragedia.

Por otra parte, puede sostenerse que la existencia del universo cósmico y del universo cotidiano es paralela; éstos no se excluyen unos a otros, aunque sí plantean distintos enfoques; el enfoque de la pieza es formal, su forma está dada

por la demostración de una mecánica de vida cotidiana, a diferencia del de la tragedia, que nos va a presentar una estructura plegada a las necesidades del tema: la confrontación del espectador con el límite del universo.

Para concluir, mucho se ha dicho de la neurosis de Hamlet y de todos los demás caracteres que comparten con él la obra. En esta especie de pieza seguirían siendo neuróticos, pero su neurosis no tocaría el límite, no tendría consecuencias desastrosas para ellos, pues no tocaría el orden cósmico. Sus neurosis se centrarían sobre sí mismas, en relación con las neurosis de los demás; la atención del espectador sería llevada a participar únicamente del carácter neurótico de los personajes; por esto mismo podría decirse que el Hamlet que se propone sería un Hamlet mezquino y pobre frente al de Shakespeare; porque el espectador habría perdido la posibilidad de confrontarse con los límites del universo; la posibilidad de sufrir una catarsis por la contemplación de una dinámica cósmica. Seguramente el público ganaría también la posibilidad de sufrir una catarsis, sufriendo una identificación con los caracteres, esto es, sintiendo al mismo tiempo temor y compasión por los personajes.

Pero, ¿qué es lo que hace efectivamente complejo a un personaje de pieza? En primera instancia puede sostenerse que éste vive un conflicto que se desarrolla más de manera interna que externa, es decir, lo que se presenta tiene más importancia para el suceder psíquico que para el acontecer histórico externo de la persona. Este suceder psíquico se mostrará como un contraste en constante movimiento en su tempo/ritmo, como lo señaló Stanislavski<sup>4</sup>, pues se manifestará a partir de contrastes entre claro y oscuro, mostrando y ocultando el carácter de los personajes, sus relaciones con los demás y con su medio ambiente.

En la pieza acontecen cosas que son interpretadas dentro del contexto psicológico, y no desde su acontecer en el mundo exterior, aunque todo está visto como acción dramática. Esta funciona como un laberinto interpretativo del acontecer histórico pasado, presente y futuro en relación con el presentarse en el presente de los acontecimientos de la obra; este laberinto de relaciones es la construcción de la complejidad psicológica de los personajes de pieza, lo que aquí se denomina su "historia".

---

<sup>4</sup> C.S. Stanislavski, Op. Cit.

Piénsese como ejemplo en Viaje de un largo día hacia la noche<sup>5</sup> este laberinto histórico que explica por qué "El tartamudeo es la elocuencia propia de nosotros, los hombres de la niebla."<sup>6</sup> Lo que se hace interesante en estas obras es cómo el acontecer histórico pasa a ocupar un lugar de explicación del hacer actual de los personajes; es como si se introyectase la historia dentro del individuo, lo que puede decirse que es su carácter.

Al inicio de la obra, Mary Tyrone afirma que, afortunadamente, la niebla se ha disipado<sup>7</sup>. En el contexto en que lo dice, ella está evadiéndose de la responsabilidad y la culpa que siente frente a su esposo en torno a la lucha que Mary está librando con su farmacodependencia; Tyrone le ha pedido que siga tan bien como ha estado y lo contento que se siente por ello, ella se escapa sin contestarle y hace la primera referencia de la misteriosa niebla, que rondará como un especie de fantasma a lo largo de toda la obra.

En el mismo acto, un poco más adelante, Tyrone anuncia que habrá buen tiempo y ausencia de niebla a partir de ahora<sup>8</sup>; él cree que la racha de niebla se ha terminado. En realidad, el personaje piensa que su mujer no tiene por qué recaer en lo que él concibe como un terrible y monstruoso vicio; a lo largo de la obra se irá descubriendo la complejidad de esta afirmación en torno de la niebla. Este elemento, tan sencillo y aparentemente cotidiano, se convierte en una triste refutación de las expectativas de Tyrone.

La primera que avisa que esta afirmación no es correcta, es la esposa de Tyrone, quien dice: "Mis huesos sienten que la niebla volverá"<sup>9</sup>. Lo que ella expresa irá adquiriendo poco a poco otro significado; además del de suceso cotidiano existencial, mostrará los niveles de complejidad del alma humana, su tempo/ritmo contradictorio, como diría Stanislavski. El significado que toma esta aseveración se irá revelando como un aviso sobre su futura recaída en la morfínomanía; su culpa ante su esposo de otra manera no se entendería.

---

<sup>5</sup> Eugene O'Neill, Op. Cit.

<sup>6</sup> Ibid. p.241.

<sup>7</sup> Ibid. p.26.

<sup>8</sup> Ibid. p.26.

<sup>9</sup> Ibid., p.64 y 65.

La presencia de la niebla se irá constatando a lo largo de los acontecimientos de la obra y a partir de reacciones emotivas de los personajes; ésta representará la obscuridad y la luz de los sentimientos del ser humano, su complejidad; la obscuridad y la luz no denotan hechos negativos o positivos, unos acontecimientos que sean malos o buenos para los personajes. El problema no está en las ideas del bien y del mal, sino que se trata de enfrentar al espectador a hechos de la existencia cotidiana de esta familia, constatándose como tal en sus complejidades y profundidades.

El ser humano puede optar por aumentar o disminuir la dimensión de estos sucesos, puede optar por traer luz a las tinieblas o seguir en ellas, habitando en la obscuridad, aunque a veces no parece haber opción para la humanidad. En este sentido O'Neill juega con la falta de opciones para el hombre en su vida cotidiana, la vida de él es profunda, pero oscura como la noche. Hay profundidad y poca claridad en sus acciones, porque todas las acciones humanas están determinadas por su pasado, su presente y su futuro. El ser humano hace su esencia en la existencia, esto es, se va haciendo en su propio acontecer, en su propia historia, y su manera de acontecer es lo que lo hace patente, lo que lo oculta, manifestando su carácter.

El pasado no es únicamente algo inmediato e histórico, es algo mediato, es una interpretación que se hace de ese acontecer histórico en el presente. El pasado es siempre, en este contexto, lo que se piensa o puede percibirse de él en el presente del suceder psíquico, en tanto algo que es, que fué y será posibilidad de un futuro; el presente se hace tal cuando se actualiza el pasado, se asume el presente y se acepta el posible futuro, como posible proyecto o posibilidad cotidiana del ser humano; el futuro se percibe como una consecuencia mediata del pasado; se piensa como posibilidad de lo posible del presente y lo que no es ya; esto puede ser a partir del devenir que se asuma del tiempo.

Por esta razón, lo que se es en los modos mediatos e inmediatos del tiempo, se manifiesta como obscuridad, como esta confusión a la que se quisiera traer la luz, pero donde no siempre se puede hacer un espacio de claridad, y si se hace paradójicamente se dejará siempre fuera de el ámbito de luz a obscuridades circundantes inexpresables, pero no por eso menos presentes. Lo que pretende iluminarse en la pieza es la vida cotidiana y la manera de los personajes de vivirla. Lo que queda en la obscuridad de manera inmediata es la psicología misma de los personajes, sus oscuras intenciones, no en el sentido de maldad, sino en el sentido

de misterio a desentrañar; y lo que este misterio oculta sería el enigma y la completa obscuridad del límite y de las dimensiones cósmicas donde necesariamente, pero no patentemente, se ocultan y se manifiestan los horizontes del Ser.

En la obra de O'Neill, puede verse este juego de luz y obscuridad centrada en la mecánica cotidiana. La fuerza propia y particular de estas piezas radica en su relación con el alcohol, las drogas, las enfermedades, junto con los conflictos familiares, con el amor (de pareja, de amigos, familiar). Todos estos aspectos, que O'Neill destaca en sus diferentes piezas, tienen en común la posibilidad de ser medios de hacer más llevadera la vida o ser mecanismos de huida ante ella. En O'Neill la vida es concebida como un analgésico o droga, que, si uno puede dominar, es una droga que hará más tolerable o feliz la existencia. Sin embargo, se corre el riesgo de ser dominado por el analgésico, si no se es lo suficientemente fuerte de espíritu, o lo suficientemente afortunado de encontrar el amor que haga luz sobre la vida que se vive.

No se trata, en este caso, de una monserga moralista, simplemente se trata de constatar una impresión sin juzgar a los personajes, dejándoseles jugar libremente en su acontecer que ilumina y oscurece su cotidianidad. Los únicos que en un momento dado podrían juzgarse, serían ellos en su propia cotidianidad, y en un momento dado Dios, eso sí es que existe dentro de este contexto meramente humano, y si a ese Dios realmente le importasen estos seres tan efímeros y tan carentes de él.

Aquí se habla de lo que una pieza exige de su espectador. El espectador debe constatar un hecho, confrontarlo consigo mismo, y de esa confrontación juzgarse a sí mismo. Otro tipo de juicio sobre terceras personas se convierte en un juicio inválido y, por lo tanto, inmoral, pues demostraría que el espectador es muy intolerante para con sus congéneres.

Dentro de este contexto se da la catarsis<sup>10</sup>, o sea la purificación que viene del reconocimiento de las circunstancias en las que se encuentra el personaje, de la comprensión vivencial de éstas a partir de sentir; simultáneamente temor y compasión por los personajes en el sentido que puede interpretarse en Aristóteles,

---

<sup>10</sup> Confróntese con la concepción de catarsis de Aristóteles en Poética; y la expuesta por Felipe Reyes Palacios en: Op. Cit.

o sea, sintiendo temor por quien se asemeja a uno mismo, y al mismo tiempo se siente compasión por quien no merece ser desafortunado; sin embargo el personaje es desafortunado por una característica estructural del modo de la conducta humana.<sup>11</sup> Al confrontar al espectador con esto se hace luz y oscuridad sobre el alma humana. Algunos autores piensan que es en la catarsis donde se vive la obra, donde finalmente se tiene acceso a ese otro plano de realidad llamado teatro, que se manifiesta ocultando y se oculta manifestando, de muchas y variadas maneras<sup>12</sup> con un sentimiento de alivio en el espectador por no hallarse en el conflicto del personaje. A este respecto L.J. Hernández habla de una identificación: lo que le sucede al personaje desafortunadamente ya está pasando, pero pasa en un nivel de ficción escénica; el público sufre con la mentira poética que plantea el dramaturgo, con la realidad imitada que se presenta en el juego de luz y oscuridad, pero este sufrimiento no deja de ser teatro.

En el juego de la ficción del teatro puede uno perderse en una realidad aparente; es, gracias a este juego de luz y oscuridad que el teatro se hace presente en esa ficción. En el teatro las cosas se manifiestan ocultándose y se ocultan manifestando; como se vió al final del capítulo anterior, lo que se oculta y se manifiesta en la pieza es la Verdad que se pone en obra, se oculta y se manifiesta en la imitación del espacio de la cotidianidad humana.; por lo mismo, el espectador puede perderse en la Verdad, puede ocultarse en ella, esto no desdice en nada la condición de posibilidad de la Verdad, más bien al contrario, invita a ese juego de ocultamiento y desocultamiento de la puesta de la Verdad en obra; su obra está en el juego de la ficción.

En este sentido, muchas disciplinas destacan esta característica del ser humano, por ejemplo su constante huida a los conflictos, su constante

---

<sup>11</sup> Confróntese con documento en Biblioteca Juan Ruiz de Alarcón atribuido a Luisa Josefina Hernández, Op.Cit.

<sup>12</sup> Confróntese con Gastón Breyer El ámbito escénico. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1968. así mismo, se puede consultar un documento que hablará desde la perspectiva de un director de escena en Peter Brook: El espacio vacío, tr. la editorial, Barcelona, España, Ed. Península, Col. Nexos núm. 17, 1988. Por otra parte y más apegado a lo que aquí se maneja, consúltese Eric Bentley: La Vida del Drama, tr. Alberto Vanasco, México, D.F., Ed. Paidós, Col. Paidós Studio núm. 23, 1990. Desde la perspectiva de las técnicas de entrenamiento del actor se puede consultar a Eugenio Barba: Las Islas Flotantes, tr. Toni Cots, México, D.F., Ed. UNAM, 1983. Desde la perspectiva de la historia de las religiones puede consultarse a Mircea Eliade: Op.Cit., Todos ellos coinciden en señalar este sentido del accionar del hombre en el arte en general y del teatro en particular.



aplazamiento a la solución o enfrentamiento con sus problemas. Por esto mismo puede afirmarse que la falta de responsabilidad del ser humano es un existencialismo de él mismo, esto es, un sentido estructural de su propio ser y no solamente un mero accionar en el campo de la moral.<sup>13</sup>

Retomando nuevamente a los personajes de las piezas de O'Neill, ellos toman una actitud de olvido, relajación o distracción frente a sus problemas y sacan la fuerza del alcohol, las drogas, el amor, etc., puesto que su conflicto psíquico los ha orillado a esos extremos, a ese intento de huida de sus problemas, a ese querer evadirse con éxito o sin él. En la acción de escape frente a su realidad, está precisamente la clave de la complejidad de carácter de los personajes de O'Neill.

La enorme y constante evasión de los conflictos por parte de los personajes, provoca un momento donde sus problemas se vuelven aparentemente irrefrenables y ya no parece haber marcha atrás. Este juego estalla únicamente en el ámbito de sus ilusiones, deseos, proyectos, etc.. O'Neill lleva al espectador a un punto donde no hay una acción externa que modifique la conducta de los personajes, sino que más bien el sentido general de la acción, es decir, reafirmar una acción que ha venido realizándose. Para que esto suceda, O'Neill presenta sus acciones en el campo de la psique de sus personajes, sin que esta psique traiga consecuencias para el mundo externo de los personajes; un ejemplo de un conflicto irrefrenable, que sí modifica la conducta externa de los personajes y su medio ambiente, sería Todos Eran Mis Hijos de A. Miller<sup>14</sup>, donde además de un desarrollo de carácter

---

<sup>13</sup> Al menos desde Platón y Aristóteles, existe la necesidad teórica de fundamentar el *Ethos*, de esa morada que se construye con el habitar humano en el hábito, en la costumbre buena para el hombre, pues se convierte en su fuerza, en su virtud. ¿Cuál es el fundamento del *Ethos*? ¿La acción, el bien, la justicia, etc.? En sí este es un cuestionamiento que se ha venido gestando a lo largo de la historia de la Filosofía con diferentes y variadas respuestas; puede consultarse al respecto de las diversas posturas teóricas en el siglo XX a Eduardo Nicol, Fernando Savater, José Luis L. Aranguren, Emanuel Levinas, Karl O. Appel, etc. A este respecto, esta es una de las preocupaciones más claras del psicoanálisis, para ello hablan de transferencia y contratransferencia, etc. ver: S. Freud, C. G. Jung, Sandor Ferenczi, etc. Así mismo, diversos teóricos de teatro, de diferentes tradiciones teatrales, coinciden en señalar también que el ser humano en general evade sus conflictos; ver Breyer, Stanislavski, Hernández, Bentley, Barba, Grotowski, Brecht, Ionesco, Pirandello, Mendoza, etc. Este no es un problema central para la exposición de esta tesis, por lo mismo sólo se hace referencia a él, sin abordarlo directamente.

<sup>14</sup> Arthur Miller, Todos eran mis Hijos, Después de la Caída, trs. Miguel de Hernani y Manuel Barberá, Buenos Aires, Argentina. Ed. Losada.1978. Al respecto de esta tragedia puede consultarse: Fernando Martínez Monroy, Op. Cit., en especial: "Capítulo I All My Sons: Una Tragedia de desesperación." págs. 1-71, F.F.yL., UNAM, México,D.F. 1991.

de los personajes, se encuentra el público ante una situación límite que los personajes no pueden manejar, pero de la cual son responsables. El acento de esta obra está puesto en la situación límite en la que se encuentra la familia Keller, situación que los lleva a enfrentarse con sus propias limitaciones y que, por lo mismo, los hace personajes trágicos.

La catarsis del público se produce como una sensación de alivio, pues está en el conflicto sin ser el personaje. Puede decirse que el público busca también evadirse de sus conflictos sin lograrlo, pues sufrirán una identificación con los personajes que los sacará de su cotidianidad momentáneamente, pero sólo para volver a ella de nueva cuenta, con la compensación de haber presenciado por un momento una dinámica cotidiana que no es la de ellos, pero que podría serlo.

Lo paradójico en las piezas de O'Neill es que los personajes hacen todo lo posible para evadir sus conflictos, al igual exactamente que los espectadores en su vida cotidiana, creándose así un juego de espejos entre el público y los personajes. Este juego de espejos es lo que produce el temor y la compasión en el sentido aristotélico del término<sup>15</sup>, juego que es una imitación directa de la realidad, producto de la influencia histórica de la corriente realista, la cual ha imperado más o menos desde el siglo XIX hasta nuestro días, en el ámbito del teatro, la novela, el cine y en otras artes.

Esta evasión de la realidad se da desde el inicio mismo de Viaje de un largo día hacia la noche donde James y Mary Tyrone vienen de desayunar. El sol inunda la sala, ellos juegan a ser la pareja perfecta, se ven felices, vienen bromeando, parece el inicio de un día feliz, pero, como diría el refrán: "entre broma y broma la verdad se asoma"; las bromas poco a poco se irán mezclando con la ironía, la melancolía, el resentimiento, la culpa y estos sentimientos irán cargando esta relación amorosa de los venenos que circundan la vida cotidiana.

Esto va desarrollándose de acuerdo a una ley de intensidad, muy elemental, que podría resumirse en el hecho de que a un estímulo 1 le debe de seguir necesariamente un estímulo 2, que es, por necesidad, de mayor intensidad que el 1; a éste le sigue un estímulo 3, que a su vez es mayor que el 2 y así sucesivamente. Esta ley de intensidad tiene un cierto nivel de flexibilidad; por ejemplo, después de haber llegado a un punto 8 puede disminuirse a un punto 6 ó 7 para después

---

<sup>15</sup> Aristóteles, Op. Cit.

volver a la escala ascendente; esta ley de intensidad es un fenómeno estructural de todos los géneros dramáticos. Aquí solo se le menciona para destacar diversos puntos de la acción entre los miembros de la familia. El punto de arranque, en cuanto a intensidades se da después de que Mary le pregunta a Tyrone por qué los chicos se han quedado en el comedor, éste contesta festivamente, pero con un dejo de amargura: "Seguramente conspiran y no quieren que yo los oiga. Apostaría que urden un plan para sacarle dinero al viejo."<sup>16</sup>

Después de esto, puede apreciarse cómo los personajes tratan de evadir el conflicto en puerta: Tyrone cambia el giro de la conversación celebrando su primer cigarro de la mañana y la ganga que fue habérselo comprado a McGuire, a lo que Mary responde inmediatamente, con cierta acritud: "Supongo que no te habrá endosado al mismo tiempo otra finca. Sus gangas en materia de propiedades no dan tan buen resultado."<sup>17</sup> y así entran, sin propónerselo siquiera en una dinámica que los irá desgarrando a lo largo de toda la obra. Esta dinámica está sujeta a la ley de intensidad que mencionamos anteriormente; aquí se está frente al inicio del giro de la piedra por la montaña. Al final de la obra, podrá descubrirse cómo esta piedrita inicial se convirtió en una avalancha de emociones humanas en evidencia.

Como se dijo anteriormente, puede apreciarse, como si fuese una ley física, que a todo estímulo corresponde necesariamente una respuesta de la misma magnitud o de fuerza mayor. Debido a esto, Tyrone contesta conciliador y a la defensa, Mary acepta sin ceder un palmo de terreno. Uno de los conflictos de la familia acaba de aparecer: la relación de Tyrone con el dinero. Su avaricia fue adquirida por prolongadas etapas de pobreza que le produjeron una gran inseguridad al respecto del dinero, y que lo hacen ser así de avaro como es; sin embargo, su avaricia es enfermiza pero no ridícula.

Luisa Josefina Hernández señala que este es, precisamente, el valor del enfoque estético, su intencionalidad estética. Por ejemplo, la avaricia en un personaje dramático puede verse desde distintos puntos de vista, dependiendo de la intención que quiera imprimirle el autor dramático a su obra a través de: la acción, el tema, el enfoque, el lenguaje, los caracteres, las partes del argumento, el material utilizado, el tono y por último la interpretación; todos estos elementos

---

<sup>16</sup> Eugene O'Neill, Op. Cit., p.22.

<sup>17</sup> Ibid., p.23.

constituyen la trama<sup>18</sup> de la obra elaborada por el autor dramático desde su intención creativa. Todos estos elementos juntos constituyen el enfoque estético o la intencionalidad estética; por esto mismo, puede sostenerse que a la avaricia o a cualquier acción se le puede ver como vicio, como enfermedad y, melodramáticamente, como locura, etc.

Retomando, puede señalarse que lo que se hace a lo largo de esta tesis es una indagación sobre la intencionalidad estética de los diversos autores que escribieron piezas, por esto puede emparentarse esta investigación con el lema de la escuela fenomenológica "a las cosas mismas" y como de la cosa que aquí se habla es la pieza de O'Neill, se volverá a ella justo en el momento en que logran evitar el posible conflicto, el cual puede ocasionar el resentimiento de Mary hacia la avaricia de su esposo. Aquí se llama la atención al espectador sobre otro problema familiar:

"Tyrone:(Con tono conciliador) Más vale que no hablemos de negocios tan temprano.(Pausa. Vuelven a oírse las voces de sus hijos y uno de ellos tiene un acceso de tos. Mary escucha, con aire inquieto. Sus dedos tamborilean nerviosamente sobre la mesa.)

Mary: James, es a Edmund a quien deberas echarle un sermón porque no come lo suficiente. Apenas ha probado algo fuera del café. Si no come, se debilitará. Se lo repito sin cesar, pero me contesta, simplemente, que no tiene apetito. Desde luego, un resfrio de verano fuerte lo vuelve a uno inapetente."<sup>19</sup>

Por el contexto, se observa que Mary está tratando de evadir un problema: la salud de su hijo; problema que a ella le genera una gran ansiedad, con toda razón, dado que su padre murió de la misma enfermedad que tiene su hijo Edmund: la tuberculosis. Por otra parte, se sabe que esta enfermedad no se logró atender con éxito sino hasta principios de siglo veinte, justo en la época en donde se sitúa la acción de la obra. La reacción de Mary a esta situación se relacionará más adelante con otro conflicto, el de su propia adicción, pues ella y todos en su casa quieren evadirse sin éxito; la situación de la tuberculosis de Edmund sirve a Mary como pretexto nunca expresado, para recaer en su morfinomanía.

---

<sup>18</sup> Al respecto de la trama puede consultarse a Eric Bentley, Op.Cit., en especial " Primera Parte, Aspectos de una Obra, 1.- Trama."

<sup>19</sup> Eugene O'Neill, Op. Cit., p.23.

Esa misma evasión pone más tensa y nerviosa a Mary, pero en este momento de la obra, Tyrone y su familia están contentos porque Mary ha podido dejar con éxito la droga. Así, se ve cómo los personajes bordean ingeniosamente este problema cambiando de tema, la mala noche, la niebla y la sirena que no los dejó dormir; y así puede apreciarse cómo aparece el cuarto problema familiar: Jamie el hijo vago y alcohólico, no trabaja y viene a ser una carga para la familia, y lo que es peor, para sí mismo, en la casa de verano de los Tyrone.

Puede decirse que, de hecho, esa casa es un metáfora irónica que representa el hogar que nunca tuvieron los Tyrone; es la única propiedad que ellos tienen. En realidad, el propietario es el papá James Tyrone. Esta casa de veraneo es la que puede cumplir con la función de una casa de familia, esto se debe al producto de una particular relación de Tyrone con el dinero.

La avaricia enfermiza de Tyrone nunca lo lleva a construir una casa para su hogar, es algo que no se le puede ocurrir. Así como algunas gentes no tienen un aspecto de su personalidad definida, Tyrone no tiene definida la necesidad de un hogar, es un actor y, por su eterno vagabundear de las giras, vive en hoteles ocasionales; gusta de estar en bares y, de vez en cuando, emborracharse. Como consecuencia, sus hijos heredan cada uno, a su manera, estas 'deliciosas' cualidades.

Su hijo Jamie hereda la dependencia hacia el alcohol, nada más que acentuada; en ambos casos la bebida funciona como un mecanismo de escape. El alcohol domina a Jamie y, en el caso de su padre, es él quien domina su manera de tomar. Jamie es un enfermo alcohólico y su papá es un mero bebedor social, que no puede comprender que los otros no sean como él. Edmund, por su parte, tiene una relación semejante a la que su progenitor guarda con el alcohol, nada más que no es tan resistente como el viejo zorro de su padre, y esto lo sabe perfectamente Edmund.

De hecho, se verá cómo, conforme vaya avanzando el conflicto, Mary tomará la tuberculosis de Edmund como pretexto para recaer en su infierno particular. Aquí surge el pasado para explicarnos las decepciones a futuro del personaje, dándonos un presente que va directo al naufragio por las nieblas que no dejan ver el mar de la vida. Mary no podría soportar perder otro hijo, y aquí entendemos esta posesiva relación de amor entre ella y su marido, la cual provocó

el descuido y la muerte de Eugene. La niebla es incluso tan espesa que podría culparse al niño Jamie de un asesinato simbólico de su hermano.

En la cotidianidad de la familia Tyrone puede apreciarse el juego metafórico de que la vida (el día, el recuerdo, la alegría, etc.) es un largo, tortuoso y contristado viaje hacia la noche (la muerte, el olvido, la tristeza, etc.); este largo viaje está lleno de obscuridad y tinieblas, que paradójicamente, arrojando luz sobre la consciencia de los personajes, o sea el dolor que se patentiza en el presente, en el pasado y en el futuro de los personajes, ocultándose y manifestándose así el sentido de la vida de los personajes en su complejidad y profundidad en el mundo.

Puede apreciarse que todo este mundo interno que explica el dolor de los caracteres en el pasado, el presente y el futuro, sienta los precedentes para que pueda darse la identificación con los personajes, afirmándose que cualquier ser humano podría sufrir así. No se sufre de esta forma en este momento de la ficción, se siente compasión por los personajes, pues se considera, desde la comodidad de la butaca, que no merecen ser desafortunados; la compasión, en este sentido, es el regodeo del público, en una aparente superioridad frente a los personajes<sup>20</sup>. Esta supuesta superioridad es la ficción de la pieza, de hecho, ella lo único que viene a decir es que el ser humano puede sufrir así en la vida; de ahí la gran fuerza del mecanismo de la identificación; pues la humanidad entera quisiera objetivar ese sufrimiento, para así sentirlo completamente ajeno a ella; en su intento de objetivarlo. Irónicamente lo que sucede es lo contrario: se identifica con el personaje y sufre con él, padeciendo de esta manera una purificación o catarsis en el más puro y estricto sentido aristotélico<sup>21</sup>.

Puede verse que la enfermedad de Edmund y la recaída de Mary (punto de obscuridad metafórico) motivan una tremenda borrachera entre todos los miembros de la casa, incluso la sirvienta, con el pretexto de acompañar a la señora a la farmacia para que ella busque su dosis. La sirvienta se pone a beber para alegrarse su día, la señora Mary, por su parte, está en su viaje de morfina. Por otro lado, Tyrone y sus hijos, con el vano afán de escaparse de esta situación terrible, destapan toda la cava escondida de la familia, sacando a la luz todo lo que se ha mantenido 'sanamente' en la obscuridad.

---

<sup>20</sup> Como lo señala irónicamente Nietzsche a lo largo de diferentes ensayos, tales como: El Nacimiento de la Tragedia, Humano demasiado Humano, El Anticristo, etc.

<sup>21</sup> Aristóteles, Op. Cit.

Los Tyrone viven una borrachera que no les sirve para escapar, sino para destapar la niebla que llevan almacenada en su alma, para acrecentar aun más su confusión. La borrachera saca las cosas que se han estado guardando por tanto tiempo; Edmund y Jamie le reclaman a su padre su avaricia; Tyrone y Edmund recriminan a Jamie su lengua mordaz y su incapacidad para vivir; Jamie le confiesa a su hermano sus sentimientos más profundos y ambivalentes, que luego Tyrone trata de confirmar. Todo esto se convierte en un cuadro de total y absoluta ambivalencia. Finalmente surge la imagen del dolor supremo, la aparición de Mary como un fantasma del pasado, o la dolorosa que llora como una niña porque ha perdido algo ¿su fe, su inocencia, qué?, todo se debe al simple paso del tiempo, que nada perdona y todo se lo come.

De esta manera, se patentiza que la vida es, finalmente, un viaje muy largo por los avatares de la vida hacia la muerte, a la que todo ser humano llegará irremediamente pasando por la vida, como contraste entre la luz y la obscuridad, con sus distintos grados. Existen las nieblas, las tinieblas interiores y exteriores, como si los deseos, ilusiones, proyectos, anhelos, compensaciones, etc., de los otros seres humanos, los cuales se mostrarán poco claros y oscuros, porque la vida interna de los demás hombres será siempre un misterio insoluble, tan profundo como las profundidades del alma.

De esta manera, se descubrirá que el amor, la tolerancia, la familia, etc. y el afán por evitar los conflictos llevarán al ser humano por la vida como fuerzas de luz u obscuridad; a lo mejor algún día los conflictos estallen en la noche, en el dolor que es vivir, pero después del dolor debe haber algo que compense, algo que diga sí, sí valió la pena. Hay una mecánica muy curiosa y repetitiva a lo largo de todo Viaje de un largo día hacia la noche, consistente en la forma en que los personajes hacen una broma con buenas intenciones y, estas intenciones, se voltean irónicamente en lo contrario a lo que deseaban. Para evadir esta ironía los personajes hacen otra broma, que lo único que hace es aumentar más la ironía y el dolor de los personajes.

