

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**La alienación en los personajes del teatro contemporáneo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Miguel Sorá Cañellas**

Director

**Javier Jacobo González Martínez**

Madrid

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

La alienación en los personajes del teatro contemporáneo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Miguel Sorá Cañellas

DIRECTOR

Javier Jacobo González Martínez

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS TEATRALES



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID

**TESIS DOCTORAL**

**La alienación en los personajes del teatro  
contemporáneo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE  
DOCTOR

**PRESENTADA POR**

Miguel Sorá Cañellas

**DIRECTOR**

Dr. Javier Jacobo González Martínez

MADRID 2022



## **Agradecimientos:**

A mi mujer Anna, siempre, por aguantarme toda una vida hablando sobre la alienación. Tienes el cielo ganado...

A Javier, mi director, por hacerme las cosas más fáciles y ayudarme en mi camino. La burocracia no nos vencerá.

A mis amigas, Irene y Candela, por su eterno apoyo y ánimos constantes. El cambio fue la mejor decisión, sin duda.

A mis padres, por enseñarme lo vital que es la educación y el trabajo duro.

Y a Sherlock, él ya sabe por qué...

## Índice.

<b>1. Introducción.</b>	<b>5</b>
1.1 Justificación del tema. Motivaciones personales.	5
1.2 Justificación Académica.	7
1.3 Estado actual de las investigaciones.	7
1.4 Objetivos y metodología.	8
<b>2. La alienación.</b>	<b>9</b>
2.1 Evolución histórica y filosófica del término alienación.	9
2.2 La alienación a través del tiempo.	10
2.3 La alienación subjetiva.	13
2.4 La alienación objetiva.	16
<b>3. El personaje dramático y alienación.</b>	<b>21</b>
3.1 El personaje y su historia.	21
3.1.1 El personaje grecolatino y su final en la Edad Media.	22
3.1.2 El personaje tras la Edad Media.	23
3.2 El personaje en la actualidad.	27
3.2.1 La profundidad del ser. El personaje psicológico.	27
3.2.2 ¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Qué soy? El personaje en busca de su identidad.	28
3.2.3 Del <i>verfremdung</i> al teatro épico. El personaje épico de Brecht.	29
3.2.4 El no ser y la soledad. El personaje de la incomunicación.	30
3.2.5 El personaje dentro del personaje. El metapersonaje.	31
3.3 Los modelos de personajes.	31
3.3.1 Los cimientos del personaje. El tipo y el arquetipo.	31
3.3.2 La personificación hecha personaje. La alegoría.	32
3.3.3 El personaje característico. El carácter.	33
3.3.4 La función del personaje. El rol.	33
3.3.5 El personaje-persona. El individuo.	33
3.4 El actor y el personaje.	34
3.4.1 Los dos Stanislavski.	37
-El trabajo sobre la vivencia.	
-El trabajo sobre la encarnación.	
-El Método de las Acciones Físicas.	
3.4.2 Herederos de Stanislavski.	40
-Lee Strasberg y el Actors Studio.	
-Stella Adler y su aprendizaje stanislavskiano.	
-El trabajo de Sanford Meisner.	
-Aportaciones de Stanislavski a otros autores. Meyerhold y Brecht.	
3.4.3 Francia y el trabajo gestual de Jacques Copeau.	46
3.4.4 Herederos de Copeau.	48
-Étienne Decroux y el mimo corporal.	
-Jacques Lecoq y el trabajo con las máscaras.	
3.5 El objetivo del personaje y el conflicto dramático.	52
3.6 El incidente desencadenante del conflicto.	54
3.7 Personaje y alienación.	55
3.7.1 Alienación y objetivo.	57
3.7.2 Análisis de una escena. Buscando la alienación.	58
<b>4. El paradigma inicial. Cuatro obras dramáticas.</b>	<b>63</b>
4.1 Primera obra: El <i>Ciclo Tebano</i> .	63
4.1.1 La historia tebana.	63
-Edipo rey.	
-Los siete contra Tebas.	
-Antígona.	
4.1.2 Tipos de alienación.	72

	-La alienación religiosa.	
	-La alienación social.	
	-La alienación ideológica.	
	-La alienación política.	
	-La alienación familiar.	
4.1.3	Conclusiones del <i>Ciclo Tebano</i> .	80
4.2	Segunda obra: <i>La Tragedia de Hamlet</i> .	82
4.2.1	La historia del príncipe de Dinamarca.	84
4.2.2	Tipos de alienación.	88
	-La alienación familiar.	
	-La alienación metafísica.	
	-La alienación amorosa.	
	-La alienación política.	
4.2.3	Conclusiones de <i>Hamlet</i> .	95
4.3	Tercera obra: <i>La visita de la vieja dama</i> .	96
4.3.1	La historia de la anciana Zachanassian.	97
4.3.2	Tipos de alienación.	102
	-La alienación económica.	
	-La alienación social.	
	-La alienación ideológica.	
4.3.3	Conclusiones de <i>La visita de la vieja dama</i> .	107
4.4	Cuarta obra: <i>Las cosas que sé que son verdad</i> .	108
4.4.1	La historia de la familia Price.	109
4.4.2	Tipos de alienación.	113
	- <i>Fran y Bob. La destrucción de la familia por la alienación familiar.</i>	
	- <i>Pip. La alienación amorosa y el fin del matrimonio.</i>	
	- <i>Ben. Las alienaciones del siglo XXI.</i>	
	-La alienación de consumismo.	
	-La alienación química.	
	- <i>Mark/Mia. Las construcciones sociales y sus alienaciones.</i>	
	-La alienación de la forma.	
	- <i>Rosie. El potencial de la juventud libre de alienación.</i>	
4.4.3	Conclusiones de <i>Las cosas que sé que son verdad</i> .	132
4.5	Conclusiones reunidas en el paradigma inicial.	133
4.5.1	Conclusiones de las obras propuestas.	133
4.5.2	Las alienaciones ordinarias.	138
<b>5.</b>	<b>Segundo paradigma. Jodorowsky y Arrabal.</b>	<b>146</b>
5.1	Alejandro Jodorowsky.	146
5.1.1	Los efímeros pánicos.	148
5.1.2	El método pánico.	152
5.2	Obras pánicas y post-pánicas.	157
5.2.1	<i>El túnel que se come por la cola</i> (auto sacramental pánico).	158
	-La historia en el túnel.	
	-Tipos de alienación.	
	-La alienación de destino.	
	-Conclusiones de <i>El túnel que se come por la cola</i> .	
5.2.2	<i>Zaratustra</i> (aventura metafísica).	163
	-Friedrich Nietzsche y Zaratustra.	
	-Jodorowsky y su Zaratustra.	
	-Tipos de alienación.	
	-La alienación mesiánica.	
	-Conclusiones de <i>Zaratustra</i> .	
5.2.3	<i>Escuela de ventrílocuos</i> (comedia absurda).	171
	-La historia de Celeste y la escuela.	
	-Tipos de alienación.	

	-La alienación potencial.	
	-Conclusiones de <i>Escuela de ventrílocuos</i> .	
5.2.4	<i>Hipermercado</i> (paporreta infame).	176
	-La historia en el hipermercado.	
	-Tipos de alienación.	
	-La alienación dramaturgica.	
	-Conclusiones de <i>Hipermercado</i> .	
5.2.5	<i>Sangre real</i> (drama antiguo).	180
	-La historia del rey Albar.	
	-Tipos de alienación.	
	-La alienación real.	
	-Conclusiones de <i>Sangre real</i> .	
5.3	Ejemplo extra de alienación ordinaria.	187
5.3.1	<i>Las tres viejas</i> (melodrama grotesco).	187
	-La historia de las tres ancianas.	
	-Tipos de alienación.	
	-La alienación al pasado.	
	-La alienación traumática.	
	-Conclusiones de <i>Las tres viejas</i> .	
5.4	Fernando Arrabal.	192
5.4.1	El hombre pánico.	194
5.5	Teatro pre-pánico, pánico y post-pánico.	198
5.5.1	El teatro pre-pánico de Arrabal: <i>Fando y Lis</i> .	199
	-La historia de <i>Fando y de Lis</i> .	
	-Tipos de alienación.	
	-La alienación al ego.	
	-Conclusiones de <i>Fando y Lis</i> .	
5.5.2	El Teatro Pánico: <i>El arquitecto y el emperador de Asiria</i> .	205
	-La historia del Emperador y el Arquitecto.	
	-Tipos de alienación.	
	-La alienación por dependencia emocional.	
	-La alienación de aprendizaje.	
	-Conclusiones de <i>El arquitecto y el emperador de Asiria</i> .	
5.5.3	<i>El gran ceremonial</i> .	210
	-La historia de <i>Cavanosa</i> .	
	-Tipos de alienación.	
	-La alienación monstruosa.	
	-Conclusiones de <i>El gran ceremonial</i> .	
5.5.4	El teatro post-pánico: <i>La carga de los centauros</i> .	216
	-La historia de César y Zaranitz.	
	-Tipos de alienación.	
	-La alienación sobrenatural.	
	-Conclusiones de <i>La carga de los centauros</i> .	
5.5.5	<i>Tormentos y delicias de la carne</i> .	219
	-La historia de Baltasar.	
	-Tipos de alienación.	
	-La alienación sexual.	
	-Conclusiones de <i>Tormentos y delicias de la carne</i> .	
5.6	Conclusiones reunidas en el segundo paradigma.	224
5.6.1	Conclusiones de las obras de ambos autores.	224
5.6.2	Las alienaciones extraordinarias.	229
<b>6.</b>	<b>Conclusiones finales.</b>	<b>232</b>
<b>7.</b>	<b>Bibliografía.</b>	<b>238</b>
<b>8.</b>	<b>Resumen.</b>	<b>243</b>
<b>9.</b>	<b>Abstract.</b>	<b>245</b>

## 1. Introducción.

### 1.1 Justificación del tema. Motivaciones personales.

En el mundo de las Artes Escénicas, siempre hay una pregunta que impera sobre las demás. Un estudiante de Interpretación, y no solo de esa disciplina, sino de cualquier otra vertiente, ya sea Filología o alguna materia relacionada con las artes y en concreto al análisis y conocimiento de los personajes, debe hacerse la misma pregunta. La cuestión a la que debe enfrentarse cualquiera que quiera entender la motivación o el pensamiento de un personaje es muy simple, pero a la vez de vital importancia. Esa incógnita necesaria para llegar a comprender un personaje no es otra que “por qué”. Esa duda es de las más humanas que existen. No se precisa ser un personaje de una novela u obra dramática para hacerse dicha cuestión. La respuesta a todas las acciones, opiniones, actos, palabras y sucesos que se desarrollan a lo largo de la historia está en el “por qué”.

¿Por qué Antígona, personaje de la obra del poeta griego Sófocles, decide traicionar las estrictas órdenes de su tío Creonte y dar sagrada sepultura a su hermano, provocando que sus acciones concluyeran en tragedia? ¿Por qué Macbeth, bajo los versos del poeta y dramaturgo William Shakespeare, decide dar muerte a su legítimo rey y amigo? En literatura, ¿por qué Gregorio Samsa, en la obra de *La Metamorfosis* de Franz Kafka, acaba abandonando su humanidad convertido en insecto? Un intérprete que quiera representar sobre un escenario o un estudioso que desee conocer en profundidad esos personajes, deberá responder a ese “por qué” para entender con todo detalle sus motivaciones y deseos. A primera vista, parece que estos personajes no presentan similitud alguna y que no existe un posible nexo que los vincule de ninguna manera. Las razones de Antígona que expliquen su comportamiento pueden ser diametralmente opuestas a los motivos que llevaron a Macbeth a perpetrar una traición. Y el origen de la transformación de Gregorio Samsa, no tiene por qué asemejarse a ninguno de los dos anteriores ejemplos. No obstante, sí que existe un factor que los conecte a todos y es que tanto Antígona, como Macbeth y Gregorio Samsa, son víctimas de la alienación.

La alienación es un concepto que ha ido cambiando a lo largo de los años y ha tenido una gran diversidad de acepciones. Este estudio se centrará en una de las alienaciones más modernas visto desde un punto de vista filosófico. Se entenderá la alienación como una deshumanización del personaje, como algo que los enajena y los

transforma en otro ser. Los personajes dejan de ser ellos mismos y se apartan del camino de lo que potencialmente podrían haber sido o logrado. En el caso de Antígona, que vivía alienada por unos principios que no supo integrar a su humanidad y a la aceptación del otro, perdió la vida que tenía, una posible existencia de felicidad para acabar convertida en un instrumento del destino. Macbeth, alienado inicialmente a los deseos de progreso, ambición y prosperidad de su mujer, se volverá poco más que un instrumento de muerte y destrucción. En el caso de Gregorio Samsa, que vivía una vida alienada a su familia y a su trabajo, su condición como alienado lo deshumanizó de tal manera que se transformó, literalmente, en una bestia, un insecto sin forma concreta.

Planteo tres objetivos preliminares en este estudio de la alienación. El primer objetivo de todos es establecer un estudio comparativo de grandes personajes de la literatura dramática para así poder plantear similitudes y diferencias sobre su estado alienado y su desarrollo en la historia de la literatura dramática por culpa de dicho estado. El segundo objetivo es demostrar como el ser humano vive constantemente alienado mediante la ejemplificación de personajes característicos del teatro, haciendo eco del supuesto que los personajes dramáticos son un reflejo de las personas humanas y que las decisiones que estos personajes toman y sus vivencias y experiencias son en consonancia con la realidad en la que existimos. El tercer y último objetivo por alcanzar es el de probar que la alienación formaba parte de la condición humana. Como fruto de la investigación, aparte de los objetivos ya citados, se extrapoló un listado de posibles alienaciones a los que todo personaje y ser humano, era susceptible de padecer. Se trataban de unas alienaciones comunes, alienaciones ordinarias al alcance de cualquier personaje ordinario, siempre que se entienda ordinario como algo frecuente, algo habitual y no como algo vulgar, simple o incorrecto. Esas alienaciones, como por ejemplo la alienación familiar o la alienación social, por citar unas pocas, pueden manifestarse en muchos personajes, pero no sirven para todos los personajes de toda la historia del teatro. Por ejemplo, estas alienaciones “ordinarias” no serían efectivas con los personajes del teatro del absurdo, que rompen el esquema de la lógica y no se observa un comportamiento racional ni natural. Eso quiere decir que es necesario acuñar un nuevo término o establecer nuevas alienaciones para esa clase de personajes acorde con el tipo de teatro escogido.

Analizaremos las alienaciones que puedan desarrollar los personajes en la literatura dramática de dos autores contemporáneos como son Fernando Arrabal y

Alejandro Jodorowsky, creadores y fundadores del movimiento Pánico. Este teatro, basado en lo grotesco, la locura, el humor y la tragedia, resultará un catalizador interesante para este estudio. Sus personajes cambiantes y pensantes, a medio camino entre la locura y el ingenio y siempre alcanzando los extremos entre la tragedia y la comedia o el amor y el odio. Son seres muy complejos, pero que aun así se vislumbra cierta verosimilitud entre tanta demencia y enajenación, convirtiéndolos en perfectos candidatos para la alienación.

Nos centraremos en la alienación en su concepción filosófica. El objetivo de la investigación será el cambio de paradigma de la alienación con respecto a los personajes de la literatura dramática de Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky. Con ese fin, se establecerá un paradigma inicial que será tenido en cuenta para analizar el nuevo paradigma, es decir, el teatro escrito por los autores anteriormente mencionados. Una vez establecidos ambos paradigmas, se procederá al análisis comparativo entre uno y otro. En el primer paradigma, se analizarán una serie de obras, entre las cuales se encuentran clásicos teatrales, como es el caso del Ciclo Tebano con obras de dos de los tres grandes dramaturgos griegos: Sófocles y Esquilo. El Ciclo Tebano se trata de un conjunto de obras que engloban gran parte de la mitología tebana con obras como *Edipo Rey*, *Los siete contra Tebas* y *Antígona*. En el Ciclo Tebano, visualizaremos con mayor facilidad el mito griego y la maldición de los Labdácidas, mostrando la acción divina de los dioses y divinidades griegas, el concepto y la fuerza del destino y la combinación de las leyes divinas y las humanas, es decir, la ley mortal enfrentada con las leyes de los dioses. Otra de las obras seleccionadas para este estudio, es *Hamlet*, del poeta y dramaturgo inglés William Shakespeare, puesto que en su obra se observa cómo el joven príncipe de Dinamarca es claramente alienado por la fantasmal figura paterna del difunto rey y, a su vez, nos permitirá adentrarnos en otras alienaciones como en su relación romántica con Ofelia, sus conflictos personales consigo mismo o con su tío, usurpador del trono y asesino de su padre. En una elección más contemporánea, *La visita de la vieja dama*, del autor suizo Friedrich Dürrenmatt, se tratan asuntos más cercanos, más terrenales, como es el caso del dinero y la alienación que produce entre hombres y mujeres. La cuarta y última obra seleccionada es *Las cosas que sé que son verdad*, del dramaturgo australiano Andrew Bovell. La temática de la obra hace que sea más cercana para el espectador tratando asuntos tan íntimos y personales como las relaciones familiares. Pese a que la alienación imperante de la obra sea la alienación familiar, esta obra reúne casi el resto de

la totalidad de alienaciones que habremos mencionado anteriormente en esta tesis e incluso hace hincapié en alienaciones más actuales como es el caso de la alienación de consumismo o la alienación química y se expande la concepción de la alienación social abordando asuntos de forma, género e identidad social.

## 1.2 Justificación Académica.

Con el estudio e investigación de este proyecto, se contribuirá académicamente a la generación de conocimientos, modelos y conceptos nuevos para el trabajo del intérprete, director, dramaturgo, filólogo, artista y cualquier estudioso y conocedor interesado en los personajes de la literatura dramática. La finalidad de esta tesis es ayudar al artista en cuestión a conocer más profundamente el proceso interno y el pensamiento de los personajes, junto con sus deseos, sus temores y sus impulsos. Con esta investigación, se afronta la alienación en los personajes de la literatura dramática que supondrá un nuevo enfoque del teatro de Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky.

## 1.3 Estado Actual de las Investigaciones.

El concepto de alienación ha cambiado y evolucionado a lo largo de los años. El término alienación no ha sido relacionado con los personajes ni con las artes escénicas. Según la RAE, se puede definir la alienación como:

1. Acción y efecto de alienar (II enajenar).
2. Limitación o condicionamiento de la personalidad impuestos al individuo o a la colectividad por factores externos, sociales, económicos o culturales.
3. Med. Trastorno intelectual, tanto temporal o accidental, como permanente.
4. Psiquiatr. Estado mental caracterizado por una pérdida del sentimiento de la propia identidad. (RAE, 2019)

Al iniciar una búsqueda bibliográfica no se vislumbra material que pueda aportar información. Se descartan textos sobre la alienación marxista o la alienación femenina, puesto que luego servirán como complemento para aportar información a esta tesis, pero no como base inicial sobre la que comenzar a trabajar. Aparecen varios enlaces sobre psicología, filosofía, arte dramático, pero nada que aúne ambos conceptos en relación con el tema propuesto.

#### 1.4 Objetivos y metodología.

- ∞ Elaborar un estudio comparativo de los personajes de Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky.
- ∞ Establecer similitudes y diferencias sobre el estado alienado de sus personajes y su desarrollo en la literatura dramática en consecuencia de dicho estado.
- ∞ Confirmar el hipotético cambio de paradigma de la alienación en los personajes de Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky.
- ∞ Establecer un sistema de análisis para localizar y examinar las diversas alienaciones según el personaje en cuestión.
- ∞ Catalogar los diferentes tipos de alienación, diferenciando entre alienaciones ordinarias y alienaciones extraordinarias.
- ∞ Discernir cómo el ser humano vive constantemente alienado a través de los personajes clásicos teatrales y extrapolarlos a los personajes extraordinarios planteados por Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky.
- ∞ Comprender que la alienación forma parte de la condición humana y desmitificar el componente negativo que entraña dicho concepto.

Para el cumplimiento de estos objetivos, se llevará a cabo un estudio previo sobre la alienación en su concepción filosófica, analizando varios personajes de distintas obras y las posibles alienaciones que estos puedan padecer en ellas, estableciendo así el paradigma inicial tras el cual basaremos nuestro estudio comparativo. De dicho estudio se extraerá un método para ubicar y analizar las alienaciones dependiendo del personaje estudiado. Aparte de un minucioso análisis de las diversas obras, también se estudiará una lectura bibliográfica acerca de los autores junto con su contexto histórico, filosófico y social.

Una vez fijado el paradigma inicial, se propondrá el supuesto nuevo paradigma para poder compararlos analíticamente el uno al otro. Una vez elaborada la comparativa y expuesto las diferentes opciones de la alienación, en las conclusiones, se expondrá la demostración de los diversos tipos de alienación y su catalogación en dos grandes grupos, las alienaciones ordinarias y las alienaciones extraordinarias.

## 2. La alienación.

Alienación es un término que proviene del latín *alienus* que significa “ajeno” o “extraño”. Es un fenómeno estudiado no solo por la economía, sino por la medicina, la psicología, la sociología e incluso la filosofía. El escritor e intelectual francés Jean-Marie Domenach decía que: "La alienación se parece a la gripe. casi todo el mundo es afectado por ella, todo el mundo habla de ella, pero nadie sabe lo que es. Se trata de un concepto hospital, una policlínica en la que todas las enfermedades del siglo tienen su cama". [Ander-Egg, 1978: 17]. Con estas palabras, el autor lo que pretende es hacer ver como el concepto alienación se encuentra bastante extendido por diversas áreas, pero que pocos conocen realmente su significado.

El objetivo de este apartado es una comprensión, lo más completa posible, de la alienación, fundamental para el desarrollo de la tesis. A continuación, se desarrolla el concepto de alienación de la forma completa y detallada, partiendo de las diversas definiciones que hay en la actualidad, hasta la evolución histórica y filosófica del término en cuestión. La alienación se hace visible en diferentes ciencias o materias, pero a nivel general, podría decirse que la alienación consiste en la pérdida de algo que es propio, que constituye la esencia de uno mismo. Como consecuencia, el sujeto alienado actúa de manera distinta a como se espera o se prevé. Este cambio en el personaje puede llegar a privarle de las cualidades que lo componen de humano, provocando una deshumanización.

La alienación puede producirse cuando una persona o un grupo de personas, modifican su conciencia hasta que se vuelve contradictoria con aquello que se aguarda por su condición. Cabe destacar que siempre, en cualquier caso de alienación, esta siempre será producida por un ente externo por lo general tangible (aunque también puede ser intangible), como por ejemplo una persona o un ente interno (intangible o tangible), como un concepto, idea, creencia, etc.

### 2.1 Evolución histórica y filosófica del término alienación.

La alienación es un término que ha sido definido por diversos filósofos, científicos, librepensadores, estudiosos, etc., del mundo. Por lo tanto, es muy común que

haya ido cambiando y evolucionando a lo largo de los años, a medida que la época y el pensamiento se iban abriendo camino. A continuación, nos dispondremos a hacer un recorrido por las diferentes y varias interpretaciones que ha tenido la alienación en la historia, desde Santo Tomás de Aquino, pasando por Philippe Pinel, Piera Alaugnier y Michael Foucault y su Alienación Subjetiva, hasta Friedrich Hegel, Johann Gottlieb Fichte, Karl Marx, la Escuela de Fráncfort y Herbert Marcuse con su Alienación Objetiva.

En el siguiente apartado, procederemos a exponer las distintas interpretaciones que ha tenido el término alienación, desde el punto de vista de la medicina, la teología, la psicología, el psicoanálisis, la sociología y la filosofía.

## 2.2 La alienación a través del tiempo.

El concepto de alienación, como se ha comentado anteriormente, ha cambiado mucho con el paso de la historia. En sus orígenes, el primero en acuñar este controvertido término fue el fraile, teólogo y filósofo católico italiano, Santo Tomás de Aquino (1223-1274), perteneciente a la famosa Orden de Predicadores (conocida también como la Orden Dominicana), considerado como el principal representante de la enseñanza escolástica y defensor y figura principal de la teología sistemática. Tommaso d'Aquino, nombre del fraile en italiano, definió la alienación como la posesión del cuerpo del hombre por el demonio que lo priva de su libertad. Durante la Edad Media solo el fuego era capaz de purificar el espíritu del hombre liberándolo de su posesión demoníaca. El fraile lo explicaba como un fenómeno que anula el libre albedrío del individuo. El término espíritu, pese a su potente connotación bíblica, encontraba su origen en la medicina, en la palabra *spiritus*. Durante mucho tiempo, el significado de dicha palabra se utilizaba para cuestiones médicas y su cambio para designar una substancia espiritual viva no vino hasta cierto tiempo después. El cambio se produjo lentamente a lo largo del siglo XII alejándose de su función médica para convertirse en un concepto más amplio que abarcaba una mayor cantidad de usos.

Los Padres de la Iglesia adoptaron el término así e hicieron mucho por la expansión semántica de *spiritus*. Ya en Tomás de Aquino el término es casi sinónimo de mente o, en general, de conciencia. De acuerdo con esto, el término *spiritus* es un modo de hablar de la mente humana. En el nuevo contexto del s. XIII, en el que el uso del concepto es más común, se halla un sentido que podría decirse 'sustancial', porque considera al espíritu como sinónimo de 'ente', 'naturaleza' o 'esencia', y cuenta con que dicho empleo es legítimo. En general, se atribuye el nombre de 'espíritu' o el atributo 'espiritual' a todas las cosas inmatrimales e indivisibles que cabe pensar. Tomás de Aquino alude a él como un

sujeto que trasciende el plano de lo corpóreo, amparado en que el alma “no sólo recibe las especies inteligibles sin materia y sin condiciones materiales, sino que ni siquiera es posible que, en su propia operación, comunique con algún órgano corporal” [García-Valdecasas, 2003: 274].

Santo Tomás de Aquino achaca también a las lesiones orgánicas distintas alienaciones mentales que imposibilitan al individuo el correcto uso de la razón. Siguiendo las palabras del doctor Edardo Krapf, quién fue el primer presidente de la Sociedad Intramericana de Psicología, según Tomás de Aquino:

Parecería a veces como si los *phrenetici* formaran un grupo aparte, en cuanto a este tipo de alienados tiene al parecer ciertas relaciones etiopatogénicas con las afecciones de los órganos internos. Este grupo, que desde el punto de vista sintomatológico se caracteriza al parecer por abundantes alucinaciones, sería pues comparable a cierto tipo de nuestras 'psicosis sintomáticas'... [Krapf, 1945: 35].

En este caso, el término *phrenetici* hace referencia a aquellos que sufren de *phrenitis*, proviniendo del padre de la medicina Hipócrates que dividía las enfermedades mentales en cuatro: la *phrenitis* (estado febril con delirio), la *manía* (trastorno mental agudo, pero sin presencia de fiebres), la *melancholía* (sin fiebre, depresivo y con un delirio único) y *lethargia* (torpeza confusional).

Para el mundo de la teología cristiana, del cual era partícipe el fraile Santo Tomás de Aquino, el término latino *alienatio* traducido del griego *Kénosis* (vaciamiento), significa literalmente una extracción de la voluntad del hombre que le permite colmarse de la voluntad de Dios. Este vaciamiento espiritual está asociado con la propia noción de la religión o la “religación”, concepto complejo que guarda una cercana relación con la alienación, puesto que otras acepciones serían volver a atar o ceñir estrechamente, algo que tendrá una suma importancia a medida que avancen las investigaciones sobre la alienación. El filósofo Xavier Zubiri estudió y trabajó durante toda su carrera el concepto de religación, definiéndolo como una vivencia en la cual la realidad se apodera del individuo. En su obra *Naturaleza, historia, Dios* Zubiri habla de la realidad que vive cada uno de los individuos, sin importar el tipo de religión que profese el sujeto en cuestión. Para el filósofo, ser católico, musulmán, budista e incluso agnóstico no marca ninguna diferencia en cuanto a la religación. El hombre recibe el dictado de su conciencia diciéndole lo que debe o no debe hacer. Esa fuerza que dicta los actos humanos no es una obligación, sino más bien una ligazón y una vinculación.

No es este un problema moral, algo así como una obligación por cumplir. Es una ligazón que hay que acatar y a la que hay que seguir, una vinculación que no es consecutiva a nuestra existencia sino constitutiva de ella. Zubiri caracteriza a la obligación, en cualquiera de sus formas, como un sometimiento. La obligación puede tener una fuente extrínseca o intrínseca, pero en cualquier caso somete nuestra existencia, es decir, la constriñe una vez que esta está ya constituida. La religación, en cambio, es una fuerza completamente distinta, puesto que apoya a tergo a la existencia. El hombre no está sometido a la religación, como sí lo está a una obligación, incluso a la radical de ser. El hombre, apoyado y religado, pudiera decirse que está doblegado, en situación de reconocer y acatar la fuerza que lo hace ser [Solari, 2010: 148].

En el mundo de la medicina, se conoce el concepto médico de alienación mental. Se trata de una patología psiquiátrica que se define como un trastorno intelectual que puede ser tanto temporal como accidental o incluso, en según qué casos, permanente. En el ámbito de la psicología, la alienación se define como una pérdida de la identidad propia. La cualidad de autoconciencia del individuo resulta afectada o anulada, puesto que la carencia de dicha identidad provoca que se sienta ajeno al mundo o de la realidad que le rodea. No obstante, en el campo del psicoanálisis la alienación no está directamente relacionada con una enfermedad o afección mental puesto que esta puede producirse tanto en personas sanas como en pacientes que hayan desarrollado previamente una patología mental. Todo individuo es susceptible de experimentar síntomas de alienación mental sin importar su estado de salud mental. Esto marca una enorme diferencia con los trastornos psicóticos, puesto que en la psicosis el individuo sustituye la realidad por un delirio, mientras que en el estado de alienación el individuo sustituye la realidad vivida por el discurso de otro.

En cuanto a la filosofía, el concepto de alienación nace en el libro escrito por Jacques Rousseau, conocido como *El Contrato Social o Los Principios de los Derechos Políticos*, publicado en el año 1762. Es una obra sobre filosofía política y trata principalmente la libertad e igualdad de los hombres bajo un Estado instituido por medio de un contrato social. Posteriormente, el término se desarrolla particularmente en la obra del filósofo alemán George Wilhelm Friedrich Hegel y sus discípulos Ludwig Feuerbach y Karl Marx, pero cabe destacar que “las expresiones *entäusserung* (desaprobación, cosificación o alienación) y *entfremdung* (extrañación o distanciamiento) ya estaban presentes en el pensamiento filosófico-alemán anterior a Hegel” [Bedeschi, 1975:11].

El concepto de alienación que defendía Hegel es presentado en su obra *Fenomenología del Espíritu*. Según el filósofo, se trata de un cambio a través del cual el Espíritu se hace sujeto. En algunas partes de la obra se emplea el término alienación para

hablar del desgarramiento religioso y político del hombre, y como coseidad en el marco de la dialéctica del amo y del esclavo.

El mundo de este espíritu se escinde en un mundo doble: el primero en el mundo de la realidad efectiva o del extrañamiento mismo del espíritu [seiner Entfremdung selbst]; el segundo, empero, aquel que el espíritu, elevándose por sobre el primero, se construye en el éter de la consciencia pura. Este mundo, contrapuesto a aquel extrañamiento, no por ello, se halla libre precisamente de él, sino que más bien es simplemente la otra forma del extrañamiento [die andere Form der Entfremdung], que consiste precisamente en tener la conciencia en dos mundos distintos, abarcando ambos. La que aquí se considera no es, por tanto, la autoconciencia de la esencia absoluta tal y como es en y para sí, no es la religión, sino que es la fe, en tanto que la evasión del mundo efectivamente real y en tanto que no es, por consiguiente, en y para sí. Esta evasión del reino del presente es, por tanto, en ella misma y de un modo inmediato, una doble evasión. La conciencia pura es el elemento al que se eleva el espíritu, pero no es solamente el elemento de la creencia de la fe, sino que es asimismo el del concepto; ambos entran en juego, por tanto, juntos y entrelazados, y aquél sólo puede ser tenido en cuenta en oposición a éste [Hegel, 2017: 266].

Según el sociólogo francés Alan Touraine, se pueden distinguir varias formas de alienación, entre las cuales destacan la alienación tecnocrática, la alienación burocrática, la alienación económica y la alienación política. A pesar de emplear a menudo dicho término en su obra *Sociología de la acción*, lo consideraba un concepto inútil y ambiguo.

Diversos autores que han profundizado en el concepto de alienación hablan de la existencia de dos tipos, a saber, la alienación subjetiva que hace referencia a un estado mental y la alienación objetiva, referente al trabajo y al mundo social. Ambas recogen una gran variedad de acepciones del término, entre las que destacan la alienación como enajenación mental, la alienación como una enfermedad mental, la alienación vista como una locura, la alienación política y la alienación económica.

### 2.3 La alienación subjetiva.

La psicoanalista italiana Piera Aulagnier, postula que la alienación mental, es un concepto que solo puede ser identificable para un observador externo. En su obra *Los destinos del placer: Alienación, amor, pasión* la autora postula que el sujeto alienado desconoce por completo lo que le sucede y no es consciente de su estado alienado. Según Aulagnier, la alienación se produce por el encuentro de dos individuos, el Sujeto Uno con deseos e intenciones de alienar y el Sujeto Dos cuyos pensamientos son alienados o

alienables. Ambos sujetos intentarán eliminar los pensamientos o ideas que se encuentran dentro de tanto uno como el otro. Este comportamiento persigue dos objetivos:

- ☞ Exclusión de toda duda del conflicto intrapsíquico, es decir, el conflicto que se produce entre dos fuerzas opuestas en el interior del sujeto en cuestión. Por regla general, este concepto hace referencia al conflicto surgido entre dos tendencias contradictorias y enfrentadas dentro de uno mismo.
- ☞ Reducir el sufrimiento que genera el conflicto en el Yo. El conflicto genera malestar interno en el Yo que el individuo busca evitar.

No obstante, estos objetivos fruto del comportamiento alienado propuesto por la Alaugnier, deben ser considerados con relativa cautela, debido a que la fuente de investigación proviene del psicoanálisis, práctica terapéutica cuyo objetivo es la investigación y el tratamiento de problemas emocionales analizando la infancia de la persona, la interpretación de los sueños, los actos fallidos y la técnica de la asociación libre. Diversos investigadores destacados como el filósofo austro-británico Karl Popper, el psicólogo inglés Hans Eysenck y el antropólogo polaco Bronislaw Malinowski calificaron en su tiempo el psicoanálisis como un estudio obsoleto, anticuado e ineficaz pese a que en algunos países esta rama de la psicología siga teniendo cierta vigencia y rigor. No se debe despreciar para nada el trabajo y las investigaciones del padre fundador de esta materia, el neurólogo austríaco Sigmund Freud, ya que ha sido un pilar fundamental para la construcción y el desarrollo de la psicología actual.

Freud contribuyó a la psicopatología con una aportación netamente psicológica: el psicoanálisis. Pese a que es dudoso el rigor científico algunos de sus postulados, hasta el momento parecía la única teoría sujeta, coherente y con suficiente valor heurístico. Capaz, además, de explicar todas las vivencias y conductas humanas, ya sean normales o alteradas. El psicoanálisis pretende esclarecer los motivos e intenciones inconscientes del comportamiento humano que entran en conflicto con la conciencia, generando, supuestamente, los síntomas. Su axiomática es quizá excesiva, y sus resultados difícilmente verificables. Sin embargo, estas dificultades teóricas parecen eludidas por muchos profesionales cuya dilatada experiencia les resulta satisfactoria [de Potestad y Zuazu, 2007: 37].

Según el psicólogo y filósofo francés Michel Foucault, la idea de que las facultades del hombre puedan verse afectadas hasta tal punto de que desaparezcan se inaugura en el siglo XVIII, pero no fue hasta el siglo XIX cuando comenzó a conocerse como una enfermedad mental como tal. Para Foucault, el término de alienación mental

no debe ser confundido con el concepto de alienación social. Tampoco debemos identificar el conflicto psicológico con las contradicciones históricas del medio en el que se encuentra el supuesto individuo. El filósofo opinaba que el factor que propiciaba la alienación en el ser humano no era otro que la sociedad.

En tal sentido, el hombre y la sociedad entera se hallan desorientados, sin rumbo, puesto que los ideales propios de la modernidad han entrado en crisis. Se trata, entonces, de hallar un referente que sea cohesionante, que le ayude a configurar su vida [Cuadros, 2009: 179].

Para Foucault, la alienación social es lo que da lugar a la enfermedad mental, es decir, que la alienación mental se produce como consecuencia de la alienación social. El sujeto alienado no es más que un síntoma, un daño colateral de la verdadera enfermedad, la sociedad que aliena. Se busca desvincular al sujeto alienado de su existencia atrapándolo en su estado alienado. Según Foucault la finalidad de la psicología y su estudio no es otro que el de desalienar al ser humano. La sociedad excluirá por defecto al sujeto que padece de alienación porque no es capaz de reconocer la enfermedad que padece, provocando así un rechazo hacia dicho sujeto y que este se sienta ajeno y extraño con el entorno que le rodea.

Según Foucault se produjo entonces otra discontinuidad. Al final de la Edad de la Razón, los reformadores dieron en pensar que semejante confinamiento de los locos obedecía a una actitud bárbara. La locura no era asunto criminal, era una enfermedad y tenía que ser tratada como tal. Los dementes fueron entonces liberados del encarcelamiento y puestos bajo cuidado médico. El cuerpo fue liberado, pero la mente quedó cautiva. Medicación en vez de cadenas. Freud dio un paso más a finales del siglo XIX; la locura no fue ya silenciada, sino animada a hablar en el diván del psiquiatra. Pero esta libertad contenía también su propio y nuevo confinamiento. Se estableció un discurso psiquiátrico, junto con una estructura que sometía al paciente al todopoderoso y omnisciente psiquiatra. Foucault advirtió en todo esto un reflejo de la sociedad burguesa autoritaria [Strathern, 2014: 35].

Acorde con los estudios de Santo Tomás de Aquino, la alienación era sinónimo de posesión demoníaca. En la Edad Media, el demonio tomaba posesión del cuerpo del hombre y le privaba de su libre albedrío. Siglos más tarde con el avance del Renacimiento, la alienación ya no representaba una posesión, sino una desposesión, una abolición de las libertades del ser humano. Michael Foucault relaciona la alienación con el extrañamiento y la cosificación, definiéndola como una enfermedad mental que provoca que el sujeto renuncie a sus deseos y pensamientos. A causa de la revolución burguesa el individuo es desposeído de sus libertades y su ser es suplantado por los deseos y voluntades de un tercer individuo, permitiéndole así ejercer sus privilegios y posesiones en su lugar.

Gracias a Foucault y sus trabajos e investigaciones, se asentaron las bases de la medicina clínica y se completó el enorme hueco de nuestro conocimiento social y de lo que entendemos hoy en día como enfermedad mental.

Anteriormente, el objetivo había sido eliminar la enfermedad y abrir el paso a la salud; ahora, el propio cuerpo enfermo pasó a ser el foco de la percepción médica y el objetivo de la medicina se modificó significativamente. La vaga y en apariencia evidente noción de «salud» fue sustituida con el fin de hacer regresar al paciente a la «normalidad». (Este concepto se reproduce en descripciones tales como «temperatura normal», «pulso normal», etcétera.) La medicina se convirtió en ciencia con el advenimiento de la clínica, y en su trayectoria se asoció con otras ciencias en auge, como la anatomía, la psicología, la química y la biología. Al ocupar un sitio en la sociedad institucionalizada, la medicina entró en relación con las estructuras políticas y sociales. La idea de «normalidad» (a diferencia de la de salud) adquirió, inevitable e insidiosamente, connotaciones políticas y sociales. Foucault intenta mostrar un paralelismo con su *Historia de la locura*, donde la locura (otro concepto opuesto al de «normalidad», definido científicamente y aceptable socialmente) es aislada en el manicomio. De forma similar, surge la clínica en medicina. Foucault rastrea otra vez los cambios de poder que tienen lugar con los cambios de conocimiento [Strathern, 2014: 42].

Por tanto, el hombre se encuentra históricamente alienado como consecuencia de sus contradicciones sociales. La alienación psicológica que afecta a la sociedad aparece como consecuencia directa de la alienación social.

#### 2.4 La alienación objetiva.

La alienación social es un término recurrente a lo largo de la historia como tema central en muchos debates filosóficos. El médico y filósofo inglés John Locke, conocido por ser el padre del Liberalismo Clásico y considerado como uno de los más influyentes librepensadores del Siglo de las Luces, defiende que los derechos esenciales del ser humano deben ser inalienables puesto que resultan primordiales para la realidad de todos los individuos.

El reconocido filósofo alemán George Wilhelm Friedrich Hegel formula algunas breves indicaciones al respecto, ya que considera que el Estado debe ser mediador entre la alienante sociedad civil y su espíritu absoluto. Para el filósofo, alienación y extrañamiento son términos distintos. Según Hegel, alienación es cuando se produce el desgarramiento, mientras que extrañamiento es cuando el espíritu comienza a adelantarse.

La traducción del concepto de alienación que hacían Hegel y el sociólogo y economista Karl Marx es lo que provocaba la confusión con el término por las palabras *entfremdung* y *enttauserung*. La primera se traduce como extrañación mientras que la segunda se traduce como desaprobación. En resumidas cuentas, su idea de la alienación remite principalmente al marco teórico y metafísico. Sin embargo, para el filósofo alemán Johann Gottlieb Fichte, que es considerado como uno de los padres del idealismo alemán junto con el mismo Hegel, los términos de extrañamiento y alienación son sinónimos.

Hegel tuvo una gran influencia en la teoría de la alienación del filósofo e intelectual alemán Karl Marx. En su obra *Manuscritos Económico-filosóficos* es donde más profundiza en ese concepto, donde el autor se ampara en un análisis antropológico basado en el concepto de hombre universal y la dualidad que existe dentro de él. Para Marx el hombre se encuentra dividido por su cualidad física de ser humano y de su historia y su economía.

La enajenación del trabajador en su producto significa no solamente que el trabajador se convierte en un objeto, sino que existe fuera de él, independiente, extraño, que se convierte en un poder independiente frente a él [Marx, 1932: 93-120].

Marx elaboró la Teoría Marxista de la alienación, que consiste en la interpretación del concepto de alienación tanto a nivel sociológico como ideológico. En su teoría el trabajador pierde su cualidad de persona al transformarse en un mero factor económico, en mano de obra y herramienta del capitalismo. Los trabajadores que forman parte de la clase obrera no son más que una determinada cantidad de dinero, intercambiable como mano de obra para el incremento del mismo.

[...]el carácter exterior que tiene el trabajo para el trabajador se manifiesta en que no es suyo, sino de otro, que no le pertenece, que en él el obrero no se pertenece a sí mismo, sino a otro [Marx, 1958: 79].

Marx, fuertemente influido por la filosofía y el trabajo del filósofo griego Epicuro, elaboró su tesis doctoral *El Materialismo de Epicuro*, donde el sociólogo y economista alemán acuñó el término aplicándolo al materialismo. El proletariado es explotado al igual que la idea de la propiedad privada. El autor califica de alienación a todas las alteraciones que provocaba la sociedad capitalista en la esencia humana. No obstante, Marx se centró principalmente en las estructuras del capitalismo que provocaban la alienación, en lugar de centrarse en el individuo en cuestión que padecía dicha alienación en la sociedad capitalista. En palabras del propio Marx: “el obrero es un mero fragmento de su propio

cuerpo, un apéndice vivo de la máquina, y cobra el aspecto externo de una parcialidad” [Marx, 1958: 360].

En la actualidad, la alienación padece en una profunda inestabilidad teórica debido a los constantes cambios que sufre la sociedad posmoderna. Este problema está presente en la mayoría de los conceptos filosóficos y en las instituciones sociales, provocando una complicación en el análisis de la alienación dirigiéndolos hacia nuevos campos de investigación más sutiles que precisan de estudio. Sin embargo, Marx inspiró a una gran variedad de autores entre los que destaca el reconocido sociólogo y filósofo alemán Herbert Marcuse, conocido como una de las principales figuras de la primera generación de la prestigiosa Escuela de Fráncfort. En sus estudios, Marx relaciona la alienación como consecuencia directa de la lucha de clases entre la burguesía y el proletariado y el establecimiento de la propiedad privada. De ese modo, entendemos que la alienación abarca todo tipo de actividad humana, transformándose en un monopolio de un conjunto apartado de personas, cuya ocupación resulta extraña a todos los demás miembros de la sociedad. En dicha sociedad, el capitalista compra el trabajo de los demás mediante el uso de dinero y los obreros intercambian la fuerza de su trabajo, es decir, su mercancía, por la mercancía que ofrece el capitalista, que es la paga o salario. Acorde con las teorías de Marx, el obrero puede cambiar de capitalista, puede cambiar de trabajo, pero le resulta imposible cambiar el tipo de capitalistas a los que este se ha arrendado. Por lo tanto, el trabajador no recibe el valor de su trabajo ni de su producción, haciendo que dicho aprovechamiento lo prive de sus herramientas artesanales. Por culpa de la división de trabajo, el obrero en cuestión ignora y desconoce lo que produce, y eso significa que dicho trabajador está alienado. Este desconocimiento que padece el trabajador es lo que Karl Marx llama alienación:

El hombre (el obrero) ya no siente que actúa libremente, sino en sus funciones animales -comiendo, bebiendo, procreando, o, en el mejor de los casos, en la atención de su vivienda y su vestimenta, etc.-; y en sus funciones humanas, ya no cree ser otra cosa que un animal. Lo animal se convierte en humano, y lo humano se convierte en animal [Marx, 1958: 73].

La alienación marxista dispone de cuatro apartados:

- I. Los trabajadores también están alienados al objeto de sus actividades, el producto. Ese producto pertenece al capitalista, que puede usarlo como desee, normalmente vendiéndolo para su beneficio. De esta manera los

trabajadores no son conscientes de las largas cadenas de producción ni del producto que producen.

- II. En la sociedad capitalista, los obreros están alienados de su trabajo. La sociedad obrera no trabaja para sí misma ni satisface sus propias necesidades. Los capitalistas le pagan un salario que permite subsistir al trabajador a cambio de la potestad de ser utilizado a placer y como ellos deseen. La actividad productiva se reduce únicamente a ganar suficiente dinero para sobrevivir.
- III. El capitalismo destruye la cooperación natural, produciendo una sensación de soledad que provoca que la clase obrera resulte alienada de sus compañeros de trabajo. El capitalista fomenta la competitividad entre sus trabajadores, para ver quién produce más y trabaja más rápidamente, ocasionando hostilidades y enfrentamientos entre los compañeros de trabajo.
- IV. En el capitalismo, el trabajador está alienado de su propio potencial humano. El individuo cada vez busca menos realizarse como ser humano, es decir quedan deshumanizados y reducidos a mero papel, máquinas o bestias de carga. La conciencia se desvanece y el resultado son personas incapaces de actuar como personas, una masa de trabajadores alienados.

La suma de estos cuatro elementos, provocan la alienación marxista que está estrechamente relacionada con el trabajo del hombre, es decir, con los empleados. Sin embargo, tales estudios no contemplan la posibilidad de que la alienación pueda producir potenciales efectos sobre la organización de dicho trabajo. Marx solo se centra en determinados efectos que la alienación provoca en el trabajador y su comportamiento:

La alienación laboral (o simplemente alienación o AL, de aquí en adelante) tiene su origen en los escritos del filósofo alemán Karl Marx (1844), el cual la entendía como el resultado de una contradicción entre el trabajo de un empleado y su propia naturaleza humana. Arranca en la filosofía idealista alemana que, a su vez, entiende la alienación como el alejamiento del sujeto con respecto de sí mismo, perdiendo así su autenticidad. Más concretamente, Marx (1844) dibujó la AL como un conjunto de disfunciones generadas en el individuo por la mencionada fricción de su condición humana contra la estructura de la sociedad capitalista de la época. El individuo, aseveraba Marx (1844), ante un capitalismo deshumanizado, perdía el control sobre el producto y el propio proceso de producción, así como su capacidad de expresarse en el trabajo. Como resultado, el trabajador no encuentra significado a sus tareas laborales pudiendo presentar síntomas de desorientación, incapacidad o impotencia, así como de futilidad y aislamiento. Más recientemente se han establecido posibles lazos entre la AL y el síndrome del “burnout”,

aunque dicho síndrome tiene su origen en múltiples causas y sus consecuencias no son siempre conductuales [Zoghbi y Caamaño, 2010: 80].

Por otra parte, el filósofo y dramaturgo francés Jean-Paul Sartre es conocido por ser uno de los grandes representantes del existencialismo y del marxismo humanista. El humanismo marxista es una rama del marxismo que se enfoca en los primeros escritos de Karl Marx y en la anteriormente mencionada teoría de la alienación en la cual se objetiviza al hombre, convirtiéndolo en una determinada cantidad de dinero con el fin de continuar desempeñando su función de mano de obra en el gran engranaje industrial. Sartre, con fuertes resonancias hegelianas, defiende que la objetivación es alienación. Para él, esta objetivación de la acción proletaria en un campo o entorno social determinado caracterizado por unas formaciones sociales concretas es donde se produce dicha alienación. En definitiva, Sartre defiende y postula que el hombre puede ser alienado y cosificado, pero sin llegar a transformarse en una cosa u objeto, es decir, puede sufrir modificaciones en sus acciones, pero continúa siendo un ser humano.