La ironía se incorpora como un medio de evasión del conflicto familiar, pero, en vez de evadir, lo único que se consigue es enredarse más y más en las redes de la confusión, en la niebla y la noche de la vida de esta familia. Una mayor ironía se observa cuando hay una pequeña luz que los mantiene unidos, una pequeña esperanza que hace el viaje más placentero y, sin embargo, más terrible: el amor. El ser humano se encuentra atrapado en una eterna repetición de la lucha entre el

principio de realidad y el principio del placer, dentro de un intrincado mundo psíquico que encierra detrás de un "te amo" un "te odio" y detrás de un "te odio" un "te amo". Finalmente se conoce, a través del dolor, que la familia no es más que encontrarse íntimamente unidos<sup>22</sup>, en el dolor y en el placer, en el odio y en el amor.

Se puede ver cómo los personajes de pieza conducen al espectador a lo que se podría denominar como pasión, nada más que ésta se presenta de una manera algo diferente a como se manifiesta en la tragedia; se observa que la pasión en una pieza nunca llega a desbordarse, sólo es causa de una profunda y dura angustia, y si ésta llega a desbordarse no hay un cambio exterior radical en el personaje, pues el cosmos no se hace patente de una manera clara y rotunda, aunque el límite se halle en un estado latente en la pieza.

¿Qué relación guarda el personaje de pieza con el de la tragedia? Los dos son personajes complejos porque tienen un equilibrio entre sus virtudes y defectos; por lo mismo se presentan con un carácter complejo, por la situación de acción que genera este equilibrio-desequilibrio, entre las virtudes y defectos de los personajes. Entre los diferentes tipos de tragedias se encuentran diferentes maneras de relación del personaje con el cosmos; en las tragedias de destrucción, tanto de pasión como de carácter, se vé cómo una circunstancia límite o cósmica destruye al personaje; en la tragedia de sublimación vemos como el carácter del individuo logra dominar la circunstancia o su pasión y, por lo mismo, es recompensado por el cosmos (o el límite del universo) con la sublimación; en ambos tipos trágicos se coloca al espectador ante un proceso de dolor de la existencia humana ante la inmensidad de los límites (o del cosmos).

Así uno podría preguntarse si el personaje de pieza no tendrá su origen en el de la tragedia de sublimación. Piénsese en un personaje de tragedia de sublimación, el cual se halla en un proceso de lucha (ya sea contra sus circunstancias o contra su pasión) De alguna o de otra manera él tiene la opción de decidirse por algo que lo pueda perjudicar o beneficiar. La vida, para él se halla inserta en una mecánica más grande que la vida humana, su marco de libertad se halla inscrito en el cosmos

---

<sup>22</sup> Paradójicamente este es el nombre de otra pieza de O'Neill que habla sobre el amor de pareja entre una actriz y un autor dramático. La obra podría resumirse así: una pareja que vive un amor que los lleva a la irónica conclusión de que no pueden vivir "ni contigo ni sin tí". "Íntimamente Unidos": E. O'Neill, Teatro Escogido, tr. León Mirlas, Madrid, España, Ed. Aguilar, 1970.



o más allá de sus propios límites. El control de una pasión es señal de superioridad frente a la vida. En cambio vivir una pasión sin llevarla hasta sus últimas consecuencias denota resignación o resistencia psíquica ante la vida misma.

El personaje de pieza, por su parte, se halla inscrito en un pedazo de la vida, la cotidianidad de la vida diaria; ésta no se refiere a las dimensiones del universo como en la tragedia, por lo mismo, el balance de las virtudes y defectos es mucho más equilibrado que en la tragedia. Su marco de libertad se inscribe dentro de las relaciones humanas y del mundo. A este respecto cabe citar a Hernández en torno a la tragedia en general: " Todos los seres humanos tenemos nuestra pasión, y si se combina ésta con las circunstancias adecuadas, la pasión puede convertirse en trágica, llevándonos a la destrucción (si no la podemos controlar) o a la sublimación (si la podemos dominar)".

Los seres humanos casi nunca controlan sus pasiones; si se encuentran con una situación límite, éstas pueden estallar, pudiendo producir una tragedia, lo cual desencadenaría un movimiento de respuesta por parte del cosmos, o bien puede desencadenarse lo que es propiamente una pieza. Esto es un simple estallido de pasiones que no tiene consecuencias para el cosmos puesto que le son indiferentes a éste. Las pasiones no se convierten en acciones concretas transgresoras del orden cósmico, porque el ser humano, por lo común, se resigna u opone una cierta resistencia a vivir sus pasiones. No lleva a cabo un accionar externo; su fuerza se queda en el interior psíquico, a diferencia del personaje trágico, el cual lleva a cabo acciones que modifican su entorno y los límites del universo en el que vive.

Por otro lado, puede apreciarse que hay pasiones que se vuelven cómicas por estar fuera de lugar y edad. Son pasiones que pueden ser consideradas cotidianas, al igual que las de la pieza, pero, por su mecanismo de presentación de un carácter, se establece de una manera distorsionada. La comedia pone en primer lugar el vicio y la cualidad del personaje como algo que se asume; son más bien un poco exageradas para ser cotidianas; los vicios se dan en lo cotidiano, pero nunca en las dimensiones, como se presentan en el terreno de lo cómico. En la comedia también hay un equilibrio entre las virtudes y defectos del personaje, pero éstos se ven a través de los ojos de las relaciones sociales de convivencia. Los defectos son

también pasiones<sup>23</sup>, pero con alcances únicamente dentro del marco de lo social; un personaje cómico nunca podrá vivir sólo, el personaje de pieza y el de la tragedia sí; pues el mundo del personaje de pieza puede estar referido sólo a él, y el personaje de tragedia puede, él sólo, desencadenar y retar a las fuerzas del universo enfrentándose así con su propio límite. Dentro de las pasiones cómicas se pueden ubicar a los raboverdes, a los tacaños, a los mal educados, los mentirosos, los ladrones, los misántropos, etc. Estas pasiones son antisociales y, por lo mismo, son ridículas, pues cuando se manifiestan son molestas y por lo mismo son repudiadas por la sociedad.

Por otra parte, puede verse que hay pasiones que el ser humano finge tener o que exagera. Estas pasiones son más bien patéticas y se ubican dentro del melodrama; a veces producen risa, otras terror, otras más compasión, pero nunca las producen al mismo tiempo; como sería el caso de la pieza y la tragedia. Por su parte, en la comedia lo que sucede es que el personaje provoca risa y ésta lo convierte en objeto de diversión, o sea lo ridiculiza frente a los demás. Se puede también apreciar que tanto en el melodrama y la comedia no hay identificación con el personaje como lo hay fundamentalmente en la pieza y en algunas ocasiones en la tragedia.

Por otro lado, puede apuntarse que los personajes de tragedia y de pieza producen en el espectador la identificación, como consecuencia de la catarsis en el sentido aristotélico del término. Ésta consiste, hablando de la pieza, en que el espectador se reconoce en el personaje, pues sabe que él podría estar en esa situación pero que afortunadamente no lo está. El riesgo es inminente, esto le produce al mismo tiempo temor y compasión. En el caso de la tragedia, el espectador también puede sufrir una identificación o puede reconocer en el personaje a un ser humano sin reconocerse en él; la catarsis se produciría en este caso por el hecho de contemplar una dinámica cósmica<sup>24</sup>, y el lugar que guarda el hombre frente a ella; coloca al ser humano frente a los límites del universo.

---

<sup>23</sup> Los vicios son obsesiones, o sea una forma de inadaptación social. A este respecto puede consultarse a Eric Bentley, Op.Cit., en especial el capítulo 9 "La Comedia" p. 273 en adelante.

<sup>24</sup> Se sigue aquí a H.D.F. Kitto en: Op. Cit., en especial: "Greek and Elizabethan Tragedy", pp. 199 a 230. Asimismo el otro libro de Kitto sobre Tragedia Griega, Op. Cit.

La comedia, a diferencia de la tragedia y la pieza, no produce identificación ni, por lo tanto, catarsis; el espectador objetiva al personaje de comedia a partir de una clasificación o tipificación de un rasgo de su conducta, la cual, generalmente, es un vicio. El espectador, al objetivar este rasgo del carácter del personaje, se establece como diferente al personaje porque él no es ni puede ser de esa ridícula manera; él no puede ni podrá tener, bajo sus propios parámetros, esa conducta viciosa, los demás si la pueden tener pero él no. Este es un rasgo típicamente humano de ver la paja ajena cuando se carga con una viga propia; rasgo que, por otra parte, es el fundamento de toda posible comedia; el autor de comedias generalmente es un pícaro que gusta de poner en evidencia lo ridículo de la condición humana.



"Las tres hermanas" de Anton Chejov

### III.- ALGUNOS ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS, CONSTITUTIVOS Y ESTRUCTURALES DE LA PIEZA

#### LA ANÉCDOTA DE LA PIEZA

Una anécdota es la acción llevada a cabo por uno o varios personajes a lo largo de una obra; es el cambio que se va a presentar ante los ojos del espectador, es una modificación en la fortuna del personaje, un cambio externo que él puede sufrir, provocar, padecer, gozar, etc.; según Aristóteles sólo hay cuatro tipos posibles de anécdota o peripecia en cuanto a la trayectoria de los personajes: de bien a bien, de bien a mal, de mal a mal y de mal a bien<sup>1</sup>; según Luisa Josefina Hernández, hay sólo dos tipos de anécdotas: las simples y las complejas clasificándolas en la forma de presentar lo que sucede, en la manera como un autor dramático organiza su material. Sin poner como ejemplos obras, pues se tendrían que revisar varias y no interesa por el momento profundizar en el tema, sino simplemente hacer una abstracción de los dos tipos de anécdotas; así se dirá que las anécdotas simples son aquellas que cuentan un sólo suceso: de la situación A se pasa a la B o a la A', el suceso en sí es importante, pero no es el objeto sobre lo que se le quiere llamar la atención al espectador. Por otra parte, en las anécdotas complejas se trata de contar al espectador una suma de pasos de A se pasa a B, de B a C, de C a D, de D a E, etc. o se podría así mismo pasar de A a F, de F a G, de G a C, de C a B, de B a E, de E a D y finalmente de D a F; en ambos casos, aunque podría haber más formas de organizar el material, se trata de llamar la atención del espectador sobre los sucesos o cambios en el o los personajes y en el material que el autor dramático presenta a su público.

Desde la clasificación que propone Aristóteles, la pieza puede tener cualquiera de las cuatro trayectorias de los personajes; bajo los parámetros de clasificación que propone Luisa Josefina Hernández, puede decirse de la historia que alimenta el conflicto interno de la pieza que es simple, pues por lo general su anécdota es muy sencilla. La complejidad de la pieza no está en la historia, sino en el carácter de los personajes que la viven, por ejemplo en El Precio<sup>2</sup> de Arthur Miller, la historia es la siguiente: Victor Franz vende unas propiedades de la familia

---

<sup>1</sup> Aristóteles, Op. Cit.

<sup>2</sup> Arthur Miller, The Price, Ed. Penguin Books, New York, USA. 1985. o El Precio, tr. de Manuel Barberá, Ed. Tiempo Nuevo, Caracas, Venezuela, 1970. Los personajes son: "Characters in the play: Victor Franz, Esther Franz, Walter Franz and Gregory Salomon."

(una casa, muebles y baratijas) para dividir la herencia familiar. Victor toma el asunto de la venta como pretexto para llamar a su hermano Walter, aquí ya no está contándose una historia, sino que se pasa a la descripción de los que la viven; Victor tiene años de no ver a Walter, éste responde a su llamado en el momento en que Victor está vendiendo las propiedades de la familia al viejo Salomon. Esta respuesta a la llamada en ese preciso momento, trae a colación toda una historia interna o de carácter de ambos y de sus relaciones como hermanos, Salomon actúa como un juez imparcial, como un Salomón Bíblico que es un símbolo de la sabiduría y la tolerancia.

La historia en realidad es muy sencilla: alguien quiere vender unos muebles de la familia, pero no lo hará sin la aprobación de su hermano, representante de la otra parte viva de la familia, al que tiene años de no ver. Este hecho en sí es una historia muy simple, que basa su complejidad en la relación psicológica entre los hermanos, esto es, sus proyectos de vida en conflicto. La complejidad psicológica de los personajes puede apreciarse a través de toda la vida interior de Victor, Esther, Walter y Salomon, y la manera como el pasado histórico psíquico personal de los caracteres influye en los demás, todo para que las cosas sigan exactamente igual que antes, Victor Franz venderá los muebles y no volverá a ver jamás a su hermano, cosa que ya sabía inconscientemente, o sea que realmente no pasa nada en un mundo exterior y pasa todo en el mundo interno, la desintegración de la familia Franz y el dolor que esta frustración les trae a todos los miembros de la misma.

El hecho de que no pasa nada en las piezas, recuerda el comentario que hacía Jorge Ibarguengoitia en torno a algunos dramas de Luisa Josefina Hernández: "Son unas obras donde realmente no pasa nada y los personajes sufren y sufren y sufren mucho."<sup>3</sup> Es este sufrir mucho, esta vida interior proyectada en escena, lo que da sentido a la acción de la obra, lo que llena de interés la acción de la obra. Podría decirse que la anécdota es la historia que une a los personajes entre sí en cuanto a los sucesos que les rodean. Tómese una acción por ejemplo: Juan y María se casan. Aquí hay una acción exterior a ellos, el hecho de casarse, dependiendo de como se relacionen los personajes con esta acción, la anécdota podrá convertirse en simple o compleja.

---

<sup>3</sup> Jorge Ibarguengoitia, Op. Cit.

Si por ejemplo reaccionan de manera interna, a esta acción externa, la anécdota necesariamente se tornará simple; si por otro lado reaccionan de manera exterior, a esta acción externa a ellos, la anécdota se tornará compleja. Si por ejemplo, se muestran las ilusiones, traumas, deseos, etc. acciones anteriores de Juan y María que justifiquen su actual proceder, se estará haciendo de ellos personajes complejos porque tendrán todo un mundo interior que los justifique como personajes. En cambio si se cuenta toda una serie de sucesos en relación a como se conocieron, qué accidentes y percances particularizaron este encuentro, entonces se estará haciendo una historia exterior a Juan y a María, que por lo mismo será una historia compleja.

Ahora bien, es obvio que al hablar de acciones externas e internas de los personajes se hace referencia a una mera convención que señala un elemento existente únicamente a nivel de texto. Para el trabajo del actor esta convención intrascendente, pues él trabaja con acciones y circunstancias de manera global, esto es, él realiza de manera simultánea tanto lo interno como lo externo, su manera de trabajo le da vida a un tono pues el actor no trabaja con anécdotas sino con acciones. El campo de la posible estructuración anecdótica de una obra es el campo de trabajo del dramaturgo y del director de escena. Ahora bien, según Luisa Josefina Hernández sólo la pieza enfrenta al espectador ante esta división entre acción interna y externa, y así mismo considera que esta división se puede volver ociosa en otros géneros y señala que las acciones internas y externas son evidentemente simultáneas.

Por otro lado, puede observarse cómo, por una cuestión didáctica o expositiva, diferentes teóricos de la actuación hacen esta distinción; Stanislavski<sup>4</sup> en el método de las acciones físicas y en lo que se ha dado en llamar el primer periodo del maestro, hace la distinción; así mismo, Meyerhold<sup>5</sup> en sus comentarios a las obras de Chejov maneja la misma distinción; por otro lado sería interesante señalar otras coincidencias que hay entre la Teoría de los Géneros Dramáticos y las diversas Teorías de Actuación y Dirección; se cree que estas coincidencias no son gratuitas y que más que nada se deben a que las diversas Teorías hacen sus observaciones directamente sobre el fenómeno del que hablan; en este sentido se

---

<sup>4</sup> Constantín S. Stanislavski, Op. Cit.

<sup>5</sup> Vsevolod Emilievich Meyerhold, Textos Teóricos, en 2 volúmenes, tr. Juan Antonio Hormigón, Ed. Alberto Corazón, Serie Comunicación núms. 7 y 16., Madrid, España, 1978.

puede decir que son fenomenológicas en su metodología; aunque su fenomenología sea muchas veces muy silvestre a la manera de ver de muchos fenomenólogos.

La diferencia entre las Teorías de actuación y la Teoría de los géneros dramáticos es que las diversas teorías de actuación buscan encontrar un método o una técnica que facilite el trabajo del actor en la construcción de un personaje; de alguna u otra manera se busca el modo de facilitarle al actor el hecho de asumir al personaje, se parte de la acción misma para a partir de ella buscar la manera de proyectarla al público haciéndola presente y viva a los ojos del espectador; por su parte la Teoría de los Géneros dramáticos parte de la observación del texto para rastrear las impresiones o impactos que producen al espectador; busca captarse lo proyectado, esto es, se trata de una teoría que explica el fenómeno después de observado, por esto mismo no puede ser tomada esta teoría como una receta o una fórmula mágica que resolverá los problemas de un determinado texto; por su parte las Teorías de actuación y dirección parten de la observación de la acción, que una idea o texto sugiere, para buscar a partir de ella una proyección de la misma; esto es, se parte de un momento anterior al espectáculo, porque éste es su fin u objetivo a lograr; como se ve son dos momentos totalmente diferentes y con objetivos muy bien diferenciados y que tienen en común el espectáculo, uno como fin, las Teorías de actuación y dirección y el otro, como punto de partida para su reflexión siempre y cuando exista un texto que se pueda analizar. Lo curioso es que este punto los hace coincidir y diferir en muchos de sus comentarios.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Sería muy interesante una investigación que abordase una comparación más cuidadosa y exhaustiva en este sentido.



## LA PIEZA Y EL SÍMBOLO

La pieza, para adquirir rango poético, debe manejarse con uno o varios símbolos que la adornen y embellezcan; éstos guíaran todo el espíritu de ella. Debe decirse que la pieza, como toda obra dramática, es esencialmente simbolista, en sentido estricto. Luisa Josefina Hernández diría que más que simbolista, necesita enmarcarse en una metáfora esencialmente dinámica sin poder ser llamada simbolista, porque el símbolo es un manejo sustitutivo de la realidad. así por ejemplo, "El Jardín de los Cerezos"<sup>7</sup>, el jardín es la metáfora dinámica de una clase social en decadencia, es el lujo que no tiene nada práctico, que sólo aparece en los diccionarios como una rareza poco común, representando la cónica actitud de la aristocracia y sus sirvientes que están en un proceso de desaparición, de lo inútil de sus costumbres, de como van a desaparecer para que aparezca una nueva clase social representada por los cómicos departamentos para veraneantes. Éstos son la metáfora de la nueva clase social en ascenso, que en realidad no es más que la nueva aristocracia, la burguesía rusa de finales del siglo pasado.

Otro ejemplo de manejo metafórico es el que logra Arthur Miller en su pieza, ya antes citada, El Precio<sup>8</sup> donde Gregory Salomon el viejo comprador de muebles viene a significar el papel de juez, un juez bíblico de dimensiones cósmicas al estilo del Rey Salomón, con la sabiduría compasiva y equitativa de la vejez bien vivida. Así mismo, la vieja casa donde están almacenados todos los muebles llenos del polvo del olvido o del paso del tiempo, representa a la memoria de los personajes y el recuerdo de los años vividos en ella. Incluso ha tenido que desempolvarse la casa, así como desempolvarse la memoria para sacar en claro lo que le corresponde a cada quién. Este acto de recuperación aparente del pasado es un acto muy doloroso, tanto como quitar una casa que es familiar y por ello está llena de recuerdos para quien la quitáse.

Un ejemplo más sería el papel metafórico de la huerta, en Los Frutos Caídos<sup>9</sup> de Luisa Josefina Hernández. En esta obra todos los personajes son frutos caídos, o a punto de caer y ellos no pueden hacer nada por evitarlo. Así es la dinámica o la ley que rige a los frutos de la huerta, así es la vida y nada podemos

---

7 Anton Chejov, Op. Cit.

8 Arthur Miller, Op. Cit.

9 Luisa Josefina Hernández Los Frutos Caídos. F.C.E. Col. Lecturas mexicanas segunda serie, México, D.F.

hacer, aunque cabe la esperanza de ser recogido y comido como una forma de compensación por haber vivido, pero esto también es parte de la misma mecánica inevitable de la vida. En Los Frutos el manejo metafórico de la huerta como algo inútil, como algo que se ha abandonado, está presente a lo largo de toda la obra; el símbolo del descuido de la huerta va tomando distintos tonos y formas, como el hecho de la antigua lámpara de velas (Candelabro) muy hermoso pero inútil, como todo lo que hay en esa casa, que algunos que la habitan quieren tirar por viejo e inútil, pero que la vieja tía Paloma no les deja hacer, ella se dedica a recoger lo que ellos quieren tirar, porque esa casa, para ella, está llena de recuerdos.

El manejo discursivo de las metáforas es algo característico de la pieza, es la manera de hacer poesía con el tema. La metáfora es como el símbolo de la vida, o más bien como una parábola que se va desarrollando a lo largo de la obra: una enseñanza de vida. Otro ejemplo más de metáfora es el lejano Moscú de "Las Tres Hermanas"<sup>10</sup> de Anton Chejov, aquí Moscú no es real, sino que representa el ideal de vida al que todo ser humano anhela llegar. Otra metáfora más en esta obra es el manejo que se hace de las estaciones del año, donde se juega con ellas como representaciones de las diferentes etapas de la vida: renacimiento, juventud, vejez y muerte, ciclos que se deben pasar en esta mecánica del anhelo por una vida mejor, que bien destacó en sus análisis críticos Dánchenko.<sup>11</sup>

Este manejo simbólico<sup>12</sup> de la metáfora es algo que puede ser considerado como característico de la pieza, aunque hay otros géneros donde funciona este nivel simbólico metafórico, por mencionar un ejemplo "La Gaviota" de Anton Chejov donde la Gaviota muerta viene a representar el alma asesinada de los dos personajes jóvenes. Hablando a nivel de metáforas, se puede decir que la verdad de la pieza es la verdad del sueño... siempre se va a despertar uno de él, esta verdad expresada en los símbolos de la metáfora se convierte en la poesía de la pieza.

---

<sup>10</sup> Anton Chejov, Op. Cit.

<sup>11</sup> Vladimir Ivanóvich Nemiróvich-Dánchenko, Mi Experiencia Teatral, Ed. Futuro, Traducción N. Caplán, Buenos Aires, Argentina, 1959. También en: MY LIFE IN THE RUSSIAN THEATRE. Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, Ed. Little Brown and Company, Translated by John Coumos, Boston, U.S.A., 1936.

<sup>12</sup> En sentido estricto, y siguiendo en ello las observaciones hechas por Luisa Josefina Hernández, este "nivel simbólico" funciona en todos los géneros menos la farsa, la cual tendría un nivel simbólico máximo.

Hay una frase de Heidegger, muy famosa, que dice: "Hemos llegado demasiado tarde para los dioses y demasiado (temprano) pronto para el ser"<sup>13</sup> creo que esta frase corresponde muy bien al espíritu poético de la pieza, o al menos resume muy bien el anhelo y la ilusión desencantada que hay en su poesía, y esta valoración tan baja o tan alta de la vida, que es el preguntar por su sentido, por su ser.

Se dice que el tono general de la pieza es el tono cotidiano<sup>14</sup>. Pero ¿qué es lo cotidiano? según Luisa Josefina Hernández lo cotidiano en un texto dramático básicamente es la imitación poética del acontecer diario, y que por lo tanto sucede de una manera previsible, probable, esto es, lo que sucede puede explicarse a nivel de texto en una relación lógico causal. Por su parte, Heidegger define a la cotidianidad de manera fenomenológica, diciendo que ella hace que se viva en el se, donde los demás hacen que se viva como ellos, se hable como ellos, se actúe como ellos, el se es una estructura constitutiva del ser humano, es, si usamos la terminología heideggeriana en su traducción a la lengua española hecha por Gaos, un existencial. ¿Cuáles son las características propias de este existencial? Según Heidegger, la existencia del ser humano es implacablemente heterónoma, se debe dormir por la noche y trabajar durante el día si se quiere que los asuntos conozcan la prosperidad; se debe llegar a tiempo al andén de la estación si se quiere viajar; se debe uno vestir de determinada manera si se quiere pertenecer a determinado grupo, se puede renunciar a cada una de las obligaciones en particular. Pero esto equivaldría a lanzarse hacia otras posibilidades, sometiéndose a otras presiones. Es inevitable vivir en esta dependencia, aunque en particular y absolutamente todas las dependencias pueden excusarse; por otra parte, es muy probable que una tiranía sin tirano sea la más cruel de todas. Se puede decir así que este innominado tirano es un sujeto neutro, impersonal, el se del "se dice...", "se habla...", "se viste ahora así...", etc. la vida cotidiana obliga a plegarse a la dictadura del se. Nada escapa a su dominio: preocupaciones, placeres, sentimientos, ideas, todo en el plano de la vida diaria; sin una posible resistencia sería posible. El se es el ser-ahí, el ser humano, en su existencia inauténtica. Es él, y no yo, el verdadero sujeto de la vida cotidiana. La servidumbre del se no impulsa al hombre hacia un ser exterior al suyo propio, sino hacia un cierto modo de sí que consiste en no ser sí mismo.

---

<sup>13</sup> Citado en: El Retorno al fundamento del Pensar (Martin Heidegger). Alberto Constante, Ed. U.N.A.M., México, D.F., 1986., p. 149.

<sup>14</sup> Cfr. John Kenneth Knowles: Op. Cit.

Se habla de tono cotidiano desde la perspectiva aristotélica que plantea el arte como reproducción imitativa de la vida, éste es un tono artístico porque hubo un proceso de selección y síntesis de materiales imitativos para representar así estos sucesos de la vida diaria, pero la vida diaria en sí misma no es dramática, se dramatiza en tanto se hace una metáfora con ella, en tanto se le representa desde lo poético de la pieza, con metáforas que van a mostrar una concepción de la vida. Todo esto se hace a través de la escenificación de lo cotidiano, la cual está centrada en el juego de la frustración y/o compensación de nuestros sueños e ilusiones, alimentando nuestra vida o en el decir de Heidegger, en la representación de un existencial que muestra la estructura constitutiva de la existencia inauténtica del hombre.

Un actor stanislavskiano puede decir que la acción es la llave para comprender el segundo plano o el núcleo de la obra<sup>15</sup>, esta sería la llave de acceso a la poesía de la pieza en particular, pero de cualquier tipo de género de obra en general.

La forma del funcionamiento metafórico de la pieza, por paradójico que parezca, exalta pequeños detalles de vida cotidiana y mezquina, y los hace poesía; transformándolos casi en elementos cósmicos. Los resignifica, los lleva de un plano cotidiano, plenamente reconocible e identificable por el público, a un plano extracotidiano donde se resignifican y matizan, mostrándose así el carácter de los diferentes y variados personajes. Se cree que al mostrarse sus ideales y frustraciones se muestran sus contradicciones como clase, aunque no se sabe si sea válido para todos los dramaturgos; pero lo que sí es cierto, es que al mostrar contradicciones, lo que se está mostrando es complejidad de carácter de los personajes. Nótese que no se habla de contradicción en el sentido brechtiano, aunque la contradicción que se señala no está peleada con esa, es mucho más humana o primaria que la brechtiana.<sup>16</sup> El público reconoce estos caracteres, se

---

<sup>15</sup> El segundo plano, el superobjetivo o el núcleo de la obra son los términos utilizados por los creadores y seguidores del Teatro de Arte de Moscú, Stanislavski, Dánchenko, etc., para designar con esto el tema que se debe resaltar con el trabajo del actor, realizador, decoradores, escenógrafos, director, etc.; se podría precisar más en la relación que guardan estos términos con el tema; lo único que se hace es señalar una coincidencia de miradas entre estas formas de abordar teóricamente al teatro.

<sup>16</sup> Se puede consultar: Cinco dificultades para quien escribe la verdad. Bertolt Brecht, Ed. Punto por Punto, sin nombre de traductor, México, D.F., 1964, y: Escritos sobre Teatro. Ed. Nueva Visión, Selección y traducción de Jorge Hacker, en Tres Tomos, Buenos Aires, Argentina, 1983.

identifica<sup>17</sup> con ellos porque siente compasión por ellos; es decir que sufre una catarsis.

Por ejemplo, en "El Jardín de los Cerezos"<sup>18</sup> de Anton Chejov, Lopajin lleva zapatos amarillos. Este hecho en un plano cotidiano, significa un mal gusto y un estar fuera de lugar del personaje; pero estos zapatos, en ese personaje particular, significan eso y mucho más que eso. Lopajin además de ser un snob, es decir, un nuevo rico que no sabe que hacer con su dinero, más que tener mayores ingresos económicos (Dinero llama dinero dice el refrán popular) y gastarlo en caprichos ridículos, como comprar unos zapatos amarillos<sup>19</sup>. Por el simple hecho de comprarlos Lopajin, los destruye y los pone fuera de lugar, acto que para la aristocracia denota su mal gusto, puesto que no sabría escoger otros.

Este hecho de los zapatos preconiza lo que va a hacer Lopajin con el jardín de los cerezos, "algo de mal gusto" que a fin de cuentas es un negocio ventajoso para él. Curiosamente, Lopajin estaba dispuesto a ceder este negocio a los antiguos aristócratas por una relación afectiva que le une con ellos, pero al ser incapaces de andar con los pies amarillos o hacer negocios de mal gusto, a Lopajin no le queda otra alternativa, puesto que él lleva el mal gusto en sus pies, lleva los pasos rápidos del comerciante, los zapatos de Lopajin lo diferencian del resto de los mujiks, que es de donde él viene y de los antiguos aristócratas, que es a donde él va con sus divinos pasos amarillos.

El tono cotidiano de la pieza es completamente poético y emotivo, porque presenta toda la gama de sentimientos de un ser humano. Se podría pensar, aunque de manera incorrecta, que lo cotidiano, por la frustración que implica, es aburrido y no pasa nada, como en la vida misma, pero he ahí la poesía de la pieza para negarlo. Se trata de presentar la vida en escena, ella es en sí misma aburrida y no pasa nada; se puede decir que es poco interesante, porque en ella el ser humano

---

<sup>17</sup> L. J. Hernández señala que la identificación consiste en sufrir temor y compasión de una manera simultánea. Por su parte la compasión sola es un sentimiento frente a lo patético que excluye totalmente la posibilidad de la identificación.

<sup>18</sup> Op. Cit.

<sup>19</sup> L. J. H. dice: "Los zapatos amarillos de Lopajin son señal de vulgaridad: Lopajin piensa que quizá son normales y hasta elegantes". Así mismo vease la siguiente cita: "Ermolai Alekseevich Lopajin, comerciante." Con esta parca nota, Antón Chejov describe a este personaje de: "El Jardín de los Cerezos." en Op. Cit.

rehuye el conflicto, las emociones, en fin a todo aquello que implique responsabilizarse de sus acciones.

Puede sostenerse, tal vez por educación, al ser humano no le gusta se descubra su mundo emotivo; es en este sentido que se huye de la acción o del conflicto; pero la vida que presenta el drama, en este caso la pieza, le da un nuevo significado a la acción; porque desata y destapa estas emociones que no gusta se descubran en uno mismo, pero que se deleita uno en descubrir en el otro; porque finalmente al observarlas en el otro está viviéndose doblemente.

El tono poético de la pieza le da un nuevo significado a los sentidos de las cosas y a los sentimientos que habitan el ámbito del mundo; pues los enfrenta a la acción y a su significado histórico; de esta manera la poesía resignifica el mundo de la cotidianidad por contraste; lográndose al desatar el conflicto, la acción y la emotividad, llevándose al espectador a un plano extracotidiano que le permitirá juzgar el mundo de lo cotidiano a partir de su ausencia. Para percibir el microcosmos de la pieza, tiene que partirse de un macrocosmos; pues no es suficiente pensar este mundo a partir de su propio marco de referencia, se tiene que buscar, por lo tanto un marco de referencia mayor que sirva de contraste para apreciar este mundo en su justo valor, puede tomarse como marco de referencia el mundo de la utilidad que se encuentra presente en casi todas las piezas, este marco de referencia por sí mismo no va a explicar el complejo mundo donde viven los personajes de una pieza.

Aunque la utilidad, en la pieza, puede ser una de las partes que ilustran e iluminan el mundo desde adentro, en la utilidad se encuentra apuntada una dirección que va más allá del mundo, pues en la pieza un reloj o cualquier otro objeto cotidiano, se resignifica, que apunta a lo cósmico sin llegar a generar consecuencias en ese nivel. Esta resignificación de los objetos cotidianos denota algo que es sustancial a la pieza, el sentido y el valor de la frustración y la compensación, como fuerzas motoras de las acciones humanas. Sirve además como un parámetro de estas acciones; un parámetro de la utilidad de la vida.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Este parámetro no se expresa en un sentido cuantitativo sino en un sentido cualitativo; este sentido cualitativo está determinado por la voluntad humana en situación; esto es, sin meterse en mayores complicaciones: "lo que quiero es lo que vale porque lo quiero." Quien quisiese profundizar en el problema del valor desde la perspectiva en que aquí se le toma, consúltese a Fernando Savater. Op. Cit., en especial el "capítulo VI Qué vale y cómo vale". págs. 62-69.

Frente a esto sólo puede valorarse la vida, en tanto haya la posibilidad del fracaso, de la derrota; en pocas palabras es la paradoja del bien: El bien sólo existe en tanto hay mal, entonces ¿para que hay bien?; la pregunta se halla otra vez en un punto que excede los alcances de la razón humana, pero que es parte consustancial de la vida; uno puede, prudentemente, quedarse callado, pero se sabe que la vida es imprudente y ella, puede decirse, urge a hablar, pero ¿de qué?.

Esta paradoja es algo que la sociedad moderna no puede aceptar, puesto que todo está dado desde su perspectiva en un marco de competencia y libre mercado, pero lo que señala la pieza es más bien ¿Para qué la competencia ? ¿Para qué la vida si de cualquier manera se va al fracaso ? Puede decirse que queda la mínima esperanza del triunfo ante la propia vida; y quizás sea lo peor que pueda decirse o lo mejor; eso ¿ Quién lo sabe?.

Por esto puede decirse que la circunstancia ante la que se enfrenta el hombre en la actualidad es una especie de tragicomedia perversa<sup>21</sup>, una tragicomedia que lleva al hombre contemporáneo a una valoración de un ideal de vida. Pero esta valoración, como tal, plantea la paradoja del necesario fracaso, frustración o compensación de los personajes y de lo inevitable de su situación; por el deseo irrefrenable de superar sus obstáculos. El deseo y el enfrentamiento ante el obstáculo insuperable son lo que constituyen simbólicamente a la frustración y a la compensación que pueden hacerse presentes en toda pieza.

El funcionamiento simbólico tragicómico de Viaje de un largo día hacia la noche<sup>22</sup> de O'Neill, empieza con un bello amanecer que anuncia el comienzo de la vida. Las esperanzas de felicidad y prosperidad de una familia se plantean después del desayuno que ha sido todo cordialidad y bromas. Se ve una familia donde todos se aman y se acompañan contentos, pero lo trágico está en su evasión para hablar de lo desagradable, que en este caso es un pasado no muy remoto.

Hay la mención de la niebla que todo lo rodea. Ellos, los hijos y el padre, tienen la creencia de que no va a venir, ella, la madre, dice que seguramente vendrá: "... los huesos de mis manos lo anuncian y ellos nunca se equivocan."<sup>23</sup> A

---

<sup>21</sup> No se está utilizando el término tragicomedia en el sentido que le da la Teoría Dramática de Luisa Josefina Hernández, sino simplemente de una manera literal de combinación de lo trágico y lo cómico.

<sup>22</sup> Eugene O'Neill, Op.Cit.

<sup>23</sup> Ibid.

la luz de los hechos posteriores cobra una dimensión mayor, lo que se dice es algo plenamente cotidiano, pero a la luz del contexto y de la trama de la obra, se vuelve grandioso y terrible, puede decirse que extracotidiano en el sentido que Barba entiende este término, o sea, como fundamento de la expresión teatral consistente en hacer visible en escena lo invisible<sup>24</sup>.

Desde este momento de la obra ira viéndose el viaje del día, la vida, hacia la noche, ¿ la muerte ?, ¿ la vida ?, ¿ o los dos ? La niebla ira tomando el significado de la masa que todo lo oculta, tanto el día como la noche, o por lo menos lo que casi engaña, o envuelve en ese mundo particular donde no se ven las cosa a un metro de distancia y salen a flote los fantasmas del pasado, al igual que la morfina que llena de niebla el dolor de la madre. La madre sabe que la niebla volverá envolviéndolo todo, porque sus manos, sus nervios, su artritis lo dicen. Con la metáfora de las manos, O'Neill condensa toda una vida de recuerdos y sufrimientos de una familia, vistos a través del dolor y del intento de huida ante él por parte de la madre.

La historia de la madre explica su carácter y el dolor que invade a la familia. La madre, por los dolores producidos después de un parto tremendo, es recetada por un médico con morfina para aplacar y vencer sus malestares; el mundo de placeres y evasiones de la madre se vuelve un infierno familiar, una especie de niebla que empaña toda la felicidad de la familia; y que por lo menos no la deja ver. La niebla poco a poco se va apoderando del escenario, va cubriendo con su velo las vidas de estos pobres personajes. La lucha de la madre es dejar la morfina, una meta inalcanzable; este infierno del que no se quiere salir y se quiere salir, es una meta que no es tal por ser inalcanzable, y precisamente por ello es más deseable.

Se reconoce la posibilidad de este infierno, pero, afortunadamente no se está en él, sino fuera de él, y al estar fuera se siente compasión por las metas que los personajes tienen. Como espectadores se saben inalcanzables y los personajes no pueden saber esto, pues ellos están viviendo inmersos en su cotidianidad, es ella la

---

<sup>24</sup> Se sigue aquí que da de leyenda eliade, para él una leyenda es un Mito que ha perdido su característica de historia sagrada, ya sea porque la historia se torna indescifrable para quien la presencia o porque el mismo narrador ya no sabe cual es el contenido sagrado de la historia. La leyenda tiene las mismas estructuras narrativas que el mito, por ejemplo: hay una serie de pruebas a las que se somete a su protagonista; en ambos tipos de historia se hace referencia a un tiempo y espacio diferentes del vulgar; lo que se podría llamar un tiempo y espacio extracotidiano. Cfr. Mircea Eliade, Op.Cit. sobre lo extracotidiano Cfr. Eugenio Barba, Op.Cit.



que no les deja ver su entorno, por esto se puede decir que los personajes de pieza son más como el ser humano, por que éste en el fondo de sí mismo, sabe que también, como al personaje de pieza, le está vedado ver la totalidad de su vida, por una condición estructural que se llama cotidianidad.

En el mundo de la pieza la trama cobra un significado enorme porque en ella todo se relaciona con todo; un todo de probabilidad y poesía, porque se trasciende un significado meramente cotidiano y adquiere un significado humano de leyenda. La leyenda es el mundo donde preferentemente se mueve el hombre, es su cotidiano de referencia, porque es a partir de la leyenda que las cosas que hay en el mundo forman un sentido evocador de sus historias y las trasciende; o más bien, a partir de ella las cosas del mundo obtienen un significado y, de esta manera; el hombre se las hace o apropia simbólicamente; a esto se le podría llamar el efecto de lo extracotidiano, se infiere así que se conoce la cotidianidad por contraste.

Así mismo, se conoce el mundo de la leyenda por contraste con el mundo del mito. En la pieza el mundo del mito se ha perdido de manera irremediable, porque funciona dentro del mundo de los mitos débiles o leyendas<sup>25</sup>. De alguna manera estos mitos son más cómodos o naturales para el hombre porque en ellos él solamente es un espectador. En los mitos débiles o leyendas de las piezas lo que se extraña son los hechos ejemplares que presenta el mito, así mismo se extrañan las aventuras y peripecias de los personajes de las leyendas; en general se puede decir que se pierden las metas<sup>26</sup> y objetivos de los personajes de los mitos y leyendas; se esta pues ante una tragicomedia negativa o negra; la meta a la que se llega y de la que se parte de una manera 'natural' o cultural es el mundo de la cotidianidad; lo que se gana en poesía se pierde en aventuras, espacios sagrados y míticos; aunque se podría afirmar que la poesía de la pieza se a partir de una añoranza o anhelo de estos objetos perdidos en los mitos y leyendas. Esta situación es cómicamente trágica o trágicamente cómica; en la pieza se anulan mutuamente la posibilidad del placer de lo cómico y la posibilidad del dolor de lo trágico; la pieza es la paradoja de la tragicomedia moderna, la anulación de la tragicomedia, de la tragedia y de la

---

<sup>25</sup> Cfr. Un mito débil es lo mismo básicamente que una leyenda, es se puede decir, el proceso de gestación de una leyenda. Mircea Eliade, Op. Cit.

<sup>26</sup> Sobre la palabra META Luisa Josefina Hernández señala: " Los personajes de pieza parten de una concepción equivocada de la vida, creen que la vida es "natural", casi parasitaria y que no es necesario tener metas en la vida. Cuando se ven obligados a desarrollar cualquier actividad se muestran sorprendidos y disgustados; de allí el trasfondo económico: si fueran siempre millonarios, no sufrirían de esa manera; estarían en otro género".

comedia asumiendo sus elementos en el inconsciente del texto; de ahí su riqueza simbólica, pues los personajes anhelan y añoran todos estos espacios sin hacer realmente nada porque se hagan presentes, pues no sería ni correcto ni natural.

## LO PROBABLE Y LA PIEZA:

Según Luisa Josefina Hernández y siguiendo en esto muy libremente a Aristóteles, lo probable es aquello en lo cual se puede establecer una relación causal casi en forma inmediata, esto es, una relación causa efecto establecida como ley. Esto quiere decir que lo que se puede probar con suma facilidad, dada su verosimilitud de acción y su contexto, es lo que se puede denominar en un texto dramático como probable. Ahora bien ¿por qué la pieza es probable? Porque lo que se pone de manifiesto en ella es el mecanismo psicológico de la frustración y compensación. Este mecanismo marca el quehacer de la vida diaria y cotidiana de un ser humano. Por lo menos en los siglos XIX y XX, se cree así mismo que también habría piezas de los demás siglos, porque lo único que hace falta es la capacidad de describir la cotidianidad del ser humano y su manera de vivirla a partir de frustraciones y compensaciones diarias. Pero lo real es que no se escribieron, porque nunca se consideró a la vida cotidiana como digna de estima o atención.

Se habla de que la pieza se maneja fundamentalmente con material probable, pero, ¿Qué quiere decir esto de material probable? , ¿Qué otros tipos de materiales hay? Según Luisa Josefina Hernández, basándose en esto en una interpretación muy libre de Aristóteles, existen tres tipos de materiales; los cuales conforman y alimentan las anécdotas y estructuras de las obras (Las Tramas) partiendo del tipo de imitación de la realidad de que se trate

Estos tres tipos de materiales ( se les llama así porque de ellos se nutren las obras para construirse ) son a saber:

1) Probable: es equivalente al realismo y a todo aquello que se pueda reducir a explicaciones y leyes de causa y efecto; es toda aquella observación artística que explica la realidad de una manera coherente y acorde con la realidad. (En realidad los tres tipos de materiales no son más que diferentes tipos de relaciones con la realidad. ) Las obras realistas encierran verdades psicológicas, sociales y cósmicas del comportamiento humano, que se hacen comprensibles desde el contexto en el que se está, y que se pueden en un momento dado elevar a leyes de comportamiento universal.

2) Materiales posibles: Son materiales más singulares, más históricos, su existencia es generalmente única, particular o extraordinaria. La Historia está llena de este tipo de sucesos, porque por ejemplo, Napoleón o Hegel sólo serán uno en

la Historia. Estos personajes son tan singulares, que únicamente se hacen accesibles en tanto singularidades; en cambio el personaje probable, es un personaje que se hace reconocible porque ama, llora, camina y, bajo determinadas circunstancias, sus pasiones se pueden desbordar y se le hace posible al ser humano entender por qué causa es que se presentan las diferentes cosas que suceden. Se descubre en su desbordamiento una razón humana justificada causalmente; en cambio Napoleón como personaje histórico se aparece inexpugnable en su unicidad. aunque, claro está, él mismo podría tener todas estas pasiones y sentimientos, explicándolo como ser humano, pero existe algo en Napoleón, que sólo él tiene, lo que lo hace un héroe de talla histórica, en este sentido es como el personaje tendría objetivos más simples<sup>27</sup>. Pues funciona a base de un solo objetivo a nivel de texto, objetivo que le da la obra misma, que es lo que se pretende capte el público. De esta manera, los objetivos textuales de un personaje probable son más complejos, pues a nivel literario, el personaje tiene más de un objetivo y muchas veces se contraponen estos objetivos entre sí.

3) Materiales Imposibles, se les llama así, por su capacidad de sustitución simbólica de la realidad, como por ejemplo, la historia de Gregorio Samsa<sup>28</sup>, quien amanece siendo una cucaracha, bajo la conciencia de que esto es total y absolutamente imposible. Sin embargo, todo ser humano puede comprender simbólicamente la circunstancia de Gregorio Samsa, es más, puede decirse que todo ser humano algún día se ha sentido cucaracha. La lógica del texto de Kafka está basada en esta situación humanamente comprensible, pero lo lleva hasta un grado tal de parodia, que empieza a funcionar como si fuera la realidad cotidiana de todos los días, realidad que es imposible en sí misma, pero que es posible en tanto símbolo de ese malestar. ¿Qué es lo que sucede en esta historia? El Símbolo se encarna en un ser como si fuera real, empieza a funcionar en ese nivel de

---

<sup>27</sup> Desde una perspectiva de análisis genérico, no así desde una perspectiva de las teorías de actuación, ya sea la de Stanislavski/Danchenko o la de un Meyerhold (pues la construcción de un personaje actoralmente implica siempre más o menos el mismo trabajo) el captar las circunstancias del personaje, y poderlas proyectar en escena, contribuyendo al correcto desarrollo de la obra a partir de asumir al personaje en un aquí y ahora. V.I. Danchenko Op. Cit., Stanislavski Op. Cit., V.E. Meyerhold Op. Cit.

<sup>28</sup> Franz Kafka, La Metamorfosis, Ed. Bruguera, Libro Amigo, Traducción de Feliu Formosa, Barcelona, España, 1984. En general toda la obra de Kafka no se nutre más que de materiales imposibles, esto es simbólicos; en teatro también hay excelentes ejemplos, desde la antigüedad hasta nuestros días, por ejemplo: Todas las obras de Aristófanes y en nuestros días, Jean Genet, Samuel Beckett, etc. en el teatro; en el cine la obra de Buñuel, Jodorowsky, los hermanos Marx, Chaplin, etc.: En televisión: La Familia Adams, Los Simpsons.

realidad, de hecho el material imposible se nutre de materiales ya sea probables o posibles.

La pieza, como cualquier género dramático, no puede manejar, al mismo tiempo, los tres tipos de materiales que hay: Probable, Posible e Imposible; la pieza maneja un material fundamental que es la base y la fuente de los otros que pueden existir en ella; su material es fundamentalmente Probable, aunque puede aprovecharse de otro tipo de materiales. Resulta recomendable mantener la mayor parte del tiempo el material probable, y si se filtran los otros tipos de materiales, deberán servir para reforzar al material probable y para individualizar a las piezas respectivas.

Recuérdese en este contexto "Papas Fritas y Todo lo Demás"<sup>29</sup> en esta obra se narra la historia de unos reclutas ingleses en la época actual ( puede tratarse de los años 50's o 60's, ciertamente la época de la guerra fría entre los Estados Unidos y la Unión Soviética) La anécdota se centra en una situación cotidiana de nueve conscriptos entre los cuales se encuentra uno que pertenece a una clase social superior, que se llama Thompson ( Cuello Duro para los militares ) el cual tiene un conflicto con su padre y con su clase social porque no le gusta ser lo que es; los militares de alto rango se dedican a meterlo en cintura y al final se convierte en lo que no quería ser; todos los demás personajes conscriptos tienen líneas de acción parecidas en cuanto a que no disfrutaban su estancia en la R.F.A. y tienen deseos de cambiar de clase social, pero al final de la obra, quedan exactamente igual, pues no sufren ningún cambio fuera de lo esperado dentro de su adiestramiento militar, por su parte, el cuerpo de oficiales presenta una vida tan gris como ellos puedan llegar a serlo en su propia cotidianidad.

Así puede uno preguntarse ¿Es realmente "Papas Fritas y Todo lo Demás" una obra realista?; para contestar esta pregunta, tiene que preguntarse aquí: ¿ Qué tipo de universo, mundo o cosmos está imitando ésta obra ? ¿ De qué manera está tratando este universo ? Aquí se piensa que está entre lo probable y lo posible, porque hay la posibilidad de hacer una investigación psicológica profunda de los personajes sin la necesidad de hacer referencia a un mundo de fantasía de los mismos. ¿ Es probable o posible el material de "Papas Fritas y Todo lo Demás" ? Lo probable se define como algo que está sometido por necesidad a leyes de causa

---

<sup>29</sup> Arnold Wesker, Teatro, Ed. Losada, Traducción de Manuel Barberá, Buenos Aires, Argentina, 1970.

y efecto que lo explican de manera racional, podría decirse, algo que es comprobable y sucede todos los días. En cambio lo posible, es aquello que es único e irrepetible; es lo histórico, lo particular, frente a lo universal de lo probable.

Si se ubica al espectador en esta perspectiva, las historias de los conscriptos y los oficiales son historias posibles ( por lo menos cada una de ellas ) pero la manera como se tratan en escena las hace probables, porque no se cuenta la historia por ella misma, sino que se hace una selección y síntesis de materiales para reflejar la condición psicológica de los diversos miembros que conforman el militarismo inglés.

## **EL LENGUAJE DENTRO DE LA PIEZA**

Una pregunta que tendría que formularse a los especialistas en poesía y teatro del siglo XX sería: ¿ Qué tipo de relación guarda el tono poético cotidiano de la pieza con la poesía contemporánea ? Hasta donde se sabe, gran parte de la poesía de nuestro siglo se ha preocupado por cantar los elementos que constituyen lo cotidiano de la vida actual y en algunas ocasiones del pasado. Puede sostenerse que la poesía, como el teatro, ya no canta las epopeyas o acciones gloriosas de los grandes héroes y dioses; sino que habla del hombre común, de sus pequeñas labores y gustos, de sus grandes y pequeños triunfos y frustraciones.

La poesía moderna ha descubierto millones de formas de hacer y manejar el lenguaje; así mismo, hay muchas formas de manejar o encarnar el lenguaje en la pieza; se pueden señalar aquí al menos dos de ellas, las más comunes en muchas de las piezas, la primera consiste en usar el método naturalista haciendo un análisis y selección de los modos de hablar sociales de los personajes; otra forma de selección sería la propuesta por el realismo; el cual trabaja haciendo una síntesis y selección de los modos de hablar de las personas, esto es se toma un pedazo de vida, en este caso el lenguaje y se analiza artísticamente.

Esto, de manera necesaria, lleva a otra problema: el de la relación entre los ritmos de la poesía y los ritmos de los diálogos de la pieza, quizás como el "Burgés Gentil Hombre" se este descubriendo que se habla en prosa, pero aun así puede sostenerse que habría que hacer un estudio comparativo que arrojaría luz sobre esta relación; pues ambos lenguajes han enriquecido la percepción del hombre y su mundo cotidiano, sobre todo porque es increíble el nivel de significado que llega a

manejarse en tanto a los conceptos poéticos, a las acciones dramáticas y, finalmente, a la riqueza de sus significados. Además puede agregarse que toda buena prosa debe tener el ritmo de lo bien escrito, esto es uno de sus requisitos estéticos para poderse apreciar como arte.

El lenguaje de la pieza es el más noble, pero el más difícil para que un actor lo diga de una manera natural; pues exige en el actor un cien por ciento en escena; en realidad puede afirmarse que no hay reglas para que el actor diga los parlamentos de una pieza; digo reglas en un sentido específico de la voz, así como hay las reglas de la técnica del verso del siglo de oro, que tiene la obligación de respetar las reglas de la poética, para lo cual se requiere de una técnica muy específica; en el caso del lenguaje en prosa lo único que hay es la técnica del actor; que consiste básicamente, como ya se ha dicho anteriormente, en asumir al personaje en el aquí y el ahora comprometido con la circunstancia y los demás personajes, reaccionando conforme al sí mágico de las acciones sugeridas por el texto dramático.

Lo anterior lleva a formular una última pregunta ¿cual es la consecuencia lógica de todo este preguntar: ¿Cuál es la relación del lenguaje poético con el espacio dramático o escénico? No es gratuito que los temas tanto de la poesía, la novela, el cuento, la pintura, la escultura, la música, la fotografía, etc. acudan con tanto interés a la vida cotidiana de las diversas comunidades humanas; no es gratuito que las ciencias y disciplinas humanas se dediquen a investigar esta vida cotidiana y sus relaciones con el hombre; el siglo en el que se vive es un siglo que se ha centrado en la reflexión sobre la cotidianidad; se han perdido y se han ganado muchas cosas, pero eso no es algo que pueda decirse, al menos desde el momento teórico donde se está en esta investigación.



Mary Tyrone, de Viaje de un largo día hacia la noche de E. O'Neill



#### IV.- LA ESTRUCTURA FORMAL

Según Chejov<sup>1</sup> sus piezas "Las Tres Hermanas", "Tío Vania" y "El Jardín de los Cerezos" son comedias costumbristas, y las ve como comedias porque: "esos personajes me producen mucha risa, me divierten mucho"<sup>2</sup>. Lo que cabe destacar es que a alguien le puede producir otro efecto, pero esto no es lo verdaderamente importante, lo que sí cuenta y pesa en este asunto, es el hecho de que Chejov haya llamado a sus obras "comedias costumbristas": es la costumbre lo que pesa, la que constituye y delimita a lo cotidiano, o sea un quehacer de costumbres.

Puede asegurarse que la gente se viste, come, calza e incluso hasta respira de determinada manera y estas formas de estar están determinadas por la costumbre, que generalmente se adquiere por una imitación, generalmnte inconsciente. Esto es lo que comunmente se denomina como hábitos adquiridos en la vida diaria. Lo cómico del asunto es que esta fuerza de la costumbre es la que le permite, al ser humano, soñar despierto, esto es, vivir en ilusiones y proyectos. Por ejemplo, cuando alguien se lava los dientes lo podría hacer dormido o a oscuras, sin ningún problema, puesto que se le ha mecanizado; esto da un margen para que la imaginación se eche a volar y se ponga a construir castillos en el aire. Estos actos son los que tanto divierten a Chejov o ¿ será el acto de que se hagan las cosas a ciegas lo que le da risa ? Quién sabe, eso sólo Chejov lo podría contestar.<sup>3</sup>

Hablar de la pieza como una obra de concepción formal implica varias cosas:

- 1) Es una estructura que puede ir de uno a cinco actos.
- 2) Tiene un esquema estructural que consta de tres partes básicas: planteamiento del problema,

---

<sup>1</sup> Anton Chejov, Op. Cit.

<sup>2</sup> Luisa Josefina Hernández dice: " Esta observación de Chejov a Stanislavski fue a propósito de "El Jardín de los Cerezos" Aquí se cree que es a nivel de clase: le chocan los conflictos de incapacidad de los terratenientes. En "Las Tres Hermanas" También hay este énfasis en la idea del trabajo, pues a nadie le gusta en cuanto lo prueba. En "Tío Vania" también todos se consideran superiores al trabajo que pueden desempeñar, lo cual choca con una serie de ideas de diferente origen, desde " el que no trabaje no coma" de San Pablo, hasta las ideas de que cada quien será compensado por la calidad de su trabajo."

<sup>3</sup> Para los demás teóricos del teatro ruso, estas tres obras de Chejov son consideradas como comedias aunque el asunto no quede ni siquiera claro desde el mismo Chejov, ya que él las denomina de diferente manera cada vez. En lo que sí estarían de acuerdo los tres teóricos es en el hecho de que tienen características comunes, esto desde el mismo Chejov. Por hablar de las diferencias, se puede citar la manera en cómo nombra él sus obras: "Tío Vania" Escenas de la Vida en el Campo en Cuatro Actos. ; "Tres Hermanas" Drama en Cuatro Actos; "El Jardín de los Cerezos" Comedia en Cuatro Actos. Para Meyerhold, Dánchenko y Stanislavski se trataría en términos generales de comedias costumbristas.

desarrollo del mismo y, por último, un desenlace.<sup>4</sup> 3) O formulado de otra manera, se trata de una obra que presenta o plantea un problema de acción, un clímax de ese problema y, por último, un desenlace. De estos tres puntos algunos se excluyen unos a otros y otros no, más bien, se pueden complementar. Sobre todo los puntos 2 y 3 están aparentemente formulando lo mismo, pero si se detiene la mirada en el detalle, estas dos explicaciones están señalando cosas distintas porque como señala Luisa Josefina Hernández: " El clímax lleva el conflicto al mayor extremo que alcanzará en la obra, lo cual es una etapa anterior a la solución , que puede ser otro acto, en la mayor parte de los casos."

Los tres puntos indican cosas distintas pues hablar de clímax no equivale precisamente a hablar de una parte media del material que ha usado el dramaturgo; el clímax puede estar colocado más allá de la mitad del material; esto es, cuando se dice clímax se hace referencia al momento de mayor intensidad en la acción, momento del que dependerá la solución de una determinada acción planteada por una obra en específico. El clímax puede referir de esta manera al momento de mayor conflicto; al punto más álgido de la acción, punto que no se puede ya rebasar desde la perspectiva de totalidad y unidad que un tratamiento dramático supone.

Piénsese desde esta perspectiva en la llegada del pastor en "Edipo Rey"<sup>5</sup> ésta prepara la salida de Edipo de Escena que es el momento más alto al que puede llegar el conflicto; a este punto se llega, a partir de que el pastor hace la revelación de que Edipo no es hijo de los reyes de Corinto; la Reina entiende cual es el significado de la aparente felicidad de Edipo y sale desesperada de escena, pero él es incapaz de ver su propio destino, pues es quien lo está viviendo. Desde este momento todas las acciones se precipitarán a su consecuencia lógica: el cumplimiento del destino de Edipo, que no es más que lo que él a hecho libremente a partir de su carácter, desatando con sus acciones la intervención de los dioses, esto es, la confrontación de un plano humano con uno cósmico, Edipo se verá confrontado con sus propios límites, en el momento, en el cual el otro pastor le

---

<sup>4</sup> Cabe recordar en este momento a Aristóteles que dice que toda obra dramática debe tener tres partes constitutivas: un principio ( que no tiene nada antes que él y que es precedido por los demás ) Un medio, ( antecedido por algo anterior a él y precedido por algo que le continúa ) Y por último, un final ( antecedido por algo, pero que no tiene nada que lo preceda), Op. Cit.

<sup>5</sup> En Op. Cit., La salida de Edipo de escena es lo más intenso lo que sigue es la solución: largo parlamento de Edipo y destierro.

haga la revelación de quién es, él no podrá soportar esta verdad y al igual que Yocasta saldrá de escena enfrentándose así a su propio límite. Finalmente el límite real de todo ser humano es su propia muerte, por ello Heidegger dirá que somos un ser para la muerte, pues ésta marca los límites de nuestra cotidianidad.

Como consecuencia lógica del clímax viene el desenlace, solución del problema o conflicto planteado por la acción; puede sostenerse que esta solución es la conclusión lógica de la obra, dadas las situaciones humanas cotidianas de frustración/compensación planteadas por la pieza. Generalmente puede apreciarse que se trata de una vuelta o retorno a la realidad a la que están acostumbrados los personajes de la obra, es un retorno a la rutina de todos los días. El ser humano puede sentirse orgulloso o no, de esta rutina; pero siempre se sentirá más o menos digno frente a ella. El personaje de pieza lo único que tiene es dignidad, como ya señalaba Luisa Jossefina Hernández, y esta dignidad es la base de su autoestima; por lo tanto, la pieza, pone en juego de los personajes su capacidad de autoestima y la solución de ésta se dará en el desenlace, que, como ya se dijo anteriormente, es la consecuencia lógica y necesaria del clímax planteado por la obra, es la solución o el retorno a la normalidad cotidiana de los personajes.