Efectivamente hemos de partir de que la acción está alienada. Pero el hombre alienado y cosificado no es realmente una cosa o un objeto. La alienación puede modificar los resultados de la acción pero no su realidad profunda. El hombre alienado puede desconocerse a sí mismo, pero continúa siendo un hombre. Diríamos que el proceso de desconocimiento de sí mismo que el hombre padece en un sistema alienante es un proceso humano. Sólo el hombre puede deshumanizarse [Ranch Sales, 2018: 63].

Por último, el filósofo judío perteneciente a la Escuela de Fráncfort, Herbert Marcuse, fuertemente influenciado por el trabajo de Marx, habló de la alienación causada por los medios de comunicación, la tecnología y el consumismo desmesurado. Según Marcuse, estas son las herramientas mediante las cuales el Estado Capitalista consigue esclavizar al ser humano y a la sociedad. La existencia del hombre es la alienación y el proceso por el cual el sujeto la comprende y la domina. Existe la posibilidad de que esta alienación se dilate indefinidamente en el tiempo y que provoque una revolución social que haga estallar la sociedad. De acuerdo con Marcuse, el hombre no se encuentra alienado a su trabajo sino a la mejora de la técnica de este. Gracias a esa mejora, la sociedad tiende a la uniformidad de criterios y fomenta los pensamientos únicos totalitarios.

### 3. El personaje dramático y la alienación.

#### 3.1 El personaje y su historia.

El término personaje se encuentra rodeado de todo tipo de controversias a raíz de las diversas definiciones que lo acompañan y a su evolución histórica, donde existen posturas opuestas acorde a su importancia dentro del texto dramático. Pese a todos los enfrentamientos, existe un consenso que postula que el personaje se trata de un elemento esencial sin el cual no serían posible las acciones en el teatro ya que son estos los que se encargan de realizarlas. El filósofo griego Aristóteles en su *Poética* [2013] antepone la trama por encima del personaje puesto que su teoría defiende que los caracteres están subordinados a las acciones. Si bien es cierto que la acción resulta imposible sin la ayuda de los personajes, estos se encuentran sometidos a dicha acción, ya que esta establecerá y determinará el comportamiento de los personajes. Por otra parte, existe la teoría inversa que postula que los personajes son el eje fundamental de la obra puesto que la acción, que en algunos casos resulta casi nula, es secundaria y su finalidad es la de aportar profundidad a la personalidad del personaje. El personaje piensa, siente y vive y son precisamente sus vivencias lo que provocan sus conflictos, ya sean internos o externos, y su lucha por realizar sus objetivos mediante el uso de las acciones o reacciones. El personaje es lo que es por su forma de responder a una reacción.

Una reacción es lo que sigue a una acción, porque la reacción es la consecuencia de la acción. Como explicó Newton: «A toda acción le sigue una reacción igual y opuesta». De hecho, cualquier cosa que hagamos será una reacción a algo que haya sucedido antes. ¿Significa esto que en la práctica nunca podremos empezar nada? Dejemos esa pregunta a los filósofos. Pero el concepto es excepcionalmente útil para el actor. Cuando parece que empiezo algo, en realidad solo estoy respondiendo a otra cosa. De hecho no hay nada que pueda originar yo solo, haga lo que haga será una reacción ante algo. Así pues, cuando actúo, esta «otra cosa que va delante» es fundamental [Donnellan, 2015: 63].

Bertolt Brecht defendía en sus *Escritos sobre teatro* [2015] que los personajes son una representación que hacen los actores y actrices de las clases sociales como un signo o arquetipo que entiende el espectador, es decir, que el personaje es un reflejo de la sociedad en la que el individuo vive. No obstante, en la actualidad, se defiende que acción y personaje son iguales y complementarios y que no tiene sentido buscar una supremacía de uno sobre otro. El actor (y ya no solo el personaje) precisa de las acciones para poder realizar la representación, haciendo patente la clara hibridación que existe entre actor-personaje y la necesaria simbiosis con la acción.

### 3.1.1 El personaje grecolatino y su final en la Edad Media.

El personaje nace de la necesidad que siente el ser humano de comunicarse con los dioses. Fue en la Grecia clásica donde aparece por primera vez el personaje, ataviado con sus máscaras y coturnos, en las grandes dionisiacas en honor al dios Dionisio (dios de la fertilidad y el vino que personificaba todas las fuerzas de la naturaleza). En estas fiestas dionisiacas se cantaba el ditirambo, un ritual interpretado por el coro compuesto por unas cincuenta personas, guiados por el director del coro, es decir, el exarconte o corifeo. El coro y el exarconte intercambiaban cánticos y rezos implorando la llegada de Dionisio dando paso al nacimiento de los diálogos. Con el tiempo, se produciría una separación entre el coro y su director, el corifeo o exarconte, creando así el primer actor, que no solo dialogaba con el coro, sino que acompañaba sus palabras con acción. El corifeo no solo rezaba y cantaba, también actuaba e incluso interpretaba. Para ello, hacían uso de máscaras y coturnos, elementos externos cuya finalidad era la de creación y composición de los primeros personajes. La máscara proporcionaba al actor de nuevos atributos que lo hacían digno de poder officiar la ceremonia dionisiaca y la capacidad de transformarse en su personaje, tapando los rasgos que caracterizaban al intérprete por los del personaje que mostraba su máscara. Los coturnos eran un calzado alto que elevaba la altura del actor trágico, permitiéndole interpretar papeles nobles haciendo que estos sobresalieran por encima del resto de integrantes del coro. También había otra serie de elementos como túnicas, mantos y coronas llenos de simbolismo que componían la apariencia externa del personaje.

El teatro romano conservaba muchas similitudes con el griego, al menos en lo que respecta a sus personajes trágicos. No obstante, sí que se observó un cambio significativo en la comedia por ser el género favorito del público romano que demandaba en el teatro un espectáculo divertido y visual para poder disfrutar en su tiempo de ocio. El teatro perdió su carácter ritual que tenía en Grecia para transformarse en un espectáculo de masas que entretuviese al ciudadano. Es por eso por lo que existió una clara inclinación hacia la comedia por encima de la tragedia, propiciando la aparición de las comedias paliatas, las comedias togadas y el mimo, que se convirtió en el género cómico favorito de las gentes romanas. Este desarrollo de la comedia aportó elementos muy importantes a la evolución del personaje: la fisicidad y el gesto. El cuerpo y la acción eran requisitos

fundamentales que apoyaban al texto e incluso multiplicaban sus efectos. No obstante, el Imperio romano alcanzó su final y eso supuso la desaparición del teatro durante varios siglos. La sociedad cristiana logró sobrevivir al acoso y persecución romano y se irguieron como nuevo referente religioso, propiciando que el teatro grecolatino, como medio de invocación a dioses paganos y mensajero de una creencia distinta a la suya, fuera extinto.

Tenaces y entusiastas, los incipientes grupos cristianos lograron resistir las persecuciones y la marginación social a los que le sometió el Imperio romano. Monoteísta hasta la médula, es lógico que la nueva sociedad, una vez alcanzada la libertad con el emperador Constantino, en los inicios del siglo IV, abomine el teatro y demás espectáculos paganos en los que se invoca a los dioses falsos, y no acepte la ideología que en las comedias griegas y latinas se propugna. No son tiempos para transigir. El teatro desaparece [Oliva y Torres Monreal, 2017: 71].

Tras la caída del imperio romano, se propició una época de desaparición teatral que no resurgiría hasta la Europa medieval gracias a las ceremonias litúrgicas. Esta reaparición permitió el surgimiento de los personajes religiosos (de escaso diálogo y representados por los clérigos) cuya finalidad era la instrucción de los feligreses que acudían a la iglesia gracias a la escenificación de pasajes de la Sagrada Biblia. Con el tiempo, también se representaría la vida y milagros de los santos a través de personajes alegóricos. Progresivamente este teatro religioso incorporó elementos profanos permitiendo que los fieles ejercieran como actores. El espacio de representación cambió, abandonando las iglesias por las calles y transformándose en un teatro profano, dando origen al personaje arquetipo.

### 3.1.2 El personaje tras la Edad Media.

El Renacimiento supuso una nueva época de esplendor para el teatro y sus personajes cuya finalidad era la hibridación entre los cánones clásicos y las nuevas prácticas modernas de representación y espectáculo. La reinterpretación de la *Poética* aristotélica y la búsqueda del ideal clásico grecolatino permitió recuperar la comedia antigua de Plauto y Terencio e incluso la tragedia a manos de Séneca. A partir de entonces el teatro abandonó su campo teórico y de estudio y pasó al ámbito de la escenificación. En Italia se profundizó especialmente en la comedia con personajes llenos de movimiento, burla e improvisación, herencia directa del mimo latino que propició la aparición de la

*commedia dell'arte*. Cada actor tenía una máscara y un atuendo específico que definía la identidad de su personaje (de manera muy similar a la del teatro latino) y eran provistos de personalidades arquetípicas. Existían tres categorías de personajes cada uno con características únicas y definitorias:

- ☞ **Los criados** (Arlequín, Brighella o Polichinela). Los criados eran campesinos pobres que llegaban a la ciudad y utilizaban su ingenio para paliar el hambre como Arlequín, astuto y necio siempre ataviado con su singular traje remendado (que con el tiempo se sustituiría por su conocido traje de rombos) y una máscara de cuero negro con grandes bigotes o su compañero Brighella, vicioso y burlón vestido de blanco con adornos verdes y una máscara irónica con boina.
- ☞ **Los amos** (Pantalón, el Doctor o el Capitán). Como bien indica su nombre, los amos son los patrones o superiores de los criados, cada uno con características propias, como Pantalón, viejo avaro, adinerado y lujurioso con capa y máscara negra, perilla de chivo y enorme nariz ganchuda; el Doctor, supuesto ilustrado universitario, pero muy ignorante, también vestido de negro y sombrero de ala ancha; y el Capitán, un militar fanfarrón, pero muy cobarde, vestido de oficial español del siglo XVI y sombrero con plumas.
- ☞ **Los enamorados** (Rosana, Isabel o Angélica). Solían ser normalmente un hijo o hija de Pantalón o del Doctor, carentes de máscara y cuya finalidad es amar y ser amados.

Estos tres tipos de personajes aparecían en escena con un vestuario y una máscara específica que aportaba información al espectador sobre la personalidad del personaje, pues sus características se encontraban cifradas en el inconsciente colectivo de la sociedad italiana de la época.

Como hemos visto, cada actor de la *commedia dell'arte* constituía un personaje; y cada uno de ellos estaba caracterizado por una máscara. El estudio de éstas nos transporta necesariamente al de los mismos personajes, y éstos a aquellas. El conjunto forma una galería de arquetipos, enormemente codificados, con unas características propias e intransferibles que constituyen el conocido elenco de la *commedia dell'arte*. Tres categorías se pueden clasificar en primera instancia: los criados, los amos y los amantes [Oliva y Torres Monreal, 2017: 121].

Mientras que en Italia triunfaba la *commedia dell'arte*, en Inglaterra Shakespeare profundizaba en los personajes dramáticos ahondando en la psicología humana con conflictos, deseos, miedos y las acciones y sus consecuencias. El teatro isabelino estaba lleno de personajes humanos profundos con conciencia y dolor, al contrario de los espectáculos típicos de la comedia renacentista italiana. Paralelamente en España, el Siglo de Oro ofrece una gran variedad de personajes debido a la enorme diversidad de tendencias que había. Fue durante el renacimiento cuando España comenzó a modernizar su teatro gracias a la influencia italiana. No obstante, el teatro español también tenía una fuerte influencia religiosa con autores que escribían siguiendo las fórmulas medievales, como los Autos Sacramentales, plagados de personajes alegóricos, con una clara tendencia clasicista, como *La venganza de Agamenón*, y con un carácter muy nacionalista, como el *Cantar del mio Cid* o el romancero viejo. Según el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega inspirado en el *Ars Poética* de Horacio y la *Poética* de Aristóteles, los personajes de la comedia debían ser los siguientes:

- ∞ **El Rey:** Puede tratarse de un monarca joven o anciano. Si es un rey joven, representa la figura del galán, atractivo y soberbio. Si es viejo, suele ser un rey sabio, prudente, maduro y necesario para la solución de un conflicto. La figura del rey siempre es maravillosa e intocable.
- ∞ **El Poderoso:** Noble tirano y despótico que viola los derechos del pueblo y de sus gentes.
- ∞ **El Caballero:** Defensor del honor y la honra y es el instaurador del orden social. Suele ser atractivo, galán y un símbolo trágico.
- ∞ **El Galán:** Idealista, enamorado y generoso. Se mueve por los impulsos amorosos, por las bajas pasiones.
- ∞ **El Gracioso:** Es conocido también como la figura del donaire. Es el criado cobarde del galán, su consejero y amigo, que se mueve por el dinero y los placeres mundanos como la comida. Se trata de un personaje clave de las comedias del Siglo de Oro y una auténtica aportación a este género. Mantiene una conexión constante con el público por su cantidad de recursos cómicos.
- ∞ **La Dama:** Equivalente femenino del galán. Noble, enamorada y audaz. Salvo contadas excepciones, como Laurencia en *Fuenteovejuna* o doña

Juana en *Don Gil de las calzas verdes*, los personajes femeninos suelen acatar la pasividad social de su época.

☞ **Los Villanos:** Es la gente de la villa donde está depositada el honor y la honra.

En el siglo XVIII se produjo una división en España entre el teatro cortesano, considerado como un teatro de minorías que intentaba incorporar las nuevas tendencias europeas, y el teatro popular, una escenificación más tradicional de los problemas que sufre el espectador en su día a día pensada para el disfrute del público. Esta separación de tendencias permitió la aparición del personaje culto fruto de la influencia de la ilustración y el personaje popular cuyas vivencias y experiencias eran más próximas a las del espectador. En Italia, el dramaturgo Carlo Goldoni trató de unificar ambas tendencias creando un nuevo concepto de personaje, profundizando en su carácter individual e íntimo. El escritor y filósofo francés Denis Diderot defiende en su obra *La paradoja del comediante* o en sus *Discursos sobre la poesía dramática* que el teatro debía abandonar las formas sobreactuadas y anticuadas de la tragedia clásica buscando una verosimilitud y realidad en el comportamiento de los personajes y en la actuación de los intérpretes que aporte cercanía al drama. El escritor y crítico de arte alemán Gotthold Ephraim Lessing, al igual que Diderot, rechazaba el clasicismo teatral y defendía la pasión creadora y la fuerza psicológica en su *Dramaturgia de Hamburgo* donde, amparado en el trabajo de Shakespeare, proponía la creación de personajes auténticos y verdaderos.

Lessing (1768) en su *Dramaturgia de Hamburgo* trata de dar al estudio del teatro un enfoque científico. Dentro de las ideas ilustradas de su época señala que el drama debe tener validez social, es decir debe estar protagonizado por agentes y problemas cuyas actitudes sean comprensibles para el público, además de proporcionarnos una nueva figura, el dramaturgista, seguidor de ensayos, crítico, intelectual que arrojará luz sobre la idónea manera de dirigir e interpretar [Alonso de Santos, 2012: 173].

En España, las ideas defendidas por Diderot y Lessing fueron también respaldadas por dramaturgos de la talla de Nicolás Fernández de Moratín y su hijo el comediógrafo Leandro Fernández de Moratín junto a escritores como Gaspar Melchor de Jovellanos e Ignacio de Luzán. La segmentación entre lo trágico y lo cómico, la escritura de las obras en prosa y la verosimilitud y el decoro en el teatro eran algunas de las posturas defendidas por los autores españoles. Más tarde, durante el Romanticismo, apareció inevitablemente el personaje romántico caracterizado por sus ansias de libertad, colmado de sentimientos y tramas históricas. El dramaturgo y poeta noruego Henrik Ibsen creaba personajes cuya

motivación eran las fuerzas sociales de su entorno, provocando un enfrentamiento entre la sociedad y el individuo. Los personajes eran seres vivos que cambiaban acorde a sus circunstancias, transitando hacia un personaje naturalista. De la mano de autores como Emile Zola apareció el personaje naturalista, un personaje individualista, con una clara función imitativa de la naturaleza. Paralelamente a este personaje, surgió el personaje simbolista, antagonista del naturalismo, con una mirada trascendente hacia la vida y sus múltiples realidades. El personaje reflejo/social que proponía Ibsen junto con los personajes naturalistas y simbolistas compondrían los cimientos para la evolución que sufriría el personaje durante el siglo XX.

### 3.2 El personaje en la actualidad.

En el *Manual de Teoría y Práctica Teatral*, el dramaturgo y director teatral José Luis Alonso de Santos postula que, en la actualidad, existen cinco tipos de personajes: los personajes psicológicos, los que se encuentran en busca de su identidad, los personajes épicos, los personajes incomunicados y los metapersonajes. A finales del siglo XIX, todas las hipótesis planteadas al respecto de la tradición dramática teatral europea fueron puestas en duda. A comienzos del siglo XX, se inició una renovación de todo el engranaje teatral de la mano de directores, autores y escenógrafos como Konstantin Stanislavski, Anton Chéjov, Tennessee Williams, Arthur Miller, Alfred Jarry, Ramón María del Valle-Inclán, Bertolt Brecht y Samuel Beckett, entre otros.

#### 3.2.1 La profundidad del ser. El personaje psicológico.

Fue precisamente la labor de Konstantin Stanislavski en el campo del trabajo del intérprete ante el personaje lo que marcó de nuevas cualidades esta área. El actor o actriz ya no debía imitar un carácter, sino que debía vivir las experiencias de su personaje de manera orgánica mediante una situación imaginaria. Su trabajo sobre la imaginación, las circunstancias dadas y el *si* mágico se convirtió posteriormente en parte fundamental del proceso de uno de sus alumnos más reconocidos, Michael Chéjov, sobrino del dramaturgo ruso Anton Chéjov.

Esta nueva corriente estética va a poner de manifiesto la importancia del actor instruido al servicio del arte escénico, y de la obra que representar, en la creación del personaje psicológico-realista. Stanislavski expresa su opinión sobre la relación necesaria entre el personaje y el actor «consciente» de la responsabilidad de su creación [Alonso de Santos, 2012: 127].

Stanislavski fue el primero en intentar elaborar un método interpretativo con todos los pasos a seguir para que el intérprete pueda desarrollar su oficio. No solo exploró en la vertiente artística donde estableció unas bases tanto teóricas como prácticas, sino que también en su aspecto ético en el que el actor, en su calidad de artista, precisa de una instrucción similar al de otras artes. Sus investigaciones se centraron, en sus inicios, en una naturaleza psicológica del terreno emocional del intérprete para, con el paso de los años, reformular su teoría y crear el reconocido Método de las Acciones Físicas donde el cuerpo pasaría a ser el componente principal de su sistema.

Anton Chéjov, autor ruso que seguía la tendencia del personaje psicológico marcada por Stanislavski, se caracterizó por sentimientos de desamparo, desesperación e insatisfacción vital. La mayoría de sus obras fueron puestas en escena en el Teatro del Arte de Moscú, el cual dirigía Stanislavski, donde obtuvieron un considerable éxito y lo salvaron de la bancarrota con obras como *La gaviota*, *El tío Vania* y *El jardín de los cerezos*. Juntos lograron la creación de un nuevo modelo de teatro, un innovador realismo escénico tanto en la puesta en escena como en la interpretación con personajes reales, auténticos y dotados de profundidad psicológica. El personaje era una imagen del hombre, una representación del ser humano encarnada por un actor y captada por el espectador.

Lógicamente, este referente humano depende en gran medida de la estética dramática en la que ha sido creado y, en último término, de la concepción del ser humano que quiere transmitir el autor. Las estéticas realistas, y muy especialmente la naturalista, hacen constante hincapié en los rasgos humanos del personaje, hasta el punto de olvidar otros aspectos del mismo. Al personaje se le da un nombre, una familia, una situación social y laboral, un grupo de amigos, unas aficiones, un perfil psicológico, en fin, incluso un pasado [Doménech, 2018: 41].

### 3.2.2 ¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Qué soy? El personaje que busca su identidad.

En Italia Luigi Pirandello incorporó un elemento extra de complejidad a sus personajes añadiéndoles no solo inquietud psicológica, sino también metafísica con personajes que buscan desesperadamente su identidad y poder encajar y vivir en el mundo que plantea el creador de la obra, tal como reflejaba en *Seis personajes en busca de autor*.

En Francia, mediante el teatro del absurdo y una corriente bastante surrealista, Alfred Jarry desarrolló el personaje fante en su obra *Ubu rey*, donde satirizaba la vida acomodada con personajes heroicos y estrafalarios. Paralelamente en España, Ramón María del Valle-Inclán revolucionó el mundo del personaje dramático con sus creaciones esperpénticas que no hacían otra cosa que deformar la realidad, tal como se muestra en su obra *Luces de bohemia*, con personajes esperpénticos como su protagonista Max Estrella. La identidad es la idea o concepto que tienen las personas (en este caso los personajes que se comportan como tal) acerca de su individualidad y existencia, que varía según la cultura y periodo histórico. Identidad es un constructo que ayuda a definir la voz del personaje, un conjunto de características que le dan forma y sentido, su parte más íntima y privada. Conocer al personaje equivale a conocerse a uno mismo, algo extremadamente provechoso en el arsenal del intérprete.

En términos básicos, nuestra identidad es la forma en la que queremos percibirnos a nosotros mismos. Para convencernos de quienes somos, tenemos que convencer también a otras personas. Aunque su beneficio en la vida real sea cuestionable, la identidad puede resultar una herramienta útil en la actuación [Donnellan, 2015: 88].

### 3.2.3 Del *verfremdung* al teatro épico. El personaje épico de Brecht.

Por otro lado, en Alemania, autores como Bertolt Brecht proponían un modelo de personaje amparado en la sociedad gracias a su teatro épico. El individuo y sus conflictos personales dejaron de tener importancia para centrarse en los conflictos de la época y de la sociedad.

Según el propio Brecht, el personaje épico debía narrar la situación en lugar de exponerla como una vivencia propia gracias a los argumentos que expresaba en lugar de los sentimientos. Eran personajes capaces de cambiar, no solo ellos mismos, sino su entorno y tomaba decisiones en lugar de dejarse llevar por un torrente de emociones. La finalidad de los personajes brechtianos era hacer entender al espectador el mundo que le rodeaba ofreciéndole imágenes de su sociedad a través del teatro, siendo un fiel reflejo del momento histórico en el que vivió. Para ello, el autor proponía la técnica de distanciamiento que consiste en que el espectador observe con una actitud crítica y analítica la representación que se estaba llevando a cabo. A través de determinados medios se despojaba al teatro de todo elemento mágico o ilusorio para evitar que el público se dejara

llevar por lo que estaba viendo y pudiera comprender el auténtico mensaje de la obra distanciándoles de todo el artificio escénico. Por eso, los personajes del *teatro épico* permitirán al espectador observar con objetividad sin, según el propio Brecht, despojarlos de verdad interpretativa.

No hay que ver el efecto distanciador como algo frío, extraño, como cosa de figuras de cera. Distanciar a un personaje no significa alejarle de la esfera de lo amable. Un acontecimiento no se vuelve antipático por la distanciaci3n [Brecht, 2015: 162].

El autor propuso varias pr3cticas para conseguir dicho efecto distanciador en el personaje a nivel interpretativo, como la distanciaci3n en los gestos, en la dicci3n y en el estilo y en la naturalidad. El actor, ataviado con una m3scara, ensayar3 frente al espejo una gran variedad de gestos y de tonos para restarle naturalidad y dotar de sentido a su interpretaci3n. La estilizaci3n del gesto y del tono aportaban un significado con una simbolog3a abstracta que destruye los c3nones de representaci3n del comportamiento humanos.

Se buscaba una manera de interpretar que volviera llamativo lo corriente, asombroso lo acostumbrado. Lo que uno se encontraba habitualmente deb3a de poder tener un efecto raro y mucho de lo que parec3a natural deb3a ser reconocido como artificial. Porque si los sucesos que hab3a que representar se volv3an extraños, solo perd3an una familiaridad que los sustra3a al juicio fresco e ingenuo [...] [Brecht, 2015: 167-168].

### 3.2.4 El no ser y la soledad. El personaje de la incomunicaci3n.

Durante la d3cada de los cincuenta, a trav3s del teatro del absurdo varios autores trataron de romper los c3nones establecidos del teatro con un nuevo tipo de realidad y verosimilitud, herederos del guiñol, el teatro de marionetas, las pr3cticas surrealistas, el circo, los payasos, el mimo e incluso del cine c3mico. Samuel Beckett, situado como uno de los mayores exponentes del teatro del absurdo con su obra *Esperando a Godot*, mostr3 un nuevo personaje que se encontraba en la frontera de la incomunicaci3n como Vladimir o Estrag3n y su angustia y desesperaci3n vital. El final de la II Guerra Mundial, fue lo que propuls3 esta clase de obras. Resulta curioso que dichos personajes surgieran durante una etapa en la cual se intentaba humanizar el teatro, mostrando personajes deshumanizados, sin objetivos ni deseos y con una clara tendencia autodestructiva.

Los acontecimientos hist3ricos siempre han tenido su reflejo inevitable en el arte. La II Guerra Mundial, el mayor conflicto b3lico de la historia, habr3a de dar lugar a multitud

de corrientes reaccionarias, tanto filosóficas como artísticas, que iban a retratar a un ser humano sin rumbo, autodestructivo, deshumanizado. No en vano, esta atmósfera de desasosiego y angustia vital será el caldo de cultivo idóneo para que en Europa hiciese su aparición, en la década de los cincuenta, el Teatro del Absurdo con dramaturgos como Beckett, Ionesco o Adamov [Ruiz, 2012: 46-47].

En España, autores como Enrique Jardiel Poncela (con obras como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* o *Los ladrones somos gente honrada*), Miguel Mihura (con su obra *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*) y el propio Fernando Arrabal con el teatro pánico, seguían este personaje de la incomunicación con un carácter más cómico y festivo.

### 3.2.5 El personaje dentro del personaje. El metapersonaje.

Evolución lógica del metateatro, el metapersonaje abandonó su cualidad ficticia y dejó de ser representado por actores para transformarse en portavoz del mensaje que quería transmitir el autor o director de la obra. Es un tipo de teatro que expresaba gracias a las innovaciones artísticas y teatrales y a la ruptura, transformación e hibridación de los géneros. Heiner Müller sería uno de los autores más destacados por sus metapersonajes en el ámbito europeo junto con el trabajo del autor chileno Alejandro Jodorowsky, cuyos personajes se analizarán más adelante.

## 3.3 Los modelos de personajes.

Existen cinco modelos que permiten categorizar y caracterizar los personajes a lo largo de la historia de la literatura dramática. Mediante el nombre que se le da a los personajes se puede extrapolar una gran información de estos.

### 3.3.1 Los cimientos del personaje. El tipo y el arquetipo.

El tipo es un símbolo representativo y un ejemplo característico de un personaje, una personificación dramática en la que destacan escasos rasgos definitorios. No obstante, el tipo se ha transformado con el tiempo en una tradición literaria que aporta

características elementales al personaje. Personajes descritos anteriormente en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega constituyen los diversos tipos que existieron durante el Siglo de Oro, como el caballero, el gracioso-donaire o el villano. El tipo establece los elementos básicos y principales que caracterizan al personaje.

Por otra parte, el arquetipo ofrece aspectos y características más vastas que el tipo. Mientras que la comprensión del tipo limita al conocimiento de cada individuo, el arquetipo abarca aspectos culturales con personajes que inundan el inconsciente colectivo. El arquetipo propone un paso más allá que el tipo con personajes cuya simbología hace responder al espectador a nivel emocional mediante el arte, la religión, la literatura y los mitos que comparten todas las culturas. Por lo tanto, cuando en el *dramatis personae* de una obra aparece el personaje de “el amante”, estaríamos hablando de un tipo, una cualidad simple y elemental que aporta una información básica, mientras que otro personaje como don Juan Tenorio, aportará un mayor número de información y cualidades ya que la figura del burlador se encuentra muy extendida en el inconsciente del espectador ya que su uso en el panorama teatral representa una idea completa.

Las dimensiones arquetípicas de don Juan no borran las diferencias de sus sucesivas encarnaciones. En el caso del don Juan de Tirso, el aspecto más llamativo –quizá no el más profundo– es su actividad erótica. Si bien es verdad que a don Juan le impulsa la burla más que el sexo, no hay que minusvalorar el elemento erótico que tan enorme eficacia ha tenido para la fijación del tipo teatral [Arellano, 2008: 347-348].

### 3.3.2 La personificación hecha personaje. La alegoría.

La alegoría es una representación física de un ente abstracto. En los autos sacramentales de Calderón de la Barca, el autor aurisecular (con una finalidad didáctica y religiosa) creaba una serie de personajes alegóricos que encarnaban diferentes fuerzas de la naturaleza, como en su obra *El gran teatro del mundo* donde el Autor, que representaba a Dios, mantenía una conversación con el Mundo, que encarnaba la creación. Era un recurso propio del auto sacramental que trataba de escenificar una lucha de defectos y virtudes que tienen lugar en el interior del ser humano. La finalidad de la alegoría era poder educar a los feligreses en la religión cristiana y profundizar en la Biblia. Calderón aprovechaba el argumento de muchas historias paganas y la mitología para exponer historias bíblicas consiguiendo obras y autos sacramentales interculturales de excelente calidad teatral.

Calderón podrá así, con el uso de la alegoría, disponer de todos los materiales de la cultura antigua para sus objetivos católicos, haciéndose posible una fusión artística y una adaptación prodigiosa de formas y fuentes culturales [Arellano, 2008: 692].

### 3.3.3 El personaje característico. El carácter.

El carácter es un personaje cuya conducta resulta completamente verosímil al rasgo definitorio que le caracteriza. El espectador es plenamente consciente de cómo reaccionará ese personaje gracias a su carácter asignado que lo define y, al ser conocedor de dicho carácter por anticipado, permite al público conectar con la comedia y sus situaciones, haciéndole cómplice del conflicto que detecta en escena. Un ejemplo de autor que trabaja con caracteres es el poeta francés Jean-Baptiste Poqueline, conocido como Moliere. Sus comedias más famosas como *El avaro* o *El enfermo imaginario* constituyen dos ejemplos perfectos, tanto por sus protagonistas como por el resto de los personajes que aparecen, del carácter.

### 3.3.4 La función del personaje. El rol.

Se trata del rol social que tienen los personajes en la obra y que resultará definitorio para su desarrollo. Otros elementos como el nombre o las aficiones y gustos del personaje resultan secundarios en comparación con el papel que tiene en la obra. Este reparto de roles suele ser definitorio y engloba todas las características que suele tener dicho rol. El personaje solo puede ser aquello que su rol le indica, bien porque el autor de la obra ha considerado de vital importancia respetar ese rol o, todo lo contrario, que el personaje no merece ni siquiera tener un nombre propio que le aporte mayor individualidad.

### 3.3.5 El personaje-persona. El individuo.

Se trata de la evolución más moderna del personaje en la actualidad. Son personajes más completos y complejos que han sido desarrollados psicológicamente en profundidad gracias a la incorporación de las nuevas escuelas de pensamiento, tanto

psicológicas como filosóficas. Las aportaciones en el mundo interpretativo de Konstantin Stanislavski, Henrick Ibsen y Anton Chéjov. No obstante, ya existían personajes complejos fruto del trabajo de grandes autores dramáticos de la talla de William Shakespeare, Lope de Vega o Calderón de la Barca.

### 3.4 El actor y el personaje.

La evolución del personaje está íntimamente relacionada con la del intérprete que lo encarna. Actor y personaje viven en una relación simbiótica ya que el uno no puede existir sin el otro. El personaje necesita del actor como vehículo expresivo, un medio para ser y transmitir su historia. Al igual que los personajes avanzan a través de la historia, lo mismo hacen los actores y actrices que los representan. El actor se utiliza a sí mismo como instrumento (su voz, su cuerpo, sus emociones y sus vivencias) para tratar de emular e imitar al personaje mediante la investigación exhaustiva de sus conflictos, deseos, opiniones y experiencias. El trabajo del actor o actriz no solo precisa de talento e interés, sino de una estricta formación, seguido de una ética de trabajo y un esfuerzo y aprendizaje constante. El actor (una entidad real y verdadera) interpreta un personaje (un ente ficticio e imaginario) sobre un escenario que ofrece la perfecta hibridación entre realidad y ficción. Se podría definir la actuación como una cualidad o aptitud artística para reproducir de manera real, orgánica y sincera unos personajes imaginarios en situaciones imaginarias.

El paso de la narración a la actuación lo dieron los griegos con la evolución de la epopeya al teatro, donde gradualmente la acción fue ganando terreno a la narración. El actor griego tenía una clara función religiosa con sus rituales al dios Dionisios y mimética por la imitación o *mimesis* aristotélica en la cual trata de encarnar al personaje para lograr que el espectador simpatice con él. No obstante, con el tiempo el teatro griego perdió fuerza en ambas cualidades, debilitando su carácter ritual y su cualidad mimética.

El actor romano quedó completamente desposeído del respeto que gozaba el actor griego dada la cualidad lúdica y festiva que tenían los espectáculos en la antigua Roma. Los propios autores dramáticos hacían uso de una *captatio benevolentiae* para captar la atención y grata recepción del público. Este ambiente distendido se veía empeorado por

otros géneros dramáticos como la pantomima (por su carácter vulgar y obsceno) y el hecho de que los actores fueran esclavos y libertos provocaba que la profesión no gozase de gran seriedad y reconocimiento. No obstante, siglos después, durante la Edad Media los actores prácticamente desaparecieron del panorama teatral, dada la escasez de espectáculos profanos. Cabe destacar la figura del juglar como profesional del espectáculo y artista interdisciplinar capaz de contar historias, bailar, hacer acrobacias, tocar música, etc. En la Alta Edad Media, los espectáculos religiosos tuvieron lugar en el interior de las iglesias, durante la misa, gracias a los dramas litúrgicos que eran escenificados por los mismos religiosos. No obstante, durante la Baja Edad Media se produjo la creación de las universidades (el *trívium* y el *quadrivium*) donde el alumnado hacía traducciones de obras clásicas (como las comedias latinas de Terencio) y creaban nuevas comedias que recibían el nombre de comedias elegíacas. Eran obras escritas en latín que no estaban hechas para ser representadas.

No fue hasta el Renacimiento cuando se podría empezar a hablar del oficio del actor con la llegada de las compañías. En Italia, durante la segunda mitad del siglo XVI, eran conocidas como las *troupes* de la *commedia dell'arte*, regidas por familias donde los personajes se heredaban de padres a hijos. Los actores de dichas *troupes* debían ser capaces de interpretar las diversas características que venían asociadas con el personaje, como el dialecto del italiano que hablaban. La lengua que hablaba el personaje era un elemento definitorio que marcaba la tradición y sus costumbres, tal era el caso del origen napolitano de Polichinela o la ascendencia veneciana de Pantalón. Los actores debían especializarse en cada una de estas tipificaciones dialectales junto con ciertas aptitudes para la improvisación, que era el elemento principal en las obras de la *commedia dell'arte*. Los actores tenían una estructura con la trama de la pieza que querían contar conocida como *canovaccio* junto con unos pequeños gags cómicos que recibían el nombre de *lazzi*. Dependiendo de la habilidad del cómico el diálogo podría variar o evolucionar. Aparte de las cualidades interpretativas de los actores que conformaban las *troupes*, un elemento imprescindible para la representación era la caracterización del personaje, puesto que cada uno tenía su propia máscara que definía la identidad de cada uno junto con un vestuario específico. El actor que interpretaba en la *commedia dell'arte* no solo debía tener en cuenta las características estéticas del personaje, sino también una preparación y un entrenamiento que les proporcionase las herramientas necesarias para interpretar al personaje, como una buena forma física, ya que se trataba de un teatro muy gestual, cierto

ingenio para la improvisación y capacidad de una rica variedad dialectal. Estas cualidades son las bases de lo que en la actualidad se conoce como el trabajo del actor.

Las compañías estaban formadas por unos diez o doce actores, a los que podían unirse comparsas del mismo pueblo o ciudad en donde representaban. Dichos actores, como hemos indicado, disponían de un amplio margen para la improvisación, pero también estudiaban sus trabajos con todo rigor, ejercitándose en todas y cada una de las artes que debían manejar. Existía la tradición del paso de papeles de padres a hijos, o de maestro a discípulo, quienes representaban a Arlequín, Brighella o Pantalón lo hacían de por vida, en una continua experimentación del mismo personaje. De ahí que tales tipos no tengan edad o, mejor dicho, tengan la del actor que los acoge. En este sentido, la máscara no solo no es condicionante, por cuanto apenas deja ver más que una porción del rostro, sino que forma parte del actor y del personaje. Empieza donde empieza el personaje y acaba donde lo hace el actor. Es un material integrador de dos entes distintos que se unen en uno solo cuando se instala en un único rostro [Oliva y Torres Monreal, 2017: 121].

En Inglaterra, durante el teatro isabelino, existieron muchas compañías ambulantes gracias a las subvenciones de la reina Elisabeth. La ley obligaba a estas compañías a agruparse con un mecenas que los protegía y amparaba a cambio de que unas pocas veces al año actuaran para él y el resto del año les daba libertad para actuar donde quisieran. En el año 1574 empieza a haber constancia de documentación de dichas compañías con los sueldos de los actores y el noble que los asistía, como es el caso de *The kings men*, la compañía de William Shakespeare subvencionada por el rey de Inglaterra. En la época isabelina, hubo un total de once teatros públicos gracias a las ayudas de la monarca, donde lo común era que no hubiese ningún tipo de atrezzo. Las compañías eran libres de traer su propia escenografía, pero lo normal era representar a partir de un espacio vacío que debía ser llenado con el vestuario, el maquillaje y el trabajo del propio actor. Por otra parte, en España, también existían muchas compañías itinerantes que representaban en pueblos y otros espacios como los corrales de comedias. Estas compañías estaban formadas por familias que mantenían algunos personajes fijos y cada compañía tenía un nombre distinto según el número de actores (un actor era *bululú*, dos actores *ñaque* y nueve actores eran la *farándula*). Sobre el trabajo del actor, el espectador medio solo esperaba una buena proyección, buenas expresiones faciales y una correcta expresión corporal. El espectador buscaba un lugar donde entretenerse y disfrutar y el actor debía trabajar con un texto con escasas acotaciones y un decorado limitado.

[...] se atribuyen al actor cuatro habilidades: desenvoltura, dicción, físico y memoria. Distingue dos variantes de actuación: la verista, de desbordamiento expresivo e incorporación del actor al personaje, según los principios de la verosimilitud, y la distancia del gracioso [Arellano, 2008: 104-105].

No fue hasta el siglo XX cuando se inició el proceso de sistematización del arte interpretativo, donde diversos autores, directores y artistas teorizaron y experimentaron hasta encontrar diversos métodos de actuación y cómo el actor debía enfrentar el personaje. La aportación de Stanislavski resultó crucial para iniciar todo este proceso que impulsó e inspiró a muchos otros a crear su propio estilo de interpretación y su corriente pedagógica, como el de sus discípulos Stella Adler, Lee Strasberg, Sanford Meisner o Michael Chejov.

#### 3.4.1 Los dos Stanislavski.

Konstantin Stanislavski nació en Moscú en el año 1863. En 1888 fundó la Sociedad de Arte y Literatura donde trabajó como actor y se inició en la dirección de escena, aunque sus primeros trabajos solo se centraban en construcciones escénicas formales naturalistas sin darle mayor importancia al método que debe seguir el actor o su proceso de creación del personaje. En 1898, junto con su amigo el dramaturgo Vladimir Nemiróvich-Danchenko fundaron el Teatro del Arte de Moscú (TAM) con la intención de que el teatro ruso alcanzase una nueva etapa dentro del teatro realista desechando las antiguas convenciones teatrales de la época y la artificialidad interpretativa de los actores. Paulatinamente, Stanislavski iría profundizando en el análisis de los personajes y se alejaría de las creaciones externas de las puestas en escena. En 1905, dentro del propio TAM, Stanislavski creó el Teatro-Estudio para encontrar nuevas fórmulas teatrales y que sería dirigido por un antiguo alumno suyo, el impulsor de la biomecánica, Vsévolod Meyerhold. Con esa intención, Stanislavski comenzó a dirigir diversas obras simbolistas que le forzaban a profundizar en los personajes y fue cuando empezó a escribir sus primeros tratados sobre su sistema en los cuales los aspectos emocionales del intérprete obtuvieron mayor importancia.

A causa de una fuerte crisis económica provocada por la Revolución Rusa, el TAM se vio forzado a realizar una gira por Europa y Estados Unidos en el año 1922 que resultó ser todo un éxito (especialmente en América). Tal fue la acogida que, cuando llegó el momento de volver a Rusia, dos de los alumnos de Stanislavski, Richard Boleslavsky y Maria Ouspenskaia, decidieron quedarse tras finalizar la gira norteamericana y fueron ellos los responsables que propagaron la metodología stanislavskiana formando a nuevos

intérpretes. No obstante, el sistema que conocían Boleslavsky y Ouspenskaia estaba basado principalmente en los factores psicológicos de la primera etapa de Stanislavski y que provocó que surgieran diversas corrientes que se cimentaban sobre el trabajo emocional del intérprete (como el reconocido Actors Studio). La estructura de dicho sistema se dividía en dos partes: el trabajo sobre la vivencia que refiere a los procesos internos del intérprete y el trabajo sobre la encarnación que abarca los elementos externos y otras técnicas.

*-El trabajo sobre la vivencia.*

El actor debía ser capaz de vivir verazmente el personaje, comprendiéndolo en cuerpo, emoción y pensamiento. Para ello, Stanislavski propuso una técnica bien elaborada proporcionando al actor una serie de herramientas objetivas para que desarrolle su labor creativa. Una de las herramientas principales fueron las circunstancias dadas del personaje y la obra, que permitían una comprensión y conocimiento del personaje a nivel básico y formal (época histórica, edad, personajes que lo rodean, lugar en el que se encuentra, etc.). Las respuestas a estas circunstancias dadas es lo que Stanislavski llama el *si mágico*.

El desarrollo práctico de las circunstancias dadas se articula a través de la siguiente hipótesis: “¿Qué haría yo y cómo me comportaría si estuviera en las circunstancias dadas del personaje?”. La respuesta activa en escena a esta suposición es lo que Stanislavski llama el *si mágico*. A través de la puesta en acción del *si mágico* el actor matiza y profundiza las acciones dotándolas de una justificación y de un sentido concreto. Esto es, según cuales sean las circunstancias dadas, las acciones tendrán una determinada forma exterior (aquello que el espectador ve) y se suscitará la correspondiente vivencia interior (aquello que el actor vive) [Ruiz, 2012: 70-71].

Las circunstancias dadas junto con el *si mágico* revelaban una de las características principales que debía poseer y cultivar el actor, la imaginación. Posteriormente la imaginación se convertiría en uno de los ejes centrales de Michael Chéjov, uno de los alumnos más destacados de Stanislavski. Para que el actor sea capaz de aportar veracidad a todo el proceso imaginativo y de las circunstancias dadas y el *si mágico*, el autor ruso defiende que el intérprete debe tener una fe absoluta en lo que está haciendo y para ello hará uso de varios ejercicios que se centran en las acciones físicas (pese a que estas tuvieran una importancia secundaria en ese momento de la técnica). Otra de las herramientas más destacadas fue la técnica de la memoria emocional que inspiró al maestro norteamericano Lee Strasberg para crear la memoria afectiva, uno de los

elementos centrales de su método, que recibió mucha fama y reconocimiento en el Actors Studio. Para Stanislavski, la memoria emocional consistía en que el actor rescatase una emoción vivida en un momento de su historia personal para traerla al presente. Estas herramientas junto a la comunicación fluida, el subconsciente del actor, la relajación muscular y la atención en escena componían el arte de la vivencia de Stanislavski.

*-El trabajo sobre la encarnación.*

Acorde con las teorías del maestro ruso, la encarnación se trataba del equilibrio que precisa el artista entre la vivencia interior y la transmisión de dicha vivencia. Stanislavski estableció una división entre vivencia y encarnación con fines pedagógicos, pero ambos procesos se complementan el uno al otro dando forma a la creación artística. Uno de los elementos fundamentales para lograr el trabajo de la encarnación era la expresión corporal, ya que el intérprete debía ser capaz de reaccionar a las exigencias físicas de dicho proceso. Una vez preparado el cuerpo, el siguiente eslabón a trabajar era la voz y la palabra, abarcando aspectos más formales como el estudio del habla, la entonación y la acentuación y, mediante una correcta habla, se manifestaba dicha vivencia interior a través del subtexto, es decir, el mundo interior del personaje. Una vez afinado el cuerpo y la voz del intérprete, el actor debía tener un gran control del tempo y ritmo que pudiera manipular externamente de manera consciente, permitiéndole estimular la vivencia adecuada. Todos esos elementos sumados a una correcta caracterización producían, según el maestro ruso, el equilibrio perfecto para una buena interpretación y un excelente proceso de creación y encarnación del personaje.

*-El Método de las Acciones Físicas.*

En 1924, tras su vuelta a Rusia de la gira, Stanislavski comenzó a cuestionar sus teorías, cuya piedra angular se basaba en la emoción, y las reformuló hacia las acciones físicas como método para la creación del personaje. Dicha investigación le llevó a crear el Método de las Acciones Físicas, aunque el autor nunca pudo ver terminado su estudio puesto que falleció en agosto de 1938 mientras se encontraba ensayando el *Tartufo* de Moliere (obra en la que el maestro ruso esperaba poder plasmar todas las indagaciones sobre su nueva metodología). El Método de las Acciones Físicas consistía en un análisis activo de la obra y de los personajes en un proceso más teórico. Una vez hecho esto, el actor representaba la obra mediante sencillas acciones físicas situándose desde el lugar

del personaje y respondiendo a los estímulos en función de lo que él mismo haría. De esta manera, el actor debía partir de sí mismo a la hora de construir el personaje. Conforme se avanzaba en este proceso se iban incorporando nuevos detalles y se producían momentos de fusión donde el actor y el personaje se identificaban. Esta identificación se iba mejorando a medida que la construcción del personaje en cuestión avanzaba. El último paso por seguir, una vez completado el análisis y fijadas las acciones, era la creación de una línea ininterrumpida de acciones físicas, es decir, una partitura de movimientos corporales continuos a la que gradualmente el actor iba incorporando las palabras. El objetivo de Stanislavski, más que la creación de un método interpretativo, era poder ayudar a los actores y actrices a encontrar un camino con las cualidades innatas que tienen los artistas para crear, potenciando sus capacidades físicas, emocionales e intelectuales. Acorde con las palabras del maestro ruso, en cuanto el sistema se transformaba en filosofía, dejaba de ser un sistema. El sistema es un libro de consulta, una guía para encontrar la mejor ruta para la interpretación.

El método que hemos estudiado suele llamarse el «sistema Stanislavski». Pero eso es inexacto. La fuerza de este método se basa en el hecho de que no ha sido confeccionado o inventado por nadie. Tanto en cuerpo como en espíritu, es parte de nuestra naturaleza orgánica. Se basa en las leyes de la naturaleza. El nacimiento de un niño, el crecimiento de un árbol, la creación de una imagen artística, son manifestaciones de un orden semejante. ¿Cómo podemos acercarnos más a este orden de creación? Esa ha sido la preocupación esencial de mi vida. No es posible inventar un sistema. Todos nacemos con él dentro, con una capacidad innata para la creación. Es una necesidad natural nuestra, parece lógico, por tanto, que no podamos expresarla a no ser de acuerdo con un sistema natural [Stanislavski, 2013: 408-409].

### 3.4.2 Herederos de Stanislavski.

Las aportaciones de Stanislavski al mundo de la interpretación resultaron cruciales, puesto que a partir de sus métodos fueron derivando otros muchos. En Norteamérica, gracias a los dos ex alumnos del Teatro del Arte de Moscú que decidieron quedarse tras finalizar su gira, Richard Boleslavsky y Maria Ouspenskaia, las enseñanzas del maestro ruso se expandieron por todo el territorio. En el año 1923, ambos fundaron el American Laboratory Theatre del cual surgieron gran variedad de artistas entre los cuales cabe destacar a la actriz, directora y productora teatral Cheryl Crawford, al director y crítico teatral Harold Clurman y al director y docente teatral Lee Strasberg. En el año 1931 crearon el Group Theatre con un claro compromiso social y cuya metodología se

basaba en la primera etapa de Stanislavski y su enfoque emocional. Fue precisamente esa técnica interpretativa basada en el factor emocional lo que causó varias desavenencias dentro del Group Theatre, especialmente entre Strasberg y su alumna Stella Adler, en especial con todo lo referente a sus ejercicios sobre la memoria afectiva.

La memoria afectiva es aquella que envuelve la personalidad del actor de forma que las profundamente enraizadas experiencias emocionales comienzan a responder. Se despierta su calidad instrumental y se vuelve capaz de llevar en el escenario la clase de vida que consiste especialmente en renacer. La experiencia emocional puede ser feliz, aterradora o medrosa. Puede tener que ver con los celos o con el amor, con una enfermedad o con un accidente. [...] Si la mente nos evoca inmediatamente tal experiencia, es señal que esta ha tenido lugar, pero se ha convertido en un mecanismo inconsciente y no quiere ser recordada. Este tipo de cosas le pasan al hombre todo el tiempo, especialmente cuando es joven y condicionan su conducta posterior durante el resto de su vida [Hethmon, 2011: 85].