Otra forma de percibir la concepción formal, es su relación estrecha con un tema único (La aceptación de la vida como un continuo ir y venir de frustración/compensación) que se desarrolla en una forma variable, pero finalmente única, constituida por: principio, medio y fin de la historia. Esta historia sería la ilusión de vida de las diferentes sociedades y personas en distintos momentos de relación histórica; pero como anhelo o añoranza siempre va a conducir al fracaso o compensación de la ilusión. Este es la característica fundamental del universo de la ilusión, ser siempre posible como imposible sin llegar nunca a tocar lo probable, puesto que lo probable, es repetible y puede estar sujeto a leyes. Aquí se busca la poesía de lo único e irrepetible, poesía que por otra parte no existe más que como efímera. La poesía de la no poesía; poseer lo que no se posee; desear lo que no se tiene, no poder apreciar lo que se tiene, se desea más y más cada vez. Finalmente, en la pieza, el universo de aceptación de la vida, es el del deseo y éste como tal es

infinito, como señalan desde la antigüedad clásica Platón y en el siglo veinte el psicoanálisis y la fenomenología de Levinas desde distintos puntos de vista.<sup>6</sup>

En torno a los deseos como fuentes de las ilusiones, puede decirse, que los deseos légítimos convertidos en ilusiones son los que hacen las piezas. Los deseos, anhelos, añoranzas, etc., pueden ser desde fantasías desproporcionadas (comedia), imaginaciones cursis (melodrama), anhelos o añoranzas que frente a una determinada circunstancia llevan al personaje a su destrucción o sublimación (tragedia), etc. según el tratamiento que se da al material y las conveniencias, preferencias, etc., del autor dramático frente a su trabajo.

Puede afirmarse que se respira porque se tiene necesidad de oxígeno, se come porque se tiene hambre (carencia de energéticos). Lo que sí es importante señalar, es que el deseo es un siempre desear más, o un siempre desear menos; es la búsqueda de un equilibrio que no se tiene, pero que se desea. Por esto, se puede afirmar que el ser humano es un ser contingente, su contingencia lo hace reclamar el absoluto; la forma de habitar del hombre el mundo es total y absolutamente desmesurada. Piénsese en el hecho de la postura corporal del ser humano, al plantarse el ser humano en dos piernas, lo condujo a quebrantar la necesidad y le dio la posibilidad de su libertad; dándole la posibilidad de apreciar el espacio, como horizontal y vertical a partir del desequilibrio que es estar en dos piernas y, a partir de esta postura busca su equilibrio, desde su total desequilibrio busca el equilibrio imposible, pues ya no puede regresar a su postura anterior ahora sólo le queda el seguir erguido, construyendo su propia libertad.

El ser humano es un ser contingente, el deseo como fundamento de su voluntad es el motor de sus acciones, debe apreciarse cómo el hombre tiene siempre el afán de ser un ser cabal, pues se percibe a sí mismo como incompleto; Platón en este sentido lo dijo muy bien refiriéndose al amor. En boca de Aristófanes dice: "... human nature was originally one and we were a whole, and the desire and pursuit of the whole is called love. There was a time, I say, when we were one, but now because of the wickedness of mankind God has dispersed us."<sup>7</sup> El mito dice que el

---

<sup>6</sup> Emmanuel Levinas, Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la Exterioridad, Ed. Sígueme, Traducción de Daniel E. Guillot, Salamanca, España, 1988. En torno al psicoanálisis ya se han señalado diversas fuentes y escuelas.

<sup>7</sup> "Symposium" in volume one of The Dialogues of Plato, in two volumes, translated into english by B. Jowett, M.A., with an introduction by Raphael Demos, Random House, New York, United States of America, 1980, p.319. Traducción: (La naturaleza humana fue

ser humano originalmente era uno, con cuatro piernas, cuatro brazos, dos rostros, pero que por un pecado de *hybris*, los dioses decidieron separar a los arrogantes mortales y desde entonces el ser humano busca su otra mitad, su punto de equilibrio. Puede muy bien ampliarse el alcance de este mito, no únicamente a la naturaleza del amor sino también a la del deseo; éste tiende a buscar el equilibrio perdido en un universo mítico y prenatal.

La búsqueda del equilibrio no existe como algo estático, sino como algo en movimiento, y lo que está en movimiento se puede detener o acelerar (extremos o límites de la búsqueda). El equilibrio perdido, como el deseo, es la búsqueda que el ser humano hace de sí mismo; al igual que la vida es la patentización de sí misma en cada individuo. La patentización de la vida en cada ser humano se da a partir de los anhelos, añoranzas y compensaciones junto con la búsqueda del equilibrio perdido; de esto se nutre la imitación de lo probable que hay en toda pieza, y puede apreciarse que es la imitación de lo posible, en tanto que se mimetiza en la realización de este mecanismo probable que se gesta en cada individuo histórico; aunque en esta realización de un mecanismo probable en lo posible, pueda caerse en lo imposible.

Puede sostenerse, que esto es lo que sería el tono cotidiano de la pieza: un desequilibrio que da una serie de contrastes para resaltar lo probable, el jugar de lo probable, lo posible y lo imposible en sus relaciones miméticas con la realidad cotidiana de cada hombre, nutriéndola de poesía, de anhelo; puede decirse que el poeta no es más que un anhelante del lenguaje; y lo que anhela es poseer lo imposible, concebir lo inconcebible, intentar lo imposible, para finalmente ser iluminados por la poesía. Goethe decía, refiriéndose a la labor del poeta: "Amo a quien intente lo imposible". En este caso, como lo señala Alberto Constante: "el intento del poeta es lo que ya rompe la cotidianidad, el rasero por lo bajo de la vida mediocre que, al unísono, es tristemente heroica." Aquí, el poeta dramático, al hablar de la vida cotidiana, se sale paradójicamente de ella para hermanarse más profundamente con el hombre cuando escribe una pieza. El poeta dramático describe el desequilibrio y la desmesura esencial del ser humano, bases de su frágil y grandiosa libertad.

---

originalmente una, siendo nosotros un todo, el deseo y su objetivo es llamado amor. Hubo una época, yo digo, cuando nosotros fuimos uno, pero ahora debido a la debilidad humana Dios nos ha separado.)

El deseo en las piezas no es llevado hasta sus últimas consecuencias, parece que siempre va a hacerse esto, pero el personaje lo contiene. Puede apreciarse cómo, de hecho, socialmente hay una exigencia de renunciamiento al deseo, por una especie de ley que funda la socialidad cotidiana. Heidegger<sup>8</sup> dirá que la cotidianidad, en una de sus formas estructurales es un ser-con. Puede verse que esta socialidad es el principio y el límite de los deseos humanos, socialmente admitidos por el uno, que decide lo que se hace, se dice, lo propio o impropio, pero ese uno no es nadie en particular, el ser humano en su cotidianidad hace caso de este uno y por ello no lleva sus deseos más allá, no rompe por ello su cotidianidad, pero curiosamente, esto no quiere decir que el ser humano no tenga el deseo real de romper con lo que el uno manda. Puede sostenerse que esta es la acción que toda pieza presenta, o sea las relaciones pujantes del personaje con este uno indiferenciado que está en la base estructural de todo ser humano.

Pasando a otro asunto, puede apreciarse que en Viaje de un largo día hacia la noche y Una Luna Para el Bastardo.<sup>9</sup> de Eugene O'Neill presentan en conjunto una concepción de la vida. La vida es planteada por estas obras como una lucha por la felicidad, que nunca se va a ganar, pero que en sí misma puede ser gratificante o frustrante. Esta manera de ver la vida tiene dos polos no irreconciliables, son como los dos elementos que constituyen la ambivalencia de los sentimientos humanos, según el psicoanálisis, y que dependiendo de cómo los reconcilien los dramaturgos darán como resultado las distintas obras de teatro. A estos dos polos se les podría asignar los nombres de frustración y compensación. Irónicamente los dos contienen en sí mismos los gérmenes de posibilidad de su contrario.

La posibilidad de las obras que tienden a la frustración, se resalta, porque todo lo que hacen los personajes está rodeado de proyectos e ilusiones positivas. sirviendo como medio de contraste y explicando a lo largo de la obra la frustración de los personajes. El segundo tipo de polo, el de la compensación, está rodeado de sensaciones y acciones negativas de los personajes, resaltando de esta manera su alegría de vivir y la forma de sobrellevar su frustración a lo largo de la pieza. Cualquiera de los dos polos generales de hacer la vida, remitiran necesariamente a

---

<sup>8</sup> Martin Heidegger, Op. Cit., en especial consúltese "Primera parte, capítulo IV y V en especial los números 25,26,27,35,36,37 y 38.

<sup>9</sup> Eugene O'Neill, Ops. Cits.

una verdad de pacotilla, a pesar de que en la vida, al ser humano le vaya bien o mal. Ella seguirá adelante o como lo dice irónicamente el refrán popular: "vamos, si hay más tiempo que vida".

Por otra parte, el elemento poético de estas obras oscila entre estos dos extremos a los que invita la pieza, la vida está llena de elementos triviales y aisladamente sin significado, pero cuando se les ve a la luz del afán del artista se percibe que hay algo más. La vida es finalmente un misterio; he aquí, según se cree, el fundamento de toda poesía. Alberto Constante dice al respecto: "Quizá lo importante de la pieza sea el que eso que aquí se llama trivial es la brutal cotidianidad en la que se debaten los hombres todo, con sus pequeños tormentos y sus miserables angustias y que, justo por ello, se identifica el público con los personajes: pase lo que pase no pasa nada. Pero si pasa, lo que pasa es la vida, el existir como ser en el mundo la única vida que se tiene." Pese a todo, puede afirmarse que sí hay una trivialidad en la vida del ser humano. La trivialidad es la manera como el ser humano se oculta en la percepción de su propia vida. El problema está en destribalizar la vida, ya que ella es y no es así.

Es curioso que O'Neill en su dedicatoria a Viaje de un largo día hacia la noche. le escriba a su esposa: " A tí, que me llevaste a un viaje de un largo día hacia la luz."<sup>10</sup> El escribir estas obras lo situó como dramaturgo en la cumbre del Ser y ahí fue donde quiso llevar a su público. En esta obra, O'Neill lleva al espectador al lado oscuro de la cotidianidad de la familia, de la vida y de lo doloroso que puede llegar a ser vivir con la parentela.

En Una Luna Para el Bastardo<sup>11</sup> se trata del viaje a la luz de la luna, que es como la pequeña esperanza del ser humano para poder vivir de una mejor manera; la noche es el pecado que todo lo corrompe, es el lugar de lo prohibido, el alcohol, las drogas, las prostitutas, la Luna es el perdón que se puede y se debe obtener por la conjunción de las fuerzas positivas como son: la amistad, el amor familiar, el amor, la camaradería, etc., aunque es preciso señalar que es fundamental el amor de pareja.

Obsérvese que estas son las fuerzas que hacen valiosa la vida en sí misma o por lo menos le dan un toque de esperanza a la desesperanza. Italo Calvino lo dirá

---

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Idem.

en su tragicomedia novelística de una manera igual de hermosa y profunda: "Se trata de aceptar que vivimos en un infierno, pero no conformarnos con ello y buscar en nosotros las partes de cielo que hay en este infierno y de reconocer en los otros estas partes para preservarlas y si es posible aumentarlas, para hacer más tolerante la existencia y para darle algún sentido, eso es algo que la haga valer por sí misma."<sup>12</sup> Es por contraste entre la frustración y la compensación de las situaciones como se conoce lo que es la vida en las piezas; se puede apreciar cómo este contraste lleva al espectador a un viaje a través de la ilusión, de lo cotidiano y nos muestra que en su seno hay la posibilidad y la fuerza de una vida mejor. Este es el tema que se repite eternamente en toda pieza: la aceptación de la vida tal cual se presenta. La posibilidad de sentimientos que de esta forma pueden desprenderse es casi ilimitada, tanto como la vida misma.

Respecto a la forma de este material, o sea la concepción para distribuir el material dramático, puede afirmarse que se encuentra determinada, en primera instancia, por el sentido de la acción; ésta a su vez, está determinada, en el caso de la pieza, por la propuesta de aceptación de la vida que se proponga el autor, esto es, la acción esta supeditada al tema o idea que guíen la obra. La pieza es considerada como un género perteneciente a la corriente del realismo, consistente básicamente en una ficción hecha a partir de una imitación directa de la realidad. La imitación ficcional se hace a base de signos, símbolos, etc. que funcionan como sintetizadores y seleccionadores de la realidad imitada. Toda obra de arte, en este caso de ficción, requiere de un manejo de técnica, verdad y belleza en sí misma para poner así, parafraseando a Heidegger, la puesta de la verdad en obra en el drama mismo. Puede sostenerse así que de la puesta en obra de la verdad se deriva su belleza como una consecuencia de la patentización de la verdad en obra; estas dos cosas son requisitos generales del arte. En el caso específico de la pieza se pone también la verdad en obra, pero se logra a partir de una artificialidad de su construcción, por ello requiere de un mayor manejo de conocimientos técnicos dramáticos para su realización.

Por esta razón es tan limitada la existencia de piezas, y también por la juventud del género, pero ¿no será esto mismo, más bien una razón de su inexistencia como género? y, por lo mismo, se trate de melodramas, tragedias, o

---

<sup>12</sup> Italo Calvino, Ciudades Invisibles, Ed. Minotauro, Traducción Aurora Bernárdez, Barcelona, España, 1985.



como decía Chejov de sus obras, no se trata más bien de comedias, etc. Por su parte Juan Tovar<sup>13</sup> señala (en su artículo de la tragicomedia) hablando en torno de "Los Frutos Caídos" de Luisa Josefina Hernández (una pieza clásica) diciendo que podría tratarse de una tragicomedia por su mezcla de lo cómico y lo trágico. Cito a continuación dos párrafos de este artículo: "Según Max Stirner, a quien Ibsen leía, el joven sirve a los ideales, el adulto encarna el ideal. Nora pasa de un estadio a otro como del romanticismo al escepticismo, y es así como su esperanzada salida inaugura toda la vertiente de "comedia pesimista" que, como Bentley señala, es central en la producción dramática contemporánea. Sería, en Ibsen y en Chejov e incluso en Pinter, una tragicomedia realista, tanto en el sentido de que prescinde de "improbabilidades posibles" como en el de no hacerse ilusiones sobre la humana especie y condición."<sup>14</sup>

Más adelante, y jugando todavía con el significado literal de lo cómico y lo trágico, separándose de la definición de tragicomedia que da Kitto<sup>15</sup>, elegida por la Maestra Hernández por comprobable, Tovar añade: "Pues Luisa Josefina Hernández ha llegado a instituir la tragicomedia chejoviana como género aparte ( llamándolo "pieza" ), vale la pena mencionar su ejercicio chejoviano, "Los Frutos Caídos", toda vez que nos presenta una anti-Nora: Celia, egocéntrica como es, desiste al cabo de tomar las riendas de su vida y se integra a la frustración general, prefiriendo antes pasmarse que madurar..."<sup>16</sup> en el realismo de la pieza es que se encuentra el punto de contacto y de ruptura entre la pieza, la tragicomedia, la comedia y la tragedia.

Luisa Josefina Hernández al respecto de este comentario de Tovar en torno a "Los Frutos" señala: " El problema es otro. Celia es una mujer que ya logró lo que Norah quiere, es una problemática femenina del siglo veinte. Tiene un marido sometido, ya se deshizo del primero, la cantidad de hijos que quiere, un amante si lo quiere e independencia económica: sencillamente ha dejado de querer cosas porque está avasallada de responsabilidades, consecuencia del querer y conseguir. o sea, Norah, pero cien años después. No es más egocéntrica que Norah, es igual, pero Norah sabe sólo lo que no quiere, evidentemente. O sea, le falta experiencia."

---

<sup>13</sup> Juan Tovar, "La monstruosa tragicomedia.", Varia, notas de lectura, revista, fotocopia.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>15</sup> H.D.F.Kitto en especial *Greek Tragedy*, *Op.Cit.*

<sup>16</sup> Juan Tovar, *Op.Cit.*, p.7.

Norah por su ignorancia y por la circunstancia en la que se encuentra se convierte en un personaje trágico, ella asume su ignorancia de la manera correcta y, por lo mismo, se sublima quedándose completamente sola pero con la conciencia de estar haciendo lo correcto. La circunstancia en la que se encuentra Norah es una situación límite de la cual ella no puede escapar; a diferencia de la situación en la que se encuentra Celia, pues ella renuncia voluntariamente a la confrontación con toda situación límite, a la confrontación con obstáculos. A lo que se cree hace referencia Tovar es a este cambio en la percepción de los personajes y de las tramas que requieren las piezas y que se anuncian en algunos de los otros géneros teatrales a los cuales hace referencia indirecta Tovar en su artículo.

El personaje central de la pieza renuncia a saltar obstáculos para resignarse a vivir así, mientras que el personaje central de la tragicomedia se enfrenta a ellos para negarse o superarse, viviendo bajo un ideal de vida. Piénsese en las obras de Chejov, en ellas se ve un montón de vicios en los personajes, tratándose de mostrar tal cual son, en su pequeñez cotidiana, pretendiendo llevarse al espectador a la sensación de lo desagradable de este renunciamiento 'normal' a asumir sus propios deseos (en el sentido en que el moderno Shaw<sup>17</sup> hablaba de comedias agradables y desagradables).

Por otra parte, puede apreciarse que la pieza es un género dramático totalmente moderno y, podría sostenerse como hipótesis a probar, que la pieza surge intelectualmente con Descartes<sup>18</sup>, con su yo pensante y dubitativo, un yo que no tiene más certeza que la duda, un yo frustrado porque ha perdido el mundo y ha ganado el pensamiento a través de la duda, y esto sólo le trae más problemas. Los problemas de la modernidad y la razón, los problemas que se manifiestan en la cotidianidad en los mecanismos de frustración y compensación.

Knowles dice que Luisa Josefina Hernández: "... considera a la pieza como la más moderna de las formas dramáticas y cree que constituye la mejor solución del drama al problema de tratar un realismo moderno."<sup>19</sup> Como consecuencia esto lleva a plantearse un problema filosófico que ha traído en vilo a gran parte de los

---

<sup>17</sup> Shaw Comedias Escogidas, tr. Julio Broutá, Ed. Aguilar, Madrid, España, 1979.

<sup>18</sup> René Descartes, "Discurso del Método", En Opúsculos de Descartes, Sin traductor, Ed. Porrúa. Col. Sepán Cuantos... Núm. 177, México, D.F., 1981.

<sup>19</sup> John Kenneth Knowles, Op. Cit.

pensadores del siglo veinte. El problema de la modernidad nace filosóficamente hablando con el "Discurso del Método" de Renato Descartes. Aunque Vattimo sitúa históricamente el nacimiento de la modernidad en el Quattrocento<sup>20</sup>, esto no niega que el nacimiento filosófico de la misma sea posterior, como se sabe la filosofía como todo acto de reflexión teórica se realiza después de lo acontecido.

Con el discurso cartesiano nace el YO moderno de la filosofía, el Ego dividido en: *res extensa* y *res cogitativa*. El yo en Descartes es una figura fundamental en su pensamiento, de hecho es fundamental para el pensamiento posterior, pues el concepto de individuo no nace como tal sino en la época de Descartes. En este sentido, hablar de la pieza como la más moderna solución al problema del realismo, sería hablar de un género que presenta al público el mundo del individuo y sus problemas, divididos paradójicamente en : problemas físicos o de *res extensa* (que casi no existen comparados con la Tragedia) y por otro lado, problemas espirituales o psíquicos, que corresponderían a la *res cogitans* más o menos; en este segundo punto se centra el interés básico de la pieza, pues esta muestra un viaje formal hacia el mundo interior de los personajes. Incluso si se piensa en Stanislavski y en su "división" de las acciones en psicofísicas, donde de alguna u otra manera se siente esta división cartesiana.

Por otro lado, puede inferirse que el Yo de la modernidad, ese maldito yo, es el yo del individualismo, es un yo que se quedaría aislado del mundo, encerrado en un mundo de puras ideas, ese yo es con el que habría que acabar de una vez y por todas, para refundarlo en otra dimensión más carnal o corporal, porque como bien dice Spinoza "Nadie sabe lo que puede un cuerpo" y esta Corporalización del alma tiene que instalarse en una continua crisis. Este sería el movimiento de la pieza, mostrándose muchas veces la grandeza y mezquindad de los ideales y proyectos del ser humano como individuo y relatándose la posibilidad e imposibilidad de llevar a cabo dichos ideales y proyectos; la pieza, por lo tanto, y como ya se ha dicho anteriormente, muestra este conflicto dualista o ambivalente entre realidad y deseo.

Cuando Heidegger habla de que se ha llegado demasiado tarde para los dioses y demasiado temprano para el ser, está hablando de esta crisis que se hace

---

<sup>20</sup> Gianni Vattimo, "Posmodernidad ¿ Una Sociedad Transparente ?", en En Torno a la Posmodernidad, G. Vattimo y otros, Ed. Anthropos, Trad. la editorial, Barcelona, España, 1991.

presente en el vivir cotidiano moderno; Heidegger habla desde su poner en vilo del problema del ser, crisis real y angustiosa de la modernidad, que no encuentra un camino para el pensar, puesto que se los ha negado ella misma al cerrarse a otros caminos del pensamiento.

Por otra parte<sup>21</sup>, La Sra. Klein que dirigió Ludwick Margules con tres espléndidas actrices: Ana Ofelia Murgía, Margarita Sanz y Delia Casanova, es una maravillosa pieza naturalista, que sugiere toda una serie de reflexiones. resulta curioso que la pieza halla nacido como consecuencia de los movimientos realista en la dramaturgia y naturalista en la actuación, y que sólo hasta ahora, se hallan vuelto a escribir piezas con estas tendencias naturalistas, como la que impera en La Sra. Klein, con una mucho mayor tendencia al análisis del lenguaje y el caracter de los personajes, que a la síntesis de sus circunstancias dramáticas que es lo que buscaría el realismo, para mencionar algunos ejemplos de estos dos estilos se puede recordar a Chejov que tiende al estilo realista en sus obras, por otra parte Strinberg usa conscientemente del naturalismo psicológico en la tragedia "La Señorita Julia", a la que llama tragedia naturalista, y en la tragedia en dos partes "La Danza de los Muertos". En torno a esta última la primera parte se presenta claramente como una pieza, con respecto a la segunda parte surgen una serie de dudas, pues uno de los personajes centrales muere; ¿será la muerte también un elemento de lo cotidiano?, o más bien ¿será la actitud que asumen los personajes ante ella, lo que inscribe a la muerte dentro de la cotidianidad? y por eso mismo se puede hablar de una pieza; entonces ¿para qué decir que un personaje de pieza no se casa, se muere, etc.? ¿No será más bien la actitud que asume el personaje ante estos sucesos lo que los hace cotidianos ?

Al respecto de la muerte y la pieza recuérdese a Firs, personaje de "El jardín de los cerezos" no es que muera en escena, la última escena de esta obra es muy singular ya que tiene como característica, que es la imagen de la total desolación del final de la vida, es el otoño, tanto la estación del año como el estado de decrepitud del personaje; si bien no se esta frente al reino de la muerte si se esta tocando sus puertas. La muerte no aparece en escena pero si la ronda. Asimismo, se cree que no es el hecho de que sucedan o no las cosas en escena, sino la actitud

---

<sup>21</sup> A continuación se hablará de diferentes obras: La Sra. Klein, traducción de Juan Tovar, puesta en escena de Ludwick Margules, Foro Shakespeare, Col. Roma, México, D.F. August Strindberg, Teatro Contemporáneo Tomos I y II, Ed. Bruguera, Libro Amigo, traducción de Jesús Pardo, Barcelona, España, 1983. Anton Chejov, Op. Cit.

que toman los personajes frente a los acontecimientos lo que testifica la condición estructural de cotidianidad de la vida.

Retomando a La Sra. Klein, lo curioso es que el sistema de análisis usado en ella sea el psicoanalítico, que comparte el mismo espíritu que animó a la creación de la pieza. Si bien, la pieza es sólo sesenta años antes que el psicoanálisis, asimismo comparten alma con la Fotografía. He aquí una hipótesis a verificar, la actitud de las tres es coincidente en espíritu, muestra el mundo del hombre de la casa para adentro, lo que llevaría a reflexionar sobre la necesidad de análisis naturalista que hay en los tres fenómenos (En el caso de la escuela literaria que creó Emilio Zola<sup>22</sup>, es válido para todo lo que se ha venido diciendo.) Bajo esta misma hipótesis de trabajo Karl Marx sería aparentemente el otro lado de la moneda, pues mostraría en su método de análisis, más bien el aspecto de la casa para afuera. Esto también tendería a ser muy naturalista, en el sentido de esta capacidad salvaje de análisis, que crea un microcosmos de lo analizado. Por otra parte, y esto sería otra hipótesis a verificar el discurso de Marx en sí mismo contiene una dinámica de pieza por su alto contenido de frustración social, por la gran importancia que le da al trabajo como explicación de la vida y como causa determinante en la explicación del carácter social del ser humano.

El problema aparente del marxismo estaría, según esto, en el salto del microcosmos al cosmos<sup>23</sup>. Esto es volver al realismo, al hecho de que el ser humano se atreve a hacer las cosas, lo cual como objetivo revolucionario sería muy romántico, y no estaría peleado ni con el realismo ni con el naturalismo; se convertiría en esa madre generadora que ve el desarrollo de sus hijos y descubriendo finalmente en el desarrollo de los mismos, la culminación de un ciclo vital, donde curiosamente tiene que volverles a dar la mano; ahora bien, ¿será el romanticismo una buena madre? No se sabe si la pregunta es pertinente o clara, pues habría que jugársela para entrar a la dinámica utópica, sin rechazar la cruz de

---

<sup>22</sup> Ver Emilio Zola, El Naturalismo, Ed. Península, Trad. Jaume Fuster, Barcelona, España, 1988, Es importante destacar que el naturalismo total es imposible. la obra de Zola lo demuestra: es psicológica, ambiental, lingüístico, etc. No hay un espacio literario capaz de contener un naturalismo total. Luisa Josefina Hernández agrega: "El naturalismo es lo más alejado de una percepción de la realidad, puesto que toma una mínima parte de ella para analizarla debajo de un microscopio. Osea es la realidad como jamás podrá ser percibida en forma normal y cotidiana: técnica pedazo de vida."

<sup>23</sup> Nota de Luisa Josefina Hernández: "No hay de otra. De aquí que las revoluciones en su pureza sean fugaces. Y todos los otros movimientos colectivos también. El realismo es personal y el naturalismo es ambiental y científico."

la parroquia idealista, sin negar que el marxismo es un hijo del romanticismo, contradictorio movimiento, rebelde y cursi al mismo tiempo.

La pieza como obra de arte, es el último y más logrado género dramático en cuanto a su construcción técnica, es la consecuencia lógica y emotiva de la modernidad como proyecto de la razón ordenadora, captadora y reproductora de la realidad. La pieza lleva el realismo hasta sus últimas consecuencias, únicamente para descubrir que su afán está cimentado en la irrealidad, que la razón se funda en lo irracional, en fin, que la pieza como discurso teatral recibe su belleza de la anulación de su discurso como tal. Knowles<sup>24</sup> habla sobre el espíritu que alimenta a la pieza, o sea la burguesía, espíritu que ama el anonimato en la vida, el cual, incluso en la muerte, quiere pasar inadvertido, quiere evitar a toda costa el escándalo, vivir una existencia guiada por la razón de las buenas costumbres, que la vida sea mesurada; pero este imperativo moral va encerrando poco a poco todo lo que se le opone, como una especie de policía fascista.

Puede apreciarse como los instintos agresivos, sexuales, de juego, etc., todo aquello que se salga de lo socialmente conveniente para la vida civilizada debe ser sometido por este imperativo categórico que a veces se llama ideal de vida. Este imperativo se construye a través de una lucha por el orden, lucha que es infinita y, al serlo, se anula a sí misma, se esta en una pugna con el uno heideggeriano. La pieza muestra esta paradoja: al intentar señalar lo que la vida es, indica lo que la vida debiera ser, o su supuesto contrario: al representarse lo que la vida debiera ser, deja entrever lo que la vida es; en esto consiste la existencia efímera de la pieza como teatro.

Por otra parte, el teatro es un arte efímero, en esto coinciden muchos teóricos y gentes de teatro. Es efímero pues lo que se logra en escena se logra una sola vez y nunca más se volverá a repetir exactamente igual; cada función de Hamlet se mueve dentro del ámbito de la posibilidad, porque ella, en sí misma es histórica, aunque sea el mismo texto. Sin embargo, no es el mismo espectáculo, pues cada función es diferente, variará según muy diversos factores, desde las motivaciones personales de los actores, las reacciones del público, etc.. Curiosamente puede señalarse que aquí radica su fuerza mítica, por ser un arte temporal, o más que esto, es un arte que juega con el tiempo, por esto, como diría

---

<sup>24</sup> J. K. Knowles, Op. Cit.

Peter Brook, es un arte mortal<sup>25</sup>, es un arte que está siempre al borde de la muerte, por eso hay que buscar continuamente lo que le da vida, lo que mantiene al teatro un día más alejado de la muerte o más bien lo que no se debe olvidar y que mantiene con vida y en peligro de muerte al teatro.

Por esto mismo se mueve dentro de lo histórico y el ámbito de la posibilidad. Cuando logra vencer lo mortal trasciende al plano histórico y toca el ámbito mítico extratemporal, donde inventa y genera su propio tiempo. Un tiempo que desde el texto puede ser probable, posible o imposible dependiendo de su relación de lucha, de *agón*<sup>26</sup> o agonía con su propia condición mortal y la misma realidad; el teatro es un ámbito que está al borde o en la frontera de lo sagrado.