En 1934 Adler, quien no se encontraba de acuerdo con la metodología impartida por Strasberg, decidió viajar hasta París (donde se encontraba en aquel momento Stanislavski) para recibir lecciones suyas durante tres semanas convirtiéndose así en una de las pocas personas que pudo recibir la formación basada en su segunda etapa sobre el Método de las Acciones Físicas y la primera de todos sus compañeros del Group Theatre en ser instruida por el propio maestro ruso. A su vuelta a los Estados Unidos, Adler explicó a sus colegas del Group Theatre lo que había aprendido (que difería bastante de las enseñanzas de Strasberg) provocando así una ruptura en el grupo que acabó con su disolución. Ambos defendían la efectividad de su sistema a la hora de interpretar lo cual acarreó el fin del Group Theatre en el año 1937.

*-Lee Strasberg y el Actors Studio.*

Diez años más tarde, en 1947, Elia Kazan, Robert Lewis y Cheryl Crawford que habían sido compañeros del Group Theatre, fundaron el Actors Studio, una escuela de interpretación que acabaría siendo dirigida por Lee Strasberg y su sistema, el cual le acabaría dando gran reconocimiento y fama a la institución. El método de Strasberg se cimenta en elementos de Stanislavski previos al Método de las Acciones Físicas como la relajación, la concentración, el *si* mágico y especialmente la memoria emocional. No obstante, mientras que el maestro ruso rara vez utilizaba las experiencias personales del intérprete para construir un personaje, Strasberg lo usaba como eje central de su procedimiento para lograr que el actor recrease, controlase y expresase sus emociones personales para poder aplicarlas a la creación de personajes.

Sobre esta base, Strasberg desarrolla un método para que el actor pueda “sentir realmente” y que esos “sentimientos reales sean expresivos”. El eje de su trabajo, por lo tanto, reside en establecer una serie de procedimientos que permitan al actor recrear emociones de su interior para poder expresarlas de la forma más efectiva posible [Ruiz, 2012: 179].

*-Stella Adler y su aprendizaje stanislavskiano*

Por otra parte, Stella Adler elaboró su propio sistema fruto de las enseñanzas directas que recibió de Stanislavski donde la imaginación del intérprete se convirtió en el motor central para accionar verazmente las circunstancias dadas que aparecen en el texto de la obra. Mientras que para Strasberg la actuación nace de la psicología y de la vida personal del actor, para Adler se trata de un proceso basado en la sociología, donde el actor construye a sus personajes desde el contexto social, político y cultural que aparece en la obra. La actriz defendía que, para lograr una actuación adecuada, se debía trabajar desde la imaginación puesto que así el actor no precisaba haber experimentado con anterioridad las vivencias del personaje que iba a interpretar.

De esta forma, Adler marca una clara referencia respecto a Strasberg, puesto que entiende que el actor no necesita haber experimentado previamente aquello que después va a representar. Según Adler, en una idea que remite al concepto de inconsciente colectivo, existe un conocimiento inherente al ser humano que le permite, a través de la imaginación, situarse en unas circunstancias que, si bien el actor como individuo le pueden resultar ajenas, forman parte de la memoria ancestral del ser humano [Ruiz, 2012: 192].

Desde la imaginación el intérprete es capaz de visualizar una serie de circunstancias dadas que le permitirán entrar en escena y reaccionar acorde a como lo haría su personaje. Al igual que la fe y el sentido de la verdad de Stanislavski, esta práctica necesitaba que el actor creyese realmente en dichas circunstancias imaginadas. La técnica de Adler mostraba muchas similitudes con la del maestro ruso, no solo por el uso y la importancia de la imaginación, sino porque también defendía el valor de las acciones físicas y que toda interpretación debía abordarse desde la acción. Por último, la actriz respaldaba que toda preparación para interpretar un personaje debía iniciarse con el análisis del texto, ya que es de ahí donde aparece toda la información que el actor precisa para la representación.

*-El trabajo de Sanford Meisner.*

Hubo un tercer miembro del Group Theatre que gozó de gran reconocimiento por su labor pedagógica y ese fue Sanford Meisner. Escéptico por las enseñanzas de

Strasberg, al igual que Adler, decidió elaborar su propia práctica sobre cómo abordar la interpretación. El objetivo de su metodología era que el actor fuera capaz de reaccionar instintivamente a las circunstancias dadas del personaje, eliminando el abordaje intelectual, sustituyéndolo por el instinto. Meisner hace hincapié en que la clave es una escucha activa y verdadera hacia el compañero de escena y de cómo el actor reacciona a los estímulos que este le suscita. Ese instinto, junto a la escucha del compañero actor, sumado a una correcta preparación emocional antes de entrar a escena, fueron los pilares fundamentales en los que se basaba su método.

Concéntrate en el Antagonista: primero, en lo que está haciendo, y segundo –esto es lo más importante– ¡en *cómo* lo está haciendo! Descubre la manera que tiene de hacerlo. ¡Mírale! “Parece que está muy ocupado, muy atento a lo que hace”. ¿Me atrevo a interrumpirlo? ¿Lo está haciendo de verdad? ¿O de mentira? ¿Estará fingiendo interés en otra cosa para evitarme? ¿Por qué está tan ocupado?, o ¿Por qué lo finge?, etc. Estos pensamientos, que están provocados por la observación de la otra persona, despertarán tu deseo u otro tipo de actitud [Layton, 2011: 41-42].

Por tanto, a partir del trabajo del maestro ruso Konstantin Stanislavski se desarrollaron la mayoría de las teorías interpretativas del siglo XX, ya sea de manera directa o indirecta. De él, aprendieron durante su estancia en el Teatro de Arte de Moscú Richard Boleslavsky y Maria Ouspenskaia que, tras su paso por Norteamérica, decidieron crear el American Laboratory Theatre donde se formaron grandes maestros como Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner. Estos, a su vez, desarrollaron sus propias metodologías basadas en las enseñanzas de Stanislavski que heredaron sus alumnos y que, con el tiempo, se convirtieron en docentes con su propio sistema. La herencia de Strasberg queda patente en la notoriedad que tiene actualmente el Actors Studio con una sede en Nueva York y otra en Los Ángeles, al igual que Adler quien también mantiene un centro de formación conocido como el Stella Adler Studio of Acting. Ambos se encargaron de formar a varias generaciones de actores y actrices y son los responsables de propagar el legado de Stanislavski con sus variaciones personales. Meisner y su escuela Sanford Meisner Centre educó a muchos intérpretes y maestros reconocidos, como es el caso de William Layton, establecido en Madrid con su propia escuela de interpretación, el Laboratorio de Teatro William Layton.

*-Aportaciones de Stanislavski a otros autores. Meyerhold y Brecht.*

La sombra de Stanislavski se expandió por todo el mundo con las aportaciones y enseñanzas de personas como Vsevolod Meyerhold, conocido por ser el padre de la

biomecánica teatral, una disciplina interpretativa que permite al actor conectar con sus emociones mediante el trabajo corporal. A través de una precisa codificación corporal, la voz, emociones y otras cualidades actorales iban apareciendo y, para lograr dicho objetivo, el actor debía mantener un riguroso adiestramiento diario para poder sistematizar la técnica a la perfección. Stanislavski invitó a Meyerhold a unirse al Teatro de Arte de Moscú hasta el año 1902, cuando decidió que muchos de los métodos de dirección que establecía el maestro ruso no se adaptaban a él. No obstante, tres años más tarde, Stanislavski le ofreció crear el Teatro-Estudio, un laboratorio teatral donde poder investigar nuevas fórmulas para lograr una puesta en escena acorde a las innovadoras propuestas simbolistas que florecieron. Pese al apoyo inicial, fue el propio Stanislavski quién cerró el laboratorio argumentando que los actores ya formados de la época no eran capaces de interiorizar la nueva técnica formulada por Meyerhold. Fue a partir de entonces cuando los caminos de ambos directores se bifurcaron, aunque curiosamente ambos acabaron creando disciplinas que primaban el trabajo físico, como el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski o la biomecánica del propio Meyerhold.

A su vez, el trabajo de Meyerhold inspiró a grandes autores y directores como es el caso del propio Bertolt Brecht. Uno de los elementos de trabajo principales de la biomecánica teatral es el juego invertido en el cual el intérprete debe encontrarse en una situación de equilibrio entre la encarnación del personaje y la exposición de su persona, mostrando constantemente ambas partes al espectador, el actor y el personaje. Este ejercicio interpretativo que evidencia ante el público que lo que estaba viendo es ficción es lo que Brecht llamaba su técnica de distanciamiento o *Verfremdung*. El Teatro Épico de Brecht era un teatro objetivo y analítico construido con cierto rigor científico que tiene como principal labor entretener a la par que educar e instruir. Esta cualidad didáctica se lograba a través de la no identificación, es decir, evitando que el espectador empatice con los personajes y la historia que está visualizando para poder juzgar el contenido de la obra con imparcialidad de manera crítica y constructiva. Las escenas se mostraban libres de ficción teatral liberando al público de la ilusión que provocaban. Para lograr esto, Brecht transmitió una serie de claves para lograr la no identificación con el personaje:

- ☞ **El no-sino.** El intérprete debía mostrar en cada una de sus acciones lo que el personaje dejaba de hacer, mostrando al espectador el enorme universo de decisiones que se podía tomar en dicha situación, ya fueran correctas o

incorrectas. El actor debía interpretar todo lo que se encuentra tras el sino de manera que se capte lo que hay detrás del no.

- ∞ **Recordar y memorizar las primeras impresiones.** El actor o actriz debía leer el texto y memorizar los momentos en los que se sorprendía o impresionaba. Una vez se era conocedor de esos momentos que impactaron al intérprete, era su obligación transmitírselo de igual manera al espectador.
- ∞ **Reinventar las acotaciones o recitar las que aparecen en el texto.** El actor debía recitar las acotaciones como si se tratase de un narrador o ser capaz de inventárselos y decirlos en voz alta durante el proceso de ensayos. Este proceso alejaba al intérprete de su personaje y le recordaba la ficción que estaba representando, haciendo que la acotación o comentario inventado fuera la opinión real y verdadera que tenía el actor sobre el personaje.
- ∞ **Intercambiar los papeles con el compañero.** Mediante este intercambio se debía, primero, imitar la actuación del compañero y, después, mostrar una segunda versión con su propia interpretación.
- ∞ **Citar el texto.** En lugar de que parezca que el texto está surgiendo espontáneamente y de improviso, el intérprete debía hacer lo que realmente estaba haciendo, recitar el texto que tenía aprendido.
- ∞ **El actor-escritor.** El intérprete debía ser capaz de improvisar imitando el estilo del autor que estaba trabajando.
- ∞ **Ser agradable ante el público.** El actor debe mostrar su placer al actuar, aunque su acción sea algo horrible. La finalidad del teatro épico era entretener y educar y para ello el intérprete debía agrandar en lo que mostraba.
- ∞ **Decir el texto en tercera persona.** De esta manera, se añadía un punto más de distancia entre actor y personaje, fundamental para interpretar el teatro brechtiano.
- ∞ **Decir el texto en pasado.** Al expresar las palabras como algo que ya había sucedido, la distancia entre intérprete y personaje se acrecentaba aún más.
- ∞ **Interpretar con máscaras.** Si se utilizaban máscaras durante el proceso de creación de personajes, el actor perdía todos sus gestos faciales y se veía obligado a expresar más de manera física y perfilar los tonos de voz.

El actor brechtiano era, en cierta manera, un intermediario que se encargaba de exponer al personaje frente a un público, un historiador social que muestra a la humanidad como si se tratase de un estudio sociológico, pero que nunca llegaba a transformarse en él.

El actor no se permite en el escenario llegar a la *transformación total* en el personaje que representa. No es Lear, Harpagón, Schwejk, etc., sino que *muestra* a estas personas. Dice sus frases con la mayor verdad posible, presenta sus comportamientos lo mejor que le permite su conocimiento del ser humano, pero no intenta convencerse a sí mismo (y a otros) de que se ha transformado totalmente en ellos. Los actores saben de que hablo cuando cito, como ejemplo de una manera de interpretar sin transformación total, la manera de actuar del director o de un compañero que les «marca» un pasaje determinado. Al no tratarse de su propio papel, el director o el compañero no se transforma del todo, subraya el aspecto técnico y mantiene la actitud del que hace una propuesta [Brecht, 2015: 134].

### 3.4.3 Francia y el trabajo gestual de Jacques Copeau.

Pocas fueron las escuelas durante el siglo XX que no tuvieron relación con la metodología de Stanislavski a la hora de elaborar su propio sistema interpretativo, ya fuera de manera más directa o indirecta. Durante esa época, en Francia, hubo un resurgimiento del teatro físico y gestual de la mano de grandes maestros que poco tuvieron que ver con el maestro ruso. El primero de todos (y posiblemente el más representativo e influyente) fue Jacques Copeau, un pionero que renovó el teatro francés cuyo eje central se basaba en el cuerpo como motor de la expresión dramática. A los 34 años creó el Teatro del Vieux Colombier, una compañía basada en el trabajo del actor y la transmisión del texto que llegase directamente al público. De manera similar a la trayectoria de Stanislavski, Copeau fue invitado a Estados Unidos para dar una serie de charlas y conferencias sobre su trabajo en la Vieux Colombier y su presentación recibió tan buena acogida que permitió que la compañía actuase durante más de dos años en Nueva York con más de cincuenta producciones. No obstante, la Gran Guerra, los apuros económicos y el desgaste de la compañía, hizo que Copeau se volviera a Francia donde establecería su escuela, una de las mayores aspiraciones que tenía el director francés. En esa escuela podía formarse cualquier persona de cualquier edad y debía enfocarse como un laboratorio de trabajo y descubrimiento escénico. No obstante, la escuela solo permaneció abierta durante tres años y finalmente fue clausurada por el propio Copeau puesto que no se había alcanzado el grado de renovación dramática que el director

esperaba. Pese a todo, en un intento por continuar con el trabajo llevado a cabo en la Vieux Colombier, Copeau reunió un nuevo elenco artístico conocido como Les Copiaus sustentado por la disciplina física, una ética de trabajo y actividades comunitarias que buscaban la cercanía y la complicidad del espectador a través del juego y la improvisación, un teatro popular para el público de la calle. No obstante, Les Copiaus corrió la misma suerte que el Vieux Colombier y al cabo de unos años fue abandonado por el director francés dado que no podía ver sus expectativas teatrales cubiertas. Sin embargo, todo su recorrido como director, fundador y docente de la Vieux Colombier, Les Copiaus y otros montajes como director de escena independiente, llegaron a granjearle gran reconocimiento, otorgándole en 1940 la dirección de la Comédie Française.

Las características del teatro del maestro francés se basaban en tres pilares fundamentales: la expresión corporal como vehículo interpretativo, el teatro como disciplina artística que precisa del trabajo en equipo y el teatro popular para el público de a pie. La técnica de Copeau se encontraba a medio camino entre la gimnasia corporal y el juego escénico y disponía de varios ejercicios para entrenar al intérprete como los que aparecen a continuación:

- ☞ **Respeto al texto dramático.** El maestro francés defendía la lectura de textos en voz alta y el respeto hacia ellos.
- ☞ **Entrenamiento y preparación corporal.** El trabajo físico era la herramienta principal de su sistema para alcanzar todas las posibilidades expresivas del cuerpo humano.
- ☞ **La máscara noble.** Fue un experimento de la Vieux Colombier en el cual los actores y actrices cubrían sus rostros con máscaras inexpresivas obligando al intérprete a derivar sus expresiones faciales al cuerpo. El actor, privado de su rostro y sus expresiones, reconducía toda su expresividad al cuerpo. Esta práctica con la máscara se convirtió en un punto principal en la metodología de Jacques Lecoq.
- ☞ **El juego pedagógico como motor de la imaginación,** la espontaneidad y la improvisación.

#### 3.4.4 Herederos de Copeau.

##### *-Étienne Decroux y el mimo corporal.*

Al igual que Stanislavski, Copeau supuso todo un referente y una inspiración para el teatro francés incentivando la aparición de maestros que bebieron de su técnica. De manera más directa, Étienne Decroux (conocido por ser el propulsor del mimo corporal) fue alumno directo de Jacques Copeau en la Escuela del Vieux Colombier y su estancia con el maestro francés marcó su estilo de por vida. Cuando la escuela cerró, Copeau seleccionó a Decroux para formar parte de su nueva compañía, Les Copiaus, donde sus enseñanzas en expresión corporal inspirarían al joven en la creación del Mimo Corporal. Compaginó su trabajo de actor con el de pedagogo teatral lo cual le permitió seguir explorando e investigando. El mimo corporal es una disciplina interpretativa perteneciente al teatro gestual que explora el cuerpo del intérprete como lienzo para la creación escénica. Decroux defendía que la técnica se basaba en dos aspectos fundamentales: por una parte, se trataba de una representación que rechazaba el naturalismo decantándose por la abstracción, y por otra, la articulación del esqueleto (en especial el tronco) como eje expresivo. El uso del mimo corporal permite al intérprete adquirir un mayor control sobre su cuerpo multiplicando sus cualidades expresivas a través de un intenso trabajo físico.

##### *-Jacques Lecoq y el trabajo con las máscaras.*

Paralelamente al trabajo de Étienne Decroux surgió la figura de Jacques Lecoq quién, de forma más indirecta que el primero, estimuló su pedagogía teatral basándose en el trabajo de Jacques Copeau. Durante su juventud, Lecoq conoció a Jean Dasté, actor y director de teatro francés, que fue alumno y suegro de Copeau. Gracias a Dasté, Lecoq aprendió la esencia teatral de Copeau basada en la sencillez y la expresión corporal para lograr un teatro popular dirigido a todo espectador. Durante ese periodo fue cuando tuvo contacto con la máscara noble que se acabó convirtiendo en la herramienta principal y más característica de su sistema, la máscara neutra.

Bajo una máscara neutra, el rostro del actor desaparece y el cuerpo se percibe mucho más intensamente. Por lo general, al hablar con alguien se le mira a la cara. Bajo una máscara neutra lo que se mira es el cuerpo entero del actor. La mirada es la máscara, y el rostro ¡es el cuerpo! Todos los movimientos se revelan entonces con especial potencia. Cuando un actor se quita su máscara, si la ha actuado bien, su rostro está relajado. Sin haber

visto lo que ha hecho, simplemente al observar su rostro al terminar la actuación, yo podría saber si la ha «llevado» verdaderamente. La máscara ha extraído de él algo que lo ha despojado de artificio. Ahora su rostro es muy hermoso, disponible. Una vez adquirida esta disponibilidad, ya puede prescindirse de la máscara sin miedo a la gesticulación o al gesto ilustrativo. ¡El trabajo de la máscara neutra se termina sin máscara! [Lecoq, 2016: 63].

Tras terminar su formación con Dasté, su carrera como pedagogo teatral le llevó hasta Italia, donde conoció los entresijos de la *commedia dell'arte* y la importancia que los movimientos codificados y las máscaras tenían en sus personajes. En 1956 pudo abrir la Escuela Internacional de Jacques Lecoq donde pudo trabajar en su labor pedagógica y seguir investigando su técnica. En su escuela se impartían gran variedad de materias relacionadas con el trabajo del actor y el cuerpo, como el mimo, el clown, el melodrama, la tragedia, la improvisación basada en la *commedia dell'arte* y, por supuesto, las máscaras. La técnica de Lecoq se puede dividir en siete elementos principales:

- ☞ **El juego, el corazón del sistema.** Heredero de las enseñanzas de Copeau, el juego se transformó en un elemento vertebrador que unía todo su sistema interpretativo. El juego ofrecía un entretenimiento al intérprete que hacía más ameno y divertido el proceso de aprendizaje. Este juego fomentaba la creatividad del actor mediante el uso de la imaginación. A la hora de actuar, permitía al intérprete que no llegase a producirse una fusión con el personaje, sino que este era jugado, era simplemente actuado.
- ☞ **La mimodinámica teatral.** Fue un término acuñado por el maestro francés en el cual el actor aprende a mimar una dinámica de la naturaleza, ya fuera un elemento (agua, tierra, fuego y aire), un material (piedra, metal, madera), animales, colores, etc. No se trataba de mimar la forma física y visible de ese elemento, sino su dinámica, la fuerza y su ritmo oculto para que el intérprete pudiera incorporarlas a sus movimientos en escena.
- ☞ **La máscara neutra.** Elemento más representativo de la escuela de Jacques Lecoq, ya que esta solo tenía una finalidad pedagógica para que el intérprete aprendiera y no podía ser utilizada para fines representativos. Era una máscara de cuero completamente simétrica creada expresamente para evitar que el rostro mostrase ningún tipo de expresión. La idea era liberar al actor de su contexto personal, sus hábitos y su pasado para transformar su cuerpo en un lienzo en blanco sobre el que pintar la historia

del personaje y la obra. El alumno aprendía mediante el tacto y el movimiento y no gracias al intelecto.

- ∞ **Las máscaras expresivas.** Se trataba del siguiente nivel de aprendizaje después de la máscara neutra. Estas máscaras ofrecían las características básicas del personaje que el actor debía trasladar de la máscara al cuerpo. Existían tres tipos de máscaras: las larvarias (sin forma definitiva de un personaje), las de carácter (que representan personajes concretos y el alumno debe acercarse al personaje que se esconde detrás) y las utilitarias (máscaras que tienen utilidad en la vida real, como las de soldador o de hockey sobre hielo, para extraer rasgos humanos y poder aplicarlos al juego escénico).
- ∞ **Construcción e interpretación de personajes.** El primer año de formación con Lecoq se dedicaba al estudio de los personajes y su creación. Para ello, el alumno aprendía a encontrar las características básicas del personaje para construir los cimientos de su interpretación. Más adelante, ese personaje era introducido en distintos ambientes y situaciones mediante improvisaciones para así poder observar su reacción ante diversos estímulos y poder aprender de él. El maestro francés siempre defendió que era imperativo que el personaje y el actor no llegaran a simpatizar en exceso puesto que, si eso ocurría, la actuación quedaba anulada.
- ∞ **El estudio de los movimientos.** La preparación física y vocal estaba patente durante toda la formación, no solo la gimnasia dramática sino también las acrobacias sumadas a un estudio y análisis de los movimientos del cuerpo humano.
- ∞ **El estudio de los géneros dramáticos.** El objetivo no era reconstruirlos, sino reinventarlos y adaptarlos a los nuevos tiempos. Estos géneros eran el melodrama, la *commedia dell'arte*, el bufón, la tragedia griega y el clown.

En la actualidad, existen cientos de sistemas para abordar la interpretación y la creación de personajes. El actor o actriz puede decantarse por los métodos más clásicos como la primera etapa de Stanislavski o su posterior Método de las Acciones Físicas. En Estados Unidos las prácticas de Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner mantienen

una completa vigencia y son utilizados por multitud de estudiantes de interpretación tanto en sus escuelas como en otras universidades de arte dramático. Estas prácticas no solo son estudiadas en el continente americano, sino que también por toda Europa. En España, William Layton, heredero de las enseñanzas de Meisner, tiene su propia escuela de interpretación y en muchas otras escuelas de arte dramático son seguidas las técnicas de los autores anteriormente mencionados y muchos otros como Michael Chéjov, Bertolt Brecht, Étienne Decroux y Jacques Lecoq. No tiene sentido buscar una supremacía entre unas técnicas interpretativas y otras, puesto que cada sistema tiene sus beneficios y sus inconvenientes. Es trabajo del intérprete probar y profundizar en diversos sistemas hasta encontrar el que mejor se adapte a su persona y a su forma de trabajar. Cabe destacar que la creación de un sistema o metodología universal para la interpretación resulta una tarea prácticamente imposible dada la complejidad que supone un único método aplicable a todos los seres humanos. Además, dicha técnica siempre deberá ser puesta en práctica en escena para comprobar su validez.

Este es un libro de teatro. Esto quiere decir que es ante todo un libro sobre actuación. Pero un libro sobre actuación es un oxímoron. Actuar significa hacer. Tal como dice la palabra, es algo activo, físico. Los actores son atletas. Un libro sobre técnicas de actuación a duras penas puede sustituir su experimentación en un escenario o en una sala de ensayos. No funciona del mismo modo que un manual para construir una caseta en el jardín, con el que, si las instrucciones son precisas, obtienes resultados previsibles. Esperar resultados previsibles de un actor es tan irreal como esperar que una caseta de jardín se construya sola [Alfreds, 2019: 25].

Todos los sistemas y metodologías de interpretación y creación de personajes tienen sus similitudes y sus diferencias, pero se pueden categorizar en dos métodos: un método de interpretación emocional y un método de interpretación físico. Ambos sistemas buscan lo mismo, expresar y transmitir la emoción verdadera, pero con enfoques diametralmente opuestos. El propio Stanislavski a lo largo de su vida, llegó a trabajar con ambos métodos, en primer lugar, con un sistema más emotivo y, en las últimas etapas de su trabajo, con el Método de las Acciones Físicas. Autores como Strasberg amparaban su sistema en la emoción del intérprete, en sus vivencias personales y la memoria emocional, mientras que otros, como los maestros franceses del movimiento Jacques Copeau junto a Decroux y Lecoq, exploraban el cuerpo y su capacidad expresiva.

Somos hijos de Stanislavski, de Chéjov, de Brecht, de Copeau, etc. Es muy extraño encontrar una escuela que se dedique exclusivamente a una metodología única y

todos los maestros incorporan elementos tanto corporales como emocionales, creando y probando diversos sistemas y métodos.

### 3.5 El objetivo del personaje y el conflicto dramático.

En el momento de la construcción y creación de personajes, el actor o la actriz debe extrapolar el carácter de su personaje de la información que aparece en el texto dramático. No obstante, el personaje no se descubre solo por lo que se dice, sino por lo que hace. Las acciones que lleva a cabo el personaje determinarán su comportamiento y permitirán al intérprete conocerlo a la perfección. Hamlet puede clamar venganza hacia su tío por la muerte de su padre, pero se detiene, aportando información sobre su carácter dubitativo. Es lo que hace (o no hace) lo que nos ayudará a ver con claridad su psique y a comprenderlo en profundidad. Acción y personaje son dos caras de la misma moneda y no pueden existir la una sin la otra.

Entendemos por *acción* aquel principio de la mayoría de las obras dramáticas (su ausencia puede significar un defecto) que consiste en *un movimiento de inicio, desarrollo y fin, originado por uno o varios personajes que tienen capacidad, deseo y voluntad de lograr algo, normalmente difícil* [Doménech, 2018: 27].

En toda obra existen dos tipos de acción: la acción principal, que supone un cambio en el *statu quo* que el personaje (o personajes) deberá resolver, y la acción secundaria, que son los cambios que originan los propios personajes y que, por regla general, contribuyen a fortalecer la acción principal. Para encontrar las acciones de los personajes estos deben nutrirse de sus objetivos o, como lo llamaría el maestro de actores William Layton, alimentarse de sus deseos. Ese deseo es el que guía al personaje y su comportamiento al igual que ocurriría con una persona en la vida real. Un objetivo es lo que el personaje quiere y desea y que intenta obtener del resto de personajes durante el transcurso de la obra. El objetivo es el propósito que lo impulsa otorgándole razones dramáticas para estar en escena, pudiendo tener varios objetivos. Estos objetivos son el combustible que hace que el personaje se ponga en marcha e inicie la acción dramática mediante el uso de diversas estrategias para lograrlo. Ese deseo debe ser saciado y el objetivo tiene que ser cumplido de cualquier manera. Es precisamente el deseo-objetivo del personaje lo que ocasiona el conflicto. Acorde con Layton, el conflicto es la tensión entre dos partes para conseguir una meta, una lucha constante de los personajes. El

conflicto es el obstáculo que el personaje (o los personajes) deberán superar para lograr el objetivo que desea cumplir. Es el eje central de toda estructura dramática que genera un estado de peligro en el personaje ocasionando tensión dramática. Gracias al conflicto se revela la auténtica identidad del personaje y se muestra cómo es, su evolución y los cambios que sufre a través de las decisiones que toma en función del conflicto.

El personaje es tal porque emerge en un conflicto concreto. El teatro no nos muestra la cotidianidad, la rutina, las costumbres en paz y armonía, sino el ser que surge en la batalla de la vida. Crear esas luchas en escena, y mostrarnos a los seres que se dibujan y definen en ellas, es la principal tarea del dramaturgo, director y actor [Alonso de Santos, 2012: 69].

Existen cuatro tipos de conflicto en función de la obra y la escena que se esté representando y es muy común que en una misma obra se encuentren muchos de ellos y en ocasiones todos (como es el caso de *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de William Shakespeare):

- ☞ **El conflicto interno.** Es resultado del conflicto que puede generar un personaje consigo mismo puesto que no está seguro de sus decisiones, de sus actos o de sus emociones y deseos. Suele mostrarse muy comúnmente en monólogos o soliloquios como el famoso «ser o no ser» del príncipe de Dinamarca.
- ☞ **El conflicto de relación entre protagonista y antagonista.** Resultado del conflicto que puede haber entre un personaje y otro. Se origina cuando los objetivos de dos o más personajes se cruzan y se produce un enfrentamiento entre ambos. No se debe confundir el término antagonista con la concepción negativa que esta mantiene en la actualidad. El antagonista es simplemente aquel que quiere mantener el *statu quo* de la obra mientras que el protagonista es aquel que intenta cambiarlo. Un ejemplo sería la escena del balcón de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, en el que Julieta (antagonista que desea mantener el *statu quo*) es cortejada por Romeo (protagonista que desea el cambio).
- ☞ **El conflicto de situación entre protagonista y antagonista.** El personaje se rebela contra su realidad actual fruto de su pasado y trata de cambiar el presente para un mejor futuro. El cambio puede tratarse de económico, social o personal y para ello tratará de modificar el entorno que le rodea.

- ☞ **El conflicto sobrenatural.** Se produce cuando el personaje tiene contacto con un ente sobrenatural (como la interacción entre las brujas y Macbeth en la tragedia de Shakespeare).

### 3.6 El incidente desencadenante del conflicto.

El conflicto, elemento imprescindible y primordial para la obra de teatro, se desencadena a raíz de un incidente que, en dramaturgia, se conoce comúnmente como el incidente desencadenante. Este incidente es un suceso oculto a simple vista o sin mayor importancia inicial que activará el desarrollo de los acontecimientos de la historia y que provocará el conflicto. Este incidente desencadenante pondrá al personaje de cara al conflicto de la obra y le obligará a iniciar la acción dramática. Todo incidente desencadenante precisa de una evolución de cuatro partes:

- ☞ **Antecedentes de la obra.** Antes de que se produzca el incidente, necesitamos conocer la situación previa de la obra, es decir, los personajes que aparecen, su estado anímico y emocional, las relaciones que existen entre ellos, el lugar y el tiempo en el que transcurre la escena, etc.
- ☞ **El incidente desencadenante.** Una vez puesto en antecedentes, ocurre un suceso imprevisto que cambia el rumbo del personaje e inicia la trama. Un ejemplo sería la aparición del espectro del padre de Hamlet.
- ☞ **El conflicto de la obra.** La aparición del incidente desencadenante genera el conflicto, un momento de tensión de los personajes que provocará el desarrollo de la acción. Este conflicto inicia una serie de acontecimientos imposibles de detener y serán las decisiones del personaje las que abran un enorme abanico de posibilidades para el desenlace de la historia.
- ☞ **La incertidumbre en la obra.** Es el desconocimiento del personaje sobre cómo se desarrollará su futuro en la trama y si logrará alcanzar o no su meta y cumplir con sus objetivos y deseos.

El incidente desencadenante de una obra debe aparecer a la mayor brevedad posible, en cuanto la historia y los personajes hayan sido presentados lo suficiente para ponernos en antecedentes. Debe ser un suceso imprevisto, lo más imprevisible dentro de lo posible, pero siempre manteniendo la verosimilitud de la obra. El incidente debe tener

relación con el personaje afectándolo de tal manera que active sus deseos y lo transforme. Este cambio en el universo del personaje debe abrir un mundo de opciones y posibilidades suscitando la incertidumbre y el desconocimiento del final de la trama. Todo este proceso debe culminar en una meta final que mostrará si el personaje ha alcanzado su objetivo y si se ha resuelto el conflicto.

### 3.7 Personaje y alienación.

Existen ciertas características de la alienación que son afines al método interpretativo observado desde un punto de vista dramático y de la creación y construcción de personajes. La alienación entronca con algunos de los pilares fundamentales de la acción dramática que constituyen la esencia del acto teatral. Estas cualidades producto del estado alienado son los que se detallan a continuación:

- ☞ El personaje alienado es **desposeído** y **privado** de su condición. Alienación es pérdida y desposesión, así que el individuo (o los individuos) es privado de su libre albedrío, lo cual provoca una pérdida de su libertad. La persona alienada padece limitaciones en sus características que lo componen como tal y eso la transforma en otro ser distinto al ente inicial.
- ☞ El personaje alienado **cambia y se transforma**. Alienación es cambio y el cambio es un elemento fundamental en el transcurso de una obra y en la evolución del personaje. Sin cambio, no hay teatro. Esas privaciones y limitaciones que padece el ente alienado lo transformarán en otro ser distinto al original, haciendo que este nuevo ser actúe de manera distinta al anterior. Este cambio será fruto del incidente desencadenante que producirá una ruptura del *statu quo* que ya es de por sí, un cambio significativo.
- ☞ El individuo **debe decidir**, para poder ser alienado. Si la persona (o el personaje) no toma decisiones, no podrá sufrir la alienación. El suceso desencadenante, al igual que los deseos y objetivos del personaje, deben afectarle de manera muy cercana y directa para que haya más peso interpretativo. Cuanto mayor es el deseo, mayor es la potencial alienación.

- ☞ El personaje alienado es **esclavo** de sus responsabilidades y deseos. El personaje está atado a su objetivo que defenderá hasta el fin. Un personaje es esclavo de sus deseos o de las circunstancias que lo rodean, su entorno, su estatus, sus relaciones con otros personajes, etc.
- ☞ La alienación del personaje **proviene de su conflicto**, ya sea externo (por otros personajes o sucesos que ocurren a su alrededor) o interno (consigo mismo).
- ☞ El personaje es **controlado** por la alienación. El objeto alienante provoca un poderoso efecto de control, robándole su libertad y provocando su descontrol.
- ☞ El personaje es **deshumanizado** por causa de la alienación. Al privarlo de sus cualidades humanas que lo componen como persona, este se transforma en otro ser u objeto.
- ☞ El entorno social del personaje determinará su alienación y el grado en el que le afecta.
- ☞ La alienación puede afectar a un único individuo o a todo un colectivo.

Para poder localizar y analizar la alienación en los personajes de la literatura dramática, en ocasiones es suficiente con observar la historia del personaje, concretamente sus antecedentes, y poder extrapolar un cambio en su comportamiento, sus deseos y sus objetivos o en una conducta anómala ajena a la personalidad inicial del personaje. Si en el transcurso de la trama se observan conductas alienantes como las anteriormente descritas, es muy probable que el personaje esté siendo afectado por la alienación. También el poder conocer el incidente desencadenante que propiciará la trama y el conflicto del personaje será de gran ayuda a la hora de poder observar una posible alienación. La aparición del espectro del padre de Hamlet será la causa que inicie todo el conflicto sobrenatural de la obra, permitiendo al espectador observar el origen de la alienación del joven príncipe de Dinamarca. Sin embargo, existen obras de teatro (como el Teatro Pánico de Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky o el teatro del absurdo de Samuel Beckett o Eugène Ionesco) en las cuales no se ahondan en los antecedentes y las vidas de los personajes, eliminando la posibilidad de hallar la alienación en una lectura simple del texto. Para poder afirmar con certeza que el personaje está alienado, habrá que centrarse en los elementos indispensables para que se produzca el teatro, y si el texto no

es una alternativa, el análisis deberá dirigirse a la acción. Los personajes no son solo lo que dicen, sino lo que hacen.

### 3.7.1 Alienación y objetivo.

Para que haya alienación, es necesario que el personaje tome decisiones, que lleve a cabo tareas o acciones que determinen su desarrollo en la obra. Por lo tanto, para discernir la acción del personaje es preciso conocer sus conflictos y, en especial, los objetivos que los ocasionan.

El objetivo es la necesidad o deseo que siente el personaje de alcanzar una meta, propósito o finalidad. Estos objetivos marcan la dirección que toma la trama y la distancia que debe recorrer el personaje para lograr cumplirlo (o no cumplirlo). Es precisamente este «choque» de objetivos lo que dará lugar al conflicto dramático. Acorde con William Layton y su manual *¿Por qué? Trampolín del actor*, el conflicto entre personajes resulta primordial en una obra de teatro: “Conflicto significa lucha. Es la tensión entre dos partes para conseguir una meta. El CONFLICTO es el motor de lo dramático, de lo teatral” [Layton, 2011: 24]. Encontrar los deseos específicos del personaje ayudarán a entenderlo como tal.

La dinámica del conflicto principal de una obra dramática se inicia por una necesidad, una carencia o una ambición de suficiente peso o trascendencia como para activar el *deseo* del personaje principal por remediar ese estado. El protagonista, movido por su deseo, se plantea un objetivo a cumplir e inicia una acción para lograrlo. En la ejecución de la acción encontrará una y sucesivas oposiciones tan poderosas como su propio deseo. Dicha dinámica es la que se denomina choque de fuerzas, cuyo resultado es el conflicto dramático [Doménech, 2018: 35].

Una vez se conocen los objetivos de los personajes, se podrá detectar de inmediato el choque de fuerzas que provocará el conflicto. Esa colisión que se produce entre el protagonista y el antagonista será la que revele la alienación que se está produciendo en la escena. La fuerza con la que el personaje actúe en escena también podría ser indicativo de una alienación. A continuación se procederá al análisis de una de las escenas más famosas del teatro de William Shakespeare como ejemplo de exploración y evaluación de la alienación.

### 3.7.2 Análisis de una escena. Buscando la alienación.

Tomando como ejemplo la escena del balcón de Romeo y Julieta, podremos comprender mejor esta lucha de objetivos. Previamente a esta escena, se ha producido el incidente desencadenante en el cual los enamorados se conocen mutuamente. En ese momento el engranaje amoroso comenzó a girar y ambos descubren que se aman con locura. De los antecedentes de los personajes debemos saber que sus dos familias se encuentran enfrentadas y que una relación entre ambos estaría muy mal vista y que no se vería con buenos ojos.

Hay que remarcar que el análisis que se plantea a continuación es una de las muchas interpretaciones que podría salir de una misma escena. En este caso, se propone una visión más actual y contemporánea donde los dos jóvenes adolescentes buscarán una consumación física de su amor, dado los impulsos propios de la juventud:

JULIETA:

¿Quién eres tú, cubierto por la noche,  
que me sorprendes en mis confidencias?

ROMEO:

No basta con un nombre para decir quién soy.  
Mi nombre –cielo mío– yo mismo lo detesto,  
Pues sé que es tu enemigo.  
Fuera palabra escrita y yo la rompería.

JULIETA:

Aún no han bebido mis oídos cien palabras  
Salidas de tus labios y ya conozco su rumor.  
¿No eres Romeo? ¿No eres un Montesco?

ROMEO:

Ninguno de los dos, si a ti te desagrada [Shakespeare, 2012: 221-222].

En este fragmento, Romeo muestra su determinación de abandonar su nombre, su apellido y dar la espalda a todo lo que es por el amor de Julieta. El amor es la razón que alimenta al joven enamorado para dar la espalda a su legado. Literalmente Romeo es capaz de ceder su nombre, la característica básica que conforma el ser de una persona, para que Julieta corresponda a su amor. Romeo ofrece la opción de deshumanizarse por amor. Esta pérdida de la identidad y la opción de transformación ofrece una pista de una posible alienación. No obstante sería prematuro asegurar una alienación por parte del personaje, con lo cual se debe seguir indagando en el análisis.

JULIETA:

¿Cómo llegaste aquí? ¿Por qué razón?  
Es alto el muro del jardín; difícil de escalar;  
una muerte segura, siendo quién eres tú,  
si alguien de los míos alcanzara a encontrarte.

ROMEO:

Con las alas livianas de amor salté estos muros,  
pues que para el amor no hay límites de piedra,  
y lo que el amor puede, lo ha de intentar amor.  
Tus parientes no han de poder intimidarme.

JULIETA:

Si te encuentran aquí te matarán.

ROMEO:

¡Ay de mí! Temo el peligro de tus ojos,  
más, mucho más, que a veinte espadas. Si así, dulce, me miras  
resistiré su enemistad.

JULIETA:

El mundo yo daría por qué no os descubrieran.

ROMEO:

La noche con su manto me oculta a las miradas;  
que me encuentren aquí si no llegas a amarme.  
Antes morir a manos de su odio  
que prorrogar la muerte sin tu amor.

JULIETA:

¿Quién te ha guiado a este lugar?

ROMEO:

Fue el amor quién lo hizo;  
Tomé consejo de él. A él le presté mis ojos.  
No sé llevar el rumbo, pero, aunque tú estuvieras  
sobre la inmensa orilla de unos mares lejanos,  
por una joya así me arriesgaría [Shakespeare, 2012: 223-225].

En este fragmento queda muy claro cual es el objetivo de Romeo en esta escena; conseguir el amor de Julieta. Romeo desea su amor y ha ido hasta su casa a buscarlo. Es preciso destacar la temprana edad que tienen los dos personajes. Acorde con Shakespeare, ambos tienen catorce años, es decir, son dos adolescentes con todo lo que ello conlleva. Romeo ha asaltado la casa de Julieta, el corazón del territorio de los Capuleto donde él es persona *non grata* y si le llegaran a detectar, se encontraría en serios apuros. A continuación, podremos observar los objetivos de Julieta.

JULIETA:

La máscara de la noche, lo sabéis, cubre mi rostro,  
o un rubor virginal cubriera mis mejillas

por cuanto en esta noche me has oído decir.  
¡Si pudiera guardar la compostura! ¡Oh, si pudiera  
negar lo que ya he dicho! ¡Fuera tú, fingimiento!  
¿Me amáis? ¡Sí! Ya lo sé, diréis que sí,  
y os tomo la palabra, y juraréis  
y juraréis en falso. Del perjurio de amor,  
¡lo dicen!, Júpiter se burla. ¡Oh, Romeo gentil!  
Dí que me amas, dímelo en verdad,  
y si piensas que soy tu presa fácil,  
el ceño frunciré, seré perversa, te diré que no,  
y tú tendrás que cortejarme. ¡Será así!  
Verdad, bello Montesco, ¡os amo tanto!  
Me pensaréis voluble, mas, creedme,  
yo seré más sincera, mucho más, que todas esas  
que conocen el arte de parecer esquivas.  
Tendría que haber sido más cauta, lo confieso.  
Oíste mi pasión y mis palabras, sin que yo lo advirtiera.  
Perdóname; no pienses  
que esta inconsciencia pruebe que es liviano mi amor  
surgido de las sombras de la noche [Shakespeare, 2012: 225-227].

Julieta acaba de mostrar todas sus cartas. Está claro que el amor que siente Romeo hacia ella es correspondido y que ella también le ama. No obstante, Julieta tiene otro objetivo en mente, que es descubrir si el amor que siente el joven hacia ella es sincero y que no se trata de un encaprichamiento juvenil. Para poder amarlo y corresponderlo necesita conocer si sus sentimientos son verdaderos y que Romeo no solo va en busca de una conquista fácil. Julieta se expresa de manera simple y muy directa, sin dejar duda alguna de lo que quiere. Acorde con Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer [2012], el lenguaje en el que mejor expresa Julieta sus sentimientos es en el de la sencillez, respondiendo con preguntas directas o afirmaciones claras. Julieta está siendo muy honesta con lo que quiere, un amor sincero por parte de su amado.

Necesita ver lo que Romeo está haciendo. Porque «lo que Romeo está haciendo» es lo que lleva a Julieta a hacer lo que sea. Julieta ve a Romeo haciendo algo e intenta cambiar su acción. ¿Acaso este Romeo imaginario fastidia a Julieta, hablando sobre su padre, hablando sobre su madre, explicándole a ella que un Montesco jamás puede casarse con una Capuleto, contándole a Julieta que está orgulloso de llamarse Romeo Montesco, ignorándola sin más o seduciéndola de forma inconsecuente? ¿Qué hace Romeo que Julieta necesita cambiar? ¿Qué puede hacer Romeo que obligue a Julieta a decir: «Oh, Romeo, Romeo, ¿por qué eres tú, Romeo?»? [Donnellan, 2004: 63].

A continuación, se puede observar cómo, claramente, Julieta no piensa dejarse engañar por las palabras de Romeo, por muy hermosas que sean.

ROMEO:  
Señora, por la sagrada luna, juro...  
Por quién cubre de plata las copas de los árboles...

JULIETA:  
No jures por la luna, no, la luna inconstante,  
que cambia cada mes en su órbita redonda,  
no sea que tu amor, como ella, se vuelva caprichoso.

ROMEO:  
¿Por quién he de jurar?

JULIETA:  
¡No has de jurar por nadie!  
O si lo haces, hazlo por ti mismo;  
tú eres el dios que adoro. Solo entonces  
te crearé.

ROMEO:  
Si el amor sagrado de mi alma...

JULIETA:  
¡No, no jures! Aunque seas mi alegría  
no encuentro goce en este pacto nocturno,  
tan repentino, tan sin aviso y temerario  
como un relámpago que muere  
antes de que digamos «¡Un relámpago!». Amor,  
buenas noches; este amor tierno, madurado  
por el aliento del estío, será una hermosa flor  
cuando nos encontremos otra vez. Buenas noches.  
Tenga tu corazón dulce reposo como el que cabe en mí [Shakespeare, 2012: 227-229].

Julieta se mantiene prístina en sus ideales y no piensa ir más allá de las palabras de amor de Romeo. Ella ha logrado su objetivo, cerciorarse del amor que siente Romeo por ella. No obstante, si Romeo buscaba algo más que el amor romántico de Julieta, no lo ha logrado.

ROMEO:  
¿Así de insatisfecho me dejáis?

JULIETA:  
¿Cabe esta noche otra satisfacción?

ROMEO:  
Dame tu amor, que yo te daré el mío.

JULIETA:  
Te lo he entregado antes de que tú lo pidieras;  
quisiera, sin embargo, otra vez entregártelo [Shakespeare, 2012: 229-231].

En una posible lectura de esta escena, el personaje de Romeo trata de conseguir el amor de su amada y Julieta se resiste a sus encantos. En la escena, Romeo es el protagonista que trata de lograr su objetivo y Julieta es la antagonista que tratará de mantener el *statu quo* y que la situación no cambie. Ambos tienen una opinión, un deseo

contrario que ocasiona el conflicto puesto que lo que intentan es propiciar el cambio de opinión en el otro y que su objetivo triunfe. En definitiva, lo que intentan es transformar al otro para ver cumplido su objetivo y es esta transformación lo que da lugar a la alienación. El personaje A (Romeo) trata de cambiar al personaje B (Julieta). Todo conflicto debe alcanzar una resolución, uno de los dos deberá lograr su meta y el otro no verá cumplido su deseo. En esta propuesta escénica, Romeo no logra convencer a Julieta, haciendo que no logre su objetivo, pero que Julieta si alcance el suyo, ser respetada y descubrir si Romeo la ama sinceramente. Perseguir un objetivo equivale a querer algo de otro personaje, influir en ese personaje y provocar un cambio en él. Ese cambio que surge de un ente ajeno al personaje y lo transforma en algo distinto a su yo original es lo que se conoce como alienación.

Pensadlo de este modo; los personajes no están contentos o no están satisfechos con su situación y quieren cambiarla. Quieren mejorarla, corregirla de alguna manera. *Perseguir un objetivo significa intentar cambiar la situación.* La situación solo se puede cambiar por medio de otro u otros personajes que (creo yo) tienen la llave de ese cambio. Para cambiar tu situación, *necesitas cambiar a otros personajes. Eso es lo que pasa en la escena.* Tu amor no es correspondido: quieres que lo sea. Te deben dinero: quieres que te lo devuelvan. Estás mal con tu pareja: quieres romper con ella. Tienes la autoestima baja: quieres consuelo. Te sientes culpable: quieres que te perdonen. Más concretamente: A no corresponde tu amor: *quieres que A corresponda tu amor.* B te debe dinero: *quieres que B te devuelva el dinero.* Estás mal con C: *quieres romper con C.* Tienes la autoestima baja: *quieres que D te haga sentir mejor.* Te sientes culpable por algo que le hiciste a E: *quieres que E te perdone.* En esencia, eres infeliz y tú *quieres ser feliz,* estás descontento y *quieres estar contento,* estás insatisfecho y *quieres estar satisfecho* [Alfreds, 2019: 112].

Si se analizase con detenimiento el global de la historia de los personajes, sería posible observar transformaciones más significativas en el comportamiento de Romeo o de Julieta. Ambos se alienan mutuamente convirtiéndolos en esclavos de su amor el uno por el otro. Visto con perspectiva, su relación iba a ser problemática desde el principio, pero amparados en el amor, decidieron ignorar todas las dificultades para continuar con su relación. Podría decirse que hay dos Julietas y dos Romeos en el trascurso de la obra: Julieta/Romeo 1.0 cuyo deseo es mantener el *statu quo* y no dejarse llevar por los sentimientos amorosos que sienten y vivir una posible larga y próspera vida, y Julieta/Romeo 2.0 aquellos que ceden al amor que desencadena en una trágica muerte. La transición de personaje 1.0 hasta personaje 2.0 se ha producido en un corto espacio de tiempo gracias a la intervención del amor. Romeo es el agente alienante de Julieta que la transforma y la cambia en otro ser y viceversa. Es más, el objetivo del personaje 1.0, al inicio de la obra, es diametralmente opuesto al resultado final del personaje 2.0, haciendo

aún más evidente la transformación que se ha producido gracias a la alienación. Los deseos de los personajes se han visto subyugados a los deseos de ambos, gracias a lo que, más adelante, se analizará como alienación amorosa.

#### **4. El paradigma inicial. Cuatro obras dramáticas.**

La propuesta de las obras seleccionadas tiene como finalidad la demostración de nuestro paradigma inicial. Del estudio de cuatro obras se extrapolarán los diversos tipos de alienación que los personajes dramáticos, a lo largo de los años, han experimentado.

##### 4.1 Primera obra: El Ciclo Tebano.

El estudio se inicia con el Ciclo Tebano, en concreto las obras *Edipo Rey*, *Los Siete Contra Tebas* y especialmente *Antígona*, de los poetas griegos Esquilo y Sófocles. Para comprender mejor estas obras, se estudiará la genealogía de Lábdaco, padre de Layo y abuelo de Edipo que marca el inicio de la Maldición de los Labdácidas. El pueblo griego era conocedor de su cultura y de los orígenes de la familia de Lábdaco y en muchas ocasiones los escritores y poetas trágicos creaban sus historias a partir del conocimiento colectivo del espectador. Analizando la genealogía de la casa de Edipo, comprenderemos mejor sus orígenes y su relación directa con los dioses.

##### 4.1.1 La historia tebana.

La primera obra seleccionada no es una obra al uso, sino toda una etapa, conocida como el Ciclo Tebano, en el cual, se expone toda la genealogía de los Labdácidas, es decir, la familia de Edipo.

Edipo y su familia estaban emparentados directamente con los mismísimos dioses de la Grecia clásica, fruto de la unión entre el dios Poseidón y Libia. Poseidón, hermano de los dioses Zeus y Hades y conocido comúnmente por ser el dios de los mares, tuvo hijos con Libia, reina y señora del reino de Libia e hija del Rey Solar Épafo, Señor del río

Nilo y su esposa, la Náyade Menfis. El dios de los mares Poseidón, también conocido como el dios de los terremotos o el Agitador de Tierras, tuvo dos hijos varones gemelos, Agénor y Belo y posteriormente una hija llamada Lamia con la reina Libia. Cuando su madre Libia repartió los reinos, Belo se adueñó del Nilo y la Libia, desterrando así a su hermano Agénor que decidió reinar una tribu de cananitas, una antigua región que existía en Asia Occidental, entre el mar Mediterráneo y el río Jordán. Concretamente, Agénor reinaba en las regiones de Sidón y Tiro y se le conocía por haber implantado otras religiones y culturas como la micénica o la egipcia, que evitaban el uso de sacrificios humanos. El rey Agénor era esposo de la Náyade Telefasa, hija del dios del río Nilo con quien tuvo varios hijos, a saber, Fénix, Cílix, Cadmo, Fineo y Taso y una hija, la bella Europa, la favorita de sus padres. Acorde con la mitología griega, un día, Europa, se encontraba recogiendo flores cerca de la playa y fue vista por el dios Zeus que se quedó completamente enamorado de ella. Transformado en toro blanco, Zeus se mezcló con las reses del rey Agénor y cuando la joven Europa vio al toro, acarició sus costados y al ver que era manso, decidió montarse a lomos del dios. Zeus, aprovechando su oportunidad, salió corriendo hacia el mar y nadó hasta la isla de Creta con la bella Europa en su lomo. Una vez en la isla, el dios le reveló a la joven su verdadera identidad convirtiendo a Europa en la primera reina de Creta. Cuando su padre, el rey Agénor, se enteró del secuestro de su hija, mandó a todos sus hijos en su búsqueda bajo la amenaza de que si no la encontraban no podrían volver jamás a su hogar. Telefasa, esposa del rey, decidió acompañar a sus hijos en la expedición estando embarazada del aún no nato Fineo, el cual nacería durante el viaje. La madre de la criatura moriría poco después de agotamiento cerca de Tracia, donde fue enterrada por su hijo Cadmo. Finalmente, ninguno de los hijos fue capaz de encontrar a su hermana Europa, con lo cual fueron desterrados del reino de su padre. Cada hermano decidió asentarse en un sitio diferente. Fénix, que fue el primero en abandonar la búsqueda, fundó su ciudad, Fenicia, muy cerca del reino de su padre. Cilix se instaló en Asia Menor y fundó la Cilicia. Fineo, el hermano que nació durante el viaje para rescatar a Europa fundó Tinia en el mar Negro. Taso colonizó la isla homónima de Tasos y su hermano Cadmo, el que más lejos llegó en la búsqueda de su hermana, obedeció los designios del oráculo de Delfos y fundó Cadmea, situada exactamente en el mismo lugar donde más adelante se asentaría Tebas. Durante la construcción de Cadmea, Cadmo tuvo que dar muerte a un dragón que resultó ser hijo del dios de la guerra Ares. Para expiar la falta que Cadmo había cometido contra el dios al matar a su dragón, el héroe tuvo que estar al servicio de Ares unos cuantos años. Tiempo después, la diosa

Atenea le otorgó el reino a Cadmo y Zeus le concedió la mano de Harmonía, diosa de la armonía y la concordia e hija del dios Ares. El rey Cadmo y la diosa Harmonía fueron padres de Autónoe, Ino, Ágave, Sêmele, Ilirio y Polidoro. Este último, Polidoro, acabó convirtiéndose en rey de Tebas y contrajo matrimonio con Nictaide (o Nictéis), hija del regente de Tebas Nictéo. Fue la unión entre Polidoro y Nictaide lo que dio luz a Lábdaco, que es quien da nombre a esta dinastía conocida como la Casa de los Labdácidas. Fue Lábdaco, rey de Tebas, quien marcó el inicio del famoso Ciclo Tebano escrito por los poetas griegos Esquilo y Sófocles y es él la fuente de todas las futuras desgracias que pasaron su familia y sus descendientes, puesto que durante su reinado se negó a realizar los ritos pertinentes al dios Dionisio. Las sacerdotisas del dios, conocidas como las Bacantes puesto que adoraban al dios Baco conocido también como Bromio o Dionisio, sentenciaron a Lábdaco a muerte y lanzaron una maldición contra los miembros de su familia.

MENSAJERO. -¡Oh vosotros, honrados siempre, en grado sumo, en esta tierra! ¡Qué sucesos vais a escuchar, qué cosas contemplaréis y en cuánto aumentaréis vuestra aflicción, si es que aún, con fidelidad, os preocupáis de la casa de los Labdácidas! Creo que ni el Istro ni el Fasis podrían lavar, para su purificación, cuanto oculta este techo y los infortunios que, enseguida, se mostrarán a la luz, queridos y no involuntarios. Y, de las amarguras, son especialmente penosas las que se demuestran buscadas voluntariamente [Sófocles, 2004: 65].

Pese a su muerte, Lábdaco dejó un heredero, su hijo Layo. Sin embargo, Layo no pudo acceder al trono por culpa de Lico, hermano del antiguo regente Nictéo, que le usurpó el trono. Se dice que el reinado de Lico duró más de veinte años. Lico y su mujer secuestraron a Antíope, la hija de su hermano Nictéo, que había sido seducida por el dios Zeus transformado en sátiro, y la maltrataron cruelmente. Antíope fue especialmente denigrada por parte de Dirce, que envidiaba su belleza y tenía miedo de que su marido se enamorase de ella. Antíope logró escapar y se reunió con sus hijos gemelos, fruto de su encuentro con Zeus, Antifón y Zeto. Los hermanos marcharon sobre Tebas y mataron a Dirce, y lo mismo le habrían hecho al rey Lico de no ser por la intervención del dios Hermes, el mensajero de los dioses, que lo impidió, pero obligó a ceder el trono a los hermanos. Antifón y Zeto gobernaron juntos Tebas y su reinado trajo una gran prosperidad al reino y construyeron las famosas siete puertas de Tebas, nombrándolas las hijas de Antifón. La mujer de Antifón, Niobe, hija de Tántalo (uno de los hijos de Zeus), provocó la ira de los dioses Apolo y Artemisa al mofarse constantemente de su madre, la diosa Leto, por haber engendrado más hijos que ella. Tanta fue la soberbia de Niobe, que

impidió que se tributaran los honores que le correspondían a la diosa Leto. A modo de venganza, Apolo mató a todos sus hijos y Artemisa hizo lo mismo con todas sus hijas. Niobe, al observar el fatal desenlace de sus hijos e hijas, rezó a Zeus, que era a la vez su abuelo, que la transformara en piedra y su marido, el rey Antifón, se suicidó. En cuanto al otro rey de Tebas, su hermano Zeto, murió de pena después de que su único hijo Itilo muriera.

Los habitantes de Tebas, huérfanos de rey, decidieron ofrecerle la corona al único legítimo heredero que quedaba con vida y finalmente el trono volvió a recaer sobre Layo, hijo de Lábdaco. Layo, cuando fue expulsado de Tebas, fue acogido por el rey Pélope de Pisa, que le proporcionó asilo y le encomendó el cuidado de su hijo Crisipo. Layo se enamoró perdidamente de él y un día decidió raptarlo y lo violó. Avergonzado, Crisipo se suicidó por la vergüenza infligida y, al enterarse de lo ocurrido, el rey Pélope arrojó sobre Layo la maldición de Apolo que consistía en que su estirpe se exterminaría a sí misma. Esa maldición, conocida en toda Grecia como El Crimen de Layo, golpeó directamente a las siguientes tres generaciones de la familia del futuro rey. Una vez de vuelta a Tebas y nombrado rey, decidió tomar como esposa a Yocasta, descendiente del linaje de Cadmo y Harmonía, pese a que esta era aún una niña. Durante muchos años, ambos intentaron concebir hijos sin éxito, con lo cual decidieron consultar al oráculo de Delfos. Desafortunadamente, este les comunicó que el destino del rey Layo era morir a manos de su hijo y que, una vez muerto, se casaría con su mujer y juntos engendrarían más hijos. Tiempo después nació Edipo, su primer y único hijo, fruto de una noche de amor ebrio causado por la bebida. En un intento de evitar el cumplimiento de la profecía, decidió abandonarlo en el monte. El sirviente encargado de abandonar a Edipo lo dejó atado de los tobillos colgado de un árbol con la esperanza de que nadie lo encontrase

YOCASTA. – [...] Una vez le llegó a Layo un oráculo -no diré que del propio Febo, sino de sus servidores que decía que tendría el destino de morir a manos del hijo que naciera de mí y de él. Sin embargo, a él, al menos según el rumor, unos bandoleros extranjeros le mataron en una encrucijada de tres caminos. Por otra parte, no habían pasado tres días desde el nacimiento del niño cuando Layo, después de atarle juntas las articulaciones de los pies, le arrojó, por la acción de otros, a un monte infranqueable [Sófocles, 2004: 40].

El nombre de Edipo significa literalmente pies hinchados y es de ahí de donde proviene su nombre. Un pastor encontró al bebé y se lo entregó al rey Pólibo y a su esposa la reina Mérope, reyes de Corinto, que decidieron criarlo como si fuera suyo. Durante su

juventud, Edipo visitó al oráculo de Delfos y este le entregó la misma profecía que le dio en su día a su padre Layo, que daría muerte a su padre y se casaría con su madre con la que tendría hijos. Temeroso de que eso ocurriera, Edipo abandonó a sus padres, desconociendo que no eran sus padres biológicos, para así evitar el cumplimiento de la profecía. Edipo dejó Corintio y emprendió un largo viaje hacia Tebas, pero de camino se encontró con Layo que viajaba en un carruaje. Layo le ordenó que se apartara, pero ante la demora del joven Edipo, mató a su caballo como castigo. Encolerizado, Edipo atacó a Layo sin saber que este era su padre o el actual monarca de Tebas y le dio muerte, cumpliendo así con la primera parte de la profecía.

EDIPO. – [...] Sin que mis padres lo supieran, me dirigí a Delfos, y Febo me despidió sin atenderme en aquello por lo que llegué, sino que se manifestó anunciándome, infortunado de mí, terribles y desgraciadas calamidades: que estaba fijado que yo tendría que unirme a mi madre y que traería al mundo una descendencia insoportable de ver para los hombres y que yo sería asesino del padre que me había engendrado. Después de oír esto, calculando a partir de allí la posición de la región corintia por las estrellas, iba, huyendo de ella, adonde nunca viera cumplirse las atrocidades de mis funestos oráculos. En mi caminar llego a ese lugar en donde tú afirmas que murió el rey [Sófocles, 2004: 44].

Una vez en Tebas, Edipo oyó de la existencia de un terrible monstruo que aterrorizaba a toda la población. Se trataba de una esfinge, un demonio destructor con cara de mujer, cuerpo de león y alas de ave, enviada por la diosa Hera, diosa del matrimonio y esposa de Zeus. Edipo se encontró con la esfinge y le formuló una serie de enigmas que el héroe responde correctamente. Furiosa, la esfinge se suicidó y Edipo fue nombrado salvador de Tebas. Tras la muerte de Layo, el reinado de Tebas pasó a manos de su cuñado Creonte, hermano de Yocasta y este, en agradecimiento por haber acabado con la horrible bestia, le ofrece la corona. Edipo fue nombrado rey de Tebas y decidió contraer matrimonio con la antigua reina Yocasta, sin saber que era su verdadera madre, y tuvieron cuatro hijos, Polinices, Eteocles, Ismene y Antígona.

A continuación, se adjunta una breve genealogía de los Labdácidas con la que se podrá observar la descendencia familiar desde sus orígenes divinos hasta la joven Antígona.

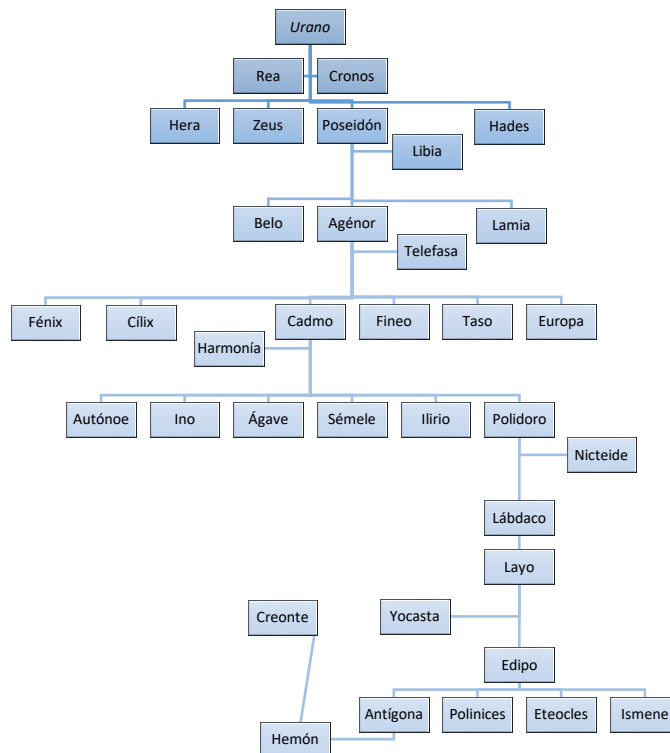


Figura 1. Árbol genealógico de los Labdácidas. Elaboración propia.

Es aquí, en este punto, con Edipo como rey de Tebas, habiendo cumplido la profecía del oráculo de Delfos, cuando se da inicio la obra de *Edipo Rey*.

*-Edipo Rey.*

La obra es una tragedia griega escrita por el poeta Sófocles, de fecha desconocida. Es considerada como la tragedia perfecta según el filósofo griego Aristóteles, puesto que cumple a la perfección con todas las reglas de la tragedia descritas en su *Poética*, donde el filósofo hace menciones constantes a la obra.

Reconocimiento, como su propio nombre indica, es un cambio de la ignorancia al conocimiento, que conduce a la amistad o al odio, de las personas destinadas a la dicha o al infortunio. El reconocimiento más hermoso es el que tiene lugar al tiempo que la peripecia, como la del *Edipo* [Aristóteles, 2013: 59].

La obra se inicia con Edipo como soberano de Tebas en su momento de mayor esplendor. Edipo es informado de una terrible plaga de peste que asola a la ciudad, acabando con la vida de hombres y animales, provocando así muerte y hambruna. Preocupado, Edipo acude de nuevo al oráculo de Delfos y este le revela que la peste no cesará hasta que el asesino de su predecesor, el rey Layo, sea descubierto y castigado por

sus crímenes. Edipo inicia una investigación y se pone en marcha para encontrar al asesino, prometiendo un severo castigo para el culpable. En su búsqueda de la verdad, le pide ayuda al adivino de la ciudad de Tebas, el ciego Tiresias, pero este se niega a proporcionarle la información, conocedor de la horrible verdad. La negación del adivino provoca la ira de Edipo, pero esta confrontación no es solo contra Tiresias, sino que también es un ataque directo hacia las divinidades griegas, puesto que el vidente es la voz de los dioses en la tierra. Tras diversos interrogatorios y descubrimientos, Edipo descubre la terrible verdad, que es hijo de Yocasta y Layo y que es él mismo el asesino que están buscando.

EDIPO. - ¡Ay, ay! Todo se cumple con certeza. ¡Oh luz del día, que te vea ahora por última vez! ¡Yo que he resultado nacido de los que no debía, teniendo relaciones con los que no podía y habiendo dado muerte a quienes no tenía que hacerlo! [Sófocles, 2004: 63].

Yocasta, que ha estado escuchando todo el descubrimiento, al enterarse de que su esposo y padre de sus hijos es su propio hijo, se suicida colgándose en el palacio. Edipo, tras la muerte de Yocasta, horrorizado por el parricidio y el incesto que ha cometido, se arranca los ojos con un broche de su difunta madre y esposa y decide exiliarse de Tebas. Edipo ha cumplido con su palabra y al encontrar y castigar al culpable del asesinato de Layo, la peste termina tal y como predijo el oráculo. Al exiliarse, Edipo pide a sus hijos que le acompañen, pero los varones Polinices y Eteocles se niegan y deciden quedarse en Tebas para reinar. Solamente Antígona acompaña a su padre. Edipo, ofendido y enfadado por el trato recibido por sus dos hijos, les maldice, sumando así otra maldición más a la familia. Este trágico final es el que marca el inicio de la obra *Los siete contra Tebas*.

*-Los siete contra Tebas.*

Esta obra es considerada como uno de los episodios más dramáticos de la mitología griega, escrito por el poeta Esquilo en el año 467 a.C. Ignorando la maldición y las advertencias de su padre, Polinices y Eteocles se quedan en Tebas para reinar, acordando que se turnarían en periodos de un año. Eteocles es el primero en reinar, pero cuando llega el momento de cederle el trono a su hermano, este se niega y lo destierra de Tebas, alegando que no sería un buen rey apto para el puesto. Polinices decide tomar el trono por la fuerza y busca alianzas en los siete pueblos que rodean Tebas. La acción de la obra se centra dentro de la ciudad de Tebas, durante el asedio del ejército argivo. La ciudad está siendo atacada por sus siete puertas, y es precisamente en la séptima puerta,

donde Polinices llama a gritos a su hermano Eteocles para poner fin entre ambos a esta cruel batalla.

MENSAJERO: - Paso al séptimo ahora, tu hermano, que al luchar va en la séptima puerta, y al destino de votos e imprecaciones tuyas para el país impetran: tras escalar los muros y cantar el peán victorioso que dueño le proclame, contigo peleará y o bien matará o será muerto o, si queda con vida quien le agravió, verá en reciprocidad condenado al exilio [Esquilo, 1993: 66].

Para evitar más derramamiento de sangre, los hermanos decidieron zanjar el conflicto con un combate a muerte. Finalmente, los hermanos luchan entre sí, pero ambos mueren durante la batalla, atravesándose el uno al otro con la espada. A partir de entonces, Creonte capitanea la batalla, causando así la victoria de los tebanos, haciendo que, una vez más, la corona vuelva a caer en sus manos y sea nombrado rey de Tebas. Su primera medida como rey, una vez terminada la guerra, fue la de declarar a Polinices como traidor, prohibiendo bajo pena de muerte enterrar su cadáver, dejándolo abandonado a las afueras de los muros de la ciudad de Tebas. Este hecho, marca el inicio de la obra *Antígona*.

*-Antígona.*

Se trata de una tragedia escrita por el poeta Sófocles en el siglo V a.C. El nombre de la obra proviene de la hija de Edipo que lo acompañó voluntariamente en su destierro después de los acontecimientos descritos en la tragedia de *Edipo Rey*, del mismo autor. Sin embargo, los sucesos tienen lugar justo después de lo ocurrido en la obra de *Los siete contra Tebas*, en la cual los dos hermanos, Eteocles y Polinices, mueren a manos el uno del otro durante un enfrentamiento por el trono de su ciudad natal Tebas. Su tío Creonte, el actual rey de Tebas, ha dictado como su primer mandato que el hermano de Antígona, Polinices, sea declarado traidor por haber orquestado una invasión a la ciudad. Mientras que el otro hermano, Eteocles, es considerado un héroe por haber defendido Tebas y es enterrado con honores, Polinices es abandonado fuera de los muros de la ciudad condenado por su tío Creonte a descomponerse sin recibir los ritos funerarios pertinentes y el apropiado entierro que dicta la religión de la época. En la Grecia clásica, la religión estipulaba que, si los difuntos no recibían los ritos y el entierro correspondiente, el fallecido no podía avanzar al más allá y estaba condenado a vagar por la tierra durante toda la eternidad. Antígona, desobedeciendo el mandato no solo de su tío, sino de su futuro suegro, puesto que la joven estaba prometida con su hijo Hemón, decide dar religiosa sepultura a su hermano y realizar sobre su cuerpo los ritos necesarios.

Más tarde, llega a oídos de Creonte que alguien ha enterrado el cadáver de Polinices. Enfadado, manda que lo desentierren de nuevo y pone a unos guardias que custodien los alrededores del cuerpo para asegurarse de que nadie lo intente de nuevo. Antígona lo entierra de nuevo, pero es atrapada por los hombres que su tío había situado junto al cuerpo sin vida de su hermano. La desobediencia de Antígona obliga a Creonte a castigarla severamente, encerrándola con vida en una cueva que será su tumba. Hemón, su hijo y prometido de Antígona, intenta disuadir a su padre sin éxito y lo mismo intenta el viejo adivino Tiresias, advirtiéndole que incluso los propios dioses no ven con buenos ojos lo que Creonte acaba de hacer, pero el orgullo y la soberbia del soberano de Tebas le impiden cambiar de opinión. Este desentendimiento de la palabra de Tiresias es similar al que hizo Edipo en su tiempo como rey de Tebas, cuando decidió desoír las profecías del ciego adivino, y es lo que acabará produciendo el desastre, pues ignorar las palabras de Tiresias es ignorar la voluntad de los dioses. Creonte ignora todas las súplicas en favor de Antígona, ya que su obligación es defender la ley de los hombres, aunque esta sea contraria a las leyes divinas.

CREONTE: Anciano, todos, como arqueros al blanco, disparáis vuestros arcos contra mí. Ni del arte adivinatorio me veo libre. Esta raza de los adivinos ahora me vende y trafica conmigo. Luchad, comprad si queréis, el electro de Sardes y el oro de la India; pero jamás colocaréis a aquél en un sepulcro. Ni aunque las águilas de Zeus quieran llevar hasta el trono del dios las presas arrancadas del cadáver, ni aun así, por temor a esta mancha, permitiré que aquél sea sepultado [Sófocles, 2016: 58].

Finalmente, Creonte recapacita y decide dar marcha atrás en su mandato, aunque ya es demasiado tarde, puesto que Antígona se había suicidado colgándose de una rama que sobresalía en el interior de la cueva. Hemón, al ver a su amada prometida muerta, se abalanza a por su padre intentando darle muerte, pero sin éxito. Cegado por la pérdida y el dolor, Hemón se suicida junto al cadáver de su amada Antígona y su madre Eurídice, esposa de Creonte, al ver muerto a su hijo, decide suicidarse también. Creonte se queda solo, condenado a pasar el resto de sus días con remordimientos y pesar.

Con este final marcamos el desenlace del Ciclo Tebano y la fatal conclusión de la familia del rey Layo y la maldición de los Labdácidas, ciclo que personifica a la perfección la tragedia griega de la mano de poetas trágicos como Esquilo, Sófocles y Eurípides.

#### 4.1.2 Tipos de alienación.

##### *-La alienación religiosa.*

Este tipo de alienación es la que mejor representa a todo el Ciclo Tebano, en el cual, la acción divina, los dioses y las divinidades griegas dictan el destino de los personajes. En el caso de la religión de la antigüedad griega, el concepto de destino va muy ligado a la religión, puesto que la acción de los dioses y el mandato divino se aplica mediante el destino.

El Ciclo Tebano recibe también el nombre de la Maldición de los Labdácidas, puesto que la familia y descendientes de Lábdaco, pese a estar emparentados con los mismísimos dioses del Olimpo, estos no paran de castigarlos y de ejercer su justicia. Dicha justicia divina se ejercerá mediante el uso del destino. Según dice el poeta Aristóteles en su *Poética*, toda obra trágica debe producir una catarsis en el público para que se sienta identificado con la tragedia que está viendo, ya que todo lo que está ocurriendo al héroe en escena, podría ocurrirle al espectador. El término catarsis proviene del griego *khátharsis* que significa literalmente purificación, una purificación emocional que afectará al espectador en cuerpo, mente y espíritu. Observando las vivencias y desventuras del personaje en el escenario el público puede experimentar dichas vivencias involucrándose en la trama de la obra en cuestión, pero sin sufrir el verdadero castigo que sufre el héroe. De esa manera, después de observar la obra teatral, el espectador se comprenderá mejor a sí mismo, de una manera más profunda y habrá aprendido a no reproducir la cadena de catastróficas desdichas y decisiones que tomaron los personajes y que les condujo a su funesto final. Toda esta catarsis se producirá de la mano del destino, un destino que todos los grandes personajes trágicos intentaron evitar sin éxito. Estos personajes tienen una única misión, producir la catarsis en el público.

Su objetivo es provocar una catarsis en el espectador por medio del horror o la compasión. Los personajes eróticos producirán horror y los tanáticos compasión. El héroe trágico es un personaje con virtudes y un vicio de carácter, que lo lleva al enfrentamiento y finalmente a la catástrofe [Hernández, 2002: 103].

Normalmente la catarsis se produce después de la *hybris*, otro concepto griego cuya traducción significa desmesura, una transgresión o ruptura de los límites impuestos por las divinidades griegas. Era considerado un desprecio fruto de la falta de control del héroe como si se tratase de una enfermedad, debido a su carácter irracional y

desequilibrado. El héroe se creía superior a los dioses y olvidaba su mortalidad por culpa de su orgullo desmedido incumpliendo sus obligaciones y deberes con las deidades griegas. La *hybris* es considerada como la más grave de las faltas que se puede padecer y suele ser la causa principal de todos los infortunios. Fue el caso de Lábdaco, padre fundador de la genealogía de los labdácidas, quien decidió ignorar los ritos que se hacían al dios Dionisio, ya que consideraba que Dionisio no merecía ser tratado como un dios, provocando así su muerte a manos de las Bacantes y la posterior maldición de estas contra todos los miembros de su familia. Fue el orgullo, la *hybris* de Lábdaco lo que propició su desgracia y la de sus descendientes. Todos ellos están alienados a su destino y, por consiguiente, se encuentran alienados a la religión y a los designios de los dioses. El hijo de Lábdaco, Layo, consultó su porvenir al oráculo de Delfos, que es la voz de los dioses en la tierra, y este le explica el destino que los dioses tienen preparado, es decir, que su hijo será quien le dé muerte y se casará y engendrará hijos con su mujer. Layo, descontento con su destino, abandona a Edipo, su hijo, para así evitarlo, sin ser consciente de que, al hacerlo, propicia la *hybris*, ese orgullo desmedido y crédulo que le hace pensar que podrá evitar los designios de los dioses. El libre albedrío de Layo se ve anulado y su capacidad de decisión desaparece solo por el hecho de estar alienado. El Layo, rey de Tebas, que debería haber existido, ya fuera un buen o mal rey o un mejor o peor padre, todo un universo entero de posibilidades se desvaneció por estar atado y encadenado a su destino. Su alienación fue lo que le condujo a su final a manos de su hijo. Layo fue víctima de la maldición que inició su padre, el rey Lábdaco.

ETEOCLES: ¡Insana raza de Edipo, grandemente execrada por los dioses y digna del más profuso llanto! ¡Ay, cumpliéndose está la maldición paterna! Pero dejémonos de lloros y lamentos, no nazcan de ellos otros que no soportaríamos [Esquilo, 1993: 67].

Edipo, hijo de Layo, se encontraba en la misma situación que su padre. Alienado por su destino, sufrió un sino similar y cometió los mismos errores que su padre. Edipo, al igual que Creonte, decidió ignorar los consejos y vaticinios del ciego Tiresias, el sabio adivino de Tebas y voz de los dioses en la tierra. Ese mismo error trágico que comparte con su tío Creonte, fue lo que desencadenó la *hybris*: el orgullo que les condujo a la perdición. Ambos, Creonte y Edipo, a pesar de sus errores, fueron dos grandes reyes en Tebas. Edipo, pese a ser abandonado por su padre, tuvo una educación adecuada como príncipe de Corinto y se convirtió en un joven fuerte, inteligente y astuto, capaz de derrotar bestias mitológicas como una esfinge gracias a su sabiduría e ingenio. Por sus

méritos, fue nombrado rey de Tebas y actuó como un rey decente y sensato cuando la peste asoló la ciudad, buscando al asesino del anterior rey. Sus creencias, su religión y sus dioses le despojaron de su pasado, presente y futuro. Todo lo que era y todo lo que podría haber sido se disipó al quedar alienado a su destino. Al igual que Creonte, que había demostrado en muchas ocasiones su validez como rey, sus aptitudes y su entrega, llegando al punto de ignorar las leyes divinas solo para que prevalezcan las leyes humanas, quedó privado de todo gracias a la alienación. El destino es como un círculo que se cierra a la perfección, sin fugas, fruto de la *hybris* y de los errores que cometieron los reyes de Tebas al desafiar a Tiresias y, por ende, a los dioses.

La tradicional figura del destino representa la expresión más contundente de la experiencia de la trascendencia y de la fragilidad de la existencia humana. Los héroes de la *Iliada* pertenecen a la casta de los “miseros mortales” (μερόπων ἀνθρώπων), criaturas inferiores de corta vida, nacidas para el sufrimiento y entregadas al capricho, las tretas y el deleite de los dioses, que adornan sus días maquinando desgracias para los mortales. La distancia que separa al ser humano de la dimensión divina parece infranqueable [de los Ríos, 2016: 51].

La última de las descendientes de la estirpe de los labdácidas y la última que tuvo que padecer un trágico final a manos del destino, la maldición familiar y por alienación religiosa, fue Antígona, la hija de Edipo. Temerosa de los dioses y del fatal porvenir de su hermano Polinices, muerto en batalla y abandonado fuera de los muros de la ciudad de Tebas por órdenes de Creonte, decidió seguir las directrices divinas y enterrar a su hermano acorde con los ritos religiosos correctos, desobedeciendo así el mandato del rey, su tío y suegro Creonte. Si Polinices no era debidamente enterrado, su alma vagaría durante toda la eternidad por la tierra, tal como decía la religión de la época. Antígona sentía la obligación moral de desobedecer al rey, puesto que así lo mandaba la doctrina griega. En la obra, uno de los temas principales que se tratan es el de la ley divina contra la ley humana y Antígona se posiciona fuertemente por la primera ley mientras que Creonte es un firme defensor de la segunda. El empeño por ver cumplido su destino y una concepción orgullosa de seguir la ley divina mantienen a la joven alienada y desposeída de todo su futuro, de su humanidad, de su esencia. Antígona deja de ser quien es, para transformarse en una simple marioneta del destino. Antígona era la prometida de Hemón, que la quería, deseaba una vida con ella, con hijos, amada por su gente, por su hermana y tenía un futuro que nunca existirá, por la alienación.

Es preciso destacar que, el hecho de que la religión sea el factor alienante del personaje no implica que religión sea sinónimo de alienación. Este análisis está formulado para el personaje de Antígona, el cual demuestra su estado alienado por sus creencias religiosas, pero eso no significa que fe y religión sean alienantes. La alienación religiosa o la alienación a cualquier otro tipo de religión no es una verdad universal. La religión puede o no alienar, dependiendo del sujeto en cuestión, de sus decisiones y sus circunstancias.

*-La alienación social.*

En la actualidad, la sociología es la ciencia encargada del estudio de la sociedad humana y los fenómenos colectivos que se producen por la actividad de los seres humanos en dicha sociedad. Acorde con los términos sociológicos, se puede definir lo social como el conjunto de relaciones que se establecen en una sociedad y que mantienen unidos a sus miembros. El ser humano es un animal social por naturaleza, como la gran mayoría de mamíferos. Una parte de lo social configura una estructura compleja compuesta de diversas reglas y normas que el individuo debe acatar, haciendo que las relaciones sociales y las interacciones entre personas sean conceptos complejos en lo referente al comportamiento humano, conocido comúnmente como el contrato social. La sociedad puede tener una cualidad alienante, ya que en determinados ámbitos sociales se valora muy positivamente la unión del individuo con el grupo. La importancia de formar parte de algunos colectivos equivale a que el ser humano deje de ser uno para formar parte de un conjunto de seres, siendo de tal magnitud que el individuo ceda sus deseos, necesidades y opiniones por las de la mayoría. Esta alienación que puede sufrir el individuo por encajar es lo que lo transforma y lo desposee de lo que es, para convertirse en otra cosa. La pérdida de la individualidad al ceder su independencia constituye su conversión en un conjunto o rebaño de seres, provocando así la alienación.

Lo que comúnmente se denomina sociedad y que tiene que ver con la parte institucionalizada de lo social, está construida desde la política y pensada desde la ciencia de un modo jerárquico. Es decir, a partir de ideas exógenas desde las que se intenta tanto conducir como explicar el mundo. Una de las consecuencias de este orden es que las gentes actúan como autómatas y terminan no sabiendo que saben [Bergua, 2013: 12].

En lo referente a líderes políticos, Creonte es, quizás, el rey más adecuado que ha tenido Tebas cuya destreza y comportamiento en el trono es equiparable a la de Edipo. Fue un rey justo, sabio, respetado y admirado por su gente, con una gran consideración y

obediencia a las leyes de la ciudad en la que reinaba. Defendió Tebas de la mejor manera que supo, tomó decisiones, las mantuvo, e incluso tuvo la capacidad de darse cuenta de su error y recapacitar, tarea no tan sencilla de llevar a cabo y un gesto loable que le honra como rey y como individuo. A lo largo de la obra de *Antígona*, el rey Creonte solo hace un único decreto, que es que por las acciones bélicas hacia su ciudad y hacia los suyos, Polinices, hermano del rey Eteocles, no merece ser enterrado según las costumbres y reconocimientos del pueblo griego. Al liderar el ejército invasor, la primera decisión de Creonte como rey y líder político fue la de no enterrar en lugar sagrado ni darle ningún tipo de rito religioso a su cadáver, dejando que se descomponga fuera de los muros de la ciudad. A lo largo de la trama, Creonte se irá dando cuenta del error que ha cometido, pese a que constantemente le estén diciendo que debe recapacitar y que, al estar defendiendo la ley humana, está desatendiendo la ley divina.

Según esta forma de analizar la confrontación de la sociedad, el conflicto al que conducen las dos leyes, la humana y la divina, la consciente y la inconsciente, la mediada y la inmediata, cuando se ponga en marcha la acción humana, será entre la familia y el gobierno, o, más en general, entre las costumbres ancestrales representadas por Antígona y las normas estatales representadas por Creonte [Díaz, 2015: 107].

La sociedad espera que Creonte sea un líder fuerte que sepa guiar a su gente y que sea capaz de manejar la corona, así que no podía permitirse el lujo de retractarse en su primera medida como rey, puesto que, si lo hacía, su popularidad como gobernante de Tebas y la confianza del pueblo en él, se debilitarían. Creonte es un hombre complejo que toma sus decisiones según sus propias opiniones y credo, según sus ideales políticos y según lo que la sociedad espera de él. Creonte actúa en función de lo que su pueblo cree o necesita. En su momento, la sociedad acogió con buenos ojos el castigo que recibió Polinices de ser abandonado fuera de los muros de la ciudad por sus actos de traición, sin embargo, no vieron con buenos ojos el castigo impuesto a Antígona de ser encerrada con vida. El rey que ostenta el poder no es más que un títere en manos de la sociedad que le rodea y es así como Creonte es alienado por la sociedad.

#### *-La alienación ideológica.*

Una ideología es un conjunto de ideas que se encargan de constituir y caracterizar a una persona, colectivo, escuela o movimiento, ya sea religioso, político o cultural. Este término fue acuñado por primera vez durante el periodo de la Ilustración por el filósofo francés Antoine-Louis-Claude Destutt, marqués de Tracy, definiéndolo como una

ciencia encargada de estudiar las ideas, junto con sus leyes y su origen. En la actualidad, ideología es sinónimo de identidad, puesto que dichas ideas que conforman la ideología se convierten en rasgos que caracterizan al individuo o colectivo en cuestión, como la religión, la clase social, el partido político, etc. La ideología se encarga de dirigir los actos personales o colectivos en función de la idea concebida. El siglo XXI se caracteriza por la gran cantidad de ideologías que existen fruto del avance de los tiempos gracias a los medios de comunicación y la propaganda, tales como el pacifismo, el feminismo, el ecologismo, la igualdad racial o el reconocimiento de la propia identidad sexual.

[...] «Ideología» es en principio algo que se presenta en contraste con «realidad»; la ideología es una falsa conciencia de la realidad, o sea, una especie de deformación, de inversión, de engaño. La religión, según Marx, podría mencionarse como paradigma de ese discurso deformante y embaucador. [...] [Esquirol, 2011: 164]

En la tragedia de Antígona, Creonte se enfrentaba a situaciones muy complejas que precisaban de la toma de decisiones difíciles. El ser humano, como individuo único que es, tiene opiniones y criterios propios que son lo que le caracteriza como persona. No obstante, Creonte, en su cualidad como político y soberano de Tebas, debe abandonar sus convicciones para hacer lo que mejor convenga a su pueblo. El individuo debe apartarse para dejar paso al colectivo social y el individuo queda desposeído de sus necesidades como se ha observado en el apartado de alienación social. La decisión de abandonar el cadáver de Polinices sin ser enterrado y sin ningún rito religioso fue obra de una decisión social, puesto que el traidor amenazaba al bienestar de la gente y la sociedad demanda un castigo acorde con la infracción. La sanción por atacar a la sociedad fue impuesta por Creonte a raíz de su condición como líder, por su alienación social. Más adelante, el rey de Tebas penalizará con la muerte a Antígona por haber desobedecido el mandato y enterrar a su hermano, decisión que no fue bien recibida por la sociedad. Esa condena se basa en el criterio del propio Creonte, en su ideología personal que le ciega y le hace ignorar las recomendaciones no solo de sus consejeros, sino incluso del propio adivino Tiresias que es la voz de los dioses en la tierra. La toma de dicha decisión desde su propia ideología proviene de la alienación ideológica que sufre el soberano y es lo que propiciará la hybris del personaje y su posterior caída en desgracia.

#### *-La alienación política.*

Se conoce como política a cualquier tipo de actividad que tenga relación con el ejercicio del poder público de cualquier tipo de convivencia humana, ya sea del Estado u

otro grupo social, religión, sindicato, etc. Por regla general, se entiende como política a la toma de decisiones referentes al gobierno de los Estados o cualquier otro conjunto de instalación burocrática que ostente el poder que se aplica a los miembros de un conjunto o comunidad humana.

Creonte, como rey de Tebas, estaba alienado por tres frentes. En primer lugar, padecía la alienación social como consecuencia de ser el dirigente político de la ciudad y eso entraba en conflicto con su cualidad como individuo y como ser pensante con opiniones propias. Se podría decir que la alienación social colisionaba con su alienación ideológica y el único nexo que existía entre esos dos mundos, el social con el personal, se convirtió en política totalitaria, que, a su vez, también lo alienaba. Su condición como político le obligaba a hacer cumplir y defender las leyes de Tebas. La sentencia que recibió Polinices fue acorde con lo que las leyes dictaban a los traidores y al igual que el castigo impuesto a Antígona por desobedecer las órdenes de Creonte, ya que, pese a que la pena impuesta fuera desmedida, la infractora no podía quedar impune por su desobediencia. Sus políticas totalitarias eran lo que alienaban al soberano de Tebas. El hombre recto y con un futuro junto a su mujer, su hijo y su nuera desaparece y queda un mero instrumento político que lo deshumaniza, lo transforma y lo priva de su libertad.

En ese sentido, la teoría de la alienación —que establece la pérdida de la esencia del hombre en su existencia enajenada— es, simultáneamente, la teoría de la pérdida de la libertad humana. Con ello, Marx, pone en funcionamiento un tipo de explicación por el que la caracterización sobre la esencia del hombre es matizada inmediatamente por otra sobre la existencia humana [Prior, 2014: 175].

#### *-La alienación familiar.*

La maldición de los Labdácidas que sacude a la casa de Lábdaco recibe su nombre porque el castigo impuesto por los dioses se transmite de generación en generación, afectando a toda la familia. La sangre está infectada por la condena divina, fruto del altivo Lábdaco y su desobediencia con Dionisio. La relación familiar y su herencia maldita se establece por el linaje sanguíneo donde se dispersa, se reproduce y sobrevive una enfermedad hereditaria indestructible, imparable y mortal, que recibe el nombre de destino o castigo divino. La maldición está conjurada con un único objetivo, el fin del linaje familiar, y no se detuvo hasta conseguir su objetivo, la aniquilación de la familia del rey Lábdaco.

Uno de los problemas que tiene Antígona es consecuencia del amor, en concreto del amor fraternal, de la familia, de la sangre que le une a Polinices. Podría haber obedecido las órdenes de su suegro, el rey Creonte, y haber dejado el cadáver de su hermano y terminar el conflicto ahí, siendo feliz y amada por Hemón, pero Antígona no podía permitir que su hermano deambulase por el mundo de los vivos como un espectro perdido durante el resto de la eternidad.

ANTÍGONA: [...] Yo lo sepultaré. Me será hermoso morir por hacer esto. Yaceré junto con el que amo, amada por él, por haber tramado una acción piadosa. Porque es más largo el tiempo durante el cual debo ser agradable a los de abajo que a los de arriba, pues allí yaceré para siempre [Sófocles, 2016: 29].

El amor que sentía Antígona, sumado a su concepción religiosa, no le permitía dejar a su hermano así, sabiendo que ella podía enterrarlo con los ritos funerarios necesarios para que el alma de su hermano pasase al más allá, ahorrándole un perpetuo sufrimiento. En la obra de *Antígona*, Ismene, la hermana de la protagonista, temerosa del castigo de su tío Creonte, decide no acompañar a su hermana a enterrar el cadáver de su hermano Polinices. No obstante, en el segundo intento de Antígona para enterrar de nuevo a su hermano, Ismene está dispuesta a apoyarla para que así el castigo del soberano no sea tan pesado y puedan compartirlo, aunque esta al final no se lo permita. El amor entre ambas hermanas, la unión que existe entre ellas, fue lo que hizo a Ismene ignorar la razón y secundar a su hermana en su empresa, y probablemente, la razón de Antígona para mantener lejos a su hermana sea la de ahorrarle una trágica muerte. Una familia por la que Antígona lo arriesgó todo y lo perdió todo.

No hay necesidad de estar emparentado con alguien para considerarlo familia. Edipo fue criado por el rey Pólipo y la reina Mérope, soberanos de Corinto y lo educaron y cuidaron como si fuera suyo. Edipo los amaba como si estos hubieran sido sus padres biológicos, ya que nunca le contaron sus orígenes, y en la realidad de Edipo, ellos eran su familia. Por esa razón, al ser conocedor de la profecía del oráculo de Delfos de que daría muerte a su padre y se casaría con su madre, decidió abandonar de inmediato su ciudad para evitar cualquier mal a su familia, los padres que lo quisieron y lo amaron. Es gracias a esta alienación familiar que sufre Edipo, que lo transforma de príncipe de Corinto a un hombre común en busca de un futuro de los de sus seres queridos, despojándolo de todo lo que era y lo que podía ser.

De nuevo, la alienación dependerá enteramente del sujeto de análisis. Todos los personajes nacen en una familia, pero no todos podrían llegar a sufrir de alienación. De lo contrario la alienación sería opuesta a la naturaleza humana, pues si nacer y tener familia fuera alienante, la libertad se trataría de una ilusión y sin libre albedrío ni poder de decisión, no existiría la alienación. Es el personaje y sus decisiones, deseos y su manera de actuar con respecto a su familia y los lazos de afecto que pueda haber entre ellos lo que causarán la alienación. La familia no es una fuente universal generadora de alienación, sino que son los personajes los que optan por convertirla en causa de alienación. La alienación no es algo bueno o malo, es solo una cualidad humana y sus efectos y consecuencias dependerán de como los personajes cultiven sus decisiones y motivaciones.

#### 4.1.3 Conclusiones del *Ciclo Tebano*.

La alienación es sinónimo de privación, de desposesión. Estar alienado significa que automáticamente el personaje es despojado de algo, de una parte de su ser. Esta renuncia es equivalente a un proceso de transformación en el que el individuo inicial es cambiado y, por ende, es sustituido por el segundo individuo. Todo proceso de cambio implica el abandono de un comportamiento para ser sustituido por otro en su lugar. Un gran número de personajes, hombres y mujeres con una vida en potencia, soberanos reducidos a simples títeres a merced de los designios de los dioses y su destino y personas que viven su vida con temor a las circunstancias o individuos que le rodea. La alienación religiosa arrebató a los personajes que aparecen en las tragedias griegas su cualidad de humanos, dejándolos bajo el control de los hilos movidos por los dioses todopoderosos debido a su auto privación de libertad. Decantarse por una fe, puede estar ligada a una serie de reglas, requisitos, temores, tareas o deberes que llevar a cabo y estas pueden implicar que una parte del ser del personaje ha quedado sometida, convirtiéndolo en otra cosa, en un producto distinto o en una persona diferente a lo que era o iba a ser. La religión es fuente de consuelo y realización personal y en sí misma no es alienación. Es la manera de actuar del personaje acorde a la religión lo que propiciará su estado alienado. No hay que olvidar que la alienación se produce por la toma de decisiones del personaje, por lo tanto nunca se debe culpar al factor alienante, sino al ente alienado.

En la obra de *Antígona*, el rey Creonte es despojado de su humanidad y de su individualidad y en poco se diferencia con un rollo de pergamino donde estén escritas las leyes y reglas de la ciudad de Tebas. La política tiene sus normas y sus deberes y la infracción de dichas directrices tiene consecuencias. En la sociedad actual, la persona que ostenta el mayor cargo, ya sea en una empresa, en una asociación o en un reino como el de Tebas, es el que en teoría tendrá que lidiar con una mayor cantidad de obligaciones como la toma de decisiones importantes, la gente que está bajo su supervisión, etc. Las responsabilidades pueden ser alienantes pues estas son un indicador de cuanto le importa algo al personaje, ya sea responsabilidad personal, familiar, en un ambiente laboral y social o en una relación con otro personaje. Si Creonte hubiera sido un soberano despreocupado y sus obligaciones políticas no hubieran supuesto ninguna importancia para él, seguramente no habría sido víctima de la alienación. Supongamos que el personaje de Antígona no sintiese ningún tipo de simpatía hacia su difunto hermano y que su paso al más allá no le preocupase lo más mínimo. En ese supuesto, existe la posibilidad de que Antígona no se hubiese jugado la vida por intentar darle un correcto entierro a Polinices. No obstante, tanto Antígona como Creonte, aceptan su responsabilidad, ella con su hermano y Creonte con su puesto, y acaban cayendo en la alienación. Es por eso por lo que alienación y responsabilidad están relacionadas entre sí, desde un punto de vista dramático. Estar alienado por una ideología, política o religión es estar alienado a las decisiones y a lo que representa y defiende el personaje.

CREONTE. -No si me das la palabra como yo a ti mismo. Considera primeramente esto: si crees que alguien preferiría gobernar entre temores a dormir tranquilo, teniendo el mismo poder. Por lo que a mí respecta, no tengo más deseo de ser rey que de actuar como si lo fuera, ni ninguna otra persona que sepa razonar. En efecto, ahora lo obtengo de ti todo sin temor, pero, si fuera yo mismo el que gobernara, haría muchas cosas también contra mi voluntad. ¿Cómo, pues, iba a ser para mí más grato el poder absoluto, que un mando y un dominio exentos de sufrimientos? [Sófocles 2004: 33-34].