Puede apreciarse como el material de la pieza es presentado en un plano cotidiano, analizado a gran detalle, donde se da por supuesto un plano cósmico. En la pieza, de alguna u otra manera, habrá un anhelo de cosmos, de relaciones claras y directas con él. La frustración surge al constatar la indiferencia del cosmos ante el mundo humano. Como un ejemplo claro puede citarse la escena de Las Tres Hermanas cuando el médico Chebutikin entra a dar la noticia de la muerte del barón, da a entender: un barón más o menos no tiene importancia." Chebutikin: En el duelo resultó muerto el barón!

Irina:---( Llorando silenciosamente.) Lo sabía !, Lo sabía !

Chebutikin: ( Sentándose en un banco al fondo del escenario.) Estoy cansado!(saca un periódico del bolsillo.) Dejémoslas llorar! (Canturreando a media voz.) Tra-rará... Bumbiá... sentado estoy! Qué más da!... Es igual! (Las tres hermanas están de pie, estrechándose una con otra.)"<sup>27</sup> Por otra parte, puede señalarse que el duelo fue una práctica aceptada por los códigos militares y sociales durante siglos, o sea socialmente impune, contradicción ética, señal de decadencia. Aquí pueden replantearse las preguntas de la relación de la muerte con la pieza, la muerte y el nacimiento son los dos contactos cósmicos fundamentales del ser humano, son los

---

<sup>25</sup> Peter Brook, El Espacio Vacío. Arte y Técnica del Teatro, Ed. Península, Traducción de Ramón Gil Novales, Barcelona, España, 1986. En especial consúltese la primera parte donde expone sus ideas sobre el teatro mortal.

<sup>26</sup> *Agón* (lucha) es un término sacado de la poética de Aristóteles y de algunos otros textos clásicos griegos; para una explicación breve de como se esta usando aquí este concepto ver: Gastón Breyer, El Ámbito Escénico. Ed. C.E.A.L. , Buenos Aires, Argentina, 1968. En especial puede consultarse el primer capítulo.

<sup>27</sup> Anton Chejov, Op. Cit., págs. 808-810.

límites de su vida cotidiana. Al ser humano se le pueden ocultar estos contactos en la cotidianidad y si se ocultan, se estará ante una pieza. Hay una respuesta natural del ser humano a evadir su propia muerte, Heidegger dirá que es uno el que se muere, pero ese uno no soy yo en cada caso, puedo serlo, cabe la posibilidad, pero aún no soy; en este aún no soy yo, se da el ocultamiento del hombre frente a su propio límite, frente al cosmos.

La ausencia o suposición del cosmos en la pieza, es producto también de la desacralización del mundo de la modernidad. Resulta curioso que sólo hasta ahora se hallan escrito autos profanos, y que sólo hasta B. Brecht a la pieza didáctica se le haya dado el nombre de teatro didáctico o épico. La pieza didáctica es un tipo de auto sacramental profano (es necesario aclarar que el auto sacramental nace en una teocracia). La característica común de este género es que trata de problemas sociales y estos tienen dos perspectivas importantes dentro de sí, una sacra y otra profana. Sin caer en el falso problema de los orígenes del teatro, puede decirse que gran parte de las piezas didácticas celebran asuntos y acontecimientos sagrados a través de formas rituales; la otra gran parte se dedica a celebrar al mundo profano y a la realidad cotidiana de todos los días mediante fórmulas festivas o lúdicas.

Las características esenciales de la obra didáctica de B. Brecht<sup>28</sup> son: por un lado siempre presenta, al espectador, a partir de una historia, un problema o conflicto social de orden político, la historia no es contada por sí misma, sino que ilustra el problema a resolver, trata de invitarse al espectador a que tome una posición respecto al problema planteado; esto es, la estructuración de la historia se hace de una manera lógica de acción contradicción; lo que Brecht llamaba dialéctica, a partir de un ejercicio de distanciamiento del actor y el público frente a la historia que se logra a partir de la negación de la identificación del público con la historia o con los personajes; esto es, se cuenta una historia de una manera muy sentida, para luego ponerla en duda con el objeto de invitar al espectador a reflexionar sobre lo que se le ha presentado y tome así una posición al respecto de lo que la historia y su ruptura le han ocasionado. Las historias de base de las que puede nutrirse la obra didáctica son de dos tipos básicos: con un trasfondo melodramático y con un trasfondo cómico; esto quiere decir que si se contarán por sí mismas serían, o lo uno o lo otro, pero como la historia no es lo que cuenta

---

<sup>28</sup> Bertolt Brecht, Teatro Completo, en XIV tomos, diversos traductores. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1978.



sino la invitación que se hace al pensar a partir de ellas, las historias de base son sólo elementos para lograr el tono didáctico.

Este mismo mecanismo de distanciamiento, frente a la historia presentada se encuentra en algunas obras clásicas de Eurípides, como por ejemplo la Andrómaca<sup>29</sup> donde se invita al espectador a tomar partido en relación con la guerra contra Esparta; en la Edad Media y el Renacimiento hay abundantes ejemplos de este tipo de obras, pero lo que tienen en común, desde la antigüedad clásica hasta casi nuestros días, es que los problemas sociales planteados en ellas tienen que ver con la concepción religiosa del mundo. No está por demás señalar que la religiosidad es una forma de socializar, lo que sucede en el siglo veinte es que se resaltan otras formas de socialización tiendentes con una mayor fuerza a un individualismo exacerbado. Por paradójico que parezca, el teatro brechtiano también recibirá su fuerza de esta importancia, aparentemente desmesurada, dada al individuo en la modernidad; en el caso de Brecht, trata de lograrse un consenso social de individuos, frente a un problema social-político a resolverse por la comunidad, que no es más que la suma de las individualidades.

Otro ejemplo muy diferente de autos profanos serían algunas de las obras de M. Maeterlinck, por ejemplo "Los Ciegos"<sup>30</sup>, donde se plantea el problema social de la ceguera del ser humano frente a la vida misma. En esta obra hace verse al espectador la forma en la que el ser humano deja que otros vean por él, invitándose al público a ver la vida por sí mismo. En una línea diferente tanto a la de Maeterlinck como a la de Brecht, pueden ubicarse algunas obras de E. Ionesco, como por ejemplo: "El Rey se Muere"<sup>31</sup>, donde se invita al espectador a reflexionar sobre la muerte como límite y frontera del rey de la creación: el hombre. Baste por el momento con estos ejemplos para ilustrar los diversos tipos de obras didácticas que se han hecho en el siglo veinte, ejemplos donde se ve una ruptura muy clara entre diversas instancias de lo social a partir de lo que podría llamarse una sobrevaloración del individuo; por un lado, se dejan de tratar temas religiosos y si se tratan siempre se hablará de las concepciones 'religiosas'

---

<sup>29</sup> Eurípides, Op. Cit.

<sup>30</sup> En Maurice Maeterlinck, Teatro, tr. María Martínez Sierra, Ed. Aguilar, Madrid, España, 1958.

<sup>31</sup> Eugene Ionesco El Rey se Muere, contiene: "El rey se Muere", "El Peatón del Aire", "El Cuadro" y "Delirio a Dúo". tr. María Martínez Sierra, Ed. Losada, Buenos Aires, Argentina, 1983, R.I.P.

particulares del autor y, por otro lado, se separa lo político de lo religioso. De una u otra manera se reconoce que hay diversas fuerzas de cohesión social, pero lo que hay, paradójicamente, es una tendencia muy fuerte hacia el individualismo.

Estas dos instancias de lo social pueden convivir de manera armónica en la realidad; cuando esto sucede, puede apreciarse que no son espacios claramente delimitados, pero si no hay esta convivencia armónica que da la capacidad lúdica social, de la que tanto habló Huizinga<sup>32</sup>, las dos instancias son espacios que se convierten en excluyentes, por el individualismo a ultranza que impera en las sociedades contemporáneas, que Lipotvetsky denominó como seguidoras de la estrategia del vacío o de Narciso<sup>33</sup>. A este respecto, puede decirse que la pieza es el género dramático más profano de todos, en cuanto a su estructura dramática. En virtud del desarrollo de carácter de sus personajes. En cuanto al tema único que es una exploración sobre la cotidianidad. Paradójicamente, por lo señalado anteriormente, es el género con mayor anhelo y añoranza de lo sagrado, de la realidad mítica fuerte y de los ritos cosmogónicos<sup>34</sup>. La sociedad que refleja la pieza está regida por el individualismo llevado hasta sus últimas consecuencias y éste, como diría Lipotvetsky, ha ocasionado en la sociedad que: "estamos ya regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis."<sup>35</sup> Existe una ausencia de lo sagrado y sus grandes acontecimientos, esta ausencia es el vacío de las sociedades contemporáneas, el que se refleja como una realidad en las piezas. Así como en la realidad social, lo sagrado y lo profano se definen por contraste, en el mundo de ficción que propone el teatro, se nutren lo sagrado y lo profano a partir de contrastes de contenido y, en el caso de la pieza, el contraste está dado por la ausencia casi absoluta de lo sagrado.

La pieza, como todo el teatro, no deja de tener un origen sagrado y ritual; desde esta perspectiva podría interpretarse como un rito que celebra el mito del

---

32 Johan Huizinga, Homo Ludens, tr. Eugenio Imaz, Ed. Alianza-Emecé, Madrid, España, 1984.

33 Cfr. Gilles Lipotvetsky, La Era del Vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo, trs. Joan Vinyoli y Michéle Pendax, Ed. Anagrama, Barcelona, España, 1992.

34 Cfr. Mircea Eliade Op. Cit., Eliade hace la distinción entre mito fuerte y débil; básicamente el mito fuerte es el que es esencialmente verdadero porque es una historia sagrada y ejemplar; el mito débil es el que ha perdido esta característica por perder su fuente religiosa de referencia. Por otra parte, el mito débil, al perder su fuente religiosa, pierde su fundamento cosmogónico, su visión de totalidad del universo a partir de su génesis misma.

35 Lipotvetsky, Op. Cit., p. 9.

eterno retorno de la cotidianidad de la vida (a partir de los viajes de los anhelos, añoranzas, proyectos, ilusiones, deseos irrealizables, etc. a la frustración y o compensación). Esta forma, aparentemente ritual, por lo menos en su funcionamiento estructural, se le llamará mecanismo formal de la pieza. Esta estructura formal de la pieza está concebida para ilustrar un tema único: la concepción de la vida desde una perspectiva cotidiana. El plano cotidiano es un plano fundamentalmente profano, que se hace presente en la vida humana desde su estructuralidad misma, pero que siempre ha sido menospreciado por la imitación artística, por lo menos hasta el siglo XVIII, en virtud de que a sido considerado como un plano de existencia inferior y, por lo tanto, de poca valía para la imitación artística. La cotidianidad profana es concebida como una no vida, comparada con el plano de lo sagrado, que es el plano de la verdadera realidad y, por lo mismo de la verdadera vida, ya que en lo sagrado se encuentra el fundamento y el origen de la vida.<sup>36</sup>

La civilización eurocentrista y occidental ha ido poco a poco desacralizando sus espacios histórico temporales, no como una meta a la que se tiende, sino como un hecho que se ha dado, por lo menos, desde el proyecto de la modernidad, y que empieza a gestarse históricamente en el Quattrocento y filosóficamente con Descartes, pasando por los iluministas, revolucionarios, científicos, etc. Este espíritu que cree en el progreso del conocimiento como un gran relato al que tiene que llegarse, es el relato mismo de la pieza, o la pieza de las piezas, pues se dirige necesariamente a la frustración y la pequeña compensación. En esta perspectiva, puede decirse que el relato de la modernidad no es más que el mundo mítico ritual del que se nutre la pieza, un mundo en el cual todos los proyectos de la razón han tendido a ir al fracaso y a la frustración, y en el cual queda la esperanza de lograr al menos una vez una victoria. Esta esperanza por otra parte sólo puede ser considerada como una vana ilusión que tiene que jugarse en este mundo lleno de indiferencia del cosmos hacia lo humano y de ironías de lo humano hacia sí mismo.

Precisamente, la estructura formal de la pieza se dedica a exaltar lo anterior; su molde es más o menos variable, su tema es, desde esta perspectiva, un tema único, un tema equiparable al eterno retorno de lo mismo nietszchiano, que anula el tema de la concepción de la cotidianidad, por su condición de eterno retorno, ya que la cotidianidad gira tanto sobre sí misma que se queda sin fundamento y sin

---

<sup>36</sup> Confrontar con lo expuesto por Mircea Eliade en Ops. Cits.

razón aparente de ser, pero sin dejar de ser. Su ser radica en el movimiento estructural que lo constituye como cotidianidad, a la que Heidegger definió, a partir de sus relaciones existenciales tales como: el-ser-si-mismo, el ser-con y el ser-en; que son dicho de una manera sencilla, las maneras estructurales de: ser uno mismo, ser con los demás y ser en el mundo; estas maneras constituyen la estructura de la cotidianidad del uno indiferenciado en que se existe cotidianamente en un estado de alejamiento o de caída en el mundo.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Martin Heidegger, Op. Cit.



"Una luna para el bastardo" de E. O'Neill

## V.- EL CUERPO Y LA PIEZA

La pieza es un desnudar al ser humano hasta en sus más profundas y poéticas intimidades; es precisamente en este terreno que se hermana con la farsa, ya que en ella hay también un desnudar pero de los instintos. Podría decirse, que lo que se desenmascaran en la farsa son las intenciones del Ello, o por lo menos, desde ahí se ve el alma humana al descubierto; este desnudar del Ello tiene por objetivo liberar las cargas agresivas del sujeto y convertirlas en elementos socializantes; esto se logra a partir de la catarsis farsica, que consiste, básicamente, en una purga hecha por el ejercicio del dolor y la risa contrapuestos, o en cualquier otra serie de sentimientos en contraposición.

En la pieza, por su parte, se desnudan los ideales y anhelos del hombre; aquí estaría enfatizándose el suceder psíquico del Super-Yo; o por lo menos, desde él se estaría viendo la realidad; piénsese que este esquema del suceder psíquico propuesto por Freud<sup>1</sup>, es un esquema funcional, esto es, implica que estas formas del suceder anímico están en un continuo flujo; y que éste se debe al intento de las instancias de la conciencia por dominar a las otras. En el eterno combate entre las instancias de la conciencia, hay momentos en la que una de ellas domina. Es, desde esta perspectiva, que se habla del Ello o del Super-Yo en estos dos géneros. Claro está que el dominio de una de las instancias del suceder psíquico sobre las demás no las anula, estas instancias siguen funcionando y pugnano por dominar. Se sostiene entonces que la lucha entre las instancias del suceder psíquico es lo que da la base a toda posible acción dramática.

Esto llevaría a un falso problema: ¿qué posición guardan las instancias del suceder psíquico en los demás géneros dramáticos? Se le considera un falso problema porque en realidad lo que se busca es establecer un punto de contraste entre la farsa y la pieza, para intentar encontrar así un poco de luz en esta última. Podría seguir inquiriéndose en este sentido, pero esta investigación estaría condenada al fracaso, ya que Freud lo único que buscaba con su esquema era explicar los flujos psíquicos y no la relación de imitación de la realidad que aquí se trata de abordar. Se podría dar así un poco de luz en torno a las causas internas del accionar, pero esto no solucionaría para nada el problema de la acción en el teatro.

---

<sup>1</sup> Se hace aquí una interpretación muy libre de lo expuesto por Freud en: Sigmund Freud, El Yo y el Ello, Alianza Editorial, Traductores: Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros, Madrid, España, 1985.

Sobre lo que este esquema puede arrojar luz, es que el teatro basa su acción en mostrar un conflicto interno entre el Yo, el Ello y el Super Yo de; esto es, a partir de un mundo de intenciones, de esta manera toda acción lleva implícita en sí una intención. En el exterior, lo que se ve en un teatro es un posible conflicto entre el: Yo-Tu-Ellos-Nosotros, etc. Aunque el conflicto no es necesario para desarrollar una obra de teatro; lo que sí se necesita es una acción y sus intenciones. Para decirlo con Breyer<sup>2</sup> es necesario una idea o tema que se desarrolle a partir de un espacio más una actitud, con lo cual se crea el ámbito escénico. Ahora bien, ¿Cómo ha decidido la modernidad habitar sus espacios?

Para intentar esclarecer esta pregunta, es necesario pensar desde un punto de vista expresionista: se vive en un mundo de perfumes que no logran ocultar los olores que expide el cuerpo, se quisiera oler bien o bellamente; cuando la belleza o el bien, son algo tan subjetivo, ellas son impuestas por una convención exterior que es la norma a seguir. Debe decirse que la sociedad ha sido educada para rechazar los olores de su propio cuerpo; esto genera una serie de frustraciones, porque los olores que emanan del cuerpo son inevitables y sus funciones biológicas son causas determinantes en el suceder psíquico. El ser humano, al huirle a los olores de su propio cuerpo, les está rindiendo culto por la vía de la negación. La obsesión moderna<sup>3</sup>, por los perfumes y desodorantes, seguramente es una supervivencia profana de distintas prácticas rituales. El cuerpo humano ha sido profanado y no puede soportar su propia pestilencia.

Hay distintos personajes dentro de las piezas con esta obsesión remarcada; en Chejov por lo menos hay dos: Solioni de las "Tres Hermanas"<sup>4</sup> y Lopajin de "El Jardín de los Cerezos"<sup>5</sup>, son obsesivos del perfume en distintos grados, pero en los dos casos es un mecanismo neurótico. Este síntoma es una pasión tan mezquina, que se vuelve un tic nervioso. Según el psicoanálisis, es una neurosis normal de la civilización contemporánea, debido a que muestra generalmente una

---

<sup>2</sup> Gastón Breyer, El Ámbito Escénico, Ed. C.E.A.L., Buenos Aires, Argentina, 1968. En especial consúltense los capítulos "uno" y "dos".

<sup>3</sup> La obsesión es moderna, aunque los perfumes hayan sido utilizados en el antiguo Egipto y otras civilizaciones; lo que distinguiría al mundo moderno de los demás es que se trataría es de pasar inadvertido para los demás seres humanos en el reino de los olores.

<sup>4</sup> Anton Chejov, Op. Cit.

<sup>5</sup> Anton Chejov, Op. Cit.

incomformidad con algo que está viviéndose; esta es inconsciente, esto es, quien la padece piensa una cosa, dice otra y hace una más, completamente distinta.

El tic llevado a un extremo, casi de pasión, sería ya lo anormal, lo psicótico; la realidad excluida del consenso, de lo explicable, la nave de los locos. Ese mundo destruido que está en los límites del que se comparte normalmente; es la amenaza de lo desconocido que se cierne sobre la humanidad entera. Pero no como en un movimiento trágico; aquí se confronta al ser humano ante los límites racionales de su propio cuerpo; el cosmos pierde su visión de horizonte y ésta es sustituida por los límites del mundo; éste deja de percibirse como un grandioso horizonte y pasa a ser un mundo mezquino, frustrado, doloroso, pero en pequeño.

En la pieza ya no se coloca al público ante el dolor sofocleano que llevará al espectador al conocimiento del cosmos como consolación o reconciliación con las leyes que rigen al universo; en el mundo de la pieza, el ser humano tiene que consolarse y tolerarse, aceptándose y reconociéndose en sus propios límites. La realidad de la pieza es la realidad del cuerpo solo, frente a las leyes que lo rigen; el cuerpo ha perdido la posibilidad de enfrentarse a lo posible y a lo imposible, su mundo ha quedado reducido únicamente a la dinámica del deseo, que es una dinámica de lo probable.

Georges Bataille<sup>6</sup> centró gran parte de sus estudios en torno al problema del cuerpo; para él es en el cuerpo desde donde se define nuestra relación con el espacio sagrado; pero esta relación es una relación dialéctica que nutre los distintos espacios y subterfugios del cuerpo. Lo paradójico del cuerpo, dice Bataille, es que está en la naturaleza como el aceite en el agua; la condición de la corporalidad humana es la mítica de la expulsión del paraíso; desde esta perspectiva, el cuerpo es una ficción que en sí mismo está el no tener naturaleza; esto es lo que provoca tanto sus insatisfacciones (que son la mayoría porque el hombre no ha sido capaz de generar un discurso que satisfaga a su propio cuerpo) como sus satisfacciones.

Curiosamente, uno de los creadores de la pieza como género dramático fue un médico: Chejov. Se dice curiosamente porque la pieza guarda una estrecha

---

<sup>6</sup> Georges Bataille, OEUVRES COMPLÈTES, "Tome V" y "Tome VI", Gallimard, París, 1984. Que contienen: "La Somme Athéologique." que es su obra sistemática más larga; y del Tome VII: "La Part Maudite." y "Théorie de la Religion."



relación con los descubrimientos médicos del siglo veinte y con los fundamentos ideológicos de la medicina; uno de ellos, quizá de los más importantes de este siglo y, que revolucionó y puso en crisis el concepto de enfermedad, fue el de las adicciones psicosomáticas (Alcoholismo, Drogadicción, etc.) planteando a éstas como enfermedades y no como vicios, o actitudes antisociales. Otra de las cualidades distintivas de la pieza es la relación que guarda con la génesis del psicoanálisis; se podría decir que el gran descubrimiento de éste, *grosso modo*, es la descripción del mundo del Yo, del Ello y del Super Yo, en un mundo gobernado por dos principios: principio de la realidad y principio de placer, mundo que curiosamente es muy descriptivo de lo que pasaría en una pieza.

De hecho se cree que la mejor manera de ilustrar la teoría psicoanalítica, de una manera teatral, sería precisamente a través de una pieza. Pero lamentable éstas todavía no se han escrito, hay por ahí un experimento trágico-psicoanalítico de O'Neill en A Electra le sienta el luto<sup>7</sup>. En esta obra, el autor hace todo un desarrollo trágico de una familia norteamericana del siglo pasado, a partir de su interpretación del psicoanálisis y de la trilogía de Esquilo. El tema de la familia es moderno, tanto en el teatro (recuérdese a Ibsen y a sus contemporáneos) como en la concepción social que se ha tenido de la familia a partir del siglo diecinueve. Si bien es cierto, que la familia puede sufrir una dinámica cósmica que la lleve a vivir una tragedia, la cotidianidad familiar tiende más bien hacia la frustración-compensación de la pieza, pues el mundo que ésta nos describe es el del individuo visto desde su interioridad cotidiana, es decir de la casa para adentro, que es exactamente lo que la forma realista está tratando de describir; puede por lo tanto sostenerse que la pieza, en este sentido, surge paralelamente y como consecuencia de la invención del individuo pequeño burgués.

Pero esto no quiere decir que no haya otras trayectorias de pieza u otro tipo de personajes con trayectoria de pieza. De hecho, se cree aquí que el mundo mismo, o por lo menos su acontecer individual, no es más que una pieza, en el sentido de que no pasa nada y se desea que pase todo. De hecho lo que esta a la

---

<sup>7</sup> Eugene O'Neill: A Electra le sienta el luto. Ed. Orbis. Trad. León Miras. Barcelona, España. 1987. Esta obra es una trilogía trágica que parafrasea desde la perspectiva psicoanalítica la Orestíada de Esquilo; está formada por: "El Fegreso al Hogar.", "Los acosados." y "Los poseídos." Eric Bentley en su ensayo sobre O'Neill en In Search of Theatre. se pone en una actitud de muy mala voluntad ante esta obra en particular y a toda la producción en general; dice en este ensayo, más o menos, que O'Neill al tratar de ser profundo es superficial.

base, de que pase algo, no es más que este deseo cotidiano del ser humano frente a su vida.

En este contexto, se cree que todas las sagas heroicas de Homero a nuestros días fundamentan su función de ficción dentro del deseo de que pase todo, sin asumirlo como realmente es: en realidad no pasa nada, y que ésto debe ser ocultado con imaginación y buenas historias. Como ejemplos de esto están la Iliada y La Odisea, etc. Aunque a veces esta necesidad de acontecimientos pueda llevar al realismo y al no realismo. Ésto sin mucha conciencia del paso dado, por el que construye la ficción, y sin conciencia del fundamento de la misma. Podría objetarse lo que aquí se sostiene, diciendo con Luisa Josefina Hernández que: "hay que tomar en cuenta la intervención de la historia en la épica, en su connotación de Suceso: historia, crónica y documental, son sucesos, lo contrario de la estática interior que ofrece la pieza. Homero escribe, al fin y al cabo, sobre una guerra. Esto puede llevar tanto a la objetividad narrativa como al mito. O a la operatividad didáctica; pero no a la pieza." Puede decirse al respecto que, evidentemente, lo que acontece en la pieza no es un suceso; esto es, un cambio externo que sufren o llevan a cabo los personajes de la obra de ficción, pero lo que mantiene al espectador a la expectativa es el deseo de acontecimientos, y este deseo consiste en el hecho de instalarse en un espacio de expectativa para darle la palabra a la obra; este estado posibilita la contemplación de toda obra artística, está presente tanto en la pieza, como en la farsa, o bien en la tragedia, en una escultura, en una pintura, en una sinfonía, o un poema.

En rigor, podría sostenerse que toda ficción no es más que un mito y un rito, ya sea sagrado o profano. El fundamento de este deseo de narrar y construir historias, es el deseo terrible y salvaje de que pasen cosas maravillosas y extraordinarias; y si no pasa nada (ahora sí como Rousseau) "habría que inventarlo", e inventándolo no pasará nada, pero dentro de esa nada va sana y salva toda nuestra bendita y maravillosa conciencia. A este respecto puede recordarse El Gato Pardo<sup>8</sup>, donde se sostiene que todo debe cambiar para que todo siga igual.

El psicoanálisis comparte el mismo espíritu que animó la creación de las piezas; en este sentido no resulta arriesgado señalar que ambos vienen a hacer

---

<sup>8</sup> Lampedusa, G. T., El Gato Pardo, Ed. Seix Barral, Trad. Fernando Gutiérrez, México, D.F., 1985.

patente la inexistencia del equilibrio y la normalidad en la vida psicológica del ser humano. Quizá por ello sea válido hacer notar que no hay un estado mitológico de paz plena, de inmovilidad; lo único que existe es la búsqueda continua del equilibrio. Búsqueda que, de antemano, se sabe frustrada y lo que la salva o justifica es el afán mismo de encontrar un equilibrio. En términos generales, el psicoanálisis, como terapia y como teoría<sup>9</sup> se propone llevar al individuo a un equilibrio en la vida sexual, sentimental y económica (en el sentido de su desarrollo profesional u ocupación en la vida), se piensa que éstos son los tres terrenos del desarrollo de la personalidad en la vida cotidiana de un individuo. Esta búsqueda del psicoanálisis pretende hacer del individuo un ser responsable y consciente de sus alcances y limitaciones; y consiste en que el sujeto de consulta, haga su propia búsqueda, pretendiendo conscientizarlo de su situación de desequilibrio estructural, y de que éste puede ser controlado de alguna manera; la cual nunca será definitiva. Si bien el psicoanálisis le ha permitido a sus pacientes encontrar cosas de valor para ellos mismos, en su propio programa está claramente marcado, que siempre se podrá encontrar más en la vida debido a que nuestro deseo es infinito y la vida no alcanza para tanto; o más bien la rebasa.

Tiene que pensarse que el psicoanálisis también se ha constituido en un universo discursivo de ficción del siglo veinte; un espacio laico y pretendidamente científico; una suerte de metarelato que pretende explicar todos los demás relatos humanos a partir de sus teorías de la sexualidad y el inconsciente. Desde la perspectiva psicoanalítica, la pieza es un producto de la mala relación entre el principio de realidad y el principio de placer; ella es un producto de la neurosis originada por las exigencias culturales ante una realidad aplastante, que llevará, de una manera necesaria al fracaso, y por lo tanto, a lo más grave, la infelicidad. Tendría que preguntarse, si esa felicidad es constitutiva del ser humano; la respuesta no puede ser ni un sí ni un no definitivos; es simplemente un interrogante

---

<sup>9</sup> Puede consultarse: S. Freud, Autobiografía, Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica, tr. de Luis López-Ballesteros y de Torres, Ed. Alianza, Madrid, España 1985, así mismo Los orígenes del psicoanálisis, tr. de Ramón Rey., Ed. Alianza, Madrid, España 1985. S. Ferenczi Psicoanálisis, en "Cuatro Tomos" traducción del francés por Francisco Javier Aguirre, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, España, 1981. Así mismo y desde una perspectiva de la escuela jungiana, puede consultarse Adolf Guggenbühl-Craig Poder y destructividad en psicoterapia, tr. Jaime López Sanz, Ed. Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1974. Bajo otra perspectiva puede consultarse Igor Caruso Psicoanálisis dialéctico, tr. Rosa Tanco Duque, revisada por el autor. Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1964.

que va a seguir alimentando el espíritu cultural de la pieza, al alma de su conflicto, la naturaleza cultural del ser humano.

Debería de hablarse del carácter paradójico, más bien ambivalente de la cultura del hombre; que no es más que una continuación de la ambivalencia: Cultura/Natura. Esto llevará a una contradicción en términos, o más bien, a un eterno retorno en un mismo tema; una aparente falacia circular, constituida por la lucha incondicional entre natura y cultura, produciendo así las frustraciones e infelicidades del ser humano; el cual acepta o rechaza dentro del mundo de fuerzas donde se mueve la pieza a lo largo de los siglos diecinueve y veinte, pues en ellas se hace ver al espectador el mundo cotidiano de la frustración-compensación. Puede decirse, por lo mismo, que la naturaleza de la cultura sólo se puede definir desde la cultura de la natura; esto puede ser aclarado con lo que Cassirer decía del hombre: "El Hombre es un animal simbólico y simbólicamente es un animal." Englobando así una situación de no delimitación de terrenos muy propia del ser humano; esta no delimitación territorial, que equivale a decir que todo en este mundo es del hombre; es la patentización de la naturaleza instintiva-cultural de la especie humana y su afán por dominar todo lo que hay en la naturaleza.