Por último, la alienación familiar tiene una estrecha relación y similitud con la alienación amorosa, ya que el amor que se puede sentir por la familia, pese a que es diferente al amor de pareja, es, en definitiva, amor. Existen muchos tipos de familia, no solo la biológica, sino también la adoptiva que puede desempeñar a la perfección el amor familiar como en el caso de Edipo, dispuesto a abandonarlo todo, a su ciudad y a los suyos, para evitar el funesto destino que había vaticinado el oráculo de Delfos. El amor puede llegar a ser de los sentimientos más alienantes que existen, no solo el familiar que viene prácticamente impuesto de nacimiento, también el amor que escoge uno

personalmente, ya sea de pareja o de amistad. Donde hay amor, puede haber alienación y se puede ser susceptible a ella, pero siempre será decisión del personaje. Acusar al amor, la familia o la religión de alienación, sería un error. Son un factor, pero nunca el problema.

#### 4.2 Segunda Obra: *La Tragedia de Hamlet*.

Hamlet, también conocida por el título *La Tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, es una tragedia de cinco actos del reconocido dramaturgo inglés William Shakespeare. El poeta nació el 23 de abril de 1564 en un pequeño pueblo llamado Stratford-upon-Avon, que es donde se encuentra actualmente la Royal Shakespeare Company, haciendo que en ocasiones se le llamase el Bardo de Avon o simplemente el Bardo. Es considerado como el escritor más importante en lengua inglesa, pese a lo mucho que se desconoce sobre su vida, pues solo conocemos de él unos pocos datos, convirtiéndolo de tal manera en una figura mítica y legendaria.

Es difícil seguir a Shakespeare. Y difícil es saber qué es realmente lo que pensaba de las cosas. Lo que está claro que sabemos —o creemos saber— es que siempre se situaba en un juego de juegos. En juegos del arte. Y eso, en sí mismo, es una ideología. Sigámosle. Y contémonos por el camino nuestros sueños [Conejero, 2011: 53].

Se tiene constancia de que estudió en la Grammar School de su pueblo natal. En el año 1587 decide abandonar su pueblo para instalarse en Londres, donde escribe teatro y poesía. Se dice que Shakespeare era un hombre multidisciplinar en lo que refiere al teatro, ya que era actor, director, dramaturgo, empresario y copropietario del teatro *The Globe*, entre otras cosas. Mediante el uso de la poesía, hibrida en sus obras diferentes géneros como la tragedia, la comedia y el drama histórico. Sus personajes se caracterizan por su genialidad, profundidad y una absoluta comprensión de la psique humana donde se ahonda en los sentimientos y la psicología del ser humano. Todo lo que se conoce a ciencia cierta sobre William Shakespeare es gracias a unos pocos documentos que se conservan. En su obra y su trabajo, el historiador americano Stephen J. Greenblatt recoge los aspectos más importantes de la vida del dramaturgo y en los archivos nacionales de Reino Unido encontramos los siguientes documentos:

- ✎ Licencia de Matrimonio: William Shakespeare contrajo matrimonio a la edad de 18 años con una mujer de 26 años llamada Anne Hathaway.

- ☞ El acta de bautismo de su hija Sussane y el de sus dos hijos gemelos Hammet y Judith. Junto a dichas actas, también se encontró la de defunción del hijo barón de Shakespeare a la edad de 9 años.
- ☞ Escritos de diversos autores ingleses hacia su persona donde criticaban que el poeta tuviera la capacidad de escribir tantas obras de excelente calidad sin haber pasado por la universidad.
- ☞ Cuando era joven, estudió con el autor, poeta y dramaturgo inglés Ben Jonson.
- ☞ Gracias a diversos contratos, se conoce que era dueño de su propia compañía y copropietario de *The Globe*.
- ☞ También hay constancia de su testamento en el cual deja toda su herencia a sus hijos y le compra un título nobiliario a su padre.

El teatro escrito por William Shakespeare está pensado y escrito para ser representado. No solo se trata de poesía y belleza lingüística, sino que sus soliloquios eran creados para ser interpretados frente un público. Para el dramaturgo, la palabra del actor es la acción. Cada personaje habla de una manera determinada manteniendo una verosimilitud, ya que la forma de hablar sirve para caracterizar a los personajes. Todos los elementos de una obra de Shakespeare están dispuestos para que la comedia o la tragedia en cuestión sea perfecta.

Más que creador de personajes –como tradicionalmente se afirma– lo vemos como diseñador de espacios para el teatro donde cada elemento está en escena porque es útil; donde cada sentimiento es un dato para la construcción estética [Conejero, 2011: 12].

Las obras de Shakespeare se pueden dividir en cuatro géneros:

- ☞ Dramas Históricos: comprenden la vida de los reyes de Inglaterra y Escocia.
- ☞ Tragedias Romanas: Tales como la vida de Julio César, Coriolano, etc.
- ☞ Comedias.
- ☞ Tragedias.

La historia de Hamlet proviene de las *Crónicas de los príncipes y reyes de Dinamarca*, escritos por el historiador medieval Saxo Grammaticus en el año 1314, recogidos en un compendio de historias de dieciséis libros escritos en prosa conocido

como la *Gesta Danorum*. Concretamente en el tercer tomo, se cuenta la historia de los dos hermanos y príncipes de Dinamarca Horwendil y Fergus que Shakespeare en su tragedia los bautizaría como el rey Hamlet, padre del protagonista y su hermano Claudio. En las crónicas de Saxo Grammaticus Fergus da muerte a su hermano Horwendil y su hijo Amletus, cegado por la venganza, acaba con su tío Fergus mediante el uso de la locura. En la versión shakesperiana, el Bardo de Avon introduce la idea de la representación, un concepto de metateatro, es decir, el teatro dentro del teatro. En su obra de Hamlet, para escenificar la representación de *La Ratonera*, Shakespeare se inspira en *El Asesinato de Gonzago*, una pieza renacentista italiana que demuestra que al dramaturgo le gustaba mezclar el pensamiento medieval con el renacentista, es decir, lo antiguo con lo moderno.

#### 4.2.1 La historia del príncipe de Dinamarca.

Se desconoce el año en el que esta obra fue escrita, puesto que todo lo referente a la figura de Shakespeare está envuelto en un aura de misticismo y desconocimiento. Es considerada la obra más influyente y representativa del autor. La tragedia tiene lugar en Dinamarca, donde el protagonista, el príncipe Hamlet, intenta vengarse de su tío Claudio por asesinar a su padre y usurpar el trono. La locura es un tema recurrente en la obra, al igual que la duda, la traición y la venganza, que serán los elementos principales para propiciar la alienación del protagonista. La obra está dividida en cinco actos en los que se muestran los acontecimientos del joven príncipe.

**Acto I:** El inicio de la obra se produce en el castillo de Elsinor en Dinamarca. Patrullando las inmediaciones del castillo, dos centinelas conversan acerca del protagonista de la obra, el príncipe Hamlet. Entre los diversos temas de conversación que mantienen los dos guardias, a parte de sus opiniones del príncipe, se habla sobre el fallecido rey y el veloz matrimonio que se ha producido entre la difunta reina madre, la reina Gertrudis y Claudio, tío del protagonista y hermano del difunto rey. En este primer acto, Hamlet hará uno de los primeros monólogos de la obra expresando su profundo descontento hacia su madre por haberse casado tan rápidamente con su tío, manteniendo un tiempo de duelo muy breve por la muerte de su marido. Esa misma noche, mientras el joven Hamlet merodeaba por los alrededores de su castillo, el espectro de su padre, el rey

Hamlet, se le aparece. El fantasma le cuenta que su muerte fue orquestada y que murió a manos de su hermano Claudio, tío de Hamlet, cuando este le introdujo cicuta mientras dormía por el oído.

ESPECTRO: [...] De este modo, mientras dormía, y por la acción de un hermano, fui desposeído de reina, vida y corona, todo de una vez. Y en la flor de todos mis pecados, sin viático, sin sacramentos, sin unción, sin la cuenta de mis deudas, enviado a responder de todas mis culpas e imperfecciones. ¡Oh, cuán horrible! ¡Dios! ¡Cuán horrible! No hayas de tolerarlo si queda en ti brío. No dejes que el lecho real de Dinamarca sea tálamo de lujuria y criminal incesto. No importa el modo en que lo lledes a cabo, Pero no dejes que tu alma se contamine, o intente daño alguno contra tu madre: encomiéndala al cielo Y también a las espinas que se alojan en su pecho para herirla y torturarla [Shakespeare, 2009: 199].

Antes de desaparecer, la sombra de su padre le pide a Hamlet que venga a su muerte y se desvanece, dejando al joven príncipe solo, con un futuro incierto y lleno de dudas y preocupaciones.

**Acto II:** Ha pasado tiempo desde la aparición del espectro del padre de Hamlet y se descubre que el príncipe lleva una temporada con un comportamiento muy extraño. Su madre, la reina Gertrudis y su esposo Claudio intentan comprender el misterioso comportamiento del joven. En un intento de conocer los planes y las preocupaciones del príncipe, deciden mandar a Rosencrantz y Guildenstern, dos amigos de la infancia de Hamlet, pero este descubre sus intenciones y se da cuenta de que está siendo espiado. La bella Ofelia, interés amoroso del protagonista, se encuentra también asustada y preocupada por las extrañas maneras de su amado. Presa de su temor, le cuenta a su padre que el príncipe se personó en su alcoba durante la noche y que la observó en silencio sin pronunciar una sola palabra.

OFELIA: Estaba yo cosiendo en mi estancia, señor, Cuando el príncipe Hamlet –su cabeza descubierta, su jubón sin ceñir, sus medias todas sucias, sin ligas, y caídas hasta los tobillos, pálido como su blusón, las rodillas temblando, y con un aspecto tan lamentable como si escapado del infierno quisiera contarnos sus horrores– cuando él, Hamlet, vino a mi encuentro [Shakespeare, 2009: 235].

Polonio, padre de Ofelia, argumenta que esta locura que está sufriendo el príncipe es fruto de un mal de amor y, en consecuencia, decide informar a los monarcas de la situación. A partir de ese momento, el rey Claudio y Polonio deciden espiar a los dos enamorados en un momento de intimidad para así poder observar el extraño comportamiento de Hamlet que describía Ofelia. En esa ocasión, Ofelia le devuelve al príncipe las cartas de amor que este le escribió, provocando así su cólera e instando a la hermosa joven que su mejor opción sería exiliarse sola en un convento lejos de allí.

**Acto III:** Es en este acto cuando Shakespeare lleva a cabo un pequeño juego de metateatralidad, es decir, introducir el teatro dentro del teatro. Hamlet, temeroso de que la visión de su padre fuera producto de su imaginación, decide comprobar con sus propios ojos la culpabilidad de su tío y así poder disipar sus dudas. Para ello, contrata una compañía para que interprete una representación de una obra titulada *La Ratonera* con unas modificaciones del propio Hamlet. Después de unos breves consejos del protagonista sobre actuación, toda la corte se reúne para ver la obra.

De ahí la importancia estructural de *La Ratonera* por parte de los cómicos llegados a Elsinor, situada en el centro mismo de la tragedia, no ya porque recree excelentemente ese recurso del teatro dentro del teatro tan caro a Shakespeare, o porque cree un nuevo desdoblamiento en el interior de la propia tragedia (a fin de cuentas, Hamlet no hace más que poner un espejo ante los ojos del asesino de su padre para que este vea, y sea visto por todos, su verdadero y criminal rostro). La representación de *La Ratonera* ilumina uno de los sentidos esenciales de esta tragedia: el mundo como representación, la vida como una sucesión de actuaciones y fingimientos que tanto pueden llevar a la ocultación de la verdad como a su verdadero significado. Representando ante los ojos del asesino de su padre la escena del crimen, Hamlet da el paso definitivo hacia la venganza, pero también nos muestra el preludio de la catástrofe [López, 2009: 24].

Al llegar a la escena retocada por Hamlet, el rey Claudio reacciona abruptamente al observar un inquietante paralelismo entre la representación que está presenciando y el asesinato que él mismo había perpetrado hacia su hermano. La duda finalmente desaparece de la mente de Hamlet y se convence de la culpabilidad de su tío. Espantado tras presenciar tal escena, Claudio detiene la obra y se marcha a su alcoba y Hamlet lo persigue. En ese momento, el príncipe tiene la oportunidad de ajusticiar y dar muerte a su tío, pero este se encuentra rezando y decide no matarlo, puesto que si acaba con su vida justo después de la súplica y el perdón divino, el rey moriría en paz con Dios y no sería una venganza.

HAMLET: [...] Detente espada. Elije el horror de otro momento: quizás cuando a más ebrio, esté dormido, o lleno de deseo,

o en el placer de su lecho incestuoso  
divirtiéndose, o blasfemando,  
o en acción de condena segura.  
Atácale entonces y que dé coces contra el cielo.  
Y la maldición caerá sobre su alma y quedará negra  
Como el infierno mismo donde será arrojado [Shakespeare, 2009: 445].

Más tarde, su madre, la reina Gertrudis hace llamar a su hijo a sus aposentos para intentar comprender tan bizarro comportamiento, amparada por la atenta vigilancia de Polonio que se encuentra escondido tras las cortinas. Una vez en la habitación, Hamlet le reprocha a su madre con dureza el haberse casado con el hermano de su marido sin haber guardado riguroso luto durante más tiempo después de la muerte del rey. Durante la disputa, el joven Hamlet escucha ruidos procedentes de las cortinas y las apuñala, creyendo que detrás se encontraría su tío Claudio. Desafortunadamente se trata de Polonio, padre de su querida Ofelia, que muere por la gravedad de sus heridas. Justo en ese momento, vuelve a aparecer el espectro del rey Hamlet, pero este solo puede ser visto por su hijo, que habla con él y le pregunta, haciendo que su madre, la reina, al ser incapaz de ver y oír al fantasma de su difunto marido, piense que su hijo ha perdido definitivamente la cabeza. La escena y el acto finalizan con Hamlet arrastrando fuera de la alcoba de su madre el cadáver de Polonio para poder ocultarlo.

**Acto IV:** Durante el cuarto acto, es cuando se produce la locura de Ofelia provocada por la muerte de su padre. La joven, completamente trastornada por la pérdida, desvaría por el castillo cantando y hablando sola. El hermano de Ofelia, Laertes, regresa de Francia para poder asistir al funeral de su padre y así vengar su muerte acabando con la vida del responsable de dejar a su hermana en tal estado.

LAERTES: Entretanto yo he perdido a un noble padre  
y mi hermana ha llegado a un extremo de la desesperación.  
Sus virtudes —¡si las alabanzas sirvieran todavía!—  
fueron ejemplo eminente en nuestro siglo;  
tal era su perfección... Llegaré la hora de mi venganza [Shakespeare, 2009: 573].

Hamlet, de camino a Inglaterra, hacia una trampa preparada por su tío para asesinarle, se entera de que le quieren dar muerte al alcanzar su destino y vuelve de inmediato a Dinamarca. Claudio, con el apoyo de Laertes, crea un plan para acabar con la vida de Hamlet y así detener su espiral de venganza y muerte. Laertes desafiará a Hamlet a un duelo, armado con una espada envenenada incrementando así sus posibilidades de ganar. En caso de que Laertes falle y sea Hamlet quien resulte victorioso,

el rey Claudio le ofrecerá una copa de vino envenenada al príncipe. Justo en ese instante, la reina Gertrudis aparece para informar de que Ofelia ha fallecido después de suicidarse, impulsada por la pena, ahogándose en el río.

**Acto V:** Acto final de la tragedia en el que se produce el funeral de Ofelia y la escena de los enterradores, donde Hamlet encuentra la calavera de Yorick, el bufón real con el que Hamlet solía divertirse cuando era niño. Una vez de vuelta al castillo de Elsinor, Hamlet y Laertes se enfrentan y se baten en duelo, durante el cual, Laertes consigue herir a Hamlet con su espada envenenada, pero este, desconocedor de la treta de su adversario, continúa luchando. Durante la batalla, se produce un intercambio de espadas y Hamlet da muerte a su oponente utilizando su espada ponzoñosa. La reina Gertrudis bebe por error el brebaje envenenado que había en la copa de vino destinada para Hamlet y muere. Laertes, arrepentido por su papel en la muerte indirecta de la reina, le confiesa a Hamlet que todo esto ha sido obra del rey Claudio.

LAERTES: No hay medicina en el mundo que pueda salvarte.  
No queda en ti sino media hora de vida.  
Llevas en tu propia mano el instrumento traidor,  
afilado y con veneno... astucia infame  
que se ha vuelto contra mí... Mirad... que ya caigo...  
para nunca jamás alzarme del suelo... A vuestra madre,  
también la envenenaron... Ya desfallezco... El rey... el rey es el culpable [Shakespeare, 2009: 705].

Furioso y colérico, arremete contra el rey con la espada envenenada y le obliga a beber de la misma copa con veneno que ha causado la muerte de su madre, culminando así con su ansiada venganza. Antes de morir a causa de sus heridas por el veneno de la espada, Hamlet le pide a su amigo Horacio que le cuente al mundo su historia.

#### 4.1.2 Tipos de alienación.

Hamlet sufre diversos tipos de alienación, pero la más clara es la alienación que padece por culpa de su padre cuando le pide venganza: se transforma en un mero instrumento de venganza, objetivado como un simple cuchillo o puñal. El final trágico que sufre Hamlet es calificado de justicia poética, puesto que el príncipe de Dinamarca ha matado, mentido y traicionado y en consecuencia tiene las manos manchadas de pecado y, por tales actos, debe morir. La alienación lo ha despojado de su futuro y sus

acciones lo han alejado del rey bueno y justo que estaba destinado a ser, convirtiéndose así en un héroe trágico. Hamlet es consumido por la venganza, tal y como Shakespeare planeaba, puesto que el Bardo de Avon siempre ha defendido que la venganza es algo inherente en la condición humana. Este personaje es, quizás, uno de los mejores ejemplos para explicar el término de alienación.

*-La alienación familiar.*

La tragedia de *Hamlet*, obra magna del dramaturgo William Shakespeare, plasma a la perfección este tipo de alienación. La familia y los lazos que se crean entre familiares son de suma importancia en la sociedad. La palabra lazo no es más que una forma elegante de describir un nudo, una atadura. La tercera ley de Newton establece que siempre que un objeto ejerza una fuerza sobre un segundo objeto, este segundo objeto ejercerá una fuerza de igual magnitud, pero en sentido opuesto sobre el primer objeto, es decir que, por cada acción siempre se opone una reacción igual, pero en sentido contrario. Este es un principio universal que se extiende más allá de las barreras físicas y puede tener valor en contextos inmateriales, como es el caso de las relaciones familiares y de la vida misma. Cuanta más luz, mayor es la sombra y lo mismo ocurre con los lazos, cuantos más hay, más ataduras existen. La atención a la petición de venganza por parte de su padre provocará la alienación en Hamlet y su posterior perdición, al igual que ocurrió con Edipo y su familia. A nivel social la familia representa un papel fundamental en el desarrollo de la personalidad de los sujetos, puesto que esta se establece gracias a la interacción de las personas que les rodean, concretamente la de los familiares.

El ser humano nace y se hace en un contexto social que le precede. Alcanza su condición de sujeto consciente de sí mismo en la infancia. Y consolida su singular condición mediante la interacción social. Su mundo subjetivo procede de la interiorización de pautas de comportamiento, normas y valores que recibe de los grupos sociales con los que se relaciona, en especial de la familia. Es obvio que existe, pues, una estrecha relación entre las pautas culturales de conducta y el desarrollo del carácter [Potestad y Zuazu, 2007: 42].

Hamlet tenía un futuro prometedor por delante como príncipe de Dinamarca, junto a la joven Ofelia a su lado. Tenía una posición, un estatus social, amor, amigos e incluso una madre que le quería y se preocupaba por él. La relación que tuvo en su día con su difunto padre y los lazos de amor paternofilial se convirtieron tras la muerte del rey en una obligación, en un deber y en una carga. Por causa de la alienación familiar, los lazos de amor que guardaba el príncipe hacia su padre se convirtieron en una pesada carga, en

lugar de recuerdos y añoranza. El rey Hamlet volvió de entre los muertos para pedirle a su hijo un último deseo, la venganza, una cruzada sangrienta contra su propio tío que, ávido de poder, asesinó a su hermano mediante un mejunje ponzoñoso vertido por su oído mientras dormía. Ese deseo de ultratumba transformó a Hamlet, príncipe de Dinamarca, en un mero instrumento de venganza. Nada diferenciaba al príncipe de un vil cuchillo o arma cuyo objetivo no fuese acabar con el usurpador del trono y asesino de su padre. Hamlet era otra víctima de la alienación y sus actos, reprochables en mayor o menor medida, fueron causa de dicho estado. El ensayista y catedrático en Literatura inglesa Cándido Pérez Gallego describe al joven Hamlet como un autómatas moral que desea restablecer el orden en medio de tanto caos.

*-La alienación metafísica.*

Probablemente esta es la más compleja de las alienaciones que se van a tratar en este paradigma inicial, no porque la comprensión de la alienación sea excesivamente compleja, sino porque el término metafísica engloba una gran cantidad de acepciones y variantes. Al tratarse de un concepto complicado, su explicación es, por ende, compleja. La metafísica es una rama de la filosofía encargada del estudio de la naturaleza, su estructura, sus componentes y los principios fundamentales de la realidad, incluyendo la clarificación e investigación de las nociones fundamentales con las que entendemos el mundo. Algunos de los conceptos universales son el ser, la entidad, la existencia, el objeto, la relación, la propiedad, la causalidad, el tiempo y el espacio. En términos metafísicos, Shakespeare siempre se ha planteado las cuestiones más universales, explotándolas en sus obras. En *Hamlet*, se investiga en concreto el concepto de ser en uno de los monólogos más famosos de la historia de la literatura dramática.

Ser o no ser... He ahí el dilema.  
¿Qué es mejor para el alma,  
sufrir insultos de Fortuna, golpes, dardos,  
o levantarse en armas contra el océano del mal,  
y oponerse a él y que así cesen? Morir, dormir...  
Nada más; y decir así que con un sueño  
damos fin a las llagas del corazón  
y a todos los males, herencia de la carne,  
y decir: ven, consumación, yo te deseo. Morir, dormir,  
dormir... ¡Soñar acaso! ¡Qué difícil! Pues en el sueño  
de la muerte ¿Qué sueños sobrevendrán  
cuando despojados de ataduras mortales  
encontremos la paz? He ahí la razón  
por la que tan longeva llega a ser la desgracia.

¿Pero quién podría soportar los azotes y las burlas del mundo,  
la injusticia del tirano, la afrenta del soberbio,  
la angustia del amor despreciado, la espera del juicio,  
la arrogancia del poderoso, y la humillación  
que la virtud recibe de quien es indigno,  
cuando uno mismo tiene a su alcance el descanso  
en el filo desnudo del puñal? ¿Quién puede soportar  
tanto? ¿Gemir tanto? ¿Llevar de la vida una carga  
tan pesada? Nadie, si no fuera por ese algo tras la muerte  
-ese país por descubrir, de cuyos confines  
ningún viajero retorna- que confunde la voluntad  
haciéndonos pacientes ante el infortunio  
antes que volar hacia un mal desconocido.  
La conciencia, así, hace a todos cobardes  
y, así, el natural color de la resolución  
se desvanece en tenues sombras del pensamiento;  
y así empresas de importancia, y de gran valía,  
llegan a torcer su rumbo al considerarse  
para nunca volver a merecer el nombre  
de la acción [Shakespeare, 2009: 347-350].

En este fragmento, Shakespeare hace que el príncipe de Dinamarca se plantee cuestiones profundas de temática metafísica como el ser, el alma, el bien, el mal, la muerte, la paz, la injusticia, el pensamiento y la conciencia. La duda es una característica que marca y define al personaje y a la obra, y serán esas incógnitas lo que detenga la espada justiciera de Hamlet de matar a su tío Claudio. El príncipe duda, se plantea preguntas, indaga, resuelve y prueba si todo lo que ha visto y experimentado es real o no.

El talante meditativo de Hamlet explica, por lo demás, las dimensiones que este da a su problema. El descubrimiento del alevoso crimen le lleva a sentirse en un mundo «podrido»: un mundo dominado por la mentira, la perfidia, la ambición y la bajeza. Su misión conlleva algo más que desenmascarar a los infames, se trata de restablecer un orden descompuesto [Rotaèche, 2014: 2].

El protagonista elige conocer, intenta saber y descubrir, siente una necesidad de cerciorarse de la verdad, necesita saber con certeza y estar seguro antes de cometer el irreversible acto final y arrebatarse la vida a un familiar que podría ser inocente. Hamlet se encuentra durante toda la obra en un proceso de duelo particularmente complicado, pero el carácter inteligente del personaje se impone e investiga lo ocurrido. Si la alucinación del espectro de su padre hubiera sido lo suficientemente real para él, no habría indagado y habría dado muerte a su tío desde el principio. No obstante, se contiene y decide indagar e investigar. "En *Hamlet* hay un traidor, el actual rey, a quien es preciso destronar: para ello se debe usar un método de justificación moral y hacer de ese mero acto un emblema de la «corrupción universal»" [Pérez Gallego, 2009: 14].

Hamlet está alienado al saber, al conocimiento, necesita saber y por ello se plantea dudas de gran profundidad. Por su alienación familiar está decidido a dar muerte a su tío Claudio por haber asesinado a su padre, pero debido a su alienación metafísica se detiene y no le da muerte, haciendo que el personaje se encuentre alienado por dos frentes, impidiéndole avanzar. Sin embargo, en cuanto el príncipe es liberado de sus dudas y supera su sed de venganza, se transforma de nuevo en esa daga portadora de muerte y de venganza. Citando a Pigeaud:

Son llamados amargos en la ira aquellos cuya ira se disipa con dificultad, y permanecen enojados mucho tiempo porque retienen la ira en el corazón. Su ira solo cesa cuando devuelven la venganza por el castigo recibido, pues la punición hace descansar el ímpetu de la ira, porque en lugar de la tristeza precedente, causa placer en cuanto se deleita la venganza [citado desde Echevarría, 2009: 11-12].

*-La alienación amorosa.*

El amor se trata de un sentimiento que pueden experimentar los seres humanos, una virtud que abarca cualidades tales como el afecto, la compasión y la bondad. Es un concepto universal de diferentes usos y significados que hacen que sea extremadamente difícil de explicar y definir, principalmente por la gran variedad de sentimientos complejos, desde el deseo, la pasión y la intimidad conocidos como el amor romántico, hasta el amor fraternal o platónico e incluso el amor devoto comúnmente relacionado con el amor religioso. Esas emociones que se relacionan con el amor pueden resultar con frecuencia irresistibles, poderosas, placenteras y dolorosas. En esencia, el amor se puede interpretar de dos formas distintas: desde una mirada altruista cimentada en la compasión, la cooperación y la ayuda o desde un enfoque egoísta basado en el interés individual, la competitividad y la rivalidad.

[...] El amor es, además de una emoción hermosa y romántica, una sensación extraordinaria de apego de una persona hacia otra u otras, que genera multitud de aspectos conflictivos: los celos y desconfianzas, las luchas de poder, infidelidades y engaños, manipulaciones perversas... [Ramírez, 2015: 138].

Desde un punto de vista científico, el amor no es más que un efecto del instinto de conservación del ser humano. Los biólogos sostienen que se trata de un proceso evolutivo conocido como selección de grupos, donde los miembros de dichos grupos eran capaces de sacrificar sus vidas por el bien del resto, teniendo así una mayor probabilidad de supervivencia ante otros grupos formados por gente egoísta que solo vela por sus propios intereses. Esta teoría da como resultado que el mundo acabe poblado por

individuos altruistas y explica por qué el altruismo predomina en el mundo. No obstante, esta hipótesis, pese a su aparente lógica, genera una gran controversia porque contradice directamente con la teoría darwinista y la supervivencia del más apto, donde expone que las personas llevan la supervivencia en los genes y forma parte de su instinto el actuar en su propio beneficio. En cualquier caso, el catedrático británico Richard Dawkins, biólogo evolutivo que elaboró la teoría, argumenta que el hecho de que el ser humano sea una especie racional le capacita para actuar e ignorar si es necesario a nuestra programación genética y al instinto. Es muy común la unión altruista y el emparejamiento entre dos personas conocida como matrimonio, una institución social que crea un vínculo conyugal que conlleva una serie de derechos y obligaciones entre los contrayentes. Debido a su importancia en la vida de las personas, el amor es el eje central y la temática más frecuente en el mundo del arte, ya sea en literatura, audiovisual, pictórica o teatral.

EL MATRIMONIO por amor ha venido siendo el arquetipo teórico de la unión de los sexos. Dos jóvenes se ven sin conocerse, y en la primera mirada quedan traspasados por el flechazo de la pasión. Ya solo desean ser el uno del otro. Se quieren, todo no les importa. La posición social, el porvenir económico, los pleitos de familia, incluso los odios nacionales y las razones de Estado: todo les es indiferente. Todo lo superan, y, al fin, se unen por la fuerza del amor, ante la cual nada se resiste. Este es el esquema ideal que ha servido de argumento a tantas historias, tantos poemas... , y de prólogo a tantas tragedias [Marañón, 1996: 51].

Las relaciones amorosas que establece William Shakespeare entre los personajes de sus obras son de una excelente calidad acorde con la escritura del autor. La alienación amorosa guarda en esta obra dramática una estrecha relación con la alienación familiar, pero en un grado mayor. La familia, en un gran número de ocasiones, viene impuesta y por lo tanto se la puede querer en mayor o menor medida, mientras que el amor que se le puede profesar a otra persona lo escoge cada uno personalmente, hay poder de elección. Ambas alienaciones son fruto del amor y por ese sentimiento se suelen hacer gran variedad de locuras. Por esa razón Shakespeare habla del amor en sus obras con personajes como Romeo y Julieta, el rey Duncan de Escocia y Lady Macbeth, Antonio y Cleopatra u Otelio y Desdémona entre otros. En este caso, por la obra seleccionada, la relación amorosa que existe entre Hamlet y Ofelia será objeto de análisis para comprender mejor esta clase de alienación, pese a que cualquiera de las otras opciones anteriormente mencionadas serviría para tal fin. El amor es, para muchos, un concepto, sentimiento o virtud universal que establece la afinidad entre seres.

Porque solemos hablar del amor como de una especie afectiva diferenciada y definida; en cierto modo como de un "cuerpo simple" en la alquimia de los sentimientos; y lo cierto es que el amor -en el cual creo como el mayor de los bienes que el hombre puede alcanzar en este mundo- es una cosa muy compleja y de vario y equívoco contenido. Se llama amor a muchas cosas que son muy diferentes, aunque su raíz profunda sea la misma. Se llama amor desde la fuerza ciega que empuja a un cuerpo hacia el otro sexo, como el instinto de la conservación empuja al hambriento hacia el pan; hasta el sentimiento infinitamente complejo y delicado que une a dos almas enlazadas por la comunidad del esfuerzo, de la esperanza y del sufrimiento, y por la responsabilidad de una familia nacida de su unión; sentimiento que une toda la nobleza de la amistad -don de los dioses- con el temblor vegetativo del instinto de la atracción de los sexos [Marañón, 1996: 51-52].

El amor ocurre y puede producir infinitas consecuencias, ya sean buenas o malas. Ofelia y Hamlet se amaban, y de la corrupción de ese amor, surgió la alienación. Las alienaciones anteriormente mencionadas, deshumanizaron a Hamlet y lo transformaron en otro ser, en una persona diferente de quien estaba enamorada Ofelia. La conexión que crearon juntos y que existía entre ambos desapareció, al igual que les ocurrió a Antígona y Hemón en la tragedia anteriormente analizada de Sófocles. Ofelia, al igual que Hemón, estaba tan enamorada y alienada del príncipe que dejó de ser ella misma para convertirse en otra cosa cuando este decidió abandonarla. Al faltarle su otra preciada mitad, Ofelia se encontraba incompleta, huérfana de amada y de padre e incapaz de vivir una vida a medias, sucumbió a la locura y puso fin a su pesar acabando con su vida.

[...] Ofelia, en su doble filo de «hija de padre asesinado» y «enamorada perenne», no sabe dónde se oculta su propio destino. Ofelia se desvela en el mundo de ocupaciones obsesivas de Hamlet, como de quien éste hace su dedicación y empeño [Pérez, 2009: 18].

#### *-La alienación política.*

La obra muestra un ejemplo de personaje bastante interesante en lo relativo a la alienación política donde Claudio, el tío de Hamlet, es consumido por sus ansias de poder y su necesidad de reinar en Dinamarca. En la obra de *Antígona*, el soberano de Tebas, Creonte, acepta el poder que conlleva el cargo de rey, mientras que con Claudio es a la inversa, acepta el cargo de rey por el poder que acarrea el puesto. Se trata de la misma alienación, pero con una perspectiva distinta entre ambos personajes. Creonte estaba alienado a las leyes de la ciudad de Tebas y a sus gentes, haciendo que, al asumir el cargo como rey, quedara alienado al poder que conlleva y dejara de escuchar las advertencias de deriva totalitaria, mientras que Claudio, ambicionaba tanto el poder que, como consecuencia, asumía ese cargo. La erótica del poder del personaje fue lo que lo consumió haciendo que el placer que supone el cargo lo aliene. La moralidad de los personajes

desempeña un papel fundamental para comprender la diferencia que existe entre ambas perspectivas ya que el soberano griego no ambicionaba el trono y respetaba las obligaciones y deberes que acarrearaba la corona, a diferencia de Claudio cuyo deseo de reinar se cimentaba en sus ansias de gobernar sin rendir ningún tipo de pleitesía a sus vasallos ni respetar sus obligaciones o leyes que debía acatar un rey durante la Edad Media. Su alienación política deriva de una alienación al poder, que le conducirá a cometer actos inmorales como el asesinato de su propio hermano con tal de conseguir su objetivo, reinar en Dinamarca.

En efecto, el poder puede implicar placer. No necesariamente placer erótico, la así llamada «erótica del poder». Me estoy refiriendo aquí incluso al poder-potestas, que alude a la capacidad del individuo o el grupo de ser fuente del bien y del mal, de hacerse obedecer; de un poder que se orienta hacia la heteronomía [Tizón, 20015: 163].

#### 4.2.3 Conclusiones de *Hamlet*.

William Shakespeare defendía que la tragedia era algo inherente en el ser humano, algo que intenta plasmar en sus distintas obras, haciendo de Hamlet un ejemplo para su teoría. Resulta irónico que el amor que puede sentir un hijo por su padre, uno de los sentimientos y emociones más humanas que existen, fuera lo que, finalmente, deshumanizara al joven Hamlet a través de la incitación a la venganza. El príncipe pasó de ser un devoto y amado hijo a un mero instrumento de escarmiento y castigo. El amor y la alienación pueden convertirse en dos caras de la misma moneda. Siguiendo el ejemplo del mismísimo Shakespeare, se podría decir que la alienación es inherente al personaje pues este es susceptible de serlo en la medida que actúa acorde a sus circunstancias. La complejidad de la alienación depende por completo del personaje, con lo cual, no es de extrañar que el príncipe Hamlet, protagonista de la tragedia más representativa del Bardo de Avon, tenga unas alienaciones tan profundas y enrevesadas. Prueba de ello es su alienación a lo metafísico, su carácter filosófico y meditativo y su capacidad de cuestionar el mundo que le rodea, su realidad, su ser, la vida y la muerte. Una persona ordinaria no suele preocuparse con esa clase de tribulaciones, mientras que el personaje de Hamlet debe convivir con esas dudas. La constante desconfianza de su realidad fue lo que hizo que acabara desquiciado, tormento que ofuscaría al hombre o mujer más sabio y cuerdo.

Cree moverse con libertad, y se hace reproches, busca en torno suyo los hilos que le atan y enredan, que no le permiten hasta el instante necesario hacer aquello que aspira y que, por el contrario, le arrastrarán a hacer algo que él no quiere hacer. Cometerá un asesinato, lo siente, sorberá sangre caliente, pero en contra de su voluntad. Pero cree moverse con libertad, y se contiene de hacer una cosa mientras tiende a hacer otra. Como una aguja imantada en un campo de fuerza magnéticas, está atado Hamlet en sus movimientos y actos por sus hilos magnéticos, invisibles pero imperiosos, que atraviesan desde allí toda la tragedia [Vygotsky, 2007: 101].

Esa clase de preocupaciones y dudas son las que hacen que los personajes se hundan en la alienación y queden atrapados, por la inmensidad y la complejidad. Hamlet estaba alienado a la venganza provocada por el amor que sentía por su padre, al igual que Ofelia estaba alienada al amor que sentía por el príncipe. Shakespeare escribía sus obras con suma perfección porque era un conocedor nato de las personas y sus experiencias y sentimientos, haciendo así que la alienación que está presente en los personajes de sus obras sea igual de perfecta, un reflejo del ser humano, sus costumbres, sus pesares y sus vivencias.

#### 4.3 Tercera obra: *La visita de la vieja dama*.

*La visita de la vieja dama* es una tragicomedia de tres actos escrita por el pintor, escritor y dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt alrededor del año 1955. La obra está llena de ambigüedad, de cinismo y de una brutal ironía en la que el espectador puede observar una radiografía de los rostros y personalidades de los habitantes de Gullen, un pequeño pueblo indeterminado de la Europa Central. Esta obra permite ahondar en el comportamiento del ser humano y en la toma de decisiones que una persona pueda llegar a hacer, ya sean buenas o malas. El propio autor dijo en su momento: “Esta historia ha sido escrita por alguien que en modo alguno, se distancia de los personajes y no está muy seguro de que no acabaría actuando como ellos” [Dürrenmatt, 2011: 145].

El autor, Friedrich Dürrenmatt, nació en el año 1921 en Konolfingen, un pequeño pueblo en el cantón de Berna en Suiza. Durante su etapa escolar no consiguió destacar en exceso por sus logros académicos, aunque finalmente consiguió ingresar de manera satisfactoria en la universidad, donde inició sus estudios de filosofía, filología y ciencias naturales, pero sin dejar de lado su pasión por el dibujo. Los primeros años de su actividad literaria estuvieron marcados por serias dificultades económicas, pero esa situación

cambió en el año 1952, al recibir encargos de las radios alemanas para escribir novelas radiofónicas e inicia la redacción de una serie de novelas policíacas que solían aparecer por capítulos en un periódico suizo. Ese mismo año, sus obras *El matrimonio del señor Mississippi*, *La visita de la vieja dama* y *Los físicos*, gozarán de un importante reconocimiento teatral en Alemania.

En el año 1960 recibe el Gran Premio Schiller de la Asociación Suiza de Escritores y es doctorado Honoris Causa por la Temple University, haciendo que los años 60 fueran, sin lugar a duda, su época de mayor éxito y reconocimiento. Finalmente, el 14 de diciembre de 1990, Dürrenmatt fallece en Neuchatel a la edad de 69 años a causa de una insuficiencia cardíaca.

*La visita de la vieja dama* ha sido traducida a más de catorce idiomas y representada en diversos países, convirtiéndose así en un clásico del teatro contemporáneo. El reconocimiento de la obra no solo proviene de la calidad de su escritura y de su argumento interesante y atractivo, sino que además, muestra una oscuridad del ser humano que produce una catarsis en el espectador similar a la de las tragedias griegas, produciendo un inevitable sentimiento de miedo, compasión y temor que invade al público puesto que lo que acaba de vivir y presenciar, podría ocurrirle a cualquiera de los presentes. Sobre la protagonista de la obra, Claire Zahanassian, el autor dice lo siguiente:

Claire Zahanassian no representa la justicia, ni el plan Marshall, ni menos aún el Apocalipsis. Deberá ser solamente lo que es: la mujer más rica del mundo que, gracias a su fortuna, está en condiciones de actuar como una heroína de la antigua tragedia griega, de forma cruel y absoluta, como Medea, por ejemplo [Dürrenmatt, 2011: 147].

Y es precisamente de personajes como ella y del resto de habitantes del pueblo de Güllen, que serán analizados para continuar comprendiendo y explicando nuevos casos de alienación.

#### 4.3.1 La historia de la anciana Zahanassian.

Esta tragicomedia está dividida en tres actos que se desarrollan en su totalidad en las inmediaciones del pequeño pueblo de Güllen, cuyos habitantes se encuentran

completamente endeudados y al borde de la pobreza más absoluta. No obstante, esas precarias gentes recibirán la visita de la multimillonaria Claire Zachanassian, antigua ciudadana que abandonó Güllen muchos años atrás y con su supuesta generosidad trastocará las vidas de todos los güllenses. La corrupción del alma humana, el dinero y la venganza serán los elementos principales que alimentarán la historia.

**Acto I:** En la vieja y destartalada estación de tren del pueblo de Güllen se encuentran manteniendo una conversación algunos habitantes, entre ellos el protagonista Alfred Ill, el maestro de la escuela y el alcalde. Mientras estos tres hombres hablan, descubrimos que el pueblo se encuentra en la más absoluta miseria y que la vida de sus gentes roza la indigencia. Al contrario que todos los pueblos vecinos que han hallado el progreso y se encuentran bien, Güllen y sus habitantes se han endeudado y la pobreza inunda las calles. Por esa razón esperan con avidez la llegada de Claire Zachanassian, una multimillonaria nativa de Güllen que vuelve a visitar su hogar, para encandilarla y conseguir que haga una generosa donación que salve al pueblo de su ruina. Para conseguir tal objetivo, Alfred Ill, antiguo novio de juventud de Claire, deberá cautivar agasajándola con atenciones y halagos. Si todo sale según lo planeado, Alfred goza de tal reconocimiento y popularidad en el pueblo que, según las palabras del propio Alcalde, será el siguiente en sustituirle en la alcaldía. Al rato llega Claire, que se instala cómodamente en el mejor hostel del lugar, después de un cortés y excesivo comité de bienvenida, al que sigue una cena de gala, dentro de las escasas posibilidades económicas, con todas las grandes figuras de Güllen. Durante el transcurso de la velada, la anciana multimillonaria promete delante de todo el mundo que regalará mil millones al pueblo de Güllen, quinientos millones a la ciudad y quinientos millones a repartir entre todas las familias. Tal noticia fue recibida con vítores y alegría por parte de la población, aunque esos ánimos se apagaron de inmediato cuando la multimillonaria anunció que el dinero venía con una condición, la muerte de Alfred Ill, su antiguo novio de juventud. Mediante el testimonio de un juez y testigos, Claire Zachanassian demostró que cuando eran jóvenes, Alfred la dejó embarazada y la abandonó sobornando a dos amigos suyos para que cometieran injuria ante el juez y lo apoyaran en la negación de la paternidad. La anciana explicó que después de aquel episodio se vio forzada a abandonar el pueblo y para poder sobrevivir tuvo que convertirse en prostituta y que, aparentemente, el infante falleció un año después de que ella hubiese dado a luz. Junto con sus acusaciones, Claire, junto con su petición de justicia a cambio del dinero, presenta pruebas y testimonios

irrefutables que demuestran la culpabilidad de Alfred, aunque este alega en su defensa que fueron tonterías de juventud y que todo de lo que se le acusa está prescrito desde hace más de cincuenta años. Acorde con las palabras de la vieja dama, acude a los habitantes de Güllen en busca de justicia, después de tantos años, porque ahora puede pagársela. Mil millones a cambio de la muerte de Alfred III.

La dama tiene humor, no hay que olvidarlo, ya que guarda distancia ante la gente como una mercancía comprable, y se distancia también frente a sí misma. Posee además una extraña gracia, un encanto perverso. Y sin embargo, como se mueve fuera del orden humano, acaba convertida en algo inmutable, rígido, incapaz ya de evolucionar [Dürrenmatt, 1956: 147].

Sorprendidos ante la inusual y desconcertante propuesta, el Alcalde se alza con dignidad y rechaza la oferta en nombre de todo el pueblo, argumentando que no son asesinos y que no existe precio alguno que pueda pagar para que alguien se manche las manos de sangre de esa manera: “Señora Zachanassian; aún estamos en Europa, aún no somos paganos. En nombre de la ciudad de Güllen rechazo su oferta. En nombre de la humanidad. Preferimos seguir siendo pobres a mancharnos de sangre.” [Dürrenmatt, 2011: 49]. La dama, con asombrosa tranquilidad, acepta su decisión pero que esperará pacientemente en el pueblo a que se cumpla su justicia.

**Acto II:** Transcurridos unos días después de que la anciana Zachanassian hiciera su oferta, Alfred se encuentra en su tienda observando cómo la gente del pueblo, sus clientes, de manera gradual entran a comprar comida y otros enseres de mejor precio y calidad, tales como chocolate, tabaco de marca, coñac de importación, etcétera. Extrañado, pregunta a todo aquel que entra a comprar a la tienda cómo piensan pagar esa clase de productos y la respuesta siempre resulta ser la misma, o dejándolo todo en cuenta o pidiendo un préstamo. Ante tales respuestas, el viejo tendero monta en cólera y abandona su establecimiento enfurecido. En primer lugar, acude al jefe de policía exigiendo el arresto de Claire Zachanassian por instigar a los habitantes de la ciudad a asesinarlo, pero este le despacha argumentando que mil millones por asesinar a un hombre es un despropósito, una exageración y una locura y que no se puede tomar la propuesta de la vieja dama en serio. El anciano tendero intenta hacerle ver que los habitantes de Güllen están gastando más dinero del que tienen, endeudándose cada vez más, aumentando la necesidad de su muerte.

ILL: La ciudad se está endeudando. Con las deudas aumenta el bienestar. Y con el bienestar, la necesidad de matarme. La señora no tiene más que sentarse en su balcón, tomar café, fumar puros y esperar. Nada más que esperar [Dürrenmatt, 2011: 66].

A medida que la conversación avanza, Alfred se da cuenta de que el agente de policía bebe cerveza de mejor calidad, lleva calzado nuevo y luce un brillante diente de oro nuevo. El anciano se encara con el agente y este termina llamándolo loco y encañonándolo con su escopeta. Finalmente, el policía recibe un aviso de que la mascota de la señora Zachanassian, una pantera negra, se ha escapado y tiene que salir en su busca para darle caza.

Dado su escaso éxito con el agente de la ley, Alfred decide ir a visitar a la máxima autoridad que hay en Güllen, el Alcalde, pero corre una suerte similar. El Alcalde le recibe fumando buen tabaco, con corbata nueva de seda y estrenando máquina de escribir, lo cual vuelve a levantar las sospechas del protagonista que le echa en cara que todo el pueblo ansía su muerte. Ofendido ante tales acusaciones, el Alcalde le reprocha que no tiene derecho a desconfiar de nadie, teniendo en cuenta que Alfred trató de una manera deleznable a la pobre señora Zachanassian cuando eran jóvenes y le invita a irse de su despacho, no sin antes comunicarle que los partidos ya no quieren que el anciano Alfred sea el nuevo alcalde, ya que para el puesto se necesitan una serie de requisitos morales que él ya no cumple.

EL ALCALDE: El que condenemos la propuesta de la señora no significa que aprobemos los delitos que la motivaron. Para el cargo de alcalde se requieren ciertas exigencias de orden moral que usted ya no satisface, tendrá que reconocerlo. Huelga decir que, por lo demás, seguiremos brindándole el mismo respeto y amistad de siempre [Dürrenmatt, 2011: 71].

Alfred abandona el despacho dolido y con la sombra de la sospecha sobre todos sus vecinos y amigos y decide ir a hablar con el pastor en busca de protección, ayuda y consejo. La iglesia, antaño vieja y descuidada, está limpia, con buen aspecto y luce una hermosa campana nueva en lo alto de la torre del campanario. Pese a todo, Alfred le confiesa sus inquietudes al párroco que en un principio le recomienda que todas las preocupaciones que siente son solo un reflejo de su alma torturada por las mentiras que contó en su juventud que destrozaron la vida de la señora Zachanassian.

EL PASTOR: El infierno está dentro de usted. Es mayor que yo y se imagina conocer a la gente, pero uno solo se conoce a sí mismo. Como traicionó a una joven por dinero hace ya muchos años, ahora cree que esta gente también va a traicionarlo a usted por dinero. Saca conclusiones sobre los demás partiendo de su propia persona. Algo

perfectamente natural. La verdadera razón de nuestro miedo está en nuestro corazón, en nuestros pecados: cuando reconozca esta verdad, vencerá aquello que le atormenta y obtendrá las armas para conseguirlo [Dürrenmatt, 2011: 74].

Pese a los intentos del pastor de despistar a Alfred, su culpa, remordimiento y cargo de conciencia, hacen que le implore que se marche del pueblo y huya bien lejos, pues tiene miedo de que algún hombre o mujer de Güllen sucumba a la tentación de matarle. Asustado por el arrebato de sinceridad del pastor, le quita el fusil que tiene el clérigo en la iglesia y huye despavorido hacia el bosque, en busca de la mujer que ha puesto precio a su cabeza. Al encontrarla, la encañona con el arma y la amenaza con matarla si no retira la oferta de entregar mil millones a quien acabe con su vida, pero descubre que, pese a lo desesperado que está, es incapaz de apretar el gatillo. El Acto II finaliza con el viejo Alfred en la estación, esperando para coger un tren que lo lleve lejos de su pueblo, pero muchos de los ciudadanos de Güllen se encuentran con él en la estación, supuestamente para despedirse. Temeroso de que alguno de sus vecinos lo agarre y le impida subirse al vagón, pierde el tren y se queda solo y desconsolado en el andén de la estación, aterrado de su porvenir.