Desde el punto de vista que aquí se sostiene, el afán puede ser trágico, en cuanto el hombre rebase sus propios límites y transgreda el cosmos, las leyes del universo, provocando que el cosmos le conteste; pero en tanto no transgreda esas barreras, que cada vez parecen más lejanas, se estará moviendo en un mundo completamente humanizado, que será sujeto a las leyes que rigen el principio del placer y el principio de realidad, en un mundo profano, sujeto a las leyes inexorables del tiempo. Puede apreciarse cómo en la pieza no hay destrucción como en la tragedia (una destrucción fulminante física o psíquica), lo que existe es deterioro; la forma de destrucción cotidiana a la que está sujeto el ser humano por el paso del tiempo.

## EL MUNDO DE LA PIEZA

Como ya se dijo en un capítulo anterior,<sup>10</sup> el universo de la pieza, como el de todo el teatro moderno, se ha ido reduciendo, se hace cada vez más pequeño y mezquino; debido, según se cree, a que el análisis que se ha hecho del universo desde las distintas estrategias de las ciencias lo han ido fragmentando en segmentos de saber limitados pero infinitos, completamente sometidos a las leyes de la relatividad, o a leyes humanas. Ya no hay un conocimiento que explique el universo como una totalidad, al morir el concepto de Dios parece ser que muere el concepto de totalidad. Así, en este mundo, las acciones humanas no tocan a los dioses, son acciones del hombre común, del hombre mezquino, que vive en un mundo ordenado por leyes y, por lo tanto, éste es cada vez más controlado.<sup>11</sup>

El mundo habitado por el hombre moderno ha ensanchado las fronteras de las relaciones humanas, es como si de una fotografía se hiciese una ampliación y en ella salieran a relucir más detalles, con lo que se pierde a veces la visión de totalidad. La analogía puede llevar a pensar en el mismo sentido en torno a lo sagrado (el más allá, el mundo de las artes, de las ciencias, etc.) y el mundo profano (el cotidiano, la realidad humana, etc.). Irónicamente, mientras más detalles se tiene de este mundo moderno, mientras más avanza la técnica, más se deshumaniza el hombre contemporáneo. Al pretender crear el mundo de la comodidad se olvida que ésta fue creada para el hombre el que se vuelve un esclavo de ella, pues se pierde en su voz que es la de Narciso la cual se pierde en el espejo del yo, la época, por lo mismo, pone en crisis al mundo del hombre, pero esto no es ninguna novedad, el hombre siempre ha estado en crisis. La definición de su yo es una confrontación de fuerzas en conflicto.

Esta relación de crisis, es una fuerza que genera al mundo. La fuerza siempre está presente, se hace patente en la crisis del personaje. El yo está siempre en crisis, no puede haber un yo personaje que no esté en conflicto, puesto que si no existe la crisis no hay acción. La crisis es la acción del sujeto y del mundo. En este sentido, el sujeto es siempre proyecto, es siempre a futuro. Es siempre posibilidad

---

<sup>10</sup> Capítulo II. En donde se hace una comparación entre la tragedia y la pieza, se da la explicación correspondiente de la reducción de los horizontes del mundo.

<sup>11</sup> Compárese con las ideas que expone Leszek Kolakowski en: La presencia del mito, Capítulo 9. "El mito en la cultura de los analgésicos." Ed. Amorrortu, tr. de la editorial, Buenos Aires, Argentina, 1980.

de ser. En tanto que es posibilidad, también es imposibilidad, es ausencia. Mientras hay la posibilidad de ausencia hay la probabilidad de la frustración, de la nada de ser, etc. Esta es la trayectoria ontológica de toda pieza. Su trayectoria óptica sería la relación que cada individuo establece con esta trayectoria ontológica. El yo es tal en tanto identidad de posibilidad para sí y para el mundo, mientras es crisis, cuando duda de su ser. El yo y el mundo nunca son plenamente, por esto mismo son posibilidad; son acción, en fin, teatro. Puede decirse que la crisis es ese vacío que cada ser humano siente la imperiosa necesidad de llenar.

En la pieza puede lograrse una experiencia de trascendencia (poética justamente), a partir del hacer cotidiano del hombre, desde la historia del hombre, que es la de un anhelo de ser del yo. Este, como ya se dijo en el segundo capítulo de esta tesis, es visto desde dos perspectivas muy distintas en la tragedia y en la pieza. En ambas, se halla el anhelo de Ser del hombre; de patentizar, percibir y participar de las leyes que rigen al cosmos; y si bien se alcanza a participar en ellas, es sólo desde el anhelo, pues la pequeñez del yo en crisis ante las dimensiones del universo es, como diría Nietzsche un suspiro entre la nada y la nada.

El personaje de pieza vive en la incertidumbre, causada por su estado anímico que lo ha llevado a eso, sus sentimientos lo atormentan encerrándolo en el mundo de los deseos frustrados. A diferencia del personaje de tragedia, el cual vive a nivel de las leyes del universo, el mundo del personaje de pieza es pequeño, comparado con las dimensiones cósmicas del trágico. La pequeñez de la pieza hace más monstruoso el mundo emotivo; pues el personaje nunca sabrá si lo que hace está bien o mal. Todo se queda a medias, no hay ninguna acción humana que se defina de manera clara; se esta en un mundo de valores puesto por el hombre, donde todo es relativo. Debido a que no se concreta en acciones que transformen el mundo externo del personaje. Es siempre y en todo momento un intento que se queda en eso, en idea, en deseo, en ilusión. Piénsese por ejemplo en el Tío Vania<sup>12</sup> en el que se presenta el intento de adulterio de Vania: como es intento no es antisocial, así mismo la intención de Helena no es tampoco inmoral, no se realizan, nunca se llevan a cabo. La clave es que no se convierten en acciones. Por lo mismo, puede apreciarse que en la pieza, cuando el personaje sabe las consecuencias de sus intenciones no realizadas es sólo y únicamente para aceptarlas como inevitables.

---

<sup>12</sup> Anton Chejov, Op. Cit.

La inevitabilidad no le da ninguna certeza, al personaje, de si lo que está haciendo está bien o mal; la único que sabe es la pequeñez de sus acciones. Ésto puede llevar al espectador a la idea de una falta de acción en el texto; pero la acción está en el mundo interno del personaje. Este puede adquirir dimensiones descomunales, sus sentimientos se vuelven muy grandes como para poderlos tolerar. El público se identifica con ellos.(es decir son de naturaleza catártica). Por lo mismo, más que mezquino, el mundo de la pieza es pequeño, y es de esta manera debido a que hay ausencia de fuerzas cósmicas, parafraseando a Heráclito puede decirse que se ha cabado tan hondo en el alma del ser humano, que se ha perdido el cosmos; tan honda es la profundidad del yo o del alma. Se ubica así al espectador ante la psicología del accionar, de hecho, el teatro según Aristóteles, no es más que: "imitación de hombres en acción."<sup>13</sup> A partir de la imitación de estas acciones particulares localizamos al hombre en su mundo, con sus sueños y aspiraciones.

El mundo de la pieza se hace pequeño porque ésta observa el proceso en que la consciencia mantiene a raya las ilusiones, deseos, aspiraciones, anhelos, proyectos, etc., de los distintos tipos de personajes. La fuerza queda atrapada en el inconsciente, en lo cotidiano, en la ley que somete todo al principio de realidad y principio de placer. Las pasiones de los personajes quedan encerradas en el mundo. La complejidad de los mismos se nota, en la ambivalencia de los sentimientos que ellos manifiestan en los distintos polos que toma esta lucha de la consciencia, por tratar de mantener a raya las diferentes instancias del deseo. Esta ambivalencia debe estar presente a nivel de texto, más allá del trabajo actoral que se requiere. La pieza debe mostrar este mundo interno rico en contradicciones, sueños e ilusiones. La ambivalencia de los procesos de la consciencia se mueve en un microcosmos, esto consiste en un mundo lleno de sentido, un lugar de útiles a-la-mano (para seguir en Heidegger), un lugar netamente profano, como pretendería la modernidad, pero, paradójicamente, un mundo que adquiere su fuerza del anhelo de sacralización de sus miembros, de su búsqueda de que algo pase y adquiera sentido. No es que el mundo de la pieza carezca de sentido, por el contrario, tiene más de lo deseado. En eso precisamente radica su carencia de actos espectaculares que produce el desencanto de los personajes, pues todo tiene que ser mesurado y humano.

---

<sup>13</sup> Aristóteles, Op. Cit.

El mundo contemporáneo es esencialmente profano, donde lo sagrado se ha sumergido en las profundidades de lo inconsciente y sólo se manifiesta a través del simbolismo de los sueños, deseos, proyectos, añoranzas, anhelos, etc.. Es una forma de manifestación que se oculta, que sólo se hace presente a partir de lo oculto de la vida psíquica. El mundo moderno se explica como profano en base a su trasfondo histórico; el que se nutre de un mundo sagrado que lo explica desde contrastes o contraposiciones; éstas han estado presentes en todas las culturas, pero sólo la moderna se ha interesado por lo efímero, por lo sujeto a las leyes del tiempo que fenece. Los intereses de otras culturas han estado en otros tiempos y latitudes.

Hablando de los materiales que tomaba Chejov para sus obras y refiriéndose a la vida en las provincias de la Rusia zarista, Dánchenko dice, que el gusto por estos materiales era: "... quizá porque se hallaba muy cercana al espectador de la capital, sin ser lo cotidiano, lo casero, y éste quiere que se lo mantenga cerca de la vida, pero que en el escenario no aparezca aquello que lo rodea a diario."<sup>14</sup> Lo que se encuentra en este fragmento son dos cosas: una que se refiere a la presencia de cosas comunes (lo cotidiano) y otra a la involucración directa del espectador con los materiales (lo extracotidiano). Estas dos instancias son el alma de lo catártico de las piezas de Chejov. La poesía se encuentra en 'la vida' pero no en la vida particular de cada ser humano, aunque pudiera estar en ella. La interrogante sigue abierta y ésta es un choque liberador que purifica al espectador frente a la obra de teatro.

La fuente de los temas, circunstancias, historias y personajes de las piezas, busca rescatar, o más bien, se nutre de lo histórico, de lo que cambia, aunque a la base de esto se halle un contrapunto (fundamento de todo lo artístico) que lo hace ingresar en el tiempo y espacio mítico del arte, en su narración misma. La historia que se cuenta es la de la frustración cotidiana del ser humano, de que váyase a donde se vaya, el hombre siempre va a tener incomformidades y frustraciones; debido a que su capacidad de deseo, anhelo, proyecto, etc., siempre sobrepasará con creces a la realidad cotidiana; o más bien, se le estará anteponiendo, como un contrapunto, el cual sirve para resignificar los eventos cotidianos que estamos presenciando a lo largo del espectáculo; es la poesía de lo común y corriente, que nace con la modernidad y más que nada con el siglo veinte.

---

<sup>14</sup> Nemiróvich-Dánchenko, Op. Cit.



## LA PIEZA Y LA PERCEPCIÓN DEL TIEMPO

El mito de la modernidad, en una de sus manifestaciones, ha tomado la forma estructural de la pieza<sup>15</sup>, es una forma perfectamente medida y razonada. Ella está constituida por un viaje a través del tiempo cotidiano de los personajes, viendo a éste desde sus deseos, anhelos, proyectos, etc., llegando siempre a un mismo sitio: la frustración.

Curiosamente la obra o género que mayor flexibilidad y apertura le ha dado al teatro, en cuanto al material para acomodarlo en una rigidez formal<sup>16</sup>, ha sido la más realista y moderna, la pieza, puesto que en ella aparecen la mayor cantidad de recursos posibles en torno al texto, la puesta en escena y su concepción. Uno de estos recursos, que no es característica exclusiva, pero sí contemporánea al surgimiento de la pieza, es el uso artístico del tiempo. Por ejemplo O'Neill<sup>17</sup> maneja un tiempo temático que va avanzando conforme le convenga a la obra y a su ilustración. Un ejemplo típico de este manejo, se encuentra en el ciclo referente al tiempo de J.B. Priestley<sup>18</sup>: "El Tiempo y los Conway", "Esquina Peligrosa" y "Ha llegado el inspector". Como el nombre del ciclo lo indica, son las obsesiones particulares de Priestley en torno a Einstein y el problema de la relatividad del tiempo.

El tiempo en la literatura ha sido una obsesión por lo menos desde el siglo XIX. Tuvo por objeto generalmente el exponer de la mejor manera posible una historia o tema. Pero indudablemente, su mejor medio de manifestación artística ha

---

<sup>15</sup> Existe la tragedia moderna: Ibsen, Chejov, Strindberg, etc., y la comedia Chejov, Gogol, Shaw, Synge, etc.

<sup>16</sup> En sentido estricto la tragedia es el género más flexible porque depende de sus temas para estructurarse, por lo tanto se abre a una posibilidad infinita de estructuras.

<sup>17</sup> Si bien se encuentra una obsesión por el tiempo en O'Neill, no es precisamente el mejor ejemplo, al menos en lo que se refiere a algunas de sus piezas: p. ej. "Viaje de un largo día hacia la noche" y "Una Luna para el bastardo" aunque hay una preocupación bien clara por el tiempo en la trilogía de Electra, "El gran Dios Brown", "Dynamo", "Extraño interludio", etc. por nombrar distintas relaciones y apreciaciones del tiempo. Viaje y Una luna, tienen el corte clásico, "aristotélico" donde el tiempo toma la categoría de unidad. O'Neill, como todos los dramaturgos conscientes del género, deja de considerar la unidad de tiempo en los géneros donde estorba. La trilogía de electra lo conserva, también Hedda Gabler y Todos eran mis hijos; porque a fin de cuentas toda la teoría aristotélica nace de las tragedias, aunque luego se haya extendido en una forma incomoda a los otros géneros.

<sup>18</sup> Priestley, J. B., Teatro Completo, trs. Aurora Bernárdez, Rosa Chacel, Juan García-Puente, Armando Gómez y Berta Yussen, Ed. Aguilar, Madrid, España, 1963.

sido el cine, en él se salta de un flash back a una proyección a futuro; pero indiscutiblemente es la literatura (siguiendo una línea de la épica, luego la novela y finalmente el cine) la fuente de inspiración del cine, aunque en éste, es donde mejor se entiende esta obsesión.

Uno de los efectos fundamentales de esta preocupación moderna por el tiempo, es la relativización de todas las percepciones. Pues si el tiempo es relativo como fundamento de los fenómenos, éstos van a depender, para su percepción, del lugar que ocupe el observador en el tiempo y en el espacio. La pieza es el género que más ha acentuado la relativización de todo., aunque sea la que más importancia le da al sujeto. A pesar de que él se encuentre en un proceso de desintegración filosófica, emotiva, cultural, psicológica, etc. son sus campos de percepción son sus distintos tiempos y espacios todos ellos en crisis, quizás por esa razón ella destaque la importancia del individuo y su crisis, que consiste en la toma de conciencia o no de una frustración; es más, la crisis es la frustración misma, porque como personajes, sujetos que suenan através de ellos mismos, no pueden percibirse de manera eficiente y a veces tampoco desean hacerlo.

Priestley en "El Tiempo y los Conway"<sup>19</sup>, tiene una concepción formal no lineal del tiempo; la forma está construida de tal manera que el tema de la obra se resalta; y éste como ya se señaló anteriormente, es un tema único: la aceptación de la vida (incluso en la muerte). En esta obra, Priestley hace que el público acepte la vida como una totalidad ya constituida, o más bien, como un *sumum* de todos los actos que se ejecutan a través del paso del tiempo. Aristóteles, en su Ética a Nicómaco<sup>20</sup> habla de los hábitos, éstos están resaltados en la obra de Priestley, como el conjunto de acciones con las que se han forjado y acostumbrado al entorno circundante al ser humano, para que se perciba como lo que es. Aquí la forma estaría constituida de: planteamiento, desarrollo, climax y desenlace. La cúspide climática está preparada aquí a partir de ese viaje al futuro de los personajes, que hace ir al público más allá del saber cotidiano de los personajes.

El dramaturgo inglés hace una serie de alusiones al Jardín de los cerezos de Chejov. En esta obra, por decirlo de alguna manera, los personajes van de lo blanco a lo negro, o más allá de eso: a partir de los hábitos de sus personajes, el

---

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Aristóteles, Ética Nicomaquea, Ed. UNAM, Trad. Antonio Gómez Robledo, México, D.F., 1983.

autor hace un juego de contrastes entre lo que quieren llegar a ser y lo que realmente van a llegar a ser, por sus acciones hechas hábitos a través del paso del tiempo. Este juego es de una poesía con un tono altísimo, pero es de una crueldad prodigiosa. Para concluir, la pieza es la historia de un proyecto que se ha venido realizando, pero no de la manera como se esperaba y deseaba; por lo mismo uno puede tener muy variadas y diferentes acciones ante este tipo de situaciones.

Posiblemente la pieza, como género teatral, destaque una característica del capitalismo o de la modernidad, la contraposición entre el tiempo de trabajo (productivo) y el de ocio (improductivo); el tiempo en que se vende el trabajador a otro, para poder sobrevivir. Y en el que se es un yo no vendido; contratado versus libre.<sup>21</sup> Estas dos formas de organización son maneras existenciales de la cotidianidad. En la génesis misma de la pieza, con Un mes en el Campo<sup>22</sup>, la trama de la obra no puede entenderse, sin esta contraposición existencial entre el tiempo libre y el de trabajo; debido a que la acción se desarrolla durante unas vacaciones en una finca en el campo. Puede decirse que las vacaciones son un producto de esta concepción del tiempo contractual, no todos los seres humanos van a recibir el mismo tipo de descanso, éste va a depender de su relación con el tiempo contractual.<sup>23</sup>

Chejov, como un artista maduro, entrama sus obras dentro de esta contradicción de la modernidad. Juega con sus personajes en esta concepción del tiempo contractual, la temporalidad se divide en dos extremos aparentemente irreconciliables, (dicotomía del espacio del individuo, que constituye el ámbito

---

21 Recuérdese el artículo de T.W. Adorno "Administración del tiempo libre" en Consignas. Amorrortu ed. donde Adorno señala esta contradicción, como una contradicción esencial al sistema capitalista de producción.

22 Ivan Turgenev, Un Mes en el Campo. Ed. Mitre. Traducción: César Astor. edición bilingüe. Barcelona, España. 1983.

23 Aunque ahora las cosas se complicarían un poco, ya que las partes del contrato han dejado de ser personas, para pasar a ser asociaciones o entes abstractos; de tal manera que las dos partes del contrato no saben con que o quién se tratan; produciendo una despersonalización de la relación con el trabajo. Algo así como lo que el "Canto del Fantoche Lusitano" de Peter Weiss sugiere en torno a los hilos que guían al colonialismo y su complejización en el mundo moderno. Un ejemplo teatral espléndido sería la obra del también dramaturgo inglés Arnold Wesker "Patatas fritas a voluntad" donde se constata la perpetuación del sistema militar inglés y la frustración de uno de los personajes al ser la víctima de esta reproducción. No debería decirse que es una víctima, ya que se mueve en el mundo de libertad de la cotidianidad, donde se elige entre el principio de realidad y el de deseo. Si se es víctima es de su propio destino, y a la manera griega, el carácter es destino, o como diría Heráclito: "El *ethos* es para el hombre su *Daimon*."

cotidiano de la sociedad rural rusa) constituido por el tiempo de trabajo y el libre, que lleva a la paradójica anulación de la dicotomía, en una amarga esclavitud en ambos tiempos.

La pieza muestra el vacío, el dolor del mundo y la cara común del ser humano. El hombre, irónicamente, al adquirir sus relaciones cotidianas, se rehúsa o se oculta a una relación con la dimensión del cosmos; descubre que nunca ha sido el centro de la creación, se da cuenta de su pequeñez e insignificancia; ya no habla con los dioses ni los héroes, las pasiones se vuelven muy pequeñas ante el tamaño del cosmos humano y, por lo mismo, no conducen a los personajes a presentarse con grandes acciones. Las "pasiones" de los hombres comunes, son pequeñas para producir alguna alarma en el cosmos, pero no para atraer la atención, como autores y como público. O sea, se engrandece al hombre común. El hombre moderno tiene el ideal de pasar inadvertido en el transcurso de su vida, esa es la mejor manera de pasar el tiempo: por esta razón puede más el afán de pasar inadvertido, de no molestar y no llamar la atención, para producir así las acciones pequeñas del hombre moderno, sin embargo este sentimiento es ambivalente y lleva en su contraparte el delirio de la fama, de la posteridad, del *star system* y la publicidad; los cuales de alguna u otra manera están emparentados con el deseo de que pase algo, de ser espectador.

Esta es otra de las paradojas de este tipo de obras: "Si bien el personaje de pieza no puede ser un héroe, sus emociones y frustraciones son tan grandes como las de los héroes"<sup>24</sup>, dice Knowles en su ensayo: "Aquí el lugar del héroe es ocupado por las emociones y sentimientos de los personajes; el héroe de la tragedia de la vida pasa a ser el mundo interior; y el destino de este héroe es el tiempo." No en balde la obsesión de este siglo ha sido el tiempo y sus horizontes, por citar algunos nombres: Einstein, Heidegger, Wittgenstein, etc., en las distintas disciplinas y Priestley, Albee, Pinter, O'Neill, etc., en el Teatro.

En torno a la manera como el espectador ve el tiempo en una pieza, puede decirse, que lo que ve es un presente del personaje donde no le pasa nada exteriormente al mismo y todo le ocurre hacia el interior, es decir, lo que se ve en escena es la memoria individual y colectiva de los personajes, el espectador hace un viaje al mundo interior de ellos. La historia explica porqué son así y no de otra

---

<sup>24</sup> John K. Knowles, Op. Cit.

manera, el mundo simbólico de los personajes, su espacio simbólico, de esta manera el tiempo que se ve es el presente de una memoria. Habría que indagar qué relación guarda la memoria con el tiempo. El presente que ve el espectador es un tiempo que se explica por el pasado, debido a que en la pieza: "salen a flote una serie de datos del pasado en el presente"<sup>25</sup>. Esto se debe fundamentalmente a la característica de viaje interior de la pieza, el destino de este viaje es la frustración-compensación, lo cotidiano en el mundo.

Para el mundo moderno, lo cotidiano es todo aquello donde no debe pasar nada, y si sucede, sería anormal. El sueño moderno es el confort, el tiempo 'libre' bien organizado. Podría decirse que el mundo de la temporalidad de la pieza hace aflorar el inconsciente de sus personajes, porque allí el personaje dice una cosa, hace otra, pero piensa otra más... En este sentido, la pieza muestra la ambivalencia de los sentimientos humanos, la complejidad y la profundidad de los mismos. Como ya se dijo anteriormente, la pieza corresponde al espíritu de la época que generó al psicoanálisis como teoría psicológica y al marxismo como teoría político-económica, (tomando una posición crítica frente al hombre contemporáneo), para mostrar la mezquindad y contradicción de sus acciones, ante la carga emotiva de sus frustraciones.

Muchas veces se ha hablado de que las piezas de Chejov, (incluyendo en ellas otras obras, que no son piezas, como "La Gaviota ", etc.), las mismas eran un preludio que anunciaban la revolución socialista de octubre. Más allá de esta coincidencia histórica, las piezas de Chejov, con su realismo y su poesía, muestran la realidad psicológica de los personajes de una manera muy cruda, y este mostrar coincide con el espíritu y el sentimiento que movió a esa revolución; pero va más allá, señalando la fuente del cotidiano sufrimiento humano. Por lo mismo, puede sostenerse que el preludio de la revolución de octubre coincidió con una época histórica que también llegó a su compensación (el triunfo de la revolución socialista) y a su frustración (lo que ahora se conoce como "después de octubre"), debido a que la época también está sujeta al orden de la temporalidad, o más bien, al paso del tiempo. Por lo mismo pueden mencionarse coincidencias en diversos ámbitos de la época, como una postura muy crítica frente al sujeto de la modernidad, de la civilización y el progreso, incluso su crítica llega a tanto como a desmitificar las ilusiones de estos sujetos. Quizás sea en este sentido que a Chejov

---

<sup>25</sup> Apuntes de clase de Armando García Gutiérrez.

le daban tanta risa sus personajes<sup>26</sup>, pues se mostraba como ellos estaban sujetos a la inexorabilidad de la ley del tiempo que todo lo consume, mostrándose al desnudo el mundo de sus frustraciones, de sus proyectos fracasados, etc. También evidenciándose la ley de la cotidianidad de la modernidad, pretendiendo controlar la ley de la inexorabilidad del tiempo o de la indiferencia del cosmos frente al hombre, y como diría Kolakowski, esta ley consiste en aprender a dominar y controlar las emociones, a meterlas en una pequeña cárcel; relacionada con el afán de encerrar todo en la mezquindad de la vida moderna, del *establishment*, de que las cosas sean como deben ser sin salirse de sus límites; de que estén sujetas a la ley del tiempo humano y no a las de la indiferencia cósmica.

La ley de la temporalidad humana está sujeta a la contradicción entre los términos de tiempo libre/de trabajo, por un lado, y por otro, entre tiempo externo e interno: mismos que constituyen el cotidiano, la modernidad a tendido a negar el otro tiempo, el cósmico, el inexorable e indiferente reino de lo inexplicable. La pieza se mueve en este mundo cotidiano que es una condición estructural y una construcción humana; ésta paradójicamente ha conducido al hombre a la infelicidad; pero tendría que preguntarse, si ésta no es una condición de posibilidad de su contraparte.

En este sentido, el gran problema de la pieza es el de la relación del tiempo con el individuo, persona o sujeto. El tiempo se vive en las relaciones con los diferentes hombres, pero se constata como proyecto, ilusión, anhelo, añoranza, etc., y podría decirse que éstas son maneras de temporalizar el tiempo en el ser humano. La ficción es el paso del tiempo, que es el paso de lo que se hace y se deja de hacer, como las dos caras de la relación de ambivalencia que conforman la complejidad y profundidad de las relaciones entre el principio de realidad y el del deseo, en un eterno conflicto insoluble y por eso mismo frustrante o compensatorio.

Eric Bentley sugiere en su *In Search of Theater*<sup>27</sup>, que el "Tío Vania", no es más que un melodrama en el cual se ha renunciado conscientemente a sus efectos,

---

<sup>26</sup> Luisa Josefina Hernández comenta al respecto: "Analizando las tres Hermanas, me pareció que le dan risa agresiva, o sea sarcástica y violenta, es evidente que detesta a esta familia y las Hermanas y el Hermano le parecen imbéciles. No así en otras obras.

<sup>27</sup> Eric Bentley, *In Search of Theater*. "Craftmanship in Uncle Vanya" p.322. Vintage Books. New York. U.S.A. 1955. La comparación entre estas dos obras, hecha por Bentley es precisamente lo que muestra la diferencia entre la pieza y el melodrama. Es la misma

dándole complejidad a sus personajes, es decir ya no es un melodrama, es otra cosa. Por otra parte, Bentley menciona la relación genética entre esta obra y "El Demonio del Bosque"<sup>28</sup>, cosa que según Danchenko es bastante relativa, aunque reconoce que toda una escena pasó completa a el "Tío Vania". En las obras de Chejov además del realismo, hay una magnitud poética muy grande, esta poesía se nutre de un simbolismo muy rico y variado, el juego que tiene dentro de este género, es el de sustituir a los grandes mitos que narraban los demás géneros.

En un pasaje de *My Life in russian Theatre*<sup>29</sup>, Danchenko habla de lo que el espectador común buscaba antes de la aparición del T.A.M. en el teatro: buscaba diversión y entretenimiento. Ambos eran productos de una modernidad frívola, y aquí viene la paradoja, otro producto teatral de ésta es la pieza, la cual les va a exigir a sus espectadores mucho más que esto, sin darles nada a cambio; pero sin llegar a lo que una tragedia le pide a sus espectadores, que es la magnificencia de poder observar el orden cósmico y sus consecuencias en el ser humano.

La pieza, por su lado, presupone al cosmos, o sea que purifica al público porque le muestra que no es el único con sueños, proyectos, anhelos, etc., en la mecánica de frustración-compensación; sin embargo, no es el único con malas relaciones con el tiempo. La pieza efectivamente las relaciones con el tiempo profano o cotidiano; ese que no tiene marcha atrás, que es puro futuro, y por lo tanto incertidumbre. Al mostrarse la inexorabilidad del tiempo humano se produce en el espectador anhelo y añoranza de tiempo cósmico, el tiempo mítico y verdadero, sin saber si este vaya o no a traer un consuelo.

---

ambientación y los personajes también, pero del Espíritu a Vania hay el cambio básico: complejidad y falta de acción. Y realismo, claro.

<sup>28</sup> "Tío Vania" y "El Espíritu del Bosque" de Anton Chejov, Op. Cit.

<sup>29</sup> Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, Op. Cit., T.A.M. son las siglas del Teatro de Arte de Moscú



ZORRILLI 94.

"El tío Vania" de Anton Chejov



## VI.- EL MECANISMO DE LA FRUSTRACIÓN Y LA PIEZA

Permítase hacer una larga cita para exponer lo que inquieta en torno a la frustración; partiendo de las aportaciones teóricas de esta cita, se ira desprendiendo el marco teórico del que se parte. En El malestar en la cultura, Sigmund Freud señala: "... las tres fuentes del humano sufrimiento: la supremacía de la naturaleza, la caducidad de nuestro propio cuerpo y la insuficiencia de nuestros métodos para regular las relaciones humanas en la familia, el estado y la sociedad. En lo que a las dos primeras se refiere, nuestro juicio no puede vacilar mucho, pues nos vemos obligados a reconocerlas y a inclinarnos ante lo inevitable (...) Muy distinta es nuestra actitud ante el tercer motivo de sufrimiento, el de origen social. Nos negamos en absoluto a aceptarlo; no atinamos a comprender por qué las instituciones que nosotros mismos hemos creado no habrían de representar, más bien, protección y bienestar para todos. Sin embargo, si consideramos cuán pésimo resultado hemos obtenido precisamente en este sector de la prevención contra el sufrimiento, comenzamos a sospechar que también aquí podría ocultarse una porción de la indomable naturaleza, tratándose esta vez de nuestra propia constitución psíquica."<sup>1</sup>

Esta cita de Freud podría convertirse en un argumento dramático, o más bien ilustrarse de manera ejemplar con un argumento dramático; lo que es importante destacar de la cita, es este sentimiento de frustración, infelicidad o fracaso que conlleva esta apreciación de Freud en torno a la cultura y a la vida civilizada; y al decirse esto, él está dando su propia concepción de lo que es la vida. Aquí podría preguntarse, como Freud, ¿por qué el hombre tiene ilusiones? ¿por qué estas ilusiones enfrentadas con la realidad van necesariamente al fracaso y a la frustración? ¿cómo es posible hacer más llevadero esto al hombre? No se sabe cuales puedan ser las respuestas, pero sí, cual es la pregunta que las origina: ¿por qué razón el hombre viene a sufrir en esta tierra? ¿por qué razón el hombre muere sin ninguna causa? ¿qué sentido tiene la existencia humana? ¿tendrá sentido? No puede indagarse, se cree que sólo Dios lo sabe, y Él hace mucho que está callado, si habla no le es dado al ser humano entenderlo, al menos puede decirse esa es la pieza particular del ser humano.