**Acto III:** El acto se inicia con el médico del pueblo y su maestro, acudiendo a hacerle una visita a la vieja dama. Durante dicha visita, el médico y el maestro informan a la señora que el pueblo de Güllen se ha endeudado irremisiblemente. Para remediar esta situación, ambos le proponen que en lugar de regalar los mil millones, invierta solo unos pocos en comprar las diversas fábricas y empresas de la ciudad como inversión, para así reactivar la economía del pueblo, salvándolos así de la pobreza y la quiebra absoluta. Es en ese momento cuando la adinerada anciana les explica que es una tarea irrealizable, puesto que todas y cada una de las empresas, fábricas, casas, calles y comercios de Güllen, le pertenecen y que fue ella misma, como dueña, quien mandó paralizarlo todo como castigo, pues si bien fue Alfred III quien la abandonó y la acusó, fue el pueblo entero quien la repudió y la obligó a marcharse lejos y ejercer la prostitución para sobrevivir y sacar adelante a su bebé.

CLAIRE ZACHANASSIAN: [...] El mundo me convirtió en una puta y yo lo convierto ahora en un burdel. Quien no pueda apoquinar, tendrá que aguantar si quiere participar en el baile. Y vosotros queréis bailar. Decente es solo el que paga y yo pago. Güllen por un asesinato, prosperidad general por un cadáver [Dürrenmatt, 2011: 92].

En este acto final de la tragedia, se observa como incluso la familia del propio protagonista, es decir, su mujer, su hijo mayor y su hija, le dan la espalda y actúan como

si no supieran nada y desconocieran la situación que está atravesando. La mujer se ha comprado un abrigo nuevo y piensa iniciar obras en la tienda y contratar más personal, mientras que el hijo se ha comprado un coche y la hija ha dejado de buscar activamente empleo para disfrutar de su tiempo libre e ir a jugar al tenis con sus amigas. Esa misma noche, el concejo municipal de la ciudad se reúne para discutir el futuro de Alfred III quien, sobrepasado por toda la situación, acepta todo veredicto impuesto. Al terminar la reunión, el concejo dictamina que el anciano debe ser condenado y castigado por sus crímenes cometidos hacia Claire Zachanassian. Sin embargo, la obra finaliza con el pueblo de Güllen rodeando al viejo Alfred y un fundido a negro justo antes de que el espectador pueda ver que ocurre a continuación. Al volver la luz, Alfred III yace muerto en escena con el médico diagnosticando un paro cardíaco. Claire Zachanassian le entrega un cheque al Alcalde para después llevarse el cadáver de su antiguo amor con ella.

#### 4.3.2 Tipos de alienación.

En la obra de *La visita de la vieja dama*, la alienación principal resulta bastante sencilla de identificar, el dinero. La moneda, vil metal capaz de corromper al hombre o mujer más honrado y honesto, transformándolo en algo nuevo, en otra cosa distinta a lo que por naturaleza era en un principio. La obra plasma a la perfección lo que es capaz de hacer el ser humano por dinero. En este caso, observamos el efecto alienante de mil millones, transformando al pequeño y humilde pueblo de Güllen en una comunidad asesina sin moral ni escrúpulos.

##### *-La alienación económica.*

El dinero es un bien económico socialmente aceptado como un sistema de pago para el intercambio de bienes y servicios. Este método surgió como una alternativa para evitar el sistema del medio de intercambio comúnmente conocido como trueque, que intercambiaba productos directamente por otros, basándose en el consenso y acuerdo de los participantes implicados que deliberaban y discutían sobre el valor de dichos objetos que se iban a intercambiar. Con el tiempo, el dinero sustituyó al trueque, pues resultaba bastante ineficaz e inexacto, cambiándolo por la moneda actual. Hoy en día, la economía

es un elemento clave en la sociedad y uno de los elementos principales que pueden producir la alienación en el ser humano.

Esta clase de alienación es la que mejor representa la obra de Friedrich Dürrenmatt, puesto que la escasez y necesidad de dinero es lo que moviliza a los personajes a comportarse de determinada manera. Los habitantes de Güllen vivían en la más absoluta pobreza y es precisamente la falta de dinero el motivo de su desdicha. En una sociedad de consumismo, el dinero es prácticamente esencial para vivir, pero el problema radica cuando no hay suficiente para comprar los bienes básicos como la comida o medicinas, es decir, productos de primera necesidad. O al menos, ese es el argumento en el que intentan escudarse las gentes de Güllen. El ser humano a menudo suele ser víctima de sus deseos monetarios y los personajes que aparecen en la obra de *La visita de la vieja dama* no podían ser una excepción.

Nosotros, los seres humanos, somos la peor de todas las especies ya que destruimos el mundo y no porque pasemos realmente hambre. Dejamos a otros morir de hambre para que a nosotros nos vaya bien [Wolf, 2015: 104].

El pueblo había depositado todas sus esperanzas en la promesa de Claire Zachanassian, convirtiéndose en su salvación, su única oportunidad para prosperar y mejorar su calidad de vida. El pueblo de Güllen consiguió su objetivo, pero a un alto precio, a saber, seguridad económica para toda una vida, a cambio de aplicar justicia a un crimen muy reprochable. La vieja dama exigía la muerte de un hombre que la dejó embarazada y la abandonó a su suerte a una vida de sufrimiento y prostitución. Alfred III cometió un crimen en su juventud y por sus actos debería ser juzgado. Las pruebas presentadas por la anciana víctima eran irrefutables y la culpabilidad del protagonista era evidente, el auténtico problema es que una vez dictada justicia, ¿quién se atrevería a aplicarla? Dilucidar quien de todos los habitantes del pueblo de Güllen se convertiría en el verdugo iba a ser la auténtica prueba.

Mil millones a cambio de la muerte de un hombre que cometió un acto de gran maldad durante su juventud. A lo largo de la obra, los habitantes de Güllen tratan de defender sus actos en el nombre de la justicia, pero en realidad lo que se está aplicando no es ley, puesto que la legalidad no tiene cabida, ni tampoco razón, puesto que todos los vecinos actúan al revés de toda lógica y raciocinio. Al igual que el joven Hamlet, los vecinos de Güllen están siendo víctimas de la alienación, en este caso de la alienación

económica, para convertirse en un simple instrumento de venganza. Alfred III quizá merezca un castigo por sus actos, pero desde luego no merece la muerte. Ningún tribunal que se precie debería aplicar la pena de muerte, al menos no en un juicio justo. Incluso si se intentase justificar esta decisión basándose en la justicia poética, aplicando las leyes antiguas como la Ley del Tali3n, se podr3a contemplar la posibilidad de que, puesto que las acciones de Alfred acarrear3n la muerte del beb3 de Claire Zachanassian, ella podr3a exigir la muerte de uno de sus hijos, pero no lo hace. La vieja dama demanda la muerte del infractor, haciendo imposible aplicar la vieja Ley del Tali3n pues no existe reciprocidad alguna entre el crimen y el castigo, imposibilitando as3 ning3n tipo de justicia poética. Lo que demanda la multimillonaria es venganza, que no justicia, hacia el hombre que la am3 y despu3s la abandon3. La justicia no tiene lugar alguno en esta situaci3n, tan solo venganza y al igual que el pr3ncipe de Dinamarca, que por culpa de su alienaci3n paterna se transforma en instrumento de venganza, el peque3o pueblo de G3llen se convirti3 en un medio para la muerte del anciano Alfred III.

La alienaci3n, sea del tipo que sea sin importar si es econ3mica o familiar, atrapa a los personajes y los transforma, cambiando no solo su persona, sino su futuro. El pueblo de G3llen y sus habitantes eran gente pobre pero honrada y probablemente as3 lo habr3an seguido siendo hasta el fin de sus d3as. No obstante, por acci3n de Claire Zachanassian, un fantasma del pasado similar al espectro del padre de Hamlet, G3llen es un pueblo rico y pr3spero con un futuro prometedor, pero al aceptar la muerte de un hombre, perdieron su honradez y, en su defecto, su humanidad.

*-La alienaci3n social.*

Cada uno de los diversos tipos de alienaci3n que existen, pueden manifestarse de distintas formas. La alienaci3n social es lo que en la actualidad se conoce como presi3n de grupo o presi3n social es la influencia que puede ejercer un grupo de personas hacia un individuo con la finalidad de cambiar el parecer o la actitud del susodicho. Esta alienaci3n puede producirse cuando el individuo no dispone de la autonom3a suficiente para diferenciarse del colectivo opresor y enfrentarse a las normas que dicho grupo desea imponer. En la obra, las gentes del pueblo de G3llen viven en una tranquilidad relativa y se dedican a contraer deudas sin temor, puesto que inminentemente recibir3n mil millones por parte de la vieja dama. Cada habitante piensa de manera similar y espera que alguien se haga cargo de dar muerte al anciano Alfred, alguien con menos moral que les permita

conservar su inocencia y su conciencia tranquila. Sin embargo, albergar esa clase de pensamientos no los exime de culpabilidad alguna, puesto que no todos piensan igual. Unos pocos ciudadanos, como por ejemplo el Maestro de la escuela de Güllen, consideran que todo lo que está sucediendo en el pueblo no es correcto y que deberían evitar esta situación a toda costa. No obstante, la presión social se impondrá, anteponiendo las necesidades y deseos del colectivo por encima de la ética y la decencia. En algunos casos puede ser por un sentimiento de aceptación en el grupo, por no sentirse desplazados, y en otros casos puede derivar del temor. Su silencio ante el conflicto puede nacer por miedo a enfrentarse a una sociedad que se plantea o espera o incluso desea la muerte de un hombre. Rebelarse podría convertir al sublevado en el siguiente objetivo. El silencio, pese a que vaya en contra de los principios morales y valores en los que uno cree, no solo asegura la supervivencia, sino que evita el destierro social y, además, te convierte en una persona con mucho dinero.

[...] sentimos la sociedad como una fuerza que nos obliga a actuar de una manera determinada, aunque ello no esté de acuerdo con nuestros deseos. Sentimos la alienación por el hecho de que la sociedad nos obliga a actuar en contra de nuestra voluntad [Baum, 1975: 125,126].

En este caso, la alienación social se alimenta de la alienación económica que a su vez se nutre de la alienación ideológica. Los habitantes de Güllen, al estar alienados a su sociedad, abandonan sus creencias morales y se pierden como personas y como seres humanos. Al dejar de ser uno mismo como ser único, como sujeto pensante y como ente individual, el individuo se convierte en un ente grupal, similar a una colmena o en un ecosistema formado por diversos engranajes sin una sombra de individualismo o pensamiento propio, puesto que los deseos y opiniones quedan doblegados a los deseos y necesidades de la mayoría.

#### *-La alienación ideológica.*

Las ideas son un término filosófico para definir conceptos. Dichos conceptos son los que, con el tiempo y un mayor desarrollo de las ideas, asentarán las bases de cualquier conocimiento científico, filosófico o ideológico. Las ideas son una capacidad humana que surge a partir de la imaginación y el razonamiento de una persona. Es una representación mental que nos permite la habilidad de adquirir y aplicar el intelecto mediante la observación y la reflexión. Son un acto básico del entendimiento humano mediante la contemplación y el conocimiento.

Todas las ideas, valores, convicciones y deseos que conforman la ideología de una persona y que le definen como individuo, constituyen un arma de doble filo: definen y alienan. Cada decisión que se toma fruto de la ideología ofrece una posibilidad pero conlleva la pérdida de algo, es decir, decidir equivale a ganancia, pero también pérdida. Si se analiza con detalle la mecánica de la toma de decisiones, se reduce a una sencilla selección de opciones. De manera simple, si un sujeto debe escoger entre la opción A y la opción B, al decantarse por la primera, siempre perderá la segunda. Por cada acción siempre habrá una reacción, como si fueran las dos caras de la misma moneda. Se podría entender la vida como una metáfora de un restaurante, en el cual, al escoger un plato de la carta, equivale a la renuncia de una docena de platos. Toda decisión tiene un coste que en ocasiones es menor y en otras es mayor, pero siempre habrá un precio que pagar.

Existe una doctrina ética conocida como el utilitarismo que expone que la mejor acción posible es la que maximiza la utilidad. El filósofo, economista y pensador inglés Jeremy Bentham, considerado como el padre del utilitarismo, lo define como una corriente filosófica basada en el principio de utilidad. En palabras del propio autor: el utilitarismo es “el principio que establece la mayor felicidad de todos aquellos cuyo interés está en juego” [Bentham, 1967: 126]. En resumidas cuentas, esta doctrina es conocida como la del bien mayor, tras el cual se escudarán los aldeanos del pueblo de Güllen. Por el bien mayor, aceptarán los mil millones a cambio de la muerte de un hombre de setenta años que cometió una gran maldad en su juventud. El dinero ofrecido por Claire Zachanassian traerá prosperidad, riquezas y mejoras para el pueblo, pero acarreará la muerte de un hombre, vecino y antaño amigo sobre sus conciencias. Pese a que ellos lo desconozcan, la ideología que están siguiendo los ciudadanos es el utilitarismo, que entra en conflicto con las reglas morales y culturales. La decisión que deben tomar constituye una ganancia y una pérdida, continuar siendo pobre pero honrado o ser rico pero inmoral. Como ya se ha expuesto anteriormente, no existe justicia en esta ecuación, solo venganza. Todo se reduce a matar y salvar al pueblo de su precaria situación aceptando un dinero manchado con sangre o no matar y salvar su honradez, pero conservando su pobreza. En la obra, el pueblo de Güllen tomó su decisión amparándose en su ideología utilitarista, transformándose de pobres honrados a adinerados asesinos. Gran parte de la culpa reside en la alienación económica que padecen los vecinos de Alfred III, pero al igual que algunos decidieron callar aquejados por la alienación social, otros se ampararon en el bien

mayor, perdiéndose así a ellos mismos. La alienación es pérdida y transformación, cambio y desposesión.

#### 4.3.3 Conclusiones de La visita de la vieja dama.

A lo largo del análisis realizado con las distintas obras que comprenden el Ciclo Tebano y la tragedia del príncipe Hamlet, se puede visualizar las virtudes y los defectos del ser humano. La alienación amorosa o la alienación familiar tienen su origen en las relaciones que establece el ser humano con sus familiares y seres queridos, en el amor hacia otra gente, que puede producir secuelas negativas como la misma alienación, pero también aspectos positivos y beneficiosos. Todas las situaciones proporcionaban una visión favorable o desfavorable de la humanidad. Defender una ideología, el honor familiar, las creencias religiosas, un ser querido o un familiar puede acarrear terribles consecuencias, pero todo en relación con algo que le importa al personaje. Sin embargo, la aparición en escena del dinero, generalmente, solo muestra el lado más codicioso, perverso y corrupto de los personajes.

El filósofo americano James W. Rachels en su libro *Introducción a la filosofía moral*, plantea la hipótesis de que no es tan sencillo actuar desinteresadamente, postulando que el egoísmo es una característica común en el ser humano y que el hecho de que las personas actúen de manera desinteresada se trataría de una imposición de la moral. En su obra, el autor hace una diferenciación entre lo que él llama egoísmo psicológico y egoísmo ético, aunque en esencia ambas son muy similares. El egoísmo ético establece que las personas solo deben hacer lo que es mejor para ellas mismas, mientras que el egoísmo psicológico postula que la gente realmente procura satisfacer siempre su propio interés. La diferencia radica en que la primera es una teoría normativa que plantea como debe comportarse el ser humano, mientras que la segunda es una teoría de la naturaleza humana y de cómo, de hecho, se comporta la gente. Según el autor, algunos pensadores sostienen que las personas no tienen deberes “naturales” para con otras personas, conocidos como los deberes morales. Estos deberes morales o naturales aparecen ante gente que simplemente podría ser ayudada o dañada por lo que hacemos, haciendo que esta suposición surgida del sentido común provoque que los intereses de la gente tengan valor desde un punto de vista moral. Por lo tanto, el egoísmo y el deseo

personal se alzarían como sinónimo de satisfacción y el auténtico interés y la gratitud hacia otros no es más que una ilusión.

Aquí hay una lección general que aprender, relacionada con la naturaleza del deseo y de sus objetos. Deseamos todo tipo de cosas —dinero, un coche nuevo, jugar al ajedrez, casarnos, etc.— y porque deseamos esas cosas, podemos obtener satisfacción al conseguirlas. Pero el objeto de nuestro deseo no es la satisfacción: eso no es lo que buscamos. Lo que buscamos es simplemente el dinero, el coche, el ajedrez o el matrimonio. Sucede lo mismo al ayudar a otros. Debemos primero querer ayudarlos, antes de que podamos obtener de ello alguna satisfacción. La grata satisfacción es un producto derivado, no es lo que estamos buscando. De este modo, sentir esa satisfacción no es una marca de egoísmo [Rachels, 2007: 92].

Cuando un personaje desea amar, puede acabar alienado como Ofelia, pero también ofrece un universo infinito de posibilidades positivas de que ese amor sea correspondido y se produzca el cariño, el amor y el respeto. Cuando un personaje se sustenta en su religión o creencia, esta puede alienarle, pero también puede proporcionarle un propósito y un camino a seguir. Ocurre igual con el resto de las alienaciones, ya sea familiar, política, social e incluso la metafísica, que puede esclavizar con sus dudas, cuestiones y necesidad de conocimiento, pero también puede aportar verdad y sabiduría. No obstante, cuando el epicentro del objetivo del personaje se basa en lo económico, en las ansias de deseo, lo único que es capaz de revelar es egoísmo y codicia, mostrando una clara facilidad hacia la corrupción sin un atisbo de desenlace positivo.

Si nuestros deseos y nuestro sentido de obligación estuvieran siempre en armonía, éste sería un mundo feliz. Por desgracia, no gozamos de tan buena fortuna. Es una experiencia bastante común que nos veamos empujados en distintas direcciones por el deseo y la obligación [Rachels, 2007: 90].

#### 4.4 Cuarta obra: *Las cosas que sé que son verdad*.

*Las cosas que sé que son verdad* es una obra escrita por el dramaturgo australiano Andrew Bovell estrenada en el año 2016 en Australia y en años posteriores en Reino Unido y Estados Unidos. Recientemente, el pasado año 2019, se estrenó en los Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid dirigida por el reconocido director teatral Julián Fuentes Reta y de la mano de un gran elenco compuesto por Verónica Forqué, Julio Vélaz, Pilar Gómez, Jorge Muriel, Borja Maestre y Candela Salguero. La obra trata sobre los mecanismos que componen los complejos engranajes familiares y las dificultades que tiene que afrontar una familia en su día a día. En ella, el espectador observa los vínculos

que unen a los integrantes de la familia Price y el crecimiento personal que experimentarán los personajes. *Las cosas que sé que son verdad* es un reflejo de las relaciones familiares y de las personas que componen el núcleo familiar.

Andrew Bovell nació en el año 1962 en Australia donde reside y trabaja actualmente como escritor de teatro, cine, televisión y radio. Autor de grandes obras teatrales, cabe destacar su éxito del año 2008 *Cuando deje de llover* que goza de un interesante paralelismo con la obra en cuestión *Las cosas que sé que son verdad*. Ambas obras se estrenaron en Australia, donde después tuvieron estrenos posteriores en Londres y Nueva York. *Cuando deje de llover* tuvo su estreno en España en el año 2014 en el Teatro Español de la Comunidad de Madrid y, al igual que su obra hermana, fue dirigida por Julián Fuentes Reta y protagonizada por parte de su mismo elenco con intérpretes, como Jorge Muriel, Borja Maestre o Pilar Gómez. Ambas obras comparten su temática sobre las relaciones familiares solo que en esta se puede observar cómo el dolor, el amor, el abandono y el perdón no solo se transmiten de un familiar a otro, sino también de generación en generación. *Cuando deje de llover* ha sido galardonada con tres premios Max en la categoría de Mejor Espectáculo Teatral, Mejor Dirección de Escena y Mejor Actriz de Reparto, junto con otros cuatro premios de la Unión de Actores a Mejor Actor Secundario, Mejor Actriz Secundaria, Mejor Actor de Reparto y Mejor Actriz de Reparto, mientras que *Las cosas que sé que son verdad*, al encontrarse en cartel en la actualidad, de momento tiene tres nominaciones para los premios de la Unión de Actores con Verónica Forqué como Mejor Actriz Protagonista, Pilar Gómez como Mejor Actriz Secundaria y Jorge Muriel como Mejor Actor Secundario.

*Las cosas que sé que son verdad* abarca una gran variedad de temas que escapan más allá de lo puramente familiar. Se abordan cuestiones de género, descubrimiento personal, paternidad, violencia, juventud, paso del tiempo, senectud, educación, dinero, amor, consumismo, decadencia, ruptura de cánones establecidos y, por supuesto, familia.

#### 4.4.1 La historia de la familia Price.

Este drama familiar no se compone por la clásica subdivisión de escenas y actos, sino por el devenir de las estaciones del año. La obra se inicia en otoño, pasando por el

invierno, seguida por la primavera y finaliza con la llegada del verano. Se podría decir que, a grandes rasgos, la historia se segmenta en cuatro actos reflejados en las diferentes estaciones que tiene la vida. La naturaleza es un componente clave que aparece en la mayoría de las obras del autor como una metáfora de la incapacidad del ser humano de controlar lo incontrolable, de medir lo que no tiene medida. A medida que pasa el tiempo y avanzan los meses, los pilares que componen la familia Price se derrumbarán y en un año, sus vidas cambiarán de tal manera que, lo que fue antaño, ya no volverá a ser jamás.

La familia Price está compuesta por seis miembros. En primer lugar, tenemos los cabezas de familia: Bob, el padre, un mecánico que actualmente se encuentra jubilado anticipadamente y su esposa Fran, una enfermera en activo. Ambos tuvieron cuatro hijos: la mayor, Pip, funcionaria del Ministerio de Educación, casada y con sus propios hijos, seguido de Mark, un ingeniero informático, Ben, economista, y la menor, Rosie. Cada uno de ellos experimentará su propia trama conflictiva, seguida de un desarrollo personal que hará que esa falsa ilusión familiar, ese espejismo de lo que debería ser la familia y no es, se destruya por completo.

*-Otoño:*

La obra se inicia con la vuelta a casa desde Berlín de la hija menor, Rosie, que se encontraba de año sabático por Europa. Tras una mala experiencia con un chico que ha conocido decide volver a su hogar, con su familia, antes de tiempo. Al verla llegar meses antes de lo previsto, sus padres se alarman e inmediatamente hacen venir a toda la familia que la atosigan a preguntas con preocupación. Queda constancia de que se quieren y se preocupan, pero la escena pone en antecedentes al espectador de que existen ciertas carencias afectivas. Fran, constantemente, le echa en cara a su hija mayor lo mucho que trabaja y lo bueno que es su marido cuidando de ella y de sus hijos y Pip, le recrimina a su madre que siga lavando la ropa y planchando las camisas de su hijo Ben de veintiocho años, que no para de alardear de su excelente puesto de trabajo y del mucho dinero que gana, pero es incapaz de planchar una camisa. Mientras tanto, Mark pone al día a su hermana pequeña Rosie y le informa de que ha roto con Taylor, su novia desde hace tres años, y su madre parece estar en completa disconformidad con su ruptura. En cuanto al padre, Bob, demuestra un absoluto rechazo a aprender cosas nuevas y siempre defiende que su método de actuación es el más correcto, ya sea para seleccionar la ruta más rápida al aeropuerto o su negativa a aprender cómo funciona la nueva cafetera que le ha regalado

su hijo Ben, aunque pese a su comportamiento algo rígido, se demuestra como un hombre despistado y distraído.

Días más tarde, Pip se pasa de visita por casa de sus padres para informar que piensa dejar a su marido Steve alegando que, pese a que es un buen hombre y un padre fantástico, no es feliz. Como remedio para su infelicidad Pip decide abandonar a su marido y a sus hijas para aceptar un trabajo muy importante en el extranjero durante un año. Fran sospecha de que le está mintiendo y pregunta directamente a su hija si ha conocido a otro hombre, a lo cual Pip responde negativamente. Pese a su respuesta, Fran no termina de creer lo que le está diciendo su hija y esta se marcha ofendida y enfadada por la falta de confianza de su madre.

*-Invierno:*

Rosie y su madre hablan sobre el futuro y la carrera que debería estudiar, aunque la joven aún no se siente preparada para escoger. En confidencia, Fran le cuenta a su hija que ha ahorrado algo de dinero durante toda su vida en secreto para poder jubilarse y viajar junto a su marido.

FRAN. A Europa. O a América. A todos esos sitios donde supuestamente uno debería ir. Quiero olvidarme de vosotros y dejar todos vuestros problemas a un lado. Quiero que estemos él y yo solos otra vez [Bovell, 2019: 149].

Ben se pasa a dejar unas camisas y su padre observa que conduce un coche nuevo de alta gama costado con un préstamo de 60.000 dólares. A Bob no le parece nada bien ese gasto y tacha a su hijo de irresponsable, y este se defiende con el argumento de que gana mucho dinero y tiene derecho a gastarlo como a él le guste. Cansado de que le digan constantemente cada vez que pisa esa casa lo que debe hacer y cómo debe comportarse, se marcha enfadado y ofendido.

BEN. Siempre que vengo a esta casa recibo una lección de cómo ser mejor persona. Cada vez que vengo. Y ya estoy harto [Bovell, 2019: 153].

Poco después, Fran recibe una carta desde Canadá de su hija Pip. En ella, admite que su madre tenía razón y que la razón por la cual abandonaba a su marido y sus hijas era la existencia de otro hombre que conoció en una conferencia sobre educación en Vancouver. Se trata de un hombre casado y con hijos, pero que no le importa ser su amante porque le ama. Aprovechando la carta, Pip le pregunta directamente a su madre

si la razón por la cual supo inmediatamente que había otro hombre era porque ella se enfrentó en su momento a una situación similar.

PIP. [...] Está casado. Por supuesto. Esto también lo sabías. Tres hijos. Un hijo y dos hijas. Con una mujer buena, elegante, perfecta y guapa. Pero no me importa. Porque me siento amada. Por él. Como nunca me he sentido amada por Steve. Mi cariñoso y buen marido, que no ha hecho otra cosa que cuidar de mí y de sus hijas, pero que se conforma con lo que tiene, sin más aspiraciones en la vida. Y ahora estoy esperando a que me llame, mi amante, preguntándome si esta noche encontrará una excusa para dejar su buena mujer, a sus cariñosos hijos y su tranquila casa y venir conmigo. Yo nunca quise ser esa mujer, mamá. Pero no puedo irme. No lo haré. Con el tiempo, tendrá que elegir y probablemente no seré yo la elegida. Pero, por ahora... bueno, por ahora, soy esta mujer [...] Y me pregunto si hubo alguien que te lo quiso hacer a ti, y si le dejaste. Te quiere, Pip [Bovell, 2019: 158].

Semanas después, Mark reúne a sus padres para confesarles que desde hace un año está visitando a un psicólogo y que ha tomado la decisión de iniciar su tratamiento para hacer un cambio de sexo, algo que no sienta nada bien a sus padres, provocando un rechazo instantáneo. Bob es incapaz de seguir escuchando y abandona la estancia y Fran, enfadada, se queja de lo mucho que les han consentido a él y a su hermana Pip haciéndoles creer que pueden hacer lo que ellos quieran sin importar las consecuencias.

FRAN. Os hemos consentido... A ti y a tu hermana. Os hemos educado haciéndoos creer que podíais tener todo lo que quisierais, que podíais ser lo que quisierais. Sin importar el coste que eso acarrea. Ni el daño que hacéis. Y nos hacéis daño. A tu padre y a mí. Y somos unos imbéciles por aguantarlo. Pero es lo que nos dijeron que teníamos que hacer. Me educaron para eso: Para ser madre. Pero ¡ojalá no hubiera tenido hijos nunca! [Bovell, 2019: 169].

Ambos progenitores le ruegan a su hijo que no lo haga y este decide abandonar la casa. Al cabo de un tiempo, Mark hace las maletas y se prepara para ir a Sídney a iniciar su nueva vida. Rosie le ofrece irse con él para ayudarlo, pero rechaza el ofrecimiento diciendo que no va a tener tiempo ni fuerzas para cuidar de su hermana pequeña y que necesita ir solo. Antes de despedirse, le cuenta que a partir de ahora su nuevo nombre va a ser Mia.

*-Primavera:*

Ben, el menor de los varones Price, se presenta de noche en casa de sus padres notablemente alterado y drogado. Al ver a su hijo en tal estado, ambos padres reaccionan de manera muy distinta; mientras que Fran defiende y se preocupa por la salud de su hijo de forma instintiva, Bob se enfada con su hijo por aparecer así y asustarles con su

comportamiento. Ben, aterrado, les confiesa que el abuso de sustancias es el menor de sus problemas, ya que ha desfalcado doscientos mil dólares de su empresa para poder costearse su adinerada vida ficticia.

BEN. Empecé a moverme con gente que estaba en otro círculo. Gente que ganaba mucho más dinero. Que tenía más. Gente de clase alta. Gente rica. Solvente. Niños de papá. De universidades privadas. De clase alta. No te puedes hacer una idea de lo que esta gente maneja. Y yo quería ser uno de ellos. Y, claro, dan por sentado que tú también tienes tanto como ellos. Y si se enteran de que no es así, pasan de ti. Te excluyen. Te dan la espalda cuando menos te lo esperas [Bovell, 2019: 186].

Para ayudar a su hijo a devolver el dinero, Fran está dispuesta a hipotecar la casa, pero Bob se niega rotundamente. Finalmente, Fran confiesa que tiene algo de dinero que ha ahorrado durante toda su vida a espaldas de su marido, cosa que no le sienta nada bien. Pese al ofrecimiento, Bob le prohíbe darle el dinero y obliga a su hijo a presentarse a la mañana siguiente ante su jefe y a la policía para contarle lo que ha hecho.

Más tarde, cuando Bob le pide explicaciones por el dinero oculto, Fran le confiesa que era un dinero de reserva en caso de que su matrimonio no acabara bien y que hace años ella se sintió tentada de abandonarlo por un paciente que conoció en el hospital, pero que no lo hizo por sus hijos y por la vida que habían construido juntos.

FRAN. Un paciente. Estuvo ingresado mucho tiempo. Yo cuidaba de él. Tuvimos la oportunidad, como te puedes imaginar, de conocernos de verdad... Hablábamos. Sobre la vida. De libros. De música. Le gustaba Leonard Cohen. (*Un momento.*) Te elegí a ti. A ti y a los niños. Y lo que teníamos [Bovell, 2019: 192].

*-Verano:*

Un año después de la vuelta de Rosie de Europa, ésta les comunica a sus padres que ha decidido irse a estudiar lejos un curso de escritura creativa en la Universidad de Griffith. Bob y Fran hacen lo posible para hacer que su hija cambie de opinión, pero es en vano.

Semanas después, una vez Rosie se ha marchado, Fran se marcha a trabajar, dejando a su marido en una casa vacía sin hijos, pero antes de irse deciden hacer planes de futuro, cambiando cosas de la casa y el jardín para comenzar una nueva etapa juntos. Esa misma noche, Bob recibe una llamada, donde le informan de que Fran se ha quedado dormida al volante y ha fallecido. La obra finaliza con toda la familia, reunida de nuevo para el funeral de su madre.

#### 4.4.2 Tipos de alienación:

A diferencia de las obras anteriores, para el análisis de estas alienaciones, se procederá al escrutinio de las conductas de los personajes de la obra para extrapolar de sus acciones y comportamientos los factores alienantes que producen su estado.

*-Fran y Bob. La destrucción de la familia por la alienación familiar.*

En la actualidad, la familia presenta ciertos cambios significativos en comparación con las familias de antaño. Para empezar, existen diversos tipos de organizaciones familiares, como las familias monoparentales, familias compuestas con hijos de matrimonios anteriores, parejas homosexuales, etc. En el hogar conviven únicamente dos generaciones (padres e hijos) y el número de hijos es más escaso, siendo común los hijos únicos que nacen a edades más avanzadas de los padres creciendo así la brecha intergeneracional. En cuanto al rol de la mujer, ya no se espera que sea el de madre y esposa, sino que se ha incorporado en el mundo laboral (aunque en muchos casos recaen sobre ella los trabajos del hogar) y el varón ha perdido su posición de poder absoluto para producirse una toma de decisiones y responsabilidad compartida con su cónyuge. Por último, la familia se convierte en un proyecto de vida compartida, en lugar de una imposición económica, social, moral o religiosa.

Familia es el nombre con que se ha designado a una organización social tan antigua como la propia humanidad que ha experimentado, con la evolución histórica, transformaciones que le han permitido adaptarse a las exigencias de cada sociedad y cada época [Gervilla, 2010: 14].

La familia es un espacio u organización para la procreación y la transmisión de la herencia cultural. Sigue siendo un refugio de dificultades y problemas donde los miembros de la familia pueden ampararse y protegerse gracias a los lazos de afecto que los unen. En la actualidad, la familia sigue gozando de un gran prestigio y reconocimiento social.

La alienación familiar es un camino de doble sentido. Por un lado, están los efectos que algunos hijos pueden sufrir con respecto a la alienación paterno-familiar, como Hamlet hacia su padre y Antígona hacia el resto de su familia, su tío, sus hermanos, etc.

No obstante, la paternidad también puede ser alienante, puesto que te desposee de tu condición como ente individual, para hacerte formar parte de un colectivo, la familia. Obviamente, este fenómeno solo ocurre cuando el progenitor en cuestión reconoce al hijo o hija, puesto que una regla básica de la alienación es que está sujeta a la toma de decisiones y a las responsabilidades que ello conlleva. El hecho de que biológicamente se conciba un hijo no hace al padre o a la madre seres alienantes, si no la decisión de ejercer como tales, el querer educar y cuidar activamente de la prole, de la descendencia que se ha creado. Aceptar la responsabilidad de criar y proteger a un hijo es lo que demuestra a nivel dramático la importancia que tiene para el personaje. De ahí que cuanto mayor es la responsabilidad que acepta, mayor puede llegar a ser la alienación. Tanto el personaje de Bob como el de su esposa Fran han luchado en escena por darles lo mejor a sus cuatro hijos, al menos de la mejor manera que han sabido hacerlo. La alienación familiar está estrechamente relacionada con la alienación amorosa, pero en la primera influyen otros muchos factores como la genética y el instinto básico del ser humano de crecer y reproducirse. Antes de ser padres, eran un matrimonio, dos personas que habían prometido amarse. Tener hijos siempre es una decisión difícil, puesto que conlleva una serie de gastos, esfuerzo y tiempo que pueden no estar al alcance de todo el mundo. En la obra queda constancia que, durante la educación de sus hijos, pasaron muchos apuros económicos, teniendo que educarlos en colegios públicos, haciendo dobles turnos en el trabajo para pagar las facturas, la hipoteca, alimentar seis bocas, etc. Formar una familia, no solo produce alienación familiar y amorosa, sino también alienación económica. La paternidad es una responsabilidad, y las responsabilidades pueden ser alienantes.

Una vez más aparece el asunto de alienación y responsabilidad. Ser padre puede ser accidental o intencionadamente, la diferencia radica en la importancia que tendrá el personaje a la hora de ser ese padre. Si el personaje es un padre ausente y no le importa el cuidado del hijo, en ese caso difícilmente sufrirá de alienación, pero si decide ser padre (decisión=alienación) y le importa la educación y cuidados de su hijo (es decir, acepta la responsabilidad) es posible que padezca alienación familiar.

Muchos padres depositan demasiadas esperanzas en sus hijos y crean unas expectativas muy altas en ellos, como Fran con su hija mayor Pip que creció asfixiada bajo la atenta mirada de su madre o como Bob con su hijo Ben, que tras una vida de críticas constantes de su padre sobre cómo hacía las cosas, acabó enfadado y harto. Los

padres esperan la perfección de sus hijos, una versión más joven, sabia y madura de lo que ellos fueron en su época. Sin embargo, cuando los hijos se desvían del camino construido por los padres reaccionan negativamente, como ocurrió con Mark cuando les contó como quería comenzar a vivir su nueva vida como Mia. Al no cumplirse dichas expectativas, solo queda el dolor.

BOB: No era así como me lo había imaginado... Creí que harían como nosotros. Pero mejor que nosotros. Versiones mejoradas de nosotros. Con mejor educación. Con mejores trabajos. Y con un futuro mejor. Y para que así fuera trabajamos muy duro, ¿verdad? Pero pensé que vivirían cerca. En la misma ciudad, al menos. En una casa hecha por ellos. Como hicimos nosotros. Y que se casarían con gente buena. Y que tendrían hijos. Como nosotros. Y que la mayoría de los domingos vendrían aquí a comer. Y que estarían todos los niños juntos. Todos los primos. Y jugaríamos al fútbol. O al tenis. Y que dormirían en la casa de la yaya y del abu. Ya sabes. Y que habría peticiones de mano. Y bodas. En este jardín. Eso creí que sería la vida. Eso es todo lo que siempre he querido, Fran [Bovell, 2019: 199].

Según Ángeles Gervilla en su libro *Familia y educación familiar* [2010], en la actualidad existen varios tipos de familia según su estilo de educación y enseñanza. Existen las familias democráticas, autoritarias, negligentes, indulgentes, indiferentes, sobreprotectoras, amalgamadas, centradas en los hijos y monoparentales. Cada una de estas familias aborda la educación de los hijos e hijas de manera distinta y dependiendo del modelo de enseñanza seleccionado, la prole reaccionará de manera diferente y se desarrollará en consecuencia:

- ☞ **Familias democráticas:** En esta clase de familias, los padres ayudan al menor a recuperar el autocontrol cuando este se siente frustrado o enfadado. El uso del castigo es siempre el último recurso para la resolución del conflicto y dicho castigo es siempre el apropiado para cada ocasión. Como resultado a este modelo de enseñanza, los hijos son independientes con un alto porcentaje de responsabilidad hacia la familia, amigos y sociedad. Su autoestima es elevada y están muy motivados para lograr el éxito.
- ☞ **Familias autoritarias:** En este modelo, los padres fuerzan a los hijos a realizar acciones que les producen tensión o ansiedad y no permiten que el niño haga comentarios acertados sobre su persona. Los padres frecuentan actitudes de mal humor junto con agresiones verbales constantes y un exceso de normas y consignas estrictas. Esto provoca que los hijos sean infelices y reservados, con dificultades para confiar en los demás.

Manifiestan baja autoestima, se aíslan con facilidad y son más inseguros a la hora de tomar decisiones. El resultado de un modelo autoritario es que los hijos realizan sus actividades por miedo al castigo.

- ☞ **Familias negligentes:** En este modelo, los padres apenas se preocupan por sus hijos. Son permisivos y pasivos y no son exigentes, ni atentos ni afectuosos. Los hijos de esta clase de familias son más inmaduros en los círculos cognitivos y sociales.
- ☞ **Familias indulgentes:** Se tratan de padres benévolos que educan sin normas excesivamente rigurosas. Es similar al modelo democrático y, según los estudios, los hijos de estas familias tienen alta autoestima, autoconfianza y niveles altos de creatividad y logros escolares.
- ☞ **Familias indiferentes:** El padre permite que el niño actúe acorde con todos sus impulsos y les interesa poco ayudar a su hijo a adquirir hábitos u otras conductas disciplinarias. Tienen un mínimo de normas en el hogar y a los padres no les interesa ser un modelo consistente para su hijo. El resultado son hijos pasivos que no toleran los límites ni las normas. Son desobedientes, no tienen metas claras y dudan cuando tienen que tomar decisiones.
- ☞ **Familias sobreprotectoras:** Sobreprotegen a sus hijos impidiendo su desarrollo y autonomía. Este modelo provoca que los hijos no sepan ganarse la vida ni defenderse, ponen excusas para todo y se convierten en seres infantiloides. Estas familias pretenden dar satisfacciones y necesidades físicas al niño para prevenirlo de peligros y enfermedades.
- ☞ **Familias amalgamadas:** La felicidad consiste en hacerlo todo juntos, imposibilitando así el proceso de individualización. Lo comparten todo y es un insulto para los demás separarse del resto. Estas familias ocasionan hijos inhibidos, con tensión por no querer separarse, sin libertad (pues están atados a los demás) e inseguridad.
- ☞ **Familias centradas en los hijos:** En ocasiones los padres son incapaces de afrontar sus conflictos y se centran exclusivamente en sus hijos. Buscan la compañía de los hijos como única fuente de satisfacción. Los padres viven por y para sus hijos. De este modo, es común que el hijo participe en los conflictos entre los padres e incluso se vea obligado a escoger un bando en contra del otro progenitor.

☞ **Familias monoparentales:** En esta clase de familias donde hay un padre o madre ausente, es frecuente que uno de los hijos (casi siempre el mayor y probablemente del sexo contrario al progenitor que está presente) sustituya al rol de la pareja ausente y ejerza el papel del progenitor faltante. Este comportamiento genera grandes trastornos en el desarrollo del hijo ya que al asumir roles que no le corresponden, no aprende a hacer ni a vivir con sus compañeros, amigos o hermanos lo que le corresponde por su edad.

Fran y Bob, pese a sus cuestionables decisiones como padres, todo lo que hicieron fue pensando en el bienestar de sus hijos tratando de proporcionarles los mejores valores, educación y vida posibles. No existe un manual que indique cómo educar a los hijos de manera correcta y ambos lo hicieron lo mejor que pudieron. Sin embargo, cuando todos los hijos abandonan el nido, es cuando se dan cuenta de que no les queda nada. Una vez eliminan a los hijos de la ecuación, el matrimonio se queda solo sin nada que hacer, como si el hecho de quitarles a sus hijos los dejara vacíos. Después de treinta años de dedicación en cuerpo y alma a ellos, de organizar sus vidas alrededor de sus hijos como eje central, de trabajar para ellos, de cuidar de ellos y de vivir por ellos, cuando no están, solo queda un matrimonio monótono, una casa vacía y un trabajo agotador. Son una pareja que, al centrarse en sus hijos, le dieron la espalda a todo lo demás, sin amigos con los que pasar el tiempo ni objetivos que cumplir. Durante treinta años, Bob y Fran vivieron alienados a sus hijos, a su rol como padres, y una vez que esa alienación finaliza, se dan cuenta de que no les queda nada.

*-Pip. La alienación amorosa y el fin del matrimonio.*

En la actualidad es difícil señalar las razones por las cuales un matrimonio decide separarse, puesto que existen varios factores individuales, de pareja, familiares, culturales y religiosos, entre otros muchos. Hace treinta años, la razón más frecuente era la incompatibilidad de caracteres, más tarde fue la falta de comunicación y la más recurrente en los últimos tiempos es el final del amor, el famoso: “lo(a) dejé de amar”. Este es, precisamente, el argumento que esgrimirá Pip en su defensa a la hora de separarse de su marido. La infelicidad parece ser el motivo más frecuente que provoca la separación, seguido de la irresponsabilidad, la falta de comunicación, el desvanecimiento del amor a través del tiempo, los apuros económicos y la inmadurez. Los cambios socioculturales

que se producen con el paso del tiempo son otros factores para tener en cuenta en la separación. El hecho de que la mujer participe más activamente en el ámbito laboral consiguiendo así independencia económica y personal y situándola en una relación más igualitaria con el hombre, hace que esté menos dispuesta a tolerar situaciones adversas que antes sí que aceptaba, como la infidelidad, el maltrato (ya sea psicológico o físico), alcoholismo, drogadicción, etc. Otro cambio sociocultural es que la mujer tiene el mismo derecho que el hombre a buscar placer sexual (hecho que antes era impensable), provocando que tanto hombres como mujeres toleren menos la insatisfacción en esa área en concreto. En cuanto al hombre, un cambio cultural que le ha afectado en particular es la actual connotación que ha adquirido el concepto de ser buen padre. En el pasado era suficiente con ser una figura de autoridad y principal pilar económico, pero en el presente la función del padre precisa de un desarrollo de su índole afectiva y expresiva en relación con sus hijos. Estas peticiones (a las cuales el hombre no está siempre preparado) se hacen más urgentes dada la incorporación de la mujer a su puesto de trabajo que hace que, en consecuencia, esté más ausente del hogar y el ámbito familiar. A todos estos factores, debe sumarse el distanciamiento de la religión entre las nuevas generaciones y el sentido trascendental que otorgaba al matrimonio, haciendo más sencillo renunciar al compromiso adquirido al casarse.

El cambio en los conceptos de tiempo, sacrificio, logro y compromiso, junto a la noción de éxito que se ha impuesto en los últimos tiempos, han planteado toda una nueva cultura de lo desechable, lo rápido y «lo lindo» que también ha influido en el matrimonio. A muchos les cuesta concebir un campo de actuar y sentir en la vida, como puede ser la vida familiar y matrimonial, donde se requieren más postergaciones, más trabajo, más tiempo y grados de satisfacción con altos y bajos, y donde el resultado solo se ve, a veces, en el largo plazo. Así como el año tiene cuatro estaciones naturales, con su duración, clima y características propias, también el matrimonio tiene sus propios períodos de verano y de invierno, con agrados que se hacen más plenos vividos en pareja y dificultades que solo el trabajo en común puede llegar a sobrellevar. Pero la cultura actual no parece prepararnos para ello [Roizblatt, 2013: 23].

En el caso de Pip, casada y con dos hijos, está enamorada, solo que no de su marido, decidiendo dar un giro radical a su vida y abandona a su marido e hijos. Esta decisión no solo conlleva la ruptura de su matrimonio y el abandono de sus hijos, sino que potencia la animadversión y el enfado que existe entre ella y su madre, que se opone a la decisión de su hija. Más tarde averiguaremos que la aversión que siente Fran hacia el divorcio de su hija proviene de un momento de su pasado en que ella tuvo que decidir si abandonaba a su marido y a sus hijos por otro hombre que había conocido en el hospital

donde trabaja o mantener su matrimonio y su familia unida. En muchas ocasiones la separación de los hijos revive temas no resueltos de la propia historia matrimonial.

Cuando se llega a la etapa de madurez, en que los hijos se casan, habitualmente se desea poder apreciar la vida de ellos como serena y feliz, y muchas veces es esa satisfacción la que prácticamente sustituye las deficiencias que, a veces, se vivieron en las propias vidas. Por lo mismo es que puede ser una situación muy dolorosa, frustrante y hasta chocante el ver la ruptura matrimonial en los hijos o los nietos. También hay que considerar que se está hablando de una generación que «soportó» mucho con el fin de mantener el matrimonio, ya que, en su época, la separación era prácticamente una rareza [Roizblatt, 2013: 78].

También afecta a la relación con su padre al decirle que no hay otro hombre que sea la causa de la separación, haciendo que la alienación amorosa que siente Pip le haga mentir a su padre con quien siempre había tenido una relación basada en la sinceridad y la honestidad. Los lazos de amor y cariño y las promesas que existen entre su padre y ella quedan rotos por causa de la alienación.

#### *-Ben. Las alienaciones del siglo XXI.*

A medida que la sociedad avanza, evoluciona y cambia, también lo hacen las alienaciones. Generación tras generación, se pueden ir observando las diferencias que las hace únicas, pero que amplían la brecha que puede existir entre padres e hijos o abuelos y nietos. Cada generación se cree mejor y culpa a la anterior de los errores cometidos, de no comprender el nuevo mundo que viven y ser incapaces de adaptarse a los nuevos tiempos. En el caso de la familia Price, esta distancia generacional se hace patente entre el padre y sus dos hijos, Ben y Mark-Mia. A Bob Price, a sus sesenta y tres años, le resulta imposible adaptarse a las nuevas tecnologías, a las nuevas costumbres y su arraigado paternalismo le hace creer que sus métodos, creencias y decisiones son mejores que las de sus hijos, provocando que estos se sientan ignorados y potenciando el malestar entre ellos.

Los nuevos tiempos traen consigo nuevas alienaciones que repercuten en la gente, como al joven Ben Price, cuya juventud e ímpetu le hacen susceptible de padecer las alienaciones que aquejan al siglo XXI. Pese al aspecto novedoso y moderno, estas alienaciones mantienen su cualidad transformadora y su capacidad privativa en el personaje dramático. Estas nuevas alienaciones son la alienación de consumismo y la alienación química.

*-La alienación de consumismo.*

Herederos de su desarrollo y crecimiento durante el siglo XX, actualmente nos encontramos en la era de la tecnología, en la que el ser humano basa su sociedad en el consumo. Personas jóvenes difíciles de contentar que precisan constantemente la novedad, instigados por la publicidad incesante que idealiza la felicidad y satisfacción personal del individuo producida por el consumismo. El ser humano actual necesita comprar o acumular bienes y servicios que no son de primera necesidad. A este fenómeno cultural se le conoce como sociedad de consumo. En el fondo, podemos entender la alienación de consumismo como una evolución moderna de alienación económica. El docente e investigador pedagogo Hugo Cerda Gutiérrez en su libro *Mitos de la sociedad moderna: un negocio lucrativo*, expone que la posesión de dinero determinará el nivel, estatus social y prestigio del individuo sin importar su valor ético, social, intelectual, afectivo o moral. Su afirmación se sostiene bajo la hipótesis de que si estos individuos poseen más dinero es porque son más capaces, inteligentes o se encuentran más preparados a nivel profesional, puesto que han podido acceder a estudios superiores o tienen suficiente dinero que les permite costárselos. En otras palabras, la cantidad de dinero determinará el estatus social de la persona y ese determinado estatus económico se puede reflejar en las posesiones que uno tiene, en sus ingresos, en el tamaño y lujo de su casa, en su vestimenta, en su nivel de estudios o en el lugar donde pasa las vacaciones. En el caso de que carezca de estatus, el individuo deberá imitar tener estatus. El autor sostiene que serán los medios de comunicación los que se encargarán de crear la ilusión de cuáles son los signos subjetivos y externos de dicho estatus.

El medio social, especialmente la sociedad de consumo y los medios de comunicación, se encargan muchas veces de distorsionar los niveles de percepción social de las personas y muchas veces alimenta un estatus subjetivo que los individuos creen tener, sin poseer ninguna aprobación social o cultural y sin cumplir algún criterio que soporte el estatus del cual hacen alarde. Mediante el dinero es posible adquirir algunos signos que le permiten ascender o supuestamente, dar grandes saltos en este terreno de estatus: carros, casas, viajes, ropas de marca, joyas, etc. [Cerda, 2013: 156].

La publicidad que se observa diariamente en los medios de comunicación como la televisión, la radio o las redes sociales afecta a aquellos individuos que carecen de personalidad o sufren una falta de identidad personal, haciendo que estas personas desconozcan sus necesidades esenciales por querer imitar a los personajes que aparecen por la televisión u otros arquetipos con los que quieren asemejarse. Este intento de

imitación induce a los consumidores a adquirir ciertos productos no esenciales bajo la ilusión o falsa promesa de encontrar la felicidad, generando así un sinnúmero de necesidades que nunca se suplirán.

La alienación del dinero conlleva una alienación del estatus, que a su vez hace parte de una mitología social que nos recuerda que solo escalando mejores posiciones económicas y sociales en el medio es posible alcanzar la *felicidad*. Aquí el estatus y la posición social que una persona ocupa en la sociedad o en un grupo social de personas, es clave para alcanzar esos niveles [Cerdeña, 2013: 155].

Ben Price, avergonzado de su origen humilde y en un intento de aparentar ante sus nuevos amigos y compañeros de trabajo una vida que no era suya, comenzó a desfalcar dinero de la empresa para así costearse todos sus lujos, vicios y excesos. Ben Price estaba bajo los efectos de la alienación de consumismo. Educado por su padre en los valores de la honestidad y el respeto, Ben era consciente de que sus actos estaban mal, pero por causa de su necesidad acuciante de aparentar y ser aceptado, sumado a sus ansias de consumismo fruto de la sociedad en la que vive, decide llevar a cabo un acto ilegal que lo podría meter en prisión durante muchos años. Otro gran ejemplo de su alienación de consumismo es la compra de su coche nuevo de alta gama. Es normal que un individuo, para desplazarse, adquiera un vehículo para poder moverse con tranquilidad para ir al trabajo, pero no era necesario un coche de alta gama envuelto en lujo y ostentación en un intento de mimetizarse con la gente que suele frecuentar.

BOB. ¿Qué gente? ¿Con qué gente está él? ¿Con la gente que pide un crédito de sesenta mil dólares para comprarse un coche nuevo y así poder aparentar que son más de lo que son? [Bovell, 2019: 151].

#### *-La alienación química.*

La alienación química es también conocida como el síndrome de dependencia, ya sea al alcohol, fármacos, drogas o cualquier tipo de sustancia psicoactiva legal o ilegal que genera una necesidad sobre el individuo de consumir dosis constantes de la sustancia en cuestión para poder encontrarse bien consigo mismo. La nomenclatura de alienación química viene dada por la reacción que ejercen estas sustancias en el cerebro de las personas afectadas. La ingesta o consumo de dichas sustancias producen que el cerebro genere una falsa asociación de bienestar que provoca en el individuo la necesidad de seguir tomando sin control la droga en cuestión, generando así una adicción o dependencia. Esta alienación hace referencia a la química cerebral que experimentan las

personas que se encuentran bajo el influjo de una adicción, sea del tipo que sea, y no por la sustancia que ingiere. Existen una gran variedad de adicciones que no tienen relación con el consumo de sustancias tóxicas o psicoactivas, como la ludopatía (adicción al juego) o la tecnofilia (adicción a las nuevas tecnologías) pero que producen la misma reacción química en el cerebro de manera crónica y recurrente. Si bien es verdad que la Asociación Americana de Psiquiatría diferencia los trastornos inducidos por el abuso de sustancias de los trastornos adictivos producidos por otros procesos no relacionados con sustancias, a efectos prácticos se puede considerar la drogodependencia y la adicción como términos sinónimos.

El DMS-5 del año 2018, conocido como la quinta edición del *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* de la Asociación Americana de Psiquiatría confirma que, para diagnosticar esta clase de dependencias hacia diversas sustancias, el paciente debe cumplir una serie de criterios y patrones patológicos de comportamiento entre los que se incluyen malestar o deterioro, ya sea psicológico, físico o social. Para el correcto diagnóstico debe darse, como mínimo, tres de los siguientes criterios expuestos a continuación en un periodo de 12 meses:

- Criterio 1: La persona consume grandes cantidades de sustancia o lo hace durante un tiempo más prolongado de lo previsto.
- Criterio 2: La persona expresa deseos persistentes de dejar o de regular su consumo y relata múltiples esfuerzos fallidos por disminuirlo o abandonarlo.
- Criterio 3: La persona invierte una gran parte de su tiempo tratando de conseguir la sustancia, consumiéndola o recuperándose de sus efectos.
- Criterio 4: En los casos más graves, es muy probable que las actividades diarias del individuo giren en torno a la sustancia en cuestión. Existe un intenso deseo de consumo que se manifiesta por un ansia o urgencia en cualquier momento, aunque es más probable que aparezca en aquellos ambientes en las que la persona ha consumido o conseguido la sustancia en el pasado.
- Criterio 5: El consumo recurrente y constante de sustancias puede conllevar el incumplimiento de los deberes fundamentales en el ámbito académico, laboral o doméstico del individuo.

- Criterio 6: El individuo afectado podría seguir consumiendo a pesar de tener problemas recurrentes o persistentes en su esfera social o interpersonal, causados o exacerbados por los efectos del consumo.
- Criterio 7: Se reducen o abandonan importantes actividades sociales, ocupacionales o recreativas debido al consumo de sustancias. La persona puede descuidar o abandonar las actividades familiares y las aficiones a causa de dicho consumo.
- Criterio 8: Puede producirse un consumo recurrente de la sustancia, incluso en aquellas situaciones en las que ésta provoca un riesgo físico.
- Criterio 9: La persona consume de forma continuada a pesar de que padece un problema físico o psicológico recurrente o persistente que probablemente se puede originar o exacerbar por dicho consumo.
- Criterio 10: La tolerancia producida cuando, como resultado de la administración continuada, el sujeto presenta menor sensibilidad a ella. Se define como el aumento significativo de la sustancia para conseguir los efectos deseados, o como una reducción notable del efecto cuando se consume la dosis habitual. El grado en que se desarrolla la tolerancia varía en función de la persona y de la sustancia.
- Criterio 11: El síndrome de abstinencia suele aparecer cuando disminuye la cantidad de sustancia que suele tomar el individuo, produciendo una serie de reacciones físicas o corporales adversas. Es probable que la persona consuma dicha sustancia para aliviar los síntomas que produce la abstinencia. Los síntomas difieren enormemente según la adicción.

Inicialmente, estos criterios hacen referencia a los trastornos inducidos por el abuso de sustancias, pero también pueden ser útiles para diagnosticar los trastornos adictivos que no están relacionados al abuso de sustancias como, por ejemplo, la ludopatía.

En la obra, Ben Price tiene un serio problema de adicción a las drogas. Inicialmente su consumo se vio propiciado por las compañías que frecuentaba con un uso claramente recreativo. Sin embargo, el estrés producido por sus actos de estafa a la empresa con el fin de defalcar dinero sumado al carácter adictivo que tienen ya de por sí esa clase de sustancias, hicieron del personaje un adicto. El estrés junto con el síndrome

de abstinencia crea un círculo vicioso que se retroalimenta constantemente, haciendo que Ben necesite consumir para poder mantener cierto nivel de calma. A mayor cantidad de estrés, más sustancia necesita, y cuanto mayor sea la sustancia, mayor es la dependencia y la necesidad de costársela. Para poder pagarla, Ben recurrirá al único método para obtener dinero fácil, desfalcando dinero a la empresa, que es precisamente el foco del estrés del personaje.

Toda clase de adicción genera una necesidad, una dependencia y, por defecto, una alienación. Esta alienación es orgánica, fruto de una química errónea y desequilibrada en el cuerpo humano, casi como una reacción científica provocada en el organismo por un experimento de laboratorio. Esa necesidad que genera la abstinencia es lo que aliena al personaje. Es imposible saber si el desenlace del personaje de Ben Price habría sido diferente sin su alienación química, pero sí que habría sido un factor determinante. Es cierto que no tomó buenas decisiones ni que frecuentaba las mejores compañías, pero sí que se puede afirmar que su toma de decisiones se vio afectada e influenciada por el consumo de drogas. Quizás, si su mente hubiera estado serena y libre de química, jamás hubiera decidido recurrir a ese comportamiento ilícito e incurrir en una ilegalidad. O tal vez si lo hubiese hecho, pero gozaría de la tranquilidad y el buen juicio para darse cuenta del error que estaba cometiendo. O puede que todo hubiera acabado de la misma manera exacta, es imposible saberlo. Lo que si resulta una certeza es que estaba siendo víctima de la alienación.

*-Mark/Mia. Las construcciones sociales y sus alienaciones.*

La realidad en la que el sujeto vive determinará las alienaciones que le toca experimentar. Todos los conceptos están sujetos a la época y el momento histórico en el que el personaje vive, ya que a medida que la sociedad evoluciona, lo mismo pasa con las personas. El ser humano es un ser social y debe vivir según las reglas que la sociedad ha dictado, o al menos suele ser así en la mayoría de los casos. El concepto de familia no es igual ahora que durante la Grecia clásica y la idea del amor era diferente durante la Edad Media y en la antigua Roma. En ocasiones, la sociedad resulta un factor determinante en diversos aspectos de la vida cotidiana y un ejemplo de ello es la anteriormente mencionada alienación social. En toda obra es preciso conocer el contexto histórico-social para poder comprender mejor todas y cada una de las decisiones y costumbres que viven los personajes en su día a día. Un ejemplo claro es el conflicto que existe en la obra de

*Fuenteovejuna* del autor aurisecular Lope de Vega, donde la figura del Comendador abusa de todos los habitantes del pueblo y se rebelan contra él. El espectador que asiste a una representación de esta obra y la visualiza con ojos y mirada actual, le resultará completamente abusivo el comportamiento del Comendador hacia su pueblo e incluso se escandalizará con la violación de la joven Laurencia a manos del antagonista de la obra, el infame Fernán Gómez de Guzmán. El abuso de poder es algo que se entiende en cualquier época, pero es preciso comprender la sociedad y el contexto histórico que había durante los tiempos de los Reyes Católicos para interpretar mejor el comportamiento de los personajes. Si se observa la obra con vistas a las leyes y costumbres de aquel tiempo, el espectador sabrá que los vasallos debían sumisión a los señores feudales y otras figuras de autoridad semejantes. Es más, el abuso y violación hacia Laurencia por parte del Comendador era considerado un presunto derecho que existió durante la Edad Media conocido como derecho de pernada, el cual otorgaba a los señores feudales la potestad para mantener relaciones sexuales con cualquier sierva de su feudo que fuera a contraer matrimonio con uno de sus siervos. Esta clase de derechos o costumbres no le restan importancia al abuso de autoridad del comendador, sino que aportan una dimensión distinta a la sublevación del pueblo hacia el tirano. El personaje vive alienado a la sociedad en la que nace, como es el caso de Mark/Mia en la obra *Las cosas que sé que son verdad*.

Es necesario recordar que la sociedad es una construcción y, como tal, no deja de ser un acto de creación de la voluntad del ser humano. Un constructo social es un sistema creado por los participantes de una sociedad o cultura en particular por el cual los individuos de dicha sociedad acceden a comportarse y acatar ciertas reglas convencionales, creando así la realidad social. Esta realidad social se trata de un proceso dinámico que siempre está en constante cambio y evolución, creando e institucionalizando diversos fenómenos sociales e instaurando nuevas tradiciones. Los fenómenos sociales son la conducta consciente de las personas ante los diversos acontecimientos de la vida y condición social. Si un fenómeno social limita, explota u oprime a un individuo o a un colectivo, propicia de manera inevitable un cambio social, es decir, una alteración visible de las estructuras y construcciones sociales como consecuencia de las normas, valores o productos de esta clase de estructuras. En varias ocasiones, diversas tradiciones muy arraigadas en el constructo social, que se pueden considerar anticuadas u obsoletas por las nuevas generaciones, suelen provocar conflictos

en diversos factores de la sociedad. Esta clase de fenómenos sociales son los que incentivan la alienación social y la desgranar en diversas nuevas alienaciones. Todo aquello que no encaje o sea rechazado por la sociedad, favorece a la alienación.

*-La alienación de la forma.*

Una vez comprendido que la realidad es una construcción social, queda identificar el factor determinante que aliena al individuo que, en este caso, será la forma. Se debe entender por forma como la configuración externa del sujeto alienado ya sea por su aspecto, fisonomía, figura o apariencia. Cuando una persona no cumple los cánones de forma que establece la sociedad, es cuando se produce el rechazo social que es lo que provoca la alienación. Las personas son seres sociables que necesitan sentirse aceptados por el entorno que les rodea. Si el ser humano no se siente aceptado, este rechazo social puede provocar graves consecuencias en la autoestima del individuo, así como depresión e inseguridad emocional e incluso reacciones agresivas ante situaciones de rechazo posteriores. En ocasiones este rechazo a la forma puede ser por una decisión activa del individuo que decide modificar su apariencia por sus propias razones al no querer adaptarse a las normas sociales establecidas, como es el uso de tatuajes, piercings o la elección de ciertos tipos de vestimenta o indumentaria considerada de mal gusto o incluso no aptas para el protocolo situacional del momento, en cuyo caso no se produciría alienación alguna puesto que es la persona la que ha decidido contradecir a la sociedad. Sin embargo, existen otras situaciones de rechazo a la forma que sí que podría producir la alienación, que son las que afectan a la fisonomía, figura y aspecto físico que es dado de nacimiento, haciendo así que este tipo de alienación social aborde asuntos de forma, género e incluso identidad social. Dentro de este círculo de rechazos a la forma, incluiremos gente con discapacidad física de cualquier tipo, personas cuyo género no se corresponde al suyo de nacimiento e incluso al rechazo que se sufre por el mero hecho de haber nacido con un sexo determinado. Todas estas alienaciones tienen un nexo en común y es la forma que tienen dada al nacer. No obstante, el auténtico impulsor que provoca la alienación no es el hecho de haber nacido de diversa forma, sino la sociedad que los rechaza y margina solo porque su aspecto o apariencia no cuadra con la realidad creada por la sociedad. La alienación de la forma es producto de la alienación social, de los prejuicios y desprestigios hacia esos sectores discriminados que no cumplen con el

constructo social. En ocasiones, estos rechazos a la forma se ven reflejados como auténticas equivocaciones y son incluso tachadas de enfermedad.

Desde mitad del siglo XX el conocimiento que tenemos de la transexualidad se debe a la mediación del sistema médico. La medicina ha colonizado la interpretación de la transexualidad, ha constituido las teorías, las categorías, los tratamientos y la consideración que habían de tener las personas transexuales. Podemos decir sin temor a equivocarnos que la medicina ha construido una enfermedad imaginaria. O dicho de otra forma, ha considerado la transexualidad como una enfermedad y un trastorno, cuando realmente solo es la manifestación natural de la diversidad sexogenérica [Leiva, Martín y Vila, 2015: 75].

En la historia de la literatura dramática existen una gran variedad de obras que tratan esta clase de rechazos sociales hacia la forma. Un ejemplo sería *Divinas palabras*, del dramaturgo, poeta y novelista gallego Ramón María del Valle-Inclán. El autor, que se caracterizaba por sus personajes grotescos y deformes, nos cuenta la historia de Laureaniño, un niño huérfano de padres que padece hidrocefalia y que, dada su fealdad, el resto de su familia expone en diversas ferias para ganar dinero a costa de las vejaciones que sufre el infante. Otro ejemplo de obra que plasma el rechazo a la forma sería *Casa de muñecas* del dramaturgo y poeta noruego Henrik Ibsen, donde se tratan temas tan actuales como la desobjetivización de la mujer y con un claro mensaje feminista, pese a que el autor negó dicha temática. En la obra, el personaje de Nora solo piensa en lo mejor para su familia, pero no deja de ser humillada por su marido quién la insulta y la ofende. Al final de la obra, Nora decidirá abandonar a su marido para descubrirse a sí misma y cambiar de vida, algo que era prácticamente impensable teniendo en cuenta el papel de la mujer a mediados del siglo XIX. Un último ejemplo de cómo la sociedad atenta contra la forma es el personaje de Mark-Mia, que ha tomado la decisión de iniciar su tratamiento para hacer un cambio de sexo, en la obra *Las cosas que sé que son verdad*.

Dentro de la psicología social y la sociología es posible identificar una corriente teórica cuya perspectiva se constituye en relación con la idea de que la identidad de género es una construcción social y cuya relevancia metodológica se refleja en la investigación empírica realizada. Definiendo como un aspecto central la relación entre el mundo sociocultural y la experiencia subjetiva de ser hombre o mujer, relación que por lo demás se encuentra entre las más visitadas en las ciencias sociales, analizada y vuelta a analizar, esta corriente teórica se impuso a sí misma el apremiante objetivo y la estrategia política de demostrar “científicamente” que las diferencias de género que se manifiestan en desigualdades de carácter social y político no tienen un sustrato biológico ni residen en una estructura mental alguna sino que se crean en distintos escenarios culturales. Se trata de justificar en términos teóricos que es al revés: que la organización cultural y social de las relaciones de género determina y organiza la experiencia de hombres y mujeres, y que ciertas instituciones funcionan como mecanismos sociales que reproducen esas relaciones de género y sustentan las identidades consustanciales a esas relaciones [Gutiérrez, 2008: 36].

Es muy común descubrir la identidad sexual en algún momento de la infancia, en ocasiones en la infancia temprana donde el niño o niña puede expresar insatisfacción o un comportamiento no normativo con su sexo asignado. Sin embargo, en una gran mayoría de los casos, por causa de la alienación social y el enorme peso que ejerce la sociedad en el individuo, esos niños esconden su verdadera identidad con la que se identifican para evitar el rechazo de aquellos que le rodean. En este caso, Mia está siendo alienada a su forma física. Es conocedora de su identidad como mujer desde una edad muy temprana, pero a causa de sus otras alienaciones como la alienación familiar o la alienación social, no se atrevió a contárselo a nadie hasta muchos años después, siendo ya una adulta. Ha recibido terapia psicológica y decide iniciar un tratamiento hormonal para adquirir la apariencia física de la persona del sexo con el que se identifica, en su caso con el de una mujer, para quizás con el tiempo, culminar la adecuación de su cuerpo mediante un tratamiento quirúrgico. No obstante, la forma de su cuerpo con el que ha nacido le ha costado muchos años de sufrimiento personal y su decisión de iniciar el cambio a mujer le ha valido la relación con sus padres, que han decidido rechazarla por lo que es y por lo que piensa hacer.

*-Rosie. El potencial de la juventud libre de alienación.*

La juventud es un periodo de edad que comprende aproximadamente entre los 10 años y los 30 años y que precede a la edad adulta. Según la Organización Mundial de la Salud, esta etapa del desarrollo humano abarca desde el inicio de la adolescencia (incluyendo la preadolescencia) y la juventud adulta, aunque pueden existir discrepancias sobre los rangos de edad que pueden implicar la juventud. Desde un punto de vista biológico, se considera que a partir de los 26 años se deja de ser joven puesto que es a esa edad cuando el cuerpo empieza a envejecer, aunque socialmente se dice que es a partir de los 30 años. Otros profesionales sostienen que se deja de ser joven cuando el individuo entra a formar parte de la mediana edad, es decir, cuando alcanza la mitad de los años que probablemente llegue a vivir su organismo, que dada la esperanza de vida media sería entre los 35 y 45 años. Establecer una clasificación cronológica de la juventud es una tarea altamente imprecisa, puesto que engloba aspectos como el estado físico, social y psicológico del individuo y otras características diversas que tener en cuenta a nivel económico, social y cultural. Según el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia, comúnmente conocida como Unicef, se considera la juventud como una etapa de

oportunidades y cambios en el que el joven en cuestión desarrolla sus capacidades para experimentar, aprender y estimular su pensamiento y expresarse con libertad. Durante la adolescencia se inicia el proceso de transformación de infante a adulto donde se descubre la propia identidad y aprende su condición de individuo en el mundo y la sociedad que le rodea. El adolescente desarrolla su capacidad afectiva y las emociones complejas. Es el momento en que, por primera vez, comienzan a tomar sus propias decisiones que hasta la fecha habían tomado sus seres queridos.

La juventud es como una tabula rasa, un lienzo en blanco sobre el que se puede comenzar a pintar y el individuo aprende a través de sus experiencias vitales. Rosie Price, la más joven de la familia, se encuentra en el ecuador de ese torbellino de descubrimientos con los que, poco a poco, irá aprendiendo. Es precisamente gracias a ese estado de autoconocimiento y aprendizaje personal lo que le permite liberarse de las ataduras que provocan la alienación, haciendo que su juventud y sus escasas vivencias la hagan inmune. Rosie se encontraba de viaje por Europa y tuvo una experiencia traumática con un joven que la engañó y la abandonó, haciendo que decidiera finalizar su viaje y volver a su hogar con los suyos, con su familia. Este fenómeno se conoce en psicología como instinto de lucha y huida. Se trata de una respuesta fisiológica ante la percepción de daño, ataque o amenaza que provoca que el individuo sienta la necesidad de luchar o escapar ante la aparición de un problema grave. El investigador y psiquiatra Bessel van der Kolk, en su libro *El cuerpo lleva la cuenta*, expone varios casos relacionados precisamente con situaciones traumáticas similares a las que experimentó Rosie y sus efectos en el cuerpo humano. En uno de sus casos, habla de un joven paciente suyo de 5 años que presenció de cerca uno de los atentados del 11 de septiembre del 2001 en el World Trade Center. El pequeño Noam Saul, al día siguiente dibujó una representación de lo que había visto el día anterior: un avión estrellándose en la torre, una bola de fuego, bomberos y personas saltando desde las ventanas de la torre en un intento desesperado por huir de las llamas. No obstante, en la parte inferior del papel, había dibujado una cama elástica al pie de los edificios que, en palabras del joven Noam, serviría para que la próxima vez que la gente tenga que salvarse no haya peligro. El niño de 5 años, apenas 24 horas después de haber presenciado un escenario traumático, utilizó su imaginación para procesar el horror que había visto y seguir adelante con su vida. Van der Kolk atribuye este positivo resultado a que, una vez finalizada la catástrofe, Noam pudo volver a su casa con sus padres, donde lo agasajaron de amor y le dieron a entender que el peligro había pasado. Ese entorno

seguro fue decisivo para que el niño comprendiera que la tragedia había llegado a su fin y que todo iba a estar bien.

Cuando se produjo el desastre, fue capaz de adoptar un papel activo escapando de él, convirtiéndose así en un agente de su propio rescate. Y una vez que alcanzó la seguridad de su hogar, las alarmas de su cerebro y su cuerpo se apagaron, lo cual le permitió liberar su mente para comprender qué había sucedido e incluso imaginar una alternativa creativa a lo que había visto, una cama elástica para salvar vidas [van der Kolk, 2015: 57].

El caso de Rosie es similar al de Noam, solo que con situaciones traumáticas distintas. Un joven adolescente extranjero la seduce y le promete amor eterno con la intención de acostarse con ella y robarle sus pertenencias valiosas. Ella se encontraba en un país que no era el suyo, con un idioma y costumbres que no eran las suyas, lejos de cualquier persona de confianza. Su instinto de volver a casa con su familia resulta perfectamente comprensible y debe verse como una reacción natural a una circunstancia extrema. Rosie necesitaba un ambiente que ella considerara seguro para así poder sanar y recuperarse física y psicológicamente del trauma vivido.

Es importante puntualizar que hay diversos tipos de traumas y que la intensidad de este dependerá de la persona y no del trauma en cuestión. Lo que resulta traumático para unos puede no serlo para otros. Se debe entender el trauma como un suceso o evento que amenaza o supera la integridad física o psicológica del individuo en cuestión. Los sucesos vividos por Noam Saul en el 11-S no se pueden comparar con la experiencia de Rosie Price, pero para ambos sujetos ese evento traumático supuso un desbordamiento psicológico que podría haber ocasionado graves secuelas de vital importancia en el bienestar físico y psíquico de ambos.

En cuanto al resto de alienaciones se refiere, tampoco afectan excesivamente a Rosie, precisamente por su juventud. La escasa experiencia vital que se suele tener a su edad (que según el texto dramático es diecinueve años) la hacen menos susceptible a las alienaciones precisamente por ello. La sociedad no parece ejercer un gran peso sobre ella, con lo cual no siente alienación social y como sigue formándose como persona, aun no tiene del todo constituido una ideología firme que la aliene ideológica o políticamente. No tiene el carácter meditativo que tienen algunos personajes como Hamlet de William Shakespeare o Segismundo de Calderón de la Barca, con lo cual es inmune a la alienación metafísica. No parece profesar ningún tipo de religión o credo, anulando este tipo de alienación y no parece interesarle en exceso el dinero, es decir, la alienación económica.

Es cierto que puede observarse durante toda la obra una ligera alienación familiar lógica, ya que el personaje quiere mucho a sus padres y hermanos, especialmente a Mia con quien tiene una relación más estrecha. En un momento de la obra, en un claro efecto de la alienación familiar, Rosie le suplica a Mia que la deje acompañarla a Sídney para así poder estar juntas. No obstante, esta se niega alegando que no va a tener tiempo de cuidar a su hermana menor y que lo que tiene que hacer es vivir su vida y marcharse de casa para crecer y madurar. Finalmente decide abandonar el nido para irse a estudiar lejos de casa. Incluso escoge matricularse en un curso de escritura creativa, una materia poco atractiva para los padres, pero que aun así no consigue parar a la joven protagonista de la obra. Es posible que, en el futuro, cuando Rosie sea una adulta más completa sienta el peso de alguna de las alienaciones anteriormente descritas, pero de momento es joven y tiene toda una vida a su alcance.

#### 4.4.3 Conclusiones de *Las cosas que sé que son verdad*.

El análisis de esta obra resulta ser bastante importante para comprender las alienaciones en la actualidad. *Las cosas que sé que son verdad* brinda la oportunidad de comparar las alienaciones de antaño y observar su evolución. La familia y su consecuente alienación presenta un trasfondo completamente distinto al de antaño, se aleja de la tragedia que propone la Grecia clásica o William Shakespeare y presenta a una familia actual con conflictos actuales, lejos de intervenciones divinas o apariciones fantasmales de progenitores asesinados por otros familiares.

El matrimonio y la familia son realidades espontáneas, porque nacen de la complementariedad física y psíquica entre hombre y mujer. Pero su comprensión intelectual no es tan sencilla. Son dos productos muy elaborados [...]. Hoy día es muy importante explicar a la gente qué significa hacer familia. Porque si no, estarán desarmados para afrontar las crisis y los problemas cotidianos que surgen durante la convivencia familiar [Blanco, 2011: 16].

Los problemas familiares se aproximan más con los del espectador y lo mismo pasa con el amor, la sociedad y el dinero. Andrew Bovell nos muestra cómo, pese al paso de los años, las alienaciones no desaparecen ni se quedan obsoletas, sino que se transforman, se actualizan e incluso se dividen y plantean nuevas alienaciones, como la alienación química o la alienación de la forma. Los personajes desempeñan su labor de

manera idéntica a la realidad en la que vive el espectador actual, convirtiendo la alienación en algo vivo y real.

#### 4.4 Conclusiones reunidas del paradigma inicial.

##### 4.5.1 Conclusiones de las obras propuestas.

Durante el desarrollo del paradigma inicial se han asentado los cimientos de la alienación y las características que la envuelven. La alienación, acorde con la Real Academia Española, se define como una limitación o condicionamiento de la personalidad que se le impone al individuo o a un colectivo por factores externos sociales, culturales o económicos, aunque a lo largo de esta tesis se ha visto que este concepto puede envolver otros condicionantes como los médicos, psicológicos o filosóficos. En resumen, la alienación es la pérdida, desposesión o privación de algo que es propio y que constituye y compone la esencia de uno mismo. A causa de este proceso, el personaje alienado actuará de manera distinta a como se espera o se prevé, variando su comportamiento y costumbres y alterando su conciencia hasta que esta se vuelve contradictoria a su condición. Aquello que provoca la alienación puede ser producido por un agente externo o interno y tangible o intangible, como una persona u objeto o una idea o creencia.

Mucho ha evolucionado el término a lo largo de los siglos, en especial cuando se compara con las doctrinas medievales de Santo Tomás de Aquino que definía la alienación como una posesión demoníaca. Durante el Renacimiento, la alienación pasó a ser sinónimo de la abolición de la libertad, haciendo que el individuo alienado sea, en lugar de un poseído, un desposeído, es decir, que el hombre es privado de sus derechos y libertades, introduciendo así la idea de que la alienación es desposesión y privación.

En la actualidad, los efectos adversos de la alienación son reales y se ven reflejados en las enfermedades psicológicas que estas pueden producir. Estas secuelas se traducen en una pérdida de la identidad del paciente que le hace sentir ajeno al mundo o de la realidad en la que vive. Otras ramas como la psiquiatría o la medicina abrazan el término alienación como una patología mental o una enfermedad, pero estas se alejan más de la concepción filosófica de la que trata esta tesis. Fue el psicólogo y filósofo Michel

Foucault, en su obra *Vigilar y castigar*, quien consideraba la alienación como una enfermedad que provocaban ciertas disciplinas sociales, haciendo del individuo que estaba siendo alienado, un mero síntoma de la verdadera dolencia, es decir, la sociedad disciplinaria. Para Foucault, la finalidad de la psicología era desalienar al hombre y liberarlo de su estado. El ser alienado se siente como un extraño porque el entorno social que lo rodea es incapaz de reconocer su enfermedad y lo excluye. Esta incapacidad de reconocer la dolencia provocada por la alienación es proporcionalmente opuesta a la que postula la psicoanalista Piera Alaugnier en su obra *Los destinos del placer: Alienación, amor, pasión*, donde defendía que la alienación solo puede ser detectada por un observador externo. Para ella, el paciente alienado desconoce por completo su estado y no es consciente de su alienación. Alaugnier destaca la implicación de dos individuos, el primero con intenciones de alienar y el segundo la víctima alienable, donde ambos sujetos tratarán de eliminar el pensamiento que mantiene el otro. Esto demuestra que la alienación puede ser tanto un proceso individual como colectivo y con un importante factor social.

Jean-Paul Sartre, dramaturgo y filósofo que basaba sus teorías en los primeros escritos de Karl Marx sobre alienación económica, defendía en su obra *Crítica de la razón dialéctica* [1960] que la alienación era objetivación y como el hombre se convertía en una determinada cantidad de dinero. Recordemos como el filósofo Hegel en su obra *Fenomenología del espíritu* [2017] hablaba de la alienación como la separación que existía entre el humano y la religión o entre el hombre y la política. Acorde con la concepción hegeliana, la alienación era sinónimo de cosificación, como la que existía entre el amo y el esclavo, entre Dios y el hombre o la sociedad y la persona, es decir, destacaba la idea de la coseidad. Sartre, amparado en Hegel, defiende que el dinero objetiviza al hombre y que es alienado y cosificado, pero sin llegar a transformarse en una cosa u objeto, manteniendo su cualidad de ser humano, pero con acciones modificadas.

Otros estudiosos y filósofos como Alan Touraine en su obra *Las sociedades dependientes* [1978] hacían hincapié en el resto de las alienaciones como las que provocaban los medios de comunicación, la tecnología y el consumismo. Estas eran, según Marcuse, herramientas de control social para esclavizar al ser humano. La idea de que la alienación es control se refleja a lo largo de este estudio, ya sea por otras personas o ideas, como sería el espectro del padre de Hamlet o los dioses griegos que veneraba

Antígona, la sociedad e ideología por medio de sus leyes y políticos, el amor, ya sea de un padre, familiar o amante o el dinero y las sustancias como el alcohol y las drogas. La alienación es control, que produce descontrol. A medida que la sociedad avanza, así lo hace la alienación.

Durante el análisis de las obras propuestas, se ha podido profundizar mucho más en las alienaciones y en sus diversas categorías y modelos. En la Grecia clásica, la alienación era patente gracias al destino, la acción divina y los caprichos o mandatos de los dioses, transformando a los habitantes de la polis en meros títeres a su servicio. La devoción que sentían hacia sus dioses sembraba el conflicto y el temor entre las gentes, ya sean soberanos como Creonte o simples ciudadanos como Antígona, sometiendo sus deseos y voluntades. Tanto la joven Antígona como su tío eran las dos caras de la misma moneda. Creonte, rey de Tebas, alienado a sus políticas, su sociedad, sus leyes, sus decisiones e ideologías y Antígona, alienada a sus sentimientos de amor y cariño, a su familia y a sus dioses y religión. Ambos personajes se alienan y se anulan entre ellos, haciéndose víctima y verdugo mutuamente, orquestado por su estado alienado desposeídos de humanidad.

Con Hamlet se profundizó en las alienaciones que provocaban el amor y la familia, ambas muy similares e igualmente peligrosas. Su complicada relación paternofilial muestra el ejemplo perfecto de los efectos que causa la alienación. Un joven príncipe transformado en instrumento de venganza y, por si fuera poco, el resto de las relaciones y actitudes del personaje lo hundan aún más en su estado. El amor que siente por Ofelia, sumado a su naturaleza filosófica y meditativa, lo hacen esclavo del afecto y la ideología. Gracias a este personaje, conocimos una alienación poco común pero muy interesante como la alienación metafísica, que lo hace prisionero del saber y del conocimiento.

Gracias a *La visita de la vieja dama*, observamos el avance sociocultural de la alienación, mostrándonos alienaciones más actuales como el uso de la economía para la venganza. El egoísmo y la avaricia que siente el ser humano a causa del dinero y los bienes materiales aparece, despojando a las gentes de Güllen de todas sus virtudes, sustituyéndolas por codicia, perversión y corrupción. Las personas que habitaban el pequeño pueblo eran humildes y honradas, pero a causa del dinero, la codicia y la alienación que produce, son desposeídos de todas sus cualidades para transformarse en una muchedumbre asesina que acabará con la vida del anciano Alfred III. Asistimos

también a la evolución de la alienación social y conociendo nuevos aspectos de ella. Esa turba mortal que antes eran las buenas gentes del pueblo perdió su individualidad, su moral y su ideología al sentir la presión social sobre ellos. La alienación es pérdida, es privación, desposesión, cambio y transformación y todo ello se ve plasmado en la obra y se pueden observar todas estas modificaciones de conducta en los personajes con gran nitidez y sin lugar a duda, provocadas en su inicio por la alienación económica.

Por último, en un enfoque más contemporáneo, analizamos con detenimiento la vida de la familia Price y el desarrollo que han sufrido las alienaciones en la actualidad. No solo las alienaciones que ya conocíamos han evolucionado y se han adaptado al siglo XXI, sino que han provocado la aparición de otras nuevas. En *Las cosas que sé que son verdad*, aparecen la alienación de consumismo (descendiente directa de la alienación económica), la alienación química surgida de la necesidad del individuo a consumir drogas u otro tipo de estimulantes y adicciones, sean del tipo que sean y la alienación de la forma, resultado de la alienación social en nuestra época fruto de los constructos sociales. Con Ben Price fuimos testigos de cómo su alienación química y de consumismo destruyeron su vida. Con Mia Price comprendimos la alienación a la forma y con Rosie Price, aprendimos que la libertad que ofrece la juventud puede evitar la alienación, puesto que esta está fuertemente relacionada con la responsabilidad y la toma de decisiones.

A continuación, se expone una lista con las cualidades más representativas de las alienaciones y sus efectos en los personajes:

- ☞ **Es privación, pérdida y desposesión.** La alienación supone una limitación en las cualidades de un individuo o de un colectivo. Puede reflejarse en una privación de sus libertades que se traduce en una pérdida de su libre albedrío. La persona (o personas) es desposeída de su condición original para ser substituida por algo nuevo, ajeno a su carácter o naturaleza inicial.
- ☞ **Es cambio y transformación.** Una vez producida la desposesión, el individuo se transforma en algo nuevo, en algo diferente a la esencia de uno mismo. Este nuevo ser, actuará de manera distinta y contradictoria al anterior con costumbres, comportamientos y conciencia dispares.
- ☞ **Es responsabilidad y toma de decisiones.** La alienación está estrechamente relacionada con la toma de decisiones y la responsabilidad

de los actos. Es preciso que el individuo sienta el peso que ejerce la responsabilidad de sus actos para sentir el peso de la alienación y, para que eso ocurra, deberá actuar y tomar decisiones. Si el sujeto en cuestión no siente interés o valor en la materia tratada, no ocurrirá efecto alienante alguno. Recordemos a Rosie y su juventud libre de alienación, cuya corta experiencia de vida apenas acaba de comenzar.

- ☞ **Es sumisión, esclavitud y atadura.** Las responsabilidades son alienantes y la alienación es una atadura. Una promesa como la que le hace Hamlet a su padre o una fe como la que profesa Antígona es similar a un contrato vinculante donde el individuo acepta ciertos beneficios, pero también condiciones. Amar puede implicar alienación y una adicción o necesidad puede acabar en esclavitud.
- ☞ **Suele ser desconocida por el personaje.** El personaje puede ignorar aquello que le produce su alienación, pues esta forma parte intrínseca del ser humano. No obstante, el hecho de desconocer la raíz de su alienación y ser consciente de su estado, no implica que no tenga efecto.
- ☞ **Es externa e interna.** La alienación es conflicto y los conflictos que puede tener un individuo son externos, es decir, producidos por un agente externo y tangible o internos, provocados por un pensamiento o sentimiento interior del sujeto e intangible.
- ☞ **Es control y descontrol.** El agente que sea la causa de la alienación en el sujeto, ya sea externo o interno, provocará un efecto de control sobre él. Este control tendrá como resultado el descontrol de dicho individuo, arrebatándole las libertades y decisiones y transformándolo en otro ser.
- ☞ **Es objetización, cosificación y coseidad.** En ocasiones, al despojar al individuo de sus cualidades que lo componen como ser humano, este puede dejar de serlo, transformándolo en otra cosa u objeto. Esta concepción tan kafkiana no será literal, sino figurada. Hamlet experimentará una transformación en objeto de venganza, pero nunca se transformará literalmente en un puñal que dará muerte al usurpador del trono de su padre, al menos no en esta clase de alienaciones ordinarias.
- ☞ **Tiene un importante factor social.** Todo lo que nos rodea es, en el fondo, una ilusión, un constructo social. La sociedad en la que vive cada

personaje determinará sus alienaciones y los efectos que estas puedan provocar.

☞ **Es inclusión y exclusión.** La alienación puede ser un proceso individual y colectivo. Si dicha alienación no resulta aceptada en el entorno social del individuo, este le excluirá. Y viceversa, si todo el entorno resulta alienado, pero el individuo es inmune a esta alienación, la sociedad lo discriminará por igual. No obstante, si el individuo acepta someterse a la alienación por el motivo que sea, este se verá incluido y aceptado tal y como se observó en *La visita de la vieja dama*, donde las buenas gentes de Güllen pasaron de negarse en rotundo y condenar la horrible petición de la anciana Zochanassian a, silenciosa y paulatinamente, aceptar su dinero y, con ello, la muerte de su vecino y amigo.

Es preciso destacar de nuevo que, el hecho de que la alienación pueda tener su origen desencadenante en factores como las creencias religiosas del personaje, sus relaciones familiares, su ideología, su forma, etc., no significa que esos factores sean automáticamente alienantes. Es la forma en la que el personaje actúa con sus circunstancias lo que determinará su posible estado alienado. Todas estas características y aspectos son los efectos que componen las alienaciones ordinarias.

#### 4.5.2 Las alienaciones ordinarias.

Para comprender mejor las diversas alienaciones que existen, debemos hacer una diferenciación entre las alienaciones ordinarias y las alienaciones extraordinarias. El término alienación ordinaria o extraordinaria explica y cataloga mejor los tipos de alienaciones que existen según la clase de teatro que se esté observando o analizando. El uso de la expresión ordinario no debe confundirse con su acepción como algo vulgar, indigno o grosero, si no como algo común y corriente. Las alienaciones ordinarias hacen referencia al teatro común donde se producen acciones ordinarias y se toman decisiones usuales acordes a la vida cotidiana. Estas alienaciones ordinarias mantienen la idea de la verosimilitud que puede experimentar el espectador al ver las obras, donde el público es capaz de empatizar y comprender las situaciones por las que pasan los personajes, pues estas son similares a las de la vida real. Eso quiere decir que estas alienaciones ordinarias

podrían no tener sentido en todo el teatro escrito conocido. Un claro ejemplo sería el famoso teatro del absurdo que defendían autores tan reconocidos como el dramaturgo irlandés Samuel Beckett o el escritor francés Eugène Ionesco donde la realidad resulta extraña y compleja con una trama complicada e inverosímil. Para esta clase de teatro es mejor aplicar las alienaciones extraordinarias que se recogerán en el segundo paradigma de esta tesis.

Gracias al estudio del paradigma inicial, se han podido analizar y catalogar un total de once alienaciones ordinarias:

### **I. Alienación religiosa.**

Alienación externa e intangible que perjudica al personaje mediante las relaciones que existen entre la persona y una posible concepción religiosa. Se trata de la alienación más representativa del Ciclo Tebano y que marca el inicio de la Maldición de los Labdácidas. Los personajes alienados se encuentran a merced de los designios divinos y pueden acatar o no la voluntad de los dioses. Dicha voluntad se llevará a cabo gracias al destino, su arma principal. Los hombres y mujeres de la Grecia clásica se preguntaban por la relación entre destino y libertad. La tragedia conflictúa precisamente la libertad y el destino. Tanto Layo, al intentar evadir la profecía manifestada por el Oráculo de Delfos, como su hijo Edipo, desoyendo las palabras del adivino Tiresias, demuestran esa lucha que supone la tragedia.

Recordemos como Creonte, en un alarde de soberbia digna de sus predecesores, instauró su propia ley humana sobre la ley divina, provocando así su final y el de su sobrina Antígona, una ferviente devota y defensora de las leyes sagradas. Incluso el mismísimo Hamlet, pese a que no ha sido mencionado en este estudio, tuvo un fugaz episodio de alienación religiosa donde se contuvo de asesinar a su tío Claudio porque este se encontraba rezando después de obtener el perdón de Dios. Hamlet tuvo que refrenar su deseo de venganza a causa de sus creencias religiosas que le impedían matar para no facilitar la salvación de su tío. La religión puede ser motivo de privación y de cambio, es decir, alienación. El personaje alienado y su manera de actuar con sus creencias religiosas será lo que determine su nivel de alienación en la obra, pues la religión no es de por sí alienante, sino solamente un factor.

## **II. Alienación social.**

Alienación externa e intangible que despoja al sujeto de su individualidad para hacerlo formar parte de un colectivo. La importancia que siente el personaje de formar parte de dicho colectivo hace que ceda sus deseos, necesidades y opiniones por miedo a sufrir un rechazo social. Esta cesión de pensamientos y criterios es producida por la presión de grupo o social con la finalidad de cambiar el parecer o la actitud de dicho sujeto. El personaje alienado se privará voluntariamente de sus derechos motivado por el sentimiento de aceptación del grupo o colectivo en cuestión y por temor al rechazo de su entorno social. Esta alienación estará condicionada a la época o momento histórico en el que el supuesto personaje ha nacido y eso hace que se encuentre en constante cambio y desarrollo. La sociedad es una construcción del ser humano y son precisamente los límites de este constructo social los que producen la alienación ya que las nuevas generaciones pueden considerarlos anticuados y obsoletos. Serán precisamente estos avances en la sociedad los que conformarán la creación de nuevas alienaciones como la alienación química, la alienación de consumismo y la alienación de la forma.

## **III. Alienación ideológica.**

Alienación interna e intangible que afecta al conjunto de ideas que caracterizan a una persona o colectivo y que se encargan de conformar su identidad. En función de la ideología, la persona o grupo de personas dirigirán sus actos y decisiones según determinada manera acorde con los valores, convicciones y deseos que identifiquen dicha doctrina, filosofía o escuela de pensamiento. La ideología puede ser la razón por la que el personaje toma sus decisiones y las que le hagan susceptible de ser alienado, puesto que es la toma de decisiones acorde a la ideología escogida lo que aportará beneficio o pérdida. La elección de una ideología define y provee al personaje, pero también lo delimita y aliena. Observemos de nuevo el ejemplo de Creonte, obcecado por sus propias ideas y opiniones que no le permitían considerar las sugerencias de sus amigos y consejeros ni escuchar las súplicas de su sobrina y de su hijo. Si bien es cierto que su ideología era válida, su incapacidad para ver más allá de ella defendiéndola hasta que fue demasiado tarde, lo acabó sumiendo en la tragedia. En *La visita de la vieja dama*, la ideología utilitarista que profesaban la gran mayoría de personajes del pueblo de Güllen los hizo enriquecerse y prosperar, lo que en principio es algo bueno, pero a expensas de

la vida de un amigo y vecino de toda la vida, transformándolos de honrados a asesinos. Una ideología es una decisión y las decisiones son susceptibles de ser alienantes.

#### **IV. Alienación política.**

Alienación externa e intangible que concierne a la toma de decisiones referentes a la política de cualquier gobierno o institución. La alienación política se encuentra fuertemente relacionada con la alienación social y la alienación ideológica, puesto que se trata de una extensión de ambas. La política es la materialización física de una ideología colectiva que se desarrolla en un marco o territorio social específico, haciendo que, al hablar de alienación política, englobe también la alienación social e ideológica. Durante el desarrollo de esta tesis, se han analizado los actos de dos reyes, Creonte de *Antígona* y Claudio de *Hamlet*. Ambos sufrían de alienación política, pero de manera muy diferente. Mientras que el primero respetaba el cargo y lo defendía con devoción y obediencia, el segundo lo ansiaba en exceso, asesinando a su propio hermano por sus ansias de poder. Ambos terminaron transformados; Creonte en un instrumento político desprovisto de opiniones y alienado a sus leyes y Claudio en asesino y usurpador del trono alienado a sus actos de maldad.

#### **V. Alienación familiar.**

Alienación externa y tangible que afecta a los lazos, relaciones e interacciones familiares que rodean al individuo, puesto que estas serán decisivas en el desarrollo de su personalidad. La familia resulta fundamental para el progreso y formación de futuras ideologías y opiniones, amistades y amores o credos y religiones. Es un proyecto de vida compartida, un espacio seguro donde los miembros pueden resguardarse y protegerse y una organización para la procreación y la transmisión de la herencia cultural que goza de gran prestigio y reconocimiento social. Este tipo de alienación puede afectar a todos los miembros de una familia, ya sea de manera ascendente (de hijos a padres como Fran y Bob con sus hijos en la obra *Las cosas que sé que son verdad*), de forma descendente (de padres a hijos como el espectro del rey Hamlet a su hijo) o entre hermanos, como es el caso de Antígona con su difunto hermano Polinices. Estas relaciones pueden llegar a corromperse de tal manera que los sentimientos de amor y cariño que sienten los personajes hacia sus seres queridos desaparecan para convertirse en dolor y odio.

Puede existir un modelo de paternidad que prive al sujeto de su individualidad para hacerlo formar parte de un colectivo, la familia. Formar una familia le hace susceptible de padecer otras alienaciones como la social, ideológica o económica. La paternidad es responsabilidad y las responsabilidades pueden ser alienantes.

## **VI. Alienación metafísica.**

Alienación interna e intangible que sienten los personajes al plantearse cuestiones profundas de índole filosófica o metafísica, es decir, los conceptos universales como el ser, la existencia, el tiempo, el espacio, la causalidad, etc. El personaje queda alienado a las incógnitas que se plantea y a su afán de conocimiento. Personajes como Segismundo en la obra *La vida es sueño* del poeta aurisecular Calderón de la Barca o Hamlet de William Shakespeare se caracterizan por su carácter meditativo, intentando conocer y descubrir la verdad, aunque eso vaya en contra de sus deseos y, en ocasiones, esa ansia de conocimiento pueda ser su perdición.

Sólo quisiera saber  
para apurar mis desvelos  
(dejando a una parte, cielos,  
el delito del nacer),  
¿qué más os pude ofender,  
para castigarme más?  
¿No nacieron los demás?  
Pues si los demás nacieron,  
¿qué privilegios tuvieron  
que no yo gocé jamás?  
Nace el ave, y con las galas  
que le dan belleza suma,  
apenas es flor de pluma,  
o ramillete con alas,  
cuando las etéreas salas  
corre con velocidad,  
negándose a la piedad  
del nido que dejan en calma;  
¿y teniendo yo más alma,  
tengo menos libertad?  
Nace el bruto, y con la piel  
que dibujan manchas bellas,  
apenas signo es de estrellas  
(gracias al docto pincel),  
cuando, atrevido y cruel,  
la humana necesidad  
le enseña a tener crueldad,  
monstruo de su laberinto;  
¿y yo, con mejor instinto,

tengo menos libertad?  
Nace el pez, que no respira,  
aborto de ovas y lamas,  
y apenas bajel de escamas  
sobre las ondas se mira,  
cuando a todas partes gira,  
midiendo la inmensidad  
de tanta capacidad  
como le da el centro frío;  
¿y yo, con más albedrío,  
tengo menos libertad?  
Nace el arroyo, culebra  
que entre flores se desata,  
y apenas, sierpe de plata,  
entre las flores se quiebra,  
cuando músico celebra  
de los cielos la piedad  
que le dan la majestad  
del campo abierto a su huida;  
¿y teniendo yo más vida,  
tengo menos libertad?  
En llegando a esta pasión,  
un volcán, un Etna hecho,  
quisiera arrancar del pecho  
pedazos del corazón.  
¿Qué ley, justicia o razón  
negar a los hombres sabe  
privilegios tan suave  
excepción tan principal,  
que Dios le ha dado a un cristal,  
a un pez, a un bruto y a un ave? [Calderón, 2011: 86-88]

Segismundo, al igual que Hamlet en su soliloquio, se plantea cuestiones profundas sobre la vida, la justicia y la libertad durante la soledad de su cautiverio en la torre. Su discurso refleja muchas similitudes con el del joven príncipe de Dinamarca, donde ambos demuestran su ingenio y habilidad con las palabras y exponen sus dudas e incertidumbres sobre las cuestiones más complejas de la vida. Ambos necesitan conocer y recorrerán toda la obra buscando la horrible verdad. Los protagonistas exigen saber y deciden ser los dueños de su destino.

## **VII. Alienación amorosa.**

Alienación interna e intangible que atañe y perjudica los sentimientos y acciones que expresan los seres humanos con respecto al amor, cariño y afecto que pueden sentir hacia sus seres queridos. Estas emociones pueden ir dirigidas a una pareja romántica, un familiar o amigo e incluso una ideología o religión. En este caso, se habla del amor romántico o pasional que transforma al individuo en pareja y lo sustituye por un ente

alienable que lo priva de su libre albedrío y de sus decisiones. Esta alienación amorosa puede variar según los cambios socioculturales que se producen a través del tiempo independientemente del sexo de la pareja. El amor puede alienar y destruir a un personaje como Ofelia o precisamente la falta de atracción y deseo como la que sentía Pip Price hacia su marido. El amor puede concernir y afectar a diversos tipos de relaciones, ya sea positivamente o de forma negativa, como la mayor de los Price quien por amor abandona toda su vida, a su marido, hijos, familia y amigos en busca de una aventura amorosa al otro extremo del mundo. El amor puede llegar a ser control y atadura, con lo cual, es susceptible de ser agente de alienación.

### **VIII. Alienación económica.**

Alienación externa y tangible que experimentan los seres humanos cuando se afanan de forma excesiva por el dinero o con cualquier otro sistema de pago creado para el intercambio de bienes y servicios. En la actualidad, el dinero es prácticamente esencial para vivir, pero cuando este obsesiona, es cuando aparece el conflicto y la alienación. La economía, al tratarse de un elemento clave en nuestra sociedad, favorece la alienación en el ser humano, pues lo deshumaniza y transforma cambiando su persona y su futuro. En *La visita de la vieja dama* este ejemplo queda muy claro, aunque existen varias obras que tratan sobre la alienación económica. En *Un enemigo del pueblo* del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, se plasma la alienación colectiva de todo un pueblo cuando el médico Thomas Stockman declara que las aguas del balneario de la ciudad son un peligro para la salud y que deben ser clausuradas. Al ser dichas aguas el pilar económico principal de toda la ciudad, la población se posiciona en contra del doctor difamándolo a él y a su familia e incluso atentando contra su bienestar. A nivel social, la obra de Ibsen es extremadamente similar a la de Dürrenmatt ya que en ambas se confrontan la moral social con los intereses económicos de toda una población.

### **IX. Alienación de consumismo.**

Alienación externa y tangible fruto de la evolución social que experimenta la alienación económica, donde el individuo ya no solo precisa de dinero, sino que también necesita comprar y acumular bienes o servicios que no resultan de primera necesidad. En la actualidad, la posesión de dinero determina el nivel, estatus y prestigio social del sujeto reflejándose en sus posesiones, ingresos, nivel académico, vestimenta, etc. Si el individuo

carece de dicho estatus, simulará tenerlo, provocando así el inicio de la alienación, como es el caso de Ben Price en la obra *Las cosas que sé que son verdad* donde el personaje estafará a su empresa desfalcando dinero para costearse una vida llena de lujos y festejos. Vivir una vida ajena y la necesidad de esa mentira que transforma y cambia al personaje es la alienación.

#### **X. Alienación química.**

Alienación externa y tangible conocida también como síndrome de dependencia ya sea a cualquier tipo de consumo de sustancias tóxicas o psicoactivas (como el alcohol, fármacos o drogas) y otros trastornos adictivos no relacionados con la ingesta de esa clase de sustancias como la ludopatía. El nombre de esta alienación se da por la reacción química que se produce en el cerebro del sujeto que genera una falsa asociación de bienestar produciendo la necesidad de seguir consumiendo la adicción en cuestión. Esta dependencia a dicha sustancia, que esclaviza y consume al personaje, es lo que a su vez lo aliena, sometiéndolo a los intensos dolores que provoca la abstinencia en el caso de que decida dejar de tomar la droga o adicción de la que depende. La adicción somete al personaje y lo priva de su libertad. De nuevo, el personaje de Ben Price en *Las cosas que sé que son verdad* sirve de ejemplo para plasmar esta alienación y los efectos que tiene sobre él.

#### **XI. Alienación de la forma.**

Alienación externa e intangible producto de los avances y progresos de la alienación social, donde los constructos sociales oprimen, limitan, explotan y alienan a un individuo o colectivo por su forma física dada al nacer. Cuando una persona no cumple con el determinado canon de fisonomía o apariencia establecido por la sociedad, esta la despreciará produciéndose un rechazo social que propiciará la alienación. Esta alienación se alimenta de la necesidad que sienten las personas de ser aceptadas por el hábitat que las rodea. La verdadera causa de esta alienación no es la forma del sujeto, sino la sociedad que lo margina por no cumplir con el arquetipo establecido por el constructo social. Algunos de estos rechazos a la forma abarcan materias tales como la discapacidad, el género o la identidad sexual. Ejemplos como los propuestos anteriormente serían Laureaniño, en *Divinas Palabras* de Valle-Inclán, alienado a la fealdad de su forma física; Nina en *Casa de Muñecas* de Ibsen, alienada a su condición de mujer; o Mia Price de *Las*

*cosas que sé que son verdad* de Bovell, alienada a su forma física de nacimiento que la limita y oprime. Mía Price no goza de libertad pues vive literalmente encarcelada dentro de un cuerpo ajeno al suyo y que, curiosamente, para poder desalienarse, deberá someterse a un cambio y transformación que es precisamente una de las características básicas de la alienación. Puede parecer que esta alienación es inevitable, puesto que en algunas ocasiones viene de nacimiento, sin embargo, no tiene por qué ser alienante. La verdadera raíz de la alienación estará en el propio personaje y en como este reacciona a sus circunstancias dadas en la obra.

## **5. Segundo Paradigma. Arrabal y Jodorowsky.**

### 5.1 Alejandro Jodorowsky.

Alejandro Jodorowsky es un artista, escritor, director de cine y psicomago chileno nacido en el año 1929 y conocido por ser el fundador del movimiento Pánico junto con sus amigos el dramaturgo y poeta español Fernando Arrabal y el pintor y cineasta francés Roland Topor. Jodorowsky es hijo de un matrimonio de inmigrantes judío ucraniano y hermano de la poetisa Raquel Jodorowsky, fallecida en el año 2011. Apasionado del cine y la literatura, desde muy joven decide dedicarse al arte destacando su afición por las marionetas y la pantomima. En el año 1945 publicó sus primeras poesías y un año después debuta como actor para posteriormente crear la compañía de Teatro Mímico junto con su amigo el poeta y escritor chileno Enrique Lihn. En 1947 cursa estudios de Filosofía y Psicomagia en la Universidad de Chile que acabará abandonando a los dos años.

Es precisamente en el año 1948 cuando el artista, con apenas diecinueve años, crea su primera obra de teatro de títeres para niños *La fantasma quisquilloso*, elaborada a partir de unas improvisaciones ante el público junto con su colaborador Eduardo Matthei, el cual solo disponía de unas breves líneas escritas por el autor. La obra habría desaparecido con el tiempo de no ser por el titiritero argentino Horacio Cabral-Magnasco que anotó las situaciones durante una función y que más adelante, el 10 de noviembre de 1954, la estrenó en su teatro de títeres La Rama Dorada en la ciudad argentina de Córdoba, obteniendo tal éxito que la obra se convirtió en parte del repertorio habitual de la compañía. Jodorowsky siempre califica esta obra como iniciática pues, fruto de las

constantes representaciones, su amigo y colaborador Eduardo encontró la fe y decidió hacerse monje benedictino.

Puedo decir que *La fantasma quisquilloso* es la primera obra que concebí. A pesar de mis escasos diecinueve años, sin darme cuenta elaboré una historia que contiene la base de toda la búsqueda que ha sido mi vida; por eso la he clasificado como iniciática. Lo que veo hoy en ella me explica por qué esa pequeña farsa pudo afectar tan profundamente a mi colaborador, produciéndole una saludable crisis que lo llevó a enclaustrarse y abandonar para siempre los intereses mundanos. ¿Puede una obra de títeres provocar en un hombre un cambio espiritual tan intenso que lo lleve a encontrar a Dios? Por supuesto, las interpretaciones de símbolos y mitos son subjetivas, actúan como espejos: cada uno ve en ellos lo que ha descubierto en sí mismo [Jodorowsky, 2007: 433].

En los años siguientes hasta 1953, Jodorowsky se dedica a realizar una serie de actuaciones de carácter performativo que, con el tiempo, se transformarán en sus reconocidos efímeros pánicos que marcarán el inicio de toda su trayectoria teatral pánica. Ese mismo año, en 1953, decide viajar a París para aprender pantomima de la mano de Étienne Decroux, actor y mimo francés que se especializó en el mimo corporal dramático, una disciplina de teatro físico que exige un perfecto control corporal para aplicar al movimiento físico emociones, dudas y pensamientos. Más adelante se instala en México donde cimentó su interés por los temas psicológicos y místicos, estudió meditación zen intercalándolo todo con una inmensa actividad teatral de vanguardia marcada por un fuerte surrealismo. En diez años llegó a dirigir más de cien obras de teatro de diversos autores como Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Fernando Arrabal, August Strindberg y otros muchos, incluyendo sus propias obras. Una de esas obras que Jodorowsky puso en escena fue *Penélope*, en 1957, permitiéndole conocer a su autora, Leonora Carrington que, acorde con las palabras del psicomago, era la última representante del surrealismo. Durante su periodo de colaboración teatral ambos se entretuvieron, durante sus ratos libres, en la creación de la obra *La princesa Araña*, que, según el autor, era una asquerosa opereta para niños mutantes que podría considerarse una obra pre-pánica por la fuerte influencia que tiene de los efímeros pánicos.

En la época de los años sesenta, Jodorowsky viaja de nuevo a París donde conocerá a Fernando Arrabal y Roland Topor. Juntos crean el Movimiento Pánico, inspirado en la figura del dios Pan (semidios de los pastores y el rebaño en la mitología griega) que se caracteriza por una locura controlada, una batalla de dualidades expresada a través del terror y del humor, de la confusión y la lógica.

En la actualidad Jodorowsky reside en París con su mujer, la pintora y diseñadora Pascale Montandon, donde ocupa su tiempo dando clases de tarot y conferencias sobre psicomagia, una terapia alternativa de su creación que une la magia con el teatro y cuya finalidad es la curación de traumas y bloqueos emocionales.

### 5.1.1 Los efímeros pánicos.

Durante su estancia en México, Jodorowsky dedicó gran parte de su tiempo a estudiar y comprender cuál era el verdadero objetivo del teatro. En 1965 publicó un manifiesto en el que defendía que las bases del teatro eran los errores o accidentes que se podían producir durante el transcurso de una representación teatral, como la proyección de una sombra sobre el escenario, un vestuario que se rasga o se estropea o un intérprete que se olvida de su papel. Esos percances efímeros son para el autor la verdadera esencia del teatro, la vida, caducidad y muerte de la obra haciendo que cada representación sea inevitablemente única e irrepetible.

Con la intención de investigar su hipótesis, decidió provocar un accidente mayor y le pidió a su amigo Juan López Moctezuma, director de cine de terror que por aquel entonces tenía un programa cultural de televisión en la cadena mexicana Televisa, que le dejara realizar su primer efímero. Para ello, compró un piano usado, un mazo y contrató los servicios de una banda de rock aborígen. El espectáculo consistió en un concierto de dichos músicos acompañados de Jodorowsky al piano quien, al terminar, destrozó con el mazo el instrumento.

El bueno de Juan, sin sospechar lo que iba a acontecer en directo, me preguntó a propósito de tales elementos. Le dije: «En México, el toreo se considera un arte. El torero realiza su obra mediante un instrumento, el toro. Una vez que su ceremonia artística termina, mata al animal, es decir destruye su instrumento. Yo haré lo mismo, tocaré este piano y luego lo destruiré a mazazos». Hice una señal a los músicos, que de inmediato se pusieron a tocar como poseídos. Los acompañé unos compases tocando el piano y luego, con todas las fuerzas que mi estado de trance me otorgaba, comencé a destruirlo. No resultó fácil reducirlo a pedazos. Tardé una hora. Durante ese tiempo, los televidentes, espantados, comenzaron a llamarse por teléfono diciéndose quizás: «¡Rápido, cámbiate al canal universitario, verás un loco destruyendo un piano!». El escándalo fue gigantesco [Jodorowsky, 2007: 328-329].

Al terminar el programa, Jodorowsky prometió que la siguiente semana traería una vaca con la que hablaría de arquitectura, asegurándoles a los espectadores que las

vacas saben más de arquitectura que los profesores universitarios. El escándalo fue tan grande que el dueño de la cadena de televisión le vetó la entrada. No obstante, un grupo de estudiantes de arquitectura que había presenciado el programa le ofrecieron su teatro para que pudiera realizar su entrevista con el animal. El artista se agenció una vaca, a la que tuvieron que sedar para que estuviera tranquila en el escenario, y delante de dos mil estudiantes llegados de todas las facultades comenzó a comparar el trasero del rumiante con una catedral gótica. Entre risas y discusiones, el acto duró más de dos horas hasta que el decano los expulsó del recinto.

A partir de ese momento, su actividad teatral entró en la clandestinidad, puesto que los efímeros no gozaban de la simpatía de ningún sector. Los artistas e intérpretes profesionales se negaban a trabajar con él, así que se rodeó de un grupo de gente joven que no buscaba la fama ni ganarse la vida con el teatro, sino que solo deseaba expresarse. En uno de los muchos actos que llevó a cabo, la pintora Lilia Carrillo vestida de soldado nazi y sentada en una taza de váter tratando de defecar, se comía un pollo mientras el pintor Manuel Felguérez pintaba sobre una gran tela un cuadro abstracto mezclando a sus colores las tripas de una gallina sacrificada en escena. El espectáculo fue interrumpido por el Muro, una asociación cristiana de extrema derecha, que consideraba que estaban ofendiendo a la Virgen María. Jodorowsky y su exmujer embarazada, tuvieron que huir como pudieron puesto que las gentes del Muro, acompañados por un destacamento del ejército nacional, les estaban lanzando gases lacrimógenos.

El episodio me hizo tomar conciencia del enorme impacto que un efímero producía, mucho más que el teatro habitual. En esos años de formación yo creía que, para lograr una mutación de la mentalidad colectiva, había que agredir a la sociedad en sus fundamentos fósiles. No se me ocurrió pensar que un enfermo no debe ser agredido; hay que hacerle comprender la causa íntima de su enfermedad. Aún no había concebido el acto terapéutico de psicomagia social. Solo identificaba esas manifestaciones con el desarrollo del arte teatral [Jodorowsky, 2007: 330].

Antes incluso de la aparición de los *happenings* en Estados Unidos, el artista creaba espectáculos que solo podían ser vistos una sola vez, introduciendo elementos perecederos como humo, frutas, verduras, espuma, leche, sangre, animales vivos, destrucción de muebles, chatarra, fuego, explosiones, etc., acompañadas de una total improvisación. Para realizar los efímeros, se renegaba de los espacios convencionales de representación como los teatros y los auditorios y se actuaba en un espacio prestado cualquiera; una academia de pintura, un hospital, un cementerio o una piscina. En esos

espacios a un grupo de conocidos, preferiblemente no actores, se les pedía que realizaran una manifestación pública. Los efímeros debían ser gratuitos, como una fiesta en la que no se cobra por la bebida o los alimentos. El movimiento Pánico, heredero del efímero, debe darse en la euforia que conduce a la fiesta colectiva. Jodorowsky le preguntaba al participante del efímero que deseaba exponer y luego le daba los medios para hacerlo. Los efímeros se realizaban sin publicidad, gracias al boca a boca de los espectadores cuya cifra de asistencia rondaba aproximadamente las cuatrocientas personas. La hora y dirección del espectáculo se comunicaba en el último momento.

Habiendo estrenado la obra de Fernando Arrabal *Fando y Lis*, Jodorowsky y Arrabal a través de apasionadas cartas decidieron fundar el Grupo Pánico y en enero de 1965 decidió viajar a París para realizar un efímero junto con Arrabal y Topor. Hasta la fecha, los efímeros anteriores a la constitución del Grupo Pánico fueron, como mínimo veintisiete. El psicomago les propuso a sus dos amigos fundadores pánicos que presentaran un efímero en el festival de Libre Expresión que organizaba el especialista francés de los *happenings* Jean-Jacques Lebel, en el Centro Norteamericano de Cultura. En Europa, los happenings eran ejecutados con artistas rechazados por el arte oficial y no tenían ningún tipo de ayuda financiera y creaban sus actos con pocos objetos, la mayoría encontrados en la basura. Jodorowsky invirtió todo el capital que acababa de recibir de la Sociedad de Autores Teatrales por sus derechos de autor en la creación de ese efímero. Contrató a la orquesta de rock del célebre músico británico Vince Taylor y el ballet moderno de Graciela Martínez junto con varios actores, actrices, mimos, modelos, técnicos de sonido, pintores y escultores. Compró una gran cantidad de elementos escénicos (que llegaron a llenar tres camiones) e incluso alcanzó para costearse un automóvil Volkswagen de ocasión. Los propios Arrabal y Topor, que desconocían el alcance que iba a tener el efímero, colaboraron con algo de su área: Topor con cuatro dibujos que representaban la iniciación de una niña a la edad adulta y Arrabal con una comedia sobre una princesa que se enamora de un príncipe con cabeza de perro que acaba enamorándose de un príncipe con cabeza de toro. Acorde con la concepción pánica que invita al creador a participar en su obra, Jodorowsky les pidió a sus dos amigos que actuaran en la obra y ambos aceptaron. El 24 de mayo de 1965 se anunció el espectáculo efímero del Grupo Pánico con *La princesa y el toro* de Arrabal, *Iniciación de una adolescente* de Topor y *Melodrama Sacramental* de Jodorowsky.

A escasas cuatro horas de iniciar el efímero, Arrabal y Topor, por medio de una amiga, informaron a Jodorowsky que habían decidido no participar en el evento. La noticia no le importó en exceso puesto que ambos habían cumplido su objetivo más importante, atraer el máximo de espectadores posible, dado que Arrabal y Topor eran dos grandes personalidades en Francia, a diferencia del psicomago. Asistieron grandes celebridades como André Breton y su grupo surrealista junto con otros pintores, actores, escritores y cineastas.

El espectáculo pánico se inició con las obras de Arrabal y Topor a modo de prólogo cómico poético del efímero que Jodorowsky había preparado. Primero fue *La princesa y el toro*, que gozó de muy buena aceptación ante el público puesto que se trataba de una comedia al uso con tres actores que interpretaban un texto frente a unos espectadores, que poco tenía que ver con el *happening*. La siguiente obra, *Iniciación de una adolescente*, resultó más novedosa donde actuó la compañía de ballet de Graciela Martínez con todas sus bailarinas ataviadas con telas blancas donde Topor había dibujado los detalles, acompañadas por personajes recortados en madera igualmente dibujados por el artista. El resultado fue una danza lenta como si los dibujos del artista hubieran cobrado vida. Finalmente se inició el *Melodrama Sacramental* del psicomago, una sucesión de elementos efímeros difíciles de resumir e irrepetible, dada la naturaleza perecedera, momentánea y caduca que caracteriza a esta práctica teatral. En ella, Jodorowsky, sobre un teatro pintado por completo de blanco hasta el techo y desprovisto de los elementos clásicos que lo conforman como tal, ejercía como director en la sombra y actor principal improvisando en un profundo estado de trance, donde se dejaba azotar por sus compañeras, cercenaba cuellos de pollo para salpicar al público con su sangre, se afeitaba la cabeza para pegar sus cabellos a sus ayudantes, etc. El espectáculo, plagado de simbología, recibió los elogios y aplausos de todo el público, dejando al autor extenuado y sucio, fruto de los considerables esfuerzos físicos y de un intenso entrenamiento corporal y una escasa alimentación durante el mes anterior a la representación.

Fue tanta la energía gastada en mi efímero que dormí sin levantarme del lecho durante tres días. Cuando me levanté, supe que ese efímero sería el último que realizaría en mi vida, porque nunca lo podría superar. Al llegar a México me dediqué al cine [Jodorowsky, 2007: 354].

Pese al éxito que tuvo el efímero el organizador del evento, Jean-Jacques Lebel, furioso porque el espectáculo había opacado por completo su actuación en el festival, lo

borró de todos los comunicados de prensa, ocultó el film tomado durante el evento, se negó a hablar con él y ni siquiera lo nombró en su libro sobre el *happening*. Pese a que el autor había decidido no volver a realizar ningún efímero, seguía buscando una nueva manera de concebir los espectáculos. Finalmente, concibió la idea de crear obras de teatro pánicas que incorporaban elementos escénicos teatrales tradicionales sumados a los materiales perecederos y acciones irrepetibles del efímero. Gracias a que anteriormente había tenido la oportunidad de dirigir para teatro (y posteriormente filmar) la obra de su amigo y compañero pánico Fernando Arrabal *Fando y Lis*, en 1970 creó el auto sacramental pánico *El túnel que se come por la cola* y, un año después, *El mirón convertido*.

### 5.1.2 El método pánico.

El nombre del movimiento se inspira en la figura del dios Pan que carece de estilo y apariencia determinada. Pan pertenece siempre a las nuevas generaciones que marcan un cambio y una caducidad con la generación anterior. Pánico es sinónimo de «en formación» y es una manera de ver el universo de una forma abierta y libre. Significa el cambio de lo teórico por lo práctico, de la hipótesis por la acción y marca el nacimiento de una nueva forma de ver el mundo. Otra de las características de Pan es que se trata de un dios colectivo y que en lugar de individuo es grupo, proponiendo que lo pánico sustituya el pensamiento individual por el pensamiento colectivo, desterrando el «yo» por el «nosotros». Pan carece de dualidades, del bien y del mal, de lo bello y lo feo. Es el dios de los bosques y, no obstante, como macho cabrío que es se alimenta devorando lo que supuestamente debe proteger. Es el dios de las cabras y protector de los cazadores. Es el transmisor del saber y provocador del terror y la risa. Precisamente, gracias al terror y la risa, la víctima siente una ruptura de los límites de su consciencia que le permite volcarla en su propio inconsciente (mediante el terror) y en su misma existencia (mediante la risa).

El teatro pánico tiene su origen en los efímeros pánicos cuya finalidad es abandonar la figuración y la abstracción para llegar a una manifestación concreta. Jodorowsky establece una diferenciación entre el teatro primitivo (clásicos, románticos, simbólicos, etc.) y el teatro contemporáneo (Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, etc.) haciendo que el primero corresponda a la figuración pictórica y el segundo a

la abstracción. La abstracción pictórica para representar esencias, objetos, sentimientos o emociones lo recreará por medio de colores, líneas y volúmenes, mientras que la figuración plástica, la concreta, reproduce en una superficie un objeto exterior al cuadro dejando las huellas de un acto real. En resumen, lo abstracto expresa el acto y el concreto lo comete. El efímero pánico tiene que expresarse a través de medios concretos, pero superando la figuración y la abstracción para integrar en su mundo los actos y materiales no teatrales. En la metodología pánica, todo es teatral y nada lo es.

Comprender la filosofía pánica resulta una tarea imposible porque lo pánico es principalmente acción. Hay personas capaces de pensar pánicamente pero incapaces de actuar y, viceversa, los hay que pueden actuar pánicamente pero sin pensar. El hombre pánico tiende a la idea-acción. El propio Jodorowsky en su libro *Teatro sin fin* [2007] admite que redactar un manifiesto sobre esta materia resulta contraria a la filosofía pánica y que la única forma de explicarla es mediante aforismos y afirmaciones:

- ☞ El hombre pánico no «es» sino que «está siendo».
- ☞ La inteligencia pánica puede afirmar dos ideas contradictorias, afirmar infinitas ideas o no afirmar ninguna.
- ☞ Antes de la llegada del pánico, el pensamiento se daba en la angustia que conducía a la soledad. En cambio, el pensamiento pánico se da en la euforia que conduce a la fiesta colectiva.
- ☞ El hombre pánico no tiene «estilo», puesto que los abarca todos.
- ☞ El hombre pánico actúa por agotamiento de posibilidades. Ante un problema no hay una sola solución sino infinitas.
- ☞ El hombre pánico es pro-todo; pro-constructivo y pro-destructivo simultáneamente.
- ☞ El hombre pánico no piensa ni actúa por definiciones, sino por estructuras.
- ☞ El pánico pretende que entre el deseo y su realización no haya lapsus de tiempos.
- ☞ El idioma escrito no es pánico por sí solo, ya que precisa de ser integrado en un conjunto corporal, vocal, espectacular y festivo para que adquiera su cualidad pánica.
- ☞ Todas las disciplinas artísticas son fragmentos de la verdadera manifestación pánica: la fiesta espectáculo.

- ☞ En la fiesta-espectáculo nada se repite. Hay destrucciones masivas y construcciones de toda clase. El público se elimina de la ecuación.
- ☞ La dignidad, el respeto y el pudor no atañen al hombre pánico, ya que este no se reconoce como indigno, impúdico o irrespetuoso.
- ☞ El pánico busca la unidad usando la falta de unidad, el desequilibrio, la contradicción voluntaria que rompe con el atavismo de la composición.
- ☞ Los tres ingredientes pánicos son la euforia, el humor y el terror.
- ☞ El hombre pánico crea pandillas porque si la acción es colectiva, el pensamiento también debe serlo. El pánico intenta eliminar el pensamiento individual.
- ☞ El hombre pánico no posee, ni oculta, ni ahorra. Tampoco hace planes.
- ☞ El lema pánico es: La fiesta soy yo y yo es nosotros.

Para que se produzca la fiesta pánica es imperativo liberarse del edificio teatro, ya que este está concebido para el actor y el espectador. El teatro limita arquitectónicamente al actor y le impone un espacio de representación. También debe desaparecer la figura del espectador y, automáticamente, la desaparición de las butacas que le ofrece al público la oportunidad de observar inmóvil la fiesta pánica. La pandilla pánica escogerá el lugar que más le plazca para su manifestación. El espacio es el que es y mide lo que mide realmente. Lo mismo ocurre con el tiempo, lo que pasa dura el tiempo que dura.

Jodorowsky usa el término «augusto» como antónimo a «pánico» y para ello compara a la civilización con un circo. En el circo, el personaje que más similitudes presenta con la conciencia pánica es el payaso, por sus andares y actitudes extravagantes, que tiene que interactuar constantemente con el señor *augusto*, un hombre común que simula ser el dueño del circo. Ese circo está rodeado por una masa inerte e inactiva, el público, relegado a la categoría de «espectador», un individuo que no participa en la existencia de ese mundo pero que cree o quiere conocerlo sin abandonar la comodidad de su butaca. El *augusto* lo dirige todo y aquellos que se mueven bajo sus directrices jamás sobrepasan los límites de su pista a excepción de los payasos que despojan al mundo de toda lógica o razón. No obstante, esta oposición a la razón no quiere decir que el método pánico esté a favor de la irracionalidad, sino que busca la *des-racionalización*. El pánico surge en periodos de transición, en momentos de cambio, como cuando la mentalidad primitiva se transformó en lógica aristotélica. El pánico nace en el transcurso de nuestra

época hacia el nacimiento de una nueva manera de ver el universo. No obstante, es necesario conocer y comprender la lógica para alcanzar precisamente el conocimiento pánico.

El actor pánico no es actor, sino ex actor puesto que no actúa en una representación y ha eliminado completamente al personaje. En el efímero, el hombre pánico trata de llegar a la «persona» que está siendo. El pánico trata de llegar del personaje que es a la persona que realmente encierra mediante la euforia pánica. La euforia que produce el efímero conduce a la liberación de las fuerzas superiores que harán surgir a la persona dentro del personaje. En resumen, la gente avanza por el mundo como si fueran representando un personaje y es a través de la euforia pánica cuando se libera a la persona interior en su totalidad. El hombre pánico no es un exhibicionista mentiroso que se oculta detrás de personajes, sino un poeta en estado de trance intentando encontrar su expresión real.

El pánico piensa que en la vida cotidiana todos los augustos caminan disfrazados actuando como personajes, y que la tarea del teatro no es hacer que el hombre se limite más y más a personajes que actúan ante personajes actuando ante personajes, sino, por el contrario, eliminar poco a poco al personaje para acercarse a la persona [Jodorowsky, 2007: 320].

Jodorowsky destaca que el teatro es efímero y que nunca una representación puede ser igual que otra. Para aceptar lo efímero en el teatro (lugar antipánico puesto que la filosofía pánica rechaza ese espacio donde todas las representaciones se desarrollan siempre en el mismo lugar), el psicomago propone varias claves para un teatro diferente en cada representación. Los decorados y vestuarios se sustituirán por objetos activos y efímeros, es decir, material destructible y construible. Los trajes serán transformables, rajables y extensibles. Los actores podrán entrar en los objetos, los harán estallar, usarán motores, manejarán luces y se expresarán con materia real. Los materiales serán preferiblemente orgánicos y perecederos que puedan descomponerse y desaparecer, ya sean animales vivos o muertos como hortalizas, frutas, verduras y todo tipo de alimentos o restos de cualquier tipo.

El actor pánico partirá, al igual que el jazz, de un esquema para más tarde, en la fiesta-espectáculo, improvisar haciendo hincapié en los elementos perecederos. Usará su voz como resultado de un gesto corporal, pero no como vehículo conceptual. La música será también improvisada y distinta para cada representación. El actor nunca se plantea

qué expresar, puesto que no intenta desarrollar problemas filosóficos, emocionales, morales, ni antes de manifestarse posee ya un mensaje ni desea expresar lo que cree ser o lo que cree creer. La expresión pánica aparece a posteriori y surge de las acciones improvisadas y no premeditadas. El actor pánico busca siempre posturas corporales nuevas en las infinitas posibilidades que puede ofrecer su cuerpo. Cada pensamiento y sentimiento provoca una posición y viceversa, cada posición provoca un sentimiento. Cada nueva posición que experimenta, le permite descubrir nuevas posibilidades para su espíritu pánico. En resumidas cuentas, la finalidad del efímero pánico es que el hombre mediante la improvisación desarrolle la totalidad de su ser y se libere de sus ataduras, moldes y limitaciones cotidianas.

El pánico es un método considerado como una super-gimnasia corporal, un método de integración corporal al mundo en lugar de otros sistemas mentales de aprendizaje como la filosofía. El método pánico busca un cambio ante la manera de existir del ser humano, un método activo que enseñe de manera práctica como alcanzar la auténtica naturaleza desde la razón. Mientras que el pensamiento augusto afianza los límites de la conciencia humana, el pensamiento pánico trata de agrandar y expandir la conciencia para lograr comprender la existencia.

Al comienzo, la razón cree que los límites de la existencia son sus propios límites. Mas en seguida se da cuenta de que los límites de la existencia la sobrepasan. La conciencia trata entonces de expandirse, pero a medida que sus límites se extienden su concepto de la existencia se agranda también. Los límites de la conciencia serán sobrepasados siempre por la existencia. Lo *pánico* es todo aquello que ayuda al hombre a agrandar los límites de la conciencia hasta hacer que se incorpore a la existencia. Lo *augusto* es todo aquello que fortifica los límites de la conciencia, lo que busca erigir la conciencia en universo real [Jodorowsky, 2007: 298].

La conciencia humana es una construcción de la memoria fruto de las experiencias del pasado del hombre. Cada vez que la conciencia trabaja, esta edifica objetos presentes con materiales del pasado, impidiendo al ser humano existir plenamente. Estos objetos que pertenecen a la conciencia son entidades que necesitan límites, pero la existencia, al no tener límites, no es un objeto. Todo objeto es producto de la conciencia, fruto de la memoria y de su pasado, con sus límites sociales e históricos. El objeto pánico relaciona la conciencia con la existencia, mientras que el objeto augusto es una forma que tiene la conciencia de limitar la existencia acorde a los límites que ella misma tiene. El objeto augusto es lo que el autor califica como un objeto inútil. La principal dificultad del pánico

es como transformar lo inútil (la conciencia) en algo útil para alcanzar la existencia. La fórmula sería: *Un objeto será tanto más útil cuando menos objeto sea.*

La conciencia enferma, la augusta, es incapaz de concebir o conocer nada nuevo porque para ello debe agrandar sus límites abandonándolos y entregándose a lo desconocido, sin planes ni miedo a la lucha o a la confusión. No obstante, el agosto, paralizado por el terror, avanza en calidad de «investigador» y eso le impide avanzar. Solo mediante el uso de la conciencia útil, la pánica, se alcanza la existencia gracias al descubrimiento y al redescubrimiento.

Todo hombre tiene la posibilidad de llegar a la existencia. La conciencia útil es antes que nada un espíritu científico. No se trata de crear incesantemente nuevos objetos sino de descubrir nuevas posibilidades útiles, nuevas acciones corporales, sin perder de vista la finalidad que es la existencia [Jodorowsky, 2007: 303].

Según el psicomago, un objeto es la actualización del pasado bajo otra forma y el método más puro de estudio del objeto es experimentando su capacidad de metamorfosis. El camino del hombre pánico es precisamente ese redescubrimiento del objeto, de como un objeto inútil se transforma en un objeto pánico útil. La tarea del pánico es convertir la conciencia inútil heredada de nuestros padres augustos en una conciencia útil y en constante proceso de aprendizaje y conocimiento. «Conocer» no es lo mismo que «estar conociendo», puesto que «saber» es una forma absoluta, definitoria y con límites que no dejan lugar al cambio y «estar sabiendo» es aceptar un conocimiento e irse transformando. El pánico no niega el objeto, solo que ese objeto precisa un cambio de inútil por otro útil y este a su vez por otro más útil, avanzando y evolucionando hasta que el cerebro aristotélico se convierte en no aristotélico para luego ser un cerebro colectivo, que será el último paso para alcanzar la existencia.

## 5.2 Obras pánicas y post-pánicas.

Para una mejor comprensión de la alienación en los personajes en el teatro pánico de Alejandro Jodorowsky, se han seleccionado las obras que ofrecen una demostración mínima y clara de arco de personaje. Con ese objeto, las obras de *El mirón convertido* y *Ópera pánica* se han excluido por ser obras compuestas por diversas escenas

aparentemente no relacionadas entre ellas y *Pedrolino* por tratarse de un mimodrama-ballet.

### 5.2.1 *El túnel que se come por la cola* (auto sacramental pánico).

En el año 1970, Jodorowsky escribe su primera obra de teatro pánico *El túnel que se come por la cola*. Se trata de un auto sacramental de diálogos escasos donde el autor combina los materiales perecederos y acciones irrepetibles tan característicos del efímero pánico con el espacio escénico teatral. La obra fue concebida como respuesta a haber dirigido y posteriormente filmado la obra *Fando y Lis* de su compañero pánico Fernando Arrabal. Ambas obras tienen ciertas similitudes y al mismo tiempo son diametralmente opuestas. En la obra de Arrabal, Fando es un joven que avanza junto con Lis, una muchacha lisiada en busca de Tar, su ansiado destino que nunca encontrarán y, durante el transcurso de su viaje, ambos jóvenes se destruirán mutuamente. En la obra de Jodorowsky, dos jóvenes (un muchacho y una muchacha sin nombre) mutilados intentarán encontrar la salida (o la entrada) del túnel sin aparente éxito. A medida que avanzan por el túnel los miembros que les faltan les irán creciendo y ambos se completarán el uno al otro. Esta obra es la que más elementos pánicos presenta fruto de la fuerte influencia de los efímeros.

#### *-La historia en el túnel.*

Se trata de una obra libre de división por actos o escenas, algo bastante común en los autos sacramentales, pues estos solían tener solo un único acto. El autor la denomina auto sacramental pánico y, en cierta manera, guarda similitudes con los orígenes medievales del auto sacramental. Jodorowsky, que se considera a sí mismo como ateomístico, otorga mucha importancia al simbolismo y al poder de la religión en la sociedad y la cultura. Durante la Edad Media el auto era una representación teatral tanto para géneros religiosos como profanos, aunque por lo general solían tratar temas preferentemente eucarísticos. El auto representaba frente al pórtico de la iglesia episodios bíblicos o conflictos de carácter moral o teológico. En *El túnel que se come por la cola*, Jodorowsky planteará esa clase de historias y conflictos morales y teológicos con una dosis de religión (visibles en los momentos más característicos del efímero). El objetivo

del autor es el de sacralizar el teatro pánico desacralizando el auto sacramental, redescubriendo pánicamente el género transformándolo de objeto inútil augusto en objeto pánico útil.

La obra se inicia en oscuro. A medida que se ilumina el escenario se observa el corte de un túnel construido con huesos, zapatos viejos y membranas (elementos perecederos típicos del efímero). En diversas partes de la escena se observan flechas de metal, algunas nuevas y otras corroídas por el óxido, con letras de distintas épocas e idiomas indicando en todas direcciones la palabra «¡Salida!». En el suelo hay una tapa de alcantarilla y en el techo una serie de ventanucos que en ocasiones dejan caer objetos. La obra está plagada de estructuras y esquemas pánicos para que sean representados por diversos actores que se cruzarán en varios momentos con los protagonistas de la obra, un Muchacho y una Muchacha mutilados. Este resumen estará centrado en el análisis de las andanzas de los dos protagonistas.

Entra el hermoso Muchacho ataviado con un traje blanco desgarrado y sucio que se mueve por el escenario sobre una pequeña plataforma con ruedas puesto que le faltan ambas piernas. Amarrada del cuello a la plataforma por una correa de perro y una cadena lo sigue arrastrándose la Muchacha calva de rostro pálido y hermoso vestida con un traje raído de terciopelo negro. Ella, al igual que Él, se arrastra con dificultad por la falta de miembros. De un ventanuco baja una manzana colgada de un hilo que Él le ofrece a Ella y que esta muerde con dificultad. La manzana vuelve a subir y en el otro extremo del escenario baja desde otra ventana una escalera. El Muchacho se arrastra con dificultad debido al peso de su compañera e impotente trata de alcanzar la escalera antes de que vuelva a subir sin éxito. Desesperado, abre la tapa de alcantarilla y saca un viejo y oxidado teléfono con el que intenta llamar, pero no obtiene respuesta. Furioso y triste, devuelve el teléfono a la alcantarilla y abandona la escena arrastrando a la muchacha.

Cuando vuelven a escena tiempo después, Él ha recuperado una pierna y Ella está en proceso de crecimiento de una de sus piernas. Ambos están deseosos de poder andar sin tener que arrastrar el uno a la otra para poder salir del túnel. Los dos comparten el mismo deseo de abandonar la oscuridad de ese agujero y Él comenta que se necesitan el uno al otro para poder seguir creciendo y desarrollándose.

**Él.** Pero si no es verdad: yo te necesito. Sin ti no podría dar un paso. ¿Recuerdas cuando te abandoné? Por primera vez me había crecido una pierna. Me fui saltando sobre mi pie, hacia delante..., y a los cien metros la carne se pudrió y tuve que cercenarme la pierna. [Jodorowsky, 2007: 365]

A medida que avanza la obra, la frustración del Muchacho por la monotonía de su existencia y la imposibilidad de encontrar la salida se acrecienta. Cuando vuelven a aparecer, ambos están prácticamente formados y completos, pero se encuentran unidos por un apéndice calloso a la altura del abdomen. Su unión resulta un inconveniente para Él pues le causa fuertes dolores y debe llevarla en brazos para poder avanzar. Finalmente, cuando el cuerpo de Ella está completamente formado, su unión carnosa se rompe y empiezan a ser dos individuos separados con ideas y deseos distintos. Ella opina que si no han encontrado la salida ya es porque debe encontrarse en algún punto que ya han pasado y que la mejor opción es desandar lo andado, pero Él, obcecado, cree que la salida se encuentra más adelante. Ambos se dan cuenta de que, para avanzar, deben separarse y dejar al otro libre.

Siglos después vuelven a encontrarse en el mismo punto, pero diferentes, más cansados, ancianos y sabios. Él ha aprendido a aceptar el fracaso y ella la confianza. Ambos han descubierto que hay más de una salida, pero que es distinta para cada uno de ellos. Para Él la salida se encuentra en el techo y para Ella la respuesta se encuentra bajo tierra. Del ventanuco del techo surge de nuevo la escalera, pero el metal que la rodea se encuentra calentada al rojo. Él se dispone a subir por la escalera, pero Ella intenta detenerlo, argumentando que puede tratarse de una trampa y que si la toca se quemará. Le propone que vivan juntos en el túnel, amándose y viviendo juntos algo que rechaza puesto que la vida que le propone no tendría sentido.

**Él.** Aunque nos equivocáramos, ¿valdría la pena convertirse en un montón de carne, latiendo entre las plantas para producir más carne? ¿Podrías vivir sabiendo que hubo una posibilidad que no intentaste? He aprendido a fracasar: lo que importa no es el premio que la acción produce, sino la fe con que se realiza la acción. [Jodorowsky, 2007: 374]

Retorciéndose de dolor, comienza a subir por la escalera ardiente hasta que desaparece por la ventana. Del hueco por el que ha desaparecido comienzan a salir llamaradas de fuego seguidos por aullidos de dolor del Muchacho. Una vez cesan los gritos caen pedazos sangrantes y quemados de carne, huesos y mechones de cabello que Ella recoge con piedad y va guardando bajo su vestido, en su vientre, como si estuviera

encinta. La Muchacha abre la alcantarilla y desciende por ella. Al rato se escucha un enorme hocico que mastica y vomita cien kilos de pedazos de carne humana.

*-Tipos de Alienación:*

Para poder localizar y analizar las alienaciones en los personajes pánicos es preciso comprender la raíz de la alienación. Como ya sabemos la alienación es pérdida, desposesión, limitación y sumisión. Es un cambio o transformación de los personajes que puede producir su privación, control u objetivación. Para poder hallar la alienación de un personaje resulta muy útil conocer sus antecedentes, su historia, para así poder aventurar su desenlace y observar posibles modificaciones o cambios en sus deseos o conducta. No obstante, existe la posibilidad de que en la obra no se expliquen los hechos sucedidos en la vida del personaje, con lo cual se deberá abordar la búsqueda de la alienación desde otro ángulo. Otra de las características principales de la alienación es que está intrínsecamente relacionada con la toma de decisiones, es decir, las acciones que realizan los personajes. Es posible que en una obra no se explique la vida de sus personajes, pero no existe teatro sin acción. En *El túnel que se come por la cola* no disponemos de información alguna sobre sus personajes, quiénes son, dónde se encuentran, cómo han acabado en ese túnel, ni siquiera conocemos sus nombres, pero lo que si podemos observar son sus acciones, las decisiones que toman. La acción es una característica básica del teatro pánico, así que para encontrar sus alienaciones deberemos observar no solo las acciones que realizan, sino que deberemos descubrir cuáles son sus objetivos.

Como ya se ha comentado en el apartado 3.7 Personaje y alienación, el objetivo es la necesidad o deseo que siente el personaje de alcanzar una meta. Cuando el objetivo colisiona con el de otro personaje es cuando se produce el conflicto. Cuando un personaje trata de lograr su objetivo por encima de otro personaje, cambiándolo y transformándolo, es cuando se produce la alienación, con lo cual, la búsqueda de los objetivos indicará el camino hacia la alienación.

*-La alienación de destino.*

En el caso de estos personajes, tanto Él como Ella, lo único que desean es salir del túnel, con lo cual ambos se encuentran alienados a un destino físico, a un lugar, a un paradero. Creen que todos sus problemas y todas sus ambiciones y deseos se verán

cumplidos una vez consigan alcanzar su destino y encontrar la salida de dicho túnel. Ese paradero, ese lugar que ansían encontrar no es más que una metáfora de la felicidad, del reconocimiento espiritual y de la afirmación del ser y de uno mismo, solo que esa plenitud está asociada con lograr encontrar la salida. Necesitan salir para poder encontrar el sentido de la vida y descubrir si hay algo más allá de la perpetua oscuridad del túnel. En cierta manera, se trata de una evolución extraordinaria de la alienación metafísica, esa necesidad de saber y conocer, solo que el medio para alcanzar ese conocimiento es avanzar, en un sentido físico y literal, en busca de la salida del túnel. Avanzar por el túnel es una metáfora de avanzar por la vida y el constante aprendizaje que ello supone. El Muchacho y la Muchacha evolucionan y aprenden avanzando sin parar, primero juntos y luego por separado, descubriendo y aprendiendo.

**Él.** Cuando no tenía piernas ni brazos y tú eras un tronco sin ojos ni orejas, yaciendo en el suelo, junto a mí, como un trozo de carne, lo único que yo quería era que pudieses verme y oírme, y deseaba tener tan solo una mano para acariciarte y calmar tus terrores y darte de comer. Luego pudimos movernos y fue cuando deseamos viajar, y ahora que hemos viajado queremos poder salir. Tal vez mañana nos demos cuenta de que el deseo de salir de este túnel sólo era un sueño de inválidos. Quizá nunca estuvimos prisioneros... [Jodorowsky, 2007: 366].

*-Conclusiones de El túnel que se come por la cola:*

La meta de los personajes en la obra *El túnel que se come por la cola* no es un destino físico. No se trata de alcanzar la salida del túnel, sino de encontrar la felicidad y el aprendizaje que supone vivir y avanzar. Ambos comenzaron siendo jóvenes e idealistas y, a medida que iban creciendo, también lo hacían sus ideas y opiniones. Es cierto que existe una unión física entre ambos que podría catalogarse de alienación a la forma, una de las alienaciones ordinarias expuestas en el paradigma inicial, esta dejará de existir en el momento en que sus cuerpos alcancen la madurez física y, posteriormente, espiritual. Él y Ella se necesitaban el uno al otro dado su deformidad física y que ninguno de los dos podía valerse por sí solo, pero una vez superado ese obstáculo, el verdadero objetivo sale a la luz. Ambos quieren abandonar ese túnel a toda costa desde el inicio de la obra y estarán dispuestos a hallar la salida, aunque sea por separado. Ese deseo de salir está presente desde el inicio de la obra, incluso cuando ambos personajes se encontraban mutilados e inmóviles.

**Ella.** ¡Cuando me crezca la pierna, por fin podré andar tan rápido como tú! Nunca más tendrás que arrastrarme. Seré yo quien te empuje.

**Él.** ¡Sí! Correremos. ¡Saldremos de este túnel! [Jodorowsky, 2007: 365].

La única constante que se repite durante toda la obra es su deseo de salir. Por ese deseo, se dieron la espalda y decidieron continuar con su camino por separado, aceptando la libertad que tiene cada uno como individuo. Juntos podrían haber continuado juntos, haber vivido una vida apoyándose el uno en el otro, pero esa búsqueda, esa meta, les privó de su unión y de un futuro juntos. Los personajes se quieren, pero su objetivo los alejó, provocando así la alienación de destino.

### 5.2.2 *Zaratustra* (aventura metafísica).

El mismo año en que Jodorowsky escribió *El túnel que se come por la cola*, creó la obra *Zaratustra*, una aventura metafísica basada en el libro del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*. La obra está dividida en dos actos y, acorde con el psicomago, el primer acto está fuertemente inspirado en el libro de Nietzsche, mientras que el segundo acto es completamente de su creación, pero respetando las ideas y pensamientos del autor en la medida de lo posible. Eso hace que la obra del autor chileno y el libro del filósofo alemán sean muy similares en muchos aspectos.

#### *-Friedrich Nietzsche y Zaratustra.*

Considerado como uno de los filósofos más importantes del siglo XIX, Friedrich Nietzsche fue un gran escritor e intelectual cuyas teorías y críticas sobre distintas áreas (arte, historia, religión o ciencia) influyeron a varias generaciones