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, El Malestar en la Cultura y otros ensayos, Alianza Edit., Traducción de Ramón Rey Ardíd y Luis López Ballesteros y de Torres, Págs. 29 y 30, México, D.F., 1984.

En este mismo sentido, se cree que la pieza se produce en nuestro siglo, por la gran consciencia de frustración que se vive y la gran ausencia de Dios<sup>2</sup>. Se ha perdido la dimensión cósmica de la existencia como hombres en la Tierra. El desarrollo tecnológico surge grandioso, pero no se ha dado la vuelta a su contraparte, a su lado ambivalente; lo terrible y monstruoso de ese proyecto se nutre de la falta de consciencia de los límites del universo. Por lo mismo, es como si el universo hubiera desaparecido, quedando en su lugar únicamente la fuerza del hombre, apareciendo como grandiosa, pero comparada con lo infinito del universo, no es más que un sueño entre la nada y la nada, como diría Nietzsche. A esto se refiere Heidegger cuando dice, que el hombre se ha olvidado preguntar por el sentido del Ser. Ésta es una pregunta fundamental para el ser humano, sin embargo, se ha olvidado replantear, debido a que el ser humano se ha perdido en el mundo de lo útil, se ha olvidado de su condición de ser mortal.

Esta condición de olvido o de sueño entre la nada, puede apreciarse muy bien, en el monólogo de Astrov sobre el bosque y los hombres del futuro del Tío Vania<sup>3</sup>. Aquí se ven dos aspectos: por un lado, puede apreciarse la frustración de este médico ante la vida que lleva, está harto de ella, los mujiks le parecen brutos y no tiene nadie con quien hablar, por otra parte, se da cuenta que se parece cada vez más a ellos, se embrutece y se alcoholiza como un mujik, pero tiene algo que, según él, lo hace ser valioso para los demás, su motivo de orgullo y lo que le da cierta dignidad es su preocupación por los bosques; ésta es una de sus maneras de sobrellevar su frustración; otra manera que tiene Astrov de ilusionarse es pensando en el futuro: el hombre del mañana tendrá que ser mejor y para eso hay que luchar y soportar todo esto, Chejov le da un sentido muy irónico a esta escena, un sentido de burla y comprensión al mismo tiempo que hace vivir al espectador dos sentimientos purificadores.

---

2 Observación de Luisa Josefina Hernández: " Yo creería que la pieza hubiera podido darse en cualquier momento si las ideas estéticas lo hubieran permitido aún frente a la consciencia de Dios, porque la consciencia de Dios no es constante,( quizá en los santos ) ni siquiera en las personas cuyo oficio es la religión. Personalmente, creería que la tragedia del hombre es su incapacidad de percibir a Dios constantemente." En este mismo sentido se podría citar a E. Nicol en La Idea del Hombre que habla de los factores de relación del hombre: naturaleza, consigo mismo y con la Divinidad. También se puede citar a Nietzsche cuyo quehacer es dismantelar el mundo divino y dejar a hombre frente al nihilismo, así mismo a Heidegger para quien lo sagrado es lo absoluto necesario, consúltese a Alberto Constante: El Retorno al Fundamento del Pensar.(Martin Heidegger) Ed. UNAM. México,D.F., 1986.

3 Anton Chejov, Op. Cit.

Este planteamiento sobre el monólogo de Astrov, puede variar dependiendo del punto de vista desde el cual se vea. Si se analiza con más detalle se observará que todas las ilusiones llevan en sí una función doble: por un lado de frustración y por otro de compensación; este mecanismo no es más que una válvula de escape, para que el personaje y el ser humano en general soporten sus vidas. Astrov sabe, y no, que su relación con los bosques no los va a modificar en nada; no hay que dudar tanto del personaje, sin olvidar que abandona sus bosques por su ilusión por la esposa de Serebriakov. Ante esto, Astrov sabe que su ocupación con los bosques no es más que algo banal, un pasatiempo que a él le sirve para matar el tiempo sin esposa, esto socialmente le puede significar la posibilidad de trascendencia a partir de un hijo, el cual será uno de los hombres del futuro. Es así como puede creer que sus acciones van a beneficiar a alguien en el futuro, alguien que no es su hijo, pues no tiene esposa; lo mismo que le ofrece una compensación, le da una frustración.

Por otra parte, en "Papas fritas y todo lo demás"<sup>4</sup>, de Wesker se enfrenta al lector ante una obra un poco extraña debido a la pelea interna del personaje, Thompson (Cuello duro) con su padre, el cual no aparece en escena (por eso es una pelea interna); Thompson se pelea contra el principio de autoridad. existe el deseo del personaje de acabar con este principio; pero sólo se puede acabar con él, cuando se tiene autoridad para hacerlo; lo cual es una perpetuación del principio de autoridad. Todos estos factores hacen de la obra un drama con una carga de ironía social muy grande y fuerte.<sup>5</sup>

Wesker sitúa su obra en el mundo de los conscriptos ingleses. El conflicto con la autoridad, por parte de Thompson, provoca que paguen justos por pecadores; su conflicto afecta a todos sus demás compañeros; hasta que al final Thompson entra en cintura, incorporándose al principio de autoridad, como su única salida e, irónicamente, también la de su grupo de conscriptos. El movimiento que esto implica, sería un movimiento semejante al de los líderes estudiantiles en América Latina, donde existe una rebelión contra el sistema: el sistema mismo fomenta esto para legitimarse. Así el gobierno paga a los líderes para que hagan su

---

<sup>4</sup> Arnold Wesker, Teatro. Incluye: "La Cocina", "Papas Fritas y todo lo demás", "Ciudad Dorada", "Las Cuatro Estaciones", Traducción de Manuel Barberá, Ed. Losada, Buenos Aires, Argentina, 1970.

<sup>5</sup> En este contexto puede recordarse de Franz Kafka, La Carta al padre Tr. de Felii Formosa, Ed. Brujuela, Col. Libro Amigo, núm. 1502, Barcelona, España, 1983.

crítica al sistema y, de esta manera el poder mantiene el orden controlando todo aquello que se salga de un cauce normal o conveniente para él. Lo curioso de este tipo de movimientos es que el sistema está reconociendo la existencia de un sentimiento y lo está canalizando hacia su propio beneficio. El asunto del uso político de este sentimiento no invalida su mundo psicológico, esto es, hay distintas áreas de percepción del mundo de las relaciones humanas; estas se han dividido por el análisis, resultando las áreas del saber sobre el hombre aparentemente excluyentes, sin embargo el hombre se da de una vez y por todas, y no en áreas de saber, estas no son más que maneras parciales de percibir al fenómeno humano. ( Las redes con las que se captan las realidades que circundan al ser humano )

En una obra de otro dramaturgo inglés, "Noche de Juerga" de Harold Pinter; se observa la trayectoria del personaje Albert Stokes. dentro de un viaje de excesos medidos. El autor le presenta al público un juego de frustración visto a través de la crítica de la administración empresarial capitalista del tiempo libre de los empleados y la introyección de ésta en su conciencia. La madre de Albert es una viuda autoritaria que nunca escucha a su hijo; él es la perfecta contraparte, es un sumiso que se merece una madre tan terrible: debe decirse que tiene un Edipo singularmente dependiente.

La culminación de la explicación del carácter de Albert se muestra en la escena en que una prostituta de la calle es levantada por él y en la parte en que él mismo rompe el reloj de su madre. En estas escenas, Albert muestra un deseo irrefrenable de libertad que no puede llevar a cabo por su dependencia introyectada tanto del sistema como de su madre. Como en algunas otras piezas, la acción se desarrolla en el transcurso de un día especial: la fiesta de despedida de un trabajador que se jubila. En sí es una fiesta a la que nadie quiere realmente ir, pero se asiste a ella por compromiso u oportunidad de hacer algo diferente, beber por ejemplo. El que menos quiere asistir a la fiesta es precisamente Albert; por sus acciones se entiende que este tipo de situaciones lo saca de sus casillas, preferiría quedarse en casa, pero se trata de un compromiso de trabajo. Incluso la manera en cómo busca su ropa dice mucho de la dependencia que tiene con su madre y de su desidia ante la idea de asistir a la fiesta o ante la vida misma.

Albert no quiere ir a la fiesta, porque esta lo saca de lo cotidiano, pasándolo a un plano que significa ser percibido. Y el personaje lo que menos quiere en la vida es eso. Su ideal es pasar inadvertido, sin pena ni gloria, (Como en la novela de

Robert Walser Robert Von Gunten, donde lo que busca el personaje es precisamente eso, que no pase nada, sin embargo esta novela le da un tratamiento farsesco al asunto de lo cotidiano.) El ideal del burgués, es pasar por la vida sin molestar ni ser molestado; la fiesta y el alcohol que hay en ella, es el lugar en el que precisamente se dicen y hacen las cosas que 'normalmente' no se hacen, son lugares lúdicos y de alguna u otra manera presuponen una ruptura con la cotidianidad, regresando después a ella con nuevos y mejorados bríos. Esta situación extracotidiana, o fuera de lo normal, de la fiesta es lo que molesta a Albert Stokes; y lo que irónicamente lo hace entrar finalmente al juego de la fiesta; seguramente al día siguiente con el pretexto de que estaba borracho evitará acordarse o responsabilizarse de sus acciones.

La fiesta, en casi todas las sociedades humanas, es una válvula de seguridad de cohesión social y, en este caso particular, es parte del mecanismo que la obra muestra sobre Albert Stokes. La fiesta en si misma, conlleva a la posibilidad de una ilusión y de ésta se pasa después a la desilusión, a lo cotidiano. La fiesta pretende alegrar la vida de los que asisten a ella; pero en el caso de Stokes lo único que despierta en él, es darse cuenta de que no le gusta su vida, de que tanto su madre, como la sociedad, lo están negando continuamente como individuo, y esto provoca que Stokes estalle y haga el ridículo, (pero no en un sentido netamente cómico), cuando se le inculpa injustamente por pellizcar a una señorita y se le expulsa del evento; esto provoca su ira que estalla 'sanamente' con quien debe estallar.

Por otro lado, es muy curioso, que quien pellizó a la señorita sea precisamente el viejo jubilado; y es sintomático dentro del contexto de la obra, debido a que muestra en pequeño la mecánica de frustración; el viejo lo único que expresa es un deseo sexual no liberado de manera sana, porque la sociedad en la que vive, no le ha permitido liberar sus impulsos eróticos de un modo saludable y tiene que esperar a la fiesta para liberarlos de un forma supuestamente normal.

Habría que rastrear la idea de fiesta y de administración del tiempo, en las distintas piezas. Por citar ejemplos de piezas con una situación de fiesta presente en ellas, recuérdese: Un Mes en el Campo de Turgeniev<sup>5</sup>, donde los personajes estan en una finca de veraneo; hay varias fiestas y bailes a lo largo de la obra, pero

---

<sup>5</sup> Ivan Turgenicv, Op. Cit.

el hecho mismo de estar en una finca de vacaciones sitúa a los personajes en un plano semejante.

Así mismo recuérdese El Jardín de los Cerezos<sup>6</sup> de Chejov, que empieza y termina con una fiesta; la bienvenida para la Ranevskaja; y otra, que termina pagando Lopajin para festejar la compra de la finca al final de la obra.

También consúltese el Tío Vania<sup>7</sup> del mismo autor, donde se presenta una situación muy parecida a la de la fiesta; debido a que el profesor y su esposa desorganizan todo en la casa y, parecería ser que en realidad se esta hablando de unas vacaciones muy largas y extrañas. Cuando ellos se van todo vuelve a la normalidad.

Por su parte Las Tres Hermanas<sup>8</sup> También de Chejov; empieza con la fiesta de cumpleaños de una de ellas; y lo más importante es que acaban de levantar el luto de la casa coincidiendo con el inicio de la primavera, la estación de la vida. Paradójicamente, la obra concluirá en el invierno de la vida de estas hermanas.

En otros ámbitos puede citarse Una Luna Para el Bastardo<sup>9</sup> de O'Neill, donde la gran borrachera de los personajes cobra dimensiones de bacanal; de una fiesta interminable que quiere escapar de la realidad para llegar a la Luna, que no es otra cosa que el perdón de la mujer, de la madre; el perdón llega por un momento de la noche, en los brazos de la mujer que Jamie Tyrone no merece que le ame, y este perdón dura lo que los rayos de la luna.

Por otra parte, y del mismo dramaturgo Viaje de un largo día hacia la noche<sup>10</sup>, donde los Tyrone celebran la recuperación de la madre; el público está en la casa de verano de una familia que no tiene más propiedad que esa, se parte de una fiesta, para llegar a una borrachera de los hombres de la familia, y a un arponazo de la madre; todo con el fin de escapar de una realidad que no les gusta o que más bien los desangra.

---

6 Anton Chejov Op. Cit.

7 Ibidem

8 Ibidem

9 Eugene O'Neill, Op.Cit.

10 Ibidem

En El Precio<sup>11</sup>, del escritor norteamericano Arthur Miller, también se trata de algo especial, la repartición de los bienes de una herencia entre dos hermanos que tienen muchos años de no verse, esto es motivo de fiesta para el viejo *Salomon*, pues el ya se había retirado del negocio y milagrosamente Víctor Franz y su esposa lo regresan, aunque su papel sea más bien simbólico, representando al personaje bíblico.

Por su parte, en Papas Fritas y Todo lo Demás.<sup>12</sup> Wesker, al proponer la situación de los conscriptos, cambia un poco de rumbo la relación con lo cotidiano; pero en ella también se halla presente una fiesta, que aclara por contraste el cotidiano de la milicia.

En Los Frutos Caídos<sup>13</sup> de Luisa Josefina Hernández, no se encuentra una situación de fiesta, aquí, lo extracotidiano es el viaje de Celia a la provincia. En este aspecto es muy típica, cabe recordar a "Tío Vania.", "Un Mes en el Campo.", etc.

Lo común de estas obras, es que en todas ellas se trata de días especiales; que se salen de lo cotidiano, y curiosamente, al salirse de ello lo ilustran muy bien, por la vía del contraste, así como los personajes se entregan en este juego de contrarios a lo cotidiano, debido a que la pieza termina en la aceptación de lo cotidiano. Todo ello debe emparentarse con la idea de Leszek Kolakowski, quien opina que: "... solo comprendemos por vía de contraste, a saber, cuando entendemos qué es la ausencia de lo comprendido porque el objeto aparece en el trasfondo del mundo que él mismo no es."<sup>14</sup>

La vida del hombre moderno se ha vuelto sin aventuras, sin grandes peligros que superar, ni grandes acontecimientos que contar, los dioses y los héroes del mundo moderno son laicos; o más bien, productos del monoteísmo judeo-cristiano (como lo entendía Nietzsche); todo esto no es otra cosa más que el inicio y el anuncio de la muerte de Dios, los pasos necesarios para el nihilismo.

---

<sup>11</sup> Arthur Miller, Op. Cit.

<sup>12</sup> Arnold Wesker, Op. Cit.

<sup>13</sup> Luisa Josefina Hernández, Op. Cit.

<sup>14</sup> Leszek Kolakowski, La Presencia del mito, Traducción de la versión alemana hecha por Cristóbal Picchoki, Amorrortu editores 1973, Buenos Aires, Argentina, Pg 66. Así mismo puede consultarse George Bataille, Teoría de la Religión, tr. Fernando Savater, Ed. Taurus, Madrid, España, 1988. Donde se sostiene puntos de vista parecidos a los de Kolakowski.

La vida del hombre moderno es del imperio de lo pequeño, de lo mezquino, este imperio ha traído es una gran añoranza del pasado y un anhelo del futuro, y esto es el motor que mueve la vida del hombre moderno, como una fuerza terrible que apunta hacia el cielo, pero nunca se lanza a él, y si se lanza, a lo único que llegará es al suelo, a la tierra, y eso es terrible. Esto quizá es el realismo y hasta el naturalismo, lo bueno es que no es el romanticismo.

A este nivel se puede decir que hay una correspondencia con la acción dramática, pues en ésta, el movimiento escénico es arbitrario, lo que no lo puede ser es la intención de ese movimiento, o sea sus frases, opiniones y los juicios omitidos por las intenciones que tienen los personajes en el contexto en que están. Ahora bien, a un nivel literario, dependiendo del encadenamiento de las frases escénicas, será el resultado dramático de un cúmulo de acciones imitadas artísticamente; Stanislavski<sup>15</sup> a esto le llamó, el superobjetivo o núcleo de la obra, presuponiendo claro está, que una obra estaba constituida por una serie de objetivos de acción mimética con un objetivo estético, y que estos tendían a un fin: el superobjetivo o núcleo de la obra, lo cual no sería más que la consecución del tema y la forma de la obra propuesta por el autor; desde la perspectiva interpretativa del Director y el colectivo artístico que va a interpretar la obra.

Así mismo se observará que el Núcleo o Superobjetivo de una obra, son el riel del tren sobre el cual van a moverse los miembros del colectivo. Bajo esta perspectiva, el autor teatral es el constructor de este riel y los miembros del colectivo los que lo transitan y le dan completa y cabal vida; algo semejante a lo que sucede en el mundo de la música, el compositor crea las melodías y tonos por donde van a transitar los intérpretes; pero éstos tienen un cierto rango de libertad interpretativa, que está dada desde la partitura misma; volviendo al símil de las vías del tren, la velocidad o la fuerza que se le imprima al movimiento sobre la vía, está y no determinado por el diseño y las posibilidades de resistencia y velocidad de la misma.

Por lo tanto, puede sostenerse que el núcleo de una obra, no es más que la manera, que el autor tiene de organizar artísticamente su material; es una organización de temas, historias y formas, vista desde la perspectiva del colectivo que lo va a interpretar, así como de quien va a transitar las vías dándoles vida a

---

15 Stanislavski, Op. Cit.



partir de la velocidad, la fuerza, la potencia y las intenciones de los maquinistas y las posibilidades de sus máquinas. Por su parte, la teoría dramática de Luisa Josefina Hernández se sitúa, siguiendo el modelo aquí propuesto, desde la perspectiva del diseñador-constructor de rieles; a diferencia de donde se sitúan Danchenko y Stanislavski que es la del constructor-transitador de rieles.<sup>16</sup>

Luisa Josefina Hernández cree que los géneros son diferentes formas de relación con la realidad. Formas que los autores pueden manejar a su arbitrio, cuando tienen consciencia de su tarea, en todas las épocas. Los casos ejemplares serían Eurípides y O'Neill. El requisito no sólo es la habilidad técnica, sino la capacidad de utilizarla para manejar la realidad con la penetración suficiente para lograr resultados. Esto es, el escritor es básicamente un artista.

Se trata aquí de unir estas dos formas de ver el problema de la acción dramática, y para ello es necesario precisar que la teoría genérica haría una distinción en cuanto a la manera de tratar la acción. Hay tres maneras básicas de tratar una acción: en cuanto a la concepción, el tema y la anécdota. Esta distinción, quizás no le sirva a la teoría formulada por Stanislavski y Danchenko dado que ellos lo que resaltan es el encadenamiento de las acciones, persiguiendo así destacar la consecución de un superobjetivo.

Estas tres maneras de tratar las acciones, según la teoría de los géneros dramáticos van a ser consecuencia de las diferentes formas de relación con la realidad, los géneros, y a estos sólo corresponden siete formas, que se han ido descubriendo a partir de la observación e inferencia de las obras

Podría profundizarse en torno a las tres maneras de tratar las acciones; básicamente se diría que a la tragedia le corresponde una organización de acciones en base a un tema; a la comedia le corresponde una organización de acciones en base a una anécdota, se cuenta una historia para ejemplificar una conducta antisocial; a la pieza le corresponde una organización formal de sus acciones, una forma con principio, medio y fin o una forma con presentación, desarrollo, climax

---

<sup>16</sup> Se cita aquí a Wittgenstein, hablando en torno a modelos del mundo: " 2.022 Es claro que por muy diferente del real que se imagine un mundo debe tener algo ----- una forma ----- en común con el mundo real." *Tractatus Logico-philosophicus*. p.41. Ed. Alianza. Traducción: Enrique Tierno Galvan. México, D.F. 1987. Estos modelos, la teoría de los géneros y la teoría de Stanislavski, hablan del mismo fenómeno pero desde diferentes perspectivas y con diferentes objetivos, lo curioso es que hay muchas y muy ricas semejanzas.

y desenlace; en el melodrama se organizan las acciones en torno a una historia, o anécdota, que se cuenta a base de ideas contrapuestas; en la tragicomedia, uno se enfrenta ante una historia que se cuenta para ilustrar un valor; en la obra didáctica se cuenta una historia ilustrativa de un problema social, ya sea político o religioso, para que se tome una posición al respecto; en la farsa se cuenta una historia simbólica, que toma su símbolo de cualquiera de las formas anteriores y a partir de su símbolo se le da forma a una visión distorsionada de la realidad.

Posiblemente para un análisis de acciones, el conocimiento del género de una obra no sea necesario, no así el tono en que esta obra se está manejando; todas las acciones tienen un tono y este va a depender de la manera de organizar y percibir las acciones; aquí es donde está el punto de contacto entre la teoría dramática y la teoría de análisis de acciones propuesta por Stanislavski-Danchenko. El punto de contacto, entre las dos formas de ver al texto dramático, está en el hecho, para seguir con el símil entre el diseñador y el usuario de las vías del tren, de que ambos son constructores de la vía; uno planeándola y diseñándola, el otro viviéndola y andándola.

Como puede verse, estas formas no son ninguna receta mágica, muchas veces la obtención de una forma dependerá de la posición del observador frente al texto. Así, la única observación y regla imperante es la subjetiva (Esto si vale hablar aquí de criterios objetivos-subjetivos en cuanto a la percepción de los fenómenos; valgáse ahora por un criterio de conveniencia expositiva), pero esta subjetividad puede obtener un grado de objetividad a partir de la generalización de las observaciones hechas por cada sujeto de la lectura del texto. Hay una regla única en teatro, que anula todas las normas y se puede formular así: en teatro no hay reglas, salvo el buen gusto (éste quién sabe qué sea).

De lo que se trata es, llegar a un acuerdo en torno a lo percibido en el texto; y los acuerdos a los que se haya llegado son precisamente, estas siete formas dramáticas básicas con diferentes variantes, los géneros dependen de la acción que quiere resaltar el dramaturgo ante el espectador. Puede apuntarse que cada género es o corresponde a una determinada problemática del Ser en acción.

Ahora bien, ¿de qué manera las formas exaltan las acciones? ¿cómo un género está constituido por frases o acciones?; ¿será tan arbitrario como el salto de los lexemas y gramemas a las frases? a todo esto, ¿qué relación guarda un lexema y un gramema con una frase? ¿cual es la unión de una frase con un género

dramático? ¿se está ante la arbitrariedad de las preguntas o de las respuestas? El problema es en realidad tan grande como el de la relación: Ficción, Realidad y Lenguaje.

Y aquí se inicia el juego estético de la pieza, se cae en el anhelo de desear aclarar este mundo humano, en la frustración de no poderlo explicar y en la añoranza por intentar volver a la inocencia perdida; es la red del lenguaje que, puede decirse, tiene atrapados a los teóricos en la pregunta, en la ausencia, a la que lleva toda pieza. Pero también se tiene una compensación, se sabe que no se sabe algo.

En última instancia, la mecánica de la pieza, es la de la ausencia, es así llamada por todos los conflictos emotivos que ésta presenta, al público se le muestra como ausencias, sus principales manifestaciones son a través de la ilusión, la frustración, la compensación, el anhelo y la añoranza. Hay distintos tipos de ausencias, las primordiales son las que les dan sabor a la vida tales como: el amor, el trabajo, la profesión, una vida mejor, etc., se hacen presentes únicamente como meros ausentes; la ausencia es el juego de ficción que es propio de la pieza. La ausencia es la acción cotidiana que oculta y desoculta la pieza.

Los diferentes tipos de ausencias se presentan como un gran deseo de que se hagan presentes: el amor, una vida mejor, la felicidad, etc. Esto es, lo que aquí se llama la mecánica de la ausencia o de la pieza. Por citar un ejemplo de esta mecánica, (podría rastrearse más por este lado) piénsese en la obra de Wesker: Patatas Fritas a voluntad<sup>17</sup>, donde una vida mejor está ausente, por eso, paradójicamente todo queda en su sitio como debería o debe de estar. El sistema está incluso dispuesto a esperar un poco a sus hijos, para que tomen sus puestos como debe de ser.

Pero qué se le va a hacer, si así es el paso del tiempo como ausencia en la vida, puede decirse, aunque todos deseen que la vida sea mejor; ella está siempre ausente y su ausencia se manifiesta como anhelo de un tiempo de vida mejor, como frustración de este anhelo y como añoranza por superar esta ausencia o vacío; este juego puede tener una mecánica parecida a la de la melancolía, descrita por Sigmund Freud en "La Metapsicología" en El Malestar en la Cultura<sup>18</sup>. La

---

<sup>17</sup> Arnold Wesker, Op. Cit.

<sup>18</sup> en: Sigmund Freud, Op. Cit.

melancolía es la pieza del amor fracasado; y la pieza describe un fenómeno estructural de la cotidianidad que, por lo mismo, incluye dentro de sí a la Melancolía.

Puede observarse que al menos, dentro del juego de ficción de la pieza, sí se encuentra esta mecánica, ficción que a lo mejor está a la base de todo el teatro, pero que aquí se cree se manifiesta de manera patente en las piezas.

En una clase en la que se analizó El Tío Vania<sup>19</sup>, con los alumnos de primer año de actuación de la E.A.T. del I.N.B.A., uno de ellos dijo más o menos lo siguiente: "Los personajes viven añorando un pasado glorioso y anhelando un futuro promisorio, no viven en el presente, huyen hacia adelante o hacia atrás y no aprenden, como los seres humanos en general, a vivir y a asumirse en el presente." Podría añadirse que más bien viven su presente añorando y anhelando, porque están frustrados, aunque no quieran, así viven y hacen su presente. No hay ninguna acción que los pueda sacar de este juego fatal e inmovil que es la condición estructural de la ausencia, llamada cotidianidad. Este juego es sumamente emotivo, debido a que es el juego de las emociones, de las pasiones contenidas, no es el desbordamiento de las pasiones a un nivel de encauce cósmico, es simplemente el ejercicio cotidiano, pero poético de éstas.

Entonces, debe decirse, que lo que enseña Una Luna Para el Bastardo<sup>20</sup>, es que la frustración, la compensación, el anhelo, la añoranza, el deseo de un futuro mejor, etc. Todos estos elementos pueden ser tomados con diferentes actitudes, todas ellas muy sentidas; que parten de un "ni modo", "así es", yéndose o a un lado positivo o a otro negativo, o quedándose en grados tendientes a uno u otro extremo. La luna se da porque se tiene que dar, es el perdón simbólico que otorga la vida, porque la vida es así, los seres humanos no pueden ser felices; a veces su felicidad consiste en dañar a otros y les es preferible escoger no dañar a otros y renunciar a ser felices, en aras de la verdadera, que por lo menos en esta vida no vendrá.

---

<sup>19</sup> Anton Chejov, Op. Cit.

<sup>20</sup> Eugene O'Neill, Op. Cit.

## EL ESPACIO ESCÉNICO Y LA PIEZA

Analogías y asociaciones simbólicas sobre el espacio escénico.

El teatro nace de imágenes fundamentalmente visuales, que pretenden abarcar y representar todas las dimensiones de este espacio<sup>21</sup>, curiosamente, las representaciones se han movido en un espacio (de volumen) de dos dimensiones, no se habla aquí de los foros abiertos, como las representaciones en plazas, foros circulares, ruedos, etc., en los cuales el trabajo tiene que ser necesariamente en tres dimensiones, por efectos de distancia y sus fenómenos subsiguientes, vuelve a caerse en el espacio bidimensional del teatro, por cuestiones de isóptica.

En el teatro occidental, se hace referencia específica a los foros tipo italiano, isabelino, etc., en fin, a todo tipo de teatro donde se lleve a cabo la acción dramática y escénica de manera fundamentalmente frontal. Este foro tiene la característica de que al actor se le ve como si se moviera en sólo dos dimensiones, obligándolo a moverse al mismo nivel que el hombre de los estudios de anatomía de Leonardo, en estos planos se ha movido fundamentalmente todo el quehacer escénico del teatro occidental.

A este fenómeno, como señalaba Bentley en La Vida del Drama<sup>22</sup>, se debe el hecho de que el teatro occidental haya convertido su foro en un lugar, "donde vamos a observar como por el ojo de una cerradura"<sup>23</sup>, esto es, esta viéndose con un solo ojo, provocando así este fenómeno visual en el cual se aprecian sólo dos dimensiones. Esta imagen visual del teatro es determinante para las representaciones y realizaciones dramáticas occidentales.

En el caso específico de la pieza, puede decirse que este género dramático surgió más o menos paralelamente con la Fotografía, la cual se usó mucho con fines comerciales para retratar<sup>24</sup> a las familias burguesas y pequeño burguesas de la época. El mismo Anton Chejov fue retratado varias veces. Piénsese incluso, un

---

<sup>21</sup> Debe decirse que esta reflexión sobre el espacio surge de una lectura muy libre del libro de Gastón Breyer, Op. Cit.

<sup>22</sup> Eric Bentley Op. Cit.

<sup>23</sup> Ibid., p. 18

<sup>24</sup> Sobre la tradición del retrato debe uno remontarse históricamente como se's o siete siglos para atrás, más o menos por la época del surgimiento de la Burguesía y las Ciudades, por las fechas del inicio de la modernidad.

poco, en lo tardado del proceso de impresión por la luz, en las primeras cámaras de fotografía, esta impresión de lentitud es la que proporciona la pieza al espectador. Incluso al ver fotografías de personas, se aprecia una culminación excelsa del mundo de dos planos, puede pensarse que se van a salir de la misma (esto sucede sólo cuando las fotografías son muy buenas o bellas) pero finalmente se sabe que no van a hacer nada; este sería el efecto de sorpresa que produciría una fotografía.

En la fotografía hay otros efectos visuales distintos de sorpresa que atrapan al espectador; por ejemplo, cuando en una fotografía los ojos siguen al que la observa. Efecto que también existe en las buenas pinturas y dibujos, el ejemplo más famoso es la *Monalisa* o *Gioconda* de Leonardo. Esta cualidad de la fotografía donde parece que se van a salir, que están ahí encerrados pero no se salen, se relaciona curiosamente con la impresión de la pieza, en la que todo parece que va a pasar y finalmente no pasa nada. Al menos exteriormente, todo queda contenido en una placa de pasiones y sentimientos humanos, que producen la sorpresa en el espectador, debido a que lo reconoce el espectador como humanos, pero él no está ahí, afortunada o desgraciadamente es un mero espectador.

El elemento lumínico vino a reforzar el espacio teatral en dos dimensiones, matizándolo técnicamente de una manera sorprendente.<sup>25</sup> Curiosamente este elemento se desarrolla ampliamente a partir de 1918, coincidiendo con el expresionismo teatral; permitase hacer una cita de Eric Bentley muy larga al

---

<sup>25</sup> Permítase hacer referencia a una cita de Strinberg en su Prólogo a la *Señorita Julia*: "Otra innovación, quizá no del todo innecesaria, sería la supresión de las candilejas. Parece que la misión de esta iluminación que viene desde abajo es la de hacer más gruesa la cara de los actores. Y yo me pregunto, ¿por qué tienen que tener todos los actores la cara gruesa? ¿No elimina, acaso, este tipo de iluminación una serie de finos rasgos en la parte inferior del rostro, particularmente en la barbilla? ¿No falsifica la forma de la nariz y proyecta sombras sobre los ojos? Aunque no fuese así, hay una cosa cierta: que son una tortura para los ojos de los actores, impidiéndoles, por tanto, la posibilidad de utilizar el eficaz instrumento de sus miradas. La luz de las candilejas golpea la retina en partes que de ordinario están protegidas (excepto en el caso de los marinos, que reciben el reflejo del sol sobre el agua) y por eso los actores no pueden hacer más que abrir desmesuradamente los ojos, bien hacia los lados, bien hacia el paraíso, poniéndolos entonces en blanco. Quizá sea también la causa del fatigoso parpadeo que observamos, especialmente, en las actrices. Y cuando alguien quiere expresarse con los ojos, no tiene más remedio que utilizar el censurable recurso de mirar directamente al público, estableciendo, el o ella, un contacto directo con los espectadores fuera del marco de la escena, vicio llamado, justa o injustamente, saludar a los amigos... ¿no podría ofrecerse a los actores, con ayuda de una potente luz lateral (reflectores parabólicos u otros similares), este nuevo recurso artístico: enriquecer la capacidad mimica del rostro con su mejor recurso, la utilización de los ojos? August Strinberg: Prólogo a *La Señorita Julia*." Pag. 102.

respecto: "Expressionism might never have become a large dramatic movement at all but for the intellectual wooziness of the war generation and, even more important, but for the new staging with which the name of Reinhardt is identified"<sup>26</sup>.

"Here the most fundamental development - as we have seen - was the first full use of electricity on the stage. No greater technical change than the introduction of the switchboard had ever been known, and, for a generation, theater people were drunk with electricity. New shapes and colors hovered before them. Theater came to be thought of in terms of light and, even more perhaps, in terms of shadow."<sup>27</sup>

Una vez más se hacen patentes las dos dimensiones del teatro, ahora de una forma simbólica a través de la presencia del contraste entre luz y sombra. Anteriormente el contraste se daba entre horizontales y verticales; esto no ha desaparecido sino más bien se ha desarrollado, hay una superación que matiza el espacio de una manera muy especial y que enfatiza la bidimensionalidad del teatro.

"The theater maniacs were the making of expressionism. They needed a drama without substance, so that light and color and design could have pride of place. The result is recorded in all those lovely picture books of the drama, dated between 1918 and 1930, in which a new theater is ecstatically announced."<sup>28</sup>

La luz en el teatro es una forma de habitar el espacio, no es el espacio mismo; hay que pensar de la luz como un efecto teatral y no como un fin; que debe apoyar el devenir de la poesía en la escena, llenando espacio bidimensional de acciones. "Poor expressionist. Their plays were only too eagerly taken off their hands by the rapacious zealots of the scene. The tragic muse went out in a blaze of

---

26 The Playwright as a Thinker, Eric Bentley. Fotocopia. traducción: "El expresionismo tal vez nunca hubiera sido un movimiento dramático pero debido al deslumbramiento de la época de la guerra, aún más importante para la nueva escenificación con la que el nombre de Reinhardt es identificado".

27 Ibidem. Traducción: "Aquí el desarrollo más fundamental, como hemos visto fue el uso pleno de la electricidad en el escenario. No se ha conocido ningún otro adelanto técnico como el del uso del tablero eléctrico. Durante una generación la gente de teatro estaba embriagada con el uso de la electricidad. Ante ellos sombras y nuevos colores flotaron en el aire. Del teatro se llegó a pensar en términos de luz y tal vez más aun en términos de sombra."

28 Ibidem. Traducción: "Los maniacos del teatro fueron los realizadores del expresionismo. Necesitaban un drama sin substancia, por lo que la luz, el color y el diseño se enorgullecieron del lugar. El resultado se puede ver en todos esos hermosos libros sobre drama, fechados entre 1918 y 1930, en los cuales un nuevo teatro extasiado es anunciado".

light."<sup>29</sup> Fuera del furor expresionista por la luz eléctrica, ésta abrió una serie infinita de posibilidades al foro bidimensional occidental; serie que de alguna manera estaba contemplada en los textos de teatro de Anton Chejov, dado que son textos con un gran alcance a futuro; se piensa aquí que sus alcances en cuanto a exigencia en actuación todavía se están viviendo; al igual que sus exigencias para la dirección; por mencionar los dos aspectos más evidentes del teatro chejoviano, no hay que olvidar que Chejov era un visionario de la poesía del teatro. Aquí cabe recordar lo que cuenta Olga Knipper, esposa de Chejov, al respecto de la relación entre el ingenio naturalismo de Stanislavski y su esposo; platica que su esposo decía: "Voy a escribir una obra donde el personaje comience diciendo: Que bonito día, no se oyé a los grillos cantar, etc. , etc."<sup>30</sup>

Puede decirse que esta anécdota lleva a la intención poética chejoviana, consistente en manejar la conciencia de que se está en el teatro; que mejor manera de resaltar esto que el uso de la luz eléctrica (incluso todavía no se ha acabado de explorar toda la serie de posibilidades que la luz eléctrica depara al foro, y eso que se tuvo a un Brecht, a un Williams y a un todavía vivo Miller, etc.) Esta luz puede dar el tono cotidiano, un efecto artístico de reproducción imitativa de la realidad (muy a lo Aristóteles con su *Mimesis*), de la más inmediata, diaria y cotidiana, pero haciéndola teatro, haciéndola "poesía".

Hacer poesía de lo cotidiano es resignificarlo, haciéndolo extracotidiano, donde un reloj es un reloj pero más que eso; un par de zapatos amarillos son eso y la cursilería del nuevo rico ("El Jardín de los Cerezos"). Donde una lámpara inservible es una lámpara inservible y más que eso, es una clase social provinciana en decadencia que no ha sabido que hacer con sus vidas, ("Los Frutos caídos"). Donde un reloj es un reloj, pero más que eso, es el reloj de determinada familia (al mismo tiempo todas las familias) y más que eso es el tiempo de la familia; el hecho de que se rompa, o que funcione, cobran además de los significados que resultan en la vida corriente en este grupo social, un significado mayor casi universal, pero no cósmico.

---

<sup>29</sup> Ibidem. Traducción: "pobres expresionistas. Sus obras fueron tomadas vorazmente de sus manos por los fanáticos rapaces de la escena. La musa trágica desapareció en una llamarada de luz."

<sup>30</sup> Cartas de Chejov.



La luz, en este sentido, puede resaltar aspectos desconocidos de los objetos en cuestión. Saca a la luz o a la sombra aspectos inimaginables de un solo y simple objeto. Hablando de efectos de luz y electricidad en el teatro tiene que hablarse necesariamente de O'Neill, recordando en especial, Una Luna Para el Bastardo y Viaje de un largo día hacia la noche , en estas obras las exigencias del manejo de luz del autor serán un elemento cotidiano que ayudaría a transportar al espectador a lo extracotidiano, al mundo simbólico y poético de la pieza.

## CONCLUSIÓN.

### LOS HORIZONTES DEL SER EN EL MUNDO

Martin Heidegger habla de la condición del hombre en el Ser, o de sus relaciones con el Ser; estas se dan en el mundo y están marcadas por una X, ésta señala hacia cuatro puntos cardinales del mundo, los cuatro ejes que lo demarcan y delimitan, los cuales son: La Tierra, El Cielo, Los Mortales y Los Inmortales<sup>1</sup>.

Estos puntos cardinales, según Heidegger, han entrado a una profunda crisis por la condición de olvido del hombre, pues éste ha olvidado su condición crítica de continua búsqueda y demarcación de estas cuatro zonas, a partir de la pregunta fundamental por el sentido del Ser, el hombre ha olvidado que todo lo que haga tiene que ubicarse dentro de la perspectiva de estos cuatro horizontes del mundo.

El hombre ha olvidado plantearse la pregunta fundamental, la que interroga por el sentido del Ser; el planteamiento reiterado y profundo de esta pregunta es lo que permitirá poder enmarcar al mundo dentro de la X; por esto Heidegger propone escribir Ser, ya no así sino de esta manera SXr, porque el Ser sólo puede ser pensado en relación a esos cuatro puntos que engloban la frágil y privilegiada condición del hombre.

El olvido de la pregunta que interroga por el sentido del Ser, puede manifestarse en cualquiera de los cuatro horizontes de comprensión del mundo; un exceso de atención o desatención a alguno de los horizontes puede hacer perder de vista los demás; al perder de vista al conjunto se pierde de vista al Ser y con esto también la condición de apertura al Ser.

Un exceso de importancia a los Inmortales puede hacer olvidar la condición de mortales; un exceso de seguridad en la mortalidad hace también olvidar el aspecto inmortal del lenguaje que puede cantar al Ser y a sus cuatro puntos cardinales; una mirada que se pierda en el Cielo hace tropezar y caer en la Tierra. Ir caminando por la tierra apegado a ella, queriendo evitar caer, priva del horizonte celeste.

Debe buscarse el equilibrio en la ocultación/desocultación de los horizontes, esto por paradójico que parezca está en la decisión de vivir y afrontar el

---

<sup>1</sup> Cfr. Alberto Constante, Op. Cit.

desequilibrio, en un abrirse hacia el pensamiento, en un aceptar que si bien no puede contestarse la pregunta por el sentido del Ser, ésta no se anula, más bien invita a reiterar y replantear el sentido de la pregunta dentro de sus diferentes horizontes.

Traduciendo esto a lo que se ha venido pensado en torno a la pieza quiere decirse: no es que la pieza se haya convertido en un mundo profano, ella mantiene una relación particular entre lo sagrado y lo profano. De su ubicación frente a esta relación derivamos su lugar en el mundo de sentido del hombre. Al igual que los demás géneros dramáticos, la pieza, lo que hace es simplemente, mostrar un aspecto del hombre frente a sí mismo, lo coloca frente a sus sueños, proyectos, ilusiones, anhelos, frustraciones y compensaciones.

Esta tesis ha pretendido preguntarse por los horizontes del mundo que hay en la ficción de la pieza; se ha cuestionado sobre la estructura que contiene a la vida humana en su manera más común: la cotidianidad. Se ha descubierto en ella la posibilidad de la pregunta que interroga por el sentido del ser. Finalmente nunca se hizo esa pregunta, siempre quedó en su condición cotidiana: el olvido, sólo se diluyó la poesía de lo cotidiano, para ver en ella los horizontes donde se puede formular esa pregunta. Por último, puede volverse a hacer la pregunta que trajo en vilo el meditar de esta tesis: ¿qué es una pieza?

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T.W., *Consignas*, tr. la editorial, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, 1978.
- Adorno, T.W., y M. Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo*, tr. H. Murena, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1987.
- Aranguren, José Luis L., *Ética*, Alianza Editorial, Col. AU núm. 19, Madrid, España, 1981.
- Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, versión de Antonio Gómez Robledo, editada por la Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana de la U.N.A.M., México, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Poética*, edición bilingüe de Aníbal González, Ed. Taurus, Colección Teoría y Crítica Literaria, Madrid, España, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Poética*, versión de Juan David García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, Colección Teatro, México, D.F., 1980.
- Barba, Eugenio, *Las islas flotantes*, tr. Toni Cots, Ed. U.N.A.M. México, D.F., 1983.
- Bataille, George, *Teoría de la religión*, tr. Fernando Savater, Ed. Taurus, Madrid, España, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Oeuvres complètes*, "Tome V", "Tome VI" y "Tome VII" Ed. Gallimard, París, France, 1984.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, tr. Elena Benarroch, Ed. Cátedra, México, D.F., 1988.
- \_\_\_\_\_, *Las estrategias fatales*, tr. Joaquín Jordá, Ed. Anagrama, Barcelona, Esp., 1988.
- Bentley, Eric, *La vida del drama*, tr. Alberto Vanasco, Ed. Paidós, Col. Paidós Studio núm. 23, México, D.F., 1990.
- \_\_\_\_\_, *In search of theater*, New York, Vintage Books, 1955.
- \_\_\_\_\_, *The playwright as a thinker*, Fotocopia.
- Bergson, Henri, *La risa*, tr. María Luisa Pérez Torres, Col. Austral, núm. 1534, Madrid, España, 1988.
- Boutot, Alain, *Heidegger*, tr. de la editorial, Publicaciones Cruz, México, D.F., 1991.

- Brecht, Bertolt, Cinco dificultades para quien escribe la verdad, sin nombre del traductor, Ed. Punto por Punto, México, D.F., 1964.
- \_\_\_\_\_, Escritos sobre teatro, Selección y tr. de Jorge Hacker, Ed. Nueva Visión, en Tres Tomos, Buenos Aires, Argentina, 1983.
- \_\_\_\_\_, Teatro completo, en XIV tomos, diversos traductores, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1978.
- Breyer, Gastón, El ámbito escénico, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1968.
- Brook, Peter, El espacio vacío. Arte y técnica del teatro, tr. Ramón Gil Novales, Ed. Peninsula, Col. Nexos núm. 17, Barcelona, España, 1986.
- Campbell, Joseph, El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito, tr. Luisa Josefina Hernández, Ed. F.C.E., México, D.F., 1984.
- Calvino, Italo, Ciudades invisibles, tr. Aurora Bernárdez, Ed. Minotauro, Barcelona, España, 1985.
- Caruso, Igor, Psicoanálisis dialéctico, tr. Rosa Tanco Duque, revisada por el autor, Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1964.
- Cassirer, Ernst, Esencia y efecto del concepto de símbolo, tr. Carlos Gerhard, F.C.E., Mexico, D.F. 1978.
- Clark, Barrett H, European theories of the drama, Crown Publishers, Inc., New York, U.S.A., 1965.
- Chejov, Anton, Teatro completo, tr. E. Podgursky y Manuel Puente, Ed. Aguilar, Madrid, España, 1979.
- Constante, Alberto, El pensar de la errancia, Ed. Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, México, 1992.
- \_\_\_\_\_, El retorno al fundamento del pensar (Martín Heidegger), Ed. U.N.A.M., México, D.F., 1986.
- De Rougemont, Denis, El amor y occidente, tr. Antoni Vicens, Ed. Kairós, Barcelona, España, 1978.
- De Waelhens, A., La filosofía de Martín Heidegger, tr. Ramón Cenal, Ed. U.A.P., Mexico, Puebla, 1986.
- Descartes, René, Opúsculos de Descartes, sin traductor, Ed. Porrúa. Col. Sepán Cuantos... Núm. 177, México, D.F., 1981.

- Documento en la Biblioteca Juan Ruíz de Alarcón, E.A.T., I.N.B.A., atribuido a Luisa Josefina Hernández, Los frutos (obra dramática) con un "prólogo" México, D.F., F. F. y L., U.N.A.M., tesis para optar al grado de maestría en Letras, con especialidad en Arte Dramático, México, D.F., 1955.
- El baile del tun, conocida como El rabinal-achí, ballet-drama de los indios Quichés de Guatemala, tr. y prólogo de Luis Cardoza y Aragón, tercera edición, Ed. Porrúa, México, D.F., 1979.
- Eliade, Mircea, Lo sagrado y lo profano, Ed. Labor, Col. Punto Omega. Núm. 2, octava edición 1984, Madrid, España.
- \_\_\_\_\_, Mito y realidad, tr. Luis Gil, Ed. Labor, Col. Punto Omega núm. 25. Madrid, España.
- Eurípides, Tragedias, contiene: "El Cíclope", "Alcestris", "Medea", "Los Heráclidas", "Hipólito", "Andrómaca" y "Hécuba". Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férrez, Ed. Gredos, Madrid, España, 1983.
- Espinoza, Tomás, Presentación a: Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama, de John Kenneth Knowles. Ed. U.N.A.M., México, D.F., 1978.
- Ferenczi, S., Psicoanálisis, en "Cuatro Tomos" tr. del francés por Francisco Javier Aguirre, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, España, 1981.
- Fiallega Zavala, Ricardo, Las bacantes y el origen de la tragedia, F. F. y L. U.N.A.M., 1985.
- Forster, E. M., Aspectos de la novela, Ed. Debate, segunda edición, 1985.
- Freud, Sigmund, El yo y el ello, traductores: Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros y de Torres, Alianza Editorial, Madrid, España, 1985.
- \_\_\_\_\_, El malestar en la cultura y otros ensayos, tr. Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros y de Torres, Alianza Editorial, México, D.F., 1984.
- \_\_\_\_\_, Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica, tr. Luis López-Ballesteros y de Torres, Alianza Editorial, Madrid, España, 1985,
- \_\_\_\_\_, Los orígenes del psicoanálisis, tr. de Ramón Rey, Alianza Editorial, Madrid, España, 1985.
- \_\_\_\_\_, El malestar en la cultura, L.B. 280, Alianza Editorial, México, D.F., 1984.
- \_\_\_\_\_, Interpretación de los sueños, tr. Luis López-Ballesteros y de Torres, en tres tomos, L.B. 34, 35 y 36, Alianza Editorial, Madrid, España, 1986.

- \_\_\_\_\_, Psicología de las masas, tr. Luis López-Ballesteros y de Torres, Colección, L.B. 193, Alianza Editorial, Madrid, España, 1987.
- \_\_\_\_\_, Totem y tabú, tr. Luis López-Ballesteros y de Torres, Alianza Editorial, L.B. 41, Madrid, España, 1984.
- Gaos, José, Introducción a El ser y el tiempo de Martin Heidegger, Ed. F.C.E., México, D.F., 1977.
- García Gutiérrez, Armando, Los Espacios Escénicos en Tikal, Tesis de Licenciatura, F.F. y L. U.N.A.M., 1984.
- Gorki, Máximo, Los bajos fondos, fotocopia sin datos.
- Green, Andre, El complejo de Edipo en la tragedia, tr. la editorial, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina, 1978.
- Guggenbühl-Craig, Adolf, Poder y destructividad en psicoterapia, tr. Jaime López Sanz, Ed. Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1974.
- Heidegger, Martin, El ser y el tiempo, tr. José Gaos, F.C.E., tercera reimpresión, México, D.F., 1983.
- \_\_\_\_\_, Arte y poesía, tr. Samuel Ramos, Ed., F.C.E., 8a. reimpresión, México, D.F., 1988.
- Hernández, Luisa Josefina, Los frutos caídos, F.C.E., Col. Lecturas Mexicanas, segunda serie, México, D.F.
- \_\_\_\_\_, "prólogo" a El rey Lear, tr. L. J. Hernandez, Ed. Veracruzana, Jalapa, México, 1968.
- Huizinga, Johan, Homo ludens, tr. Eugenio Imaz, Ed. Alianza-Emecé, Madrid, España, 1984.
- Ionesco, Eugene, El rey se muere, contiene: "El rey se muere", "El peatón del aire", "El cuadro" y "Delirio a dúo". tr. María Martínez Sierra, Ed. Losada, Buenos Aires, Argentina, 1983, *R.I.P.*
- Kafka, Franz, La carta al padre, tr. Feliu Formosa, Ed. Bruguera, Col. Libro Amigo, núm. 1502, Barcelona, España, 1983.
- \_\_\_\_\_, La metamorfosis, tr. Feliu Formosa, Libro Amigo, Ed. Bruguera, Barcelona, España, 1984.
- Kitto, H.D.F., "Form and meaning in drama." A study of six greek plays and of Hamlet, Methuen and Co. LTD, 11 New fether Lane, London E:C4. First published in 1956, reprinted in 1968, Great Britain. 1988.

- \_\_\_\_\_, Greek tragedy, a literary study, Methuen, London and New York, first published in 1939, reprinted 1984.
- Knowles, John Kennet, Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama, U.N.A.M., 1978, Mexico, D.F.
- Kolakowski, Lezeck, La presencia del mito, traducción de la versión alemana hecha por Cristóbal Piechoki, Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina, 1973.
- Kott, Jan, El manjar de los dioses. Una interpretación de la tragedia Griega, tr. Juan Tovar, Ed. Era, Col. Claves, México, D.F., 1977.
- Lampedusa, G. T., "El gato pardo," tr. Fernando Gutiérrez, Ed. Seix Barral, México, D.F., 1985.
- Levinas, Emmanuel, Totalidad e infinito. ensayo sobre la exterioridad, tr. Daniel E. Guillot, Ed. Sígueme, Salamanca, España, 1988.
- Lessing, G.E., La dramaturgia de Hamburgo, tr. Marcela Fernández Violante, Ed. C.U.E.C., U.N.A.M., México, D. F., 1980.
- Lipotvetsky, Gilles, La era del vacío. ensayos sobre el individualismo contemporáneo, trs. Joan Vinyoli y Michéle Pendanx, Ed. Anagrama, Barcelona, España, 1992.
- López Austin, Alfredo, Los mitos del tlacuache., Ed. Alianza, México, D.F. 1988.
- Lyotard, Jean-Francois, La condición postmoderna, informe sobre el saber, tr. Mariano Antolín Rato, Ed. REI, primera edición, México, D.F., 1990.
- Maeterlinck, Maurice, Teatro, tr. María Martínez Sierra, Ed. Aguilar, Madrid, España, 1958.
- Marcuse, Herbert, Eros y civilización, tr. Juan García Ponce, Ed. Joaquín Mortiz, México, D.F. 1986.
- Martínez Monroy, Fernando, Arthur Miller: La tragedia del hombre común. Un análisis teórico. Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, F.F.y L., U.N.A.M., México, D.F., 1991.
- Meyerhold, Vsevolod Emilievich, Textos teóricos, en 2 volúmenes, tr. Juan Antonio Hormigón, Ed. Alberto Corazón, Serie Comunicación núms. 7 y 16, Madrid, España, 1978.
- Mendoza, Héctor, en Teoría y práctica del teatro en México, Ed. Gaceta, México, D. F., 1988.
- Miller, Arthur, The price, Penguin Books, U.S.A, 1985.



- \_\_\_\_\_, El Precio. Fotocopia Biblioteca Juan Ruiz de Alarcón E.A.T., I.N.B.A., Ed. Fabril,
- \_\_\_\_\_, Todos eran mis hijos. Después de la caída, trs. Miguel de Hernani y Manuel Barberá, Ed. Losada, Buenos Aires, Argentina, 1978.
- Moliere, J.B.P., Obras completas, tr. Julio Gómez de la Serna, Ed. Aguilar, México, D.F., 1991.
- Nemiróvich-Dánchenko, Vladimir Ivanóvich Mi experiencia teatral, tr. N. Caplán, Ed. Futuro, Buenos Aires, Argentina, 1959.
- \_\_\_\_\_, My life in the russian theatre, tr. John Cournos, Ed. Little Brown and Company, Boston, U.S.A., 1936.
- Nietzsche, Federico, El nacimiento de la tragedia, tr. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Col. Libro de Bolsillo 456, Madrid, España, 1981.
- \_\_\_\_\_, El anticristo, tr. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Col. Libro de Bolsillo 507, Madrid, España, 1988.
- Nicol, Eduardo, La idea del hombre, F.C.E., Mexico, D.F., 1989.
- O'Neill, Eugene, A Electra le sienta el luto. tr. León Mirlas, Ed. Orbis, Barcelona, España. 1987. r: "El Regreso al Hogar.", "Los acosados." y "Los poseidos.
- \_\_\_\_\_, Viaje de un largo día hacia la noche, tr. León Mirlas, Ed. Sudamericana, Segunda Edición, Buenos Aires, Argentina, 1961.
- \_\_\_\_\_, Teatro Escogido, tr. León Mirlas, Madrid, España, Ed. Aguilar, 1970.
- \_\_\_\_\_, Una luna para el bastardo, tr. León Mirlas, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1958.
- Pirandello, Luigi, Ensayos, tr. José Miguel Velloso, Ed. Guadarrama, Col. Punto Omega, num. 44. Madrid, España, 1968.
- Pinter, Harold, Teatro, sin traductor, Ed. Nueva visión, Buenos Aires, Argentina, 1978.
- Plato, "Symposium" in volume one of The Dialogues of Plato, in two volumes, translated into english by B. Jowett, M.A., with an introduction by Raphael Demos, Random House, New York, U. S. A, 1980.
- Priestley J.B., Teatro completo, trs. Aurora Bernárdez, Rosa Chacel, Juan García-Puente, Armando Gómez y Berta Yussen, Ed. Aguilar, Madrid, España, 1963.

- Reyes Palacios, Felipe, Artaud y Grotowski, ¿El teatro Dionisiaco de nuestro tiempo?, Ed. Gaceta. e Instituto de Investigaciones Filológicas, U.N.A.M. Col. Escenología Núm. 14. México, D.F. 1991.
- Rodríguez Morales, Hector, La relación entre la divinidad y los mortales en tres obras de Eurípides: "Medea". "Hipólito" y "La locura de heracles", UNAM, México, D.F., 1990.
- Ruiz de Alarcón, Juan, OBRAS COMPLETAS, tres tomos, F.C.E. , Biblioteca Americana, México, D.F., 1980.
- Sábato, Ernesto, Sobre héroes y tumbas, Ed. Seix Barral. Col. obras maestras del siglo XX. Coedición mexicana, 1984.
- Savater, Fernando, Invitación a la ética, Ed. Anagrama., Col. Argumentos, número 67. Barcelona, España., 1982.
- Shakespeare, William, The complete works of William Shakespeare, The Cambridge Text Established by John Dover Wilson, Octopus Book Limited, London, England, 1980.
- Shaw, G.B., Comedias escogidas, tr. Julio Broutá, Ed. Aguilar, Madrid, España, 1979.
- Sófocles, El teatro de Sófocles, trad. en verso castellano de Aurelio Espinosa Polit, S. I., Ed. Jus, México, D.F., 1960.
- Stanislavski, Constantin, Obras Completas, ( En cinco tomos ), tr. Salomón Merener, Ed. Quetzal, Buenos Aires, Argentina, 1986.
- Steiner, George, "ANTÍGONAS." Una poética y una filosofía de la lectura, Traducción de Alberto L. Bixio, Primera edición, 1988, Ed. Gedisa, Barcelona, España.
- Strindberg, August, Teatro contemporaneo Tomos I y II, Ed. Bruguera, Libro Amigo, traducción de Jesús Pardo, Barcelona, España, 1983.
- Tovar, Juan, "La Monstruosa Tragicomedia." Sacado de una revista. Fotocopias.
- Turguéniev, Ivan, Un Mes en el Campo. Traducción César Astor, Ed. Mitre, Barcelona, España, 1983.
- Usigli, Rodolfo, Itinerario del autor dramático, Ed. La casa de Espana en Mexico, 1940.
- \_\_\_\_\_, Teatro Completo, en tres tomos, Col. Letras Mexicanas, F.C.E., Primera reimpresión, 1979., México, D.F.

Vattimo, Gianni, "Posmodernidad ¿ Una Sociedad Transparente ?", en En Torno a la Posmodernidad, G. Vattimo y otros, Ed. Anthropos, Trad. la editorial, Barcelona, España, 1991.

\_\_\_\_\_, Introducción a Heidegger. tr. Alfredo Báez, Ed. Gedisa, Primera reimpresión, México, D.F.

Walser, Robert, Jakob Von Günten, tr. Alberto C., Ed. Barral, Barcelona, España, 1976.

Weiss, Peter, Canto del Fantoche Lusitano tr. Alfonso Sastre, Ed. Grijalbo, México, D.F., 1978.

Wesker, Arnold, Teatro. Incluye: "La Cocina", "Papas Fritas y todo lo demás", "Ciudad Dorada", "Las Cuatro Estaciones", Traducción de Manuel Barberá, Ed. Losada, Buenos Aires, Argentina, 1970.

Wittgenstein, Ludwig, Tractatus Logico-philosophicus, Traducción: Enrique Tierno Galvan, Alianza Editorial, México, D.F. 1987

Zola, Emilio, El Naturalismo, Ed. Península, Trad. Jaume Fuster, Barcelona, España, 1988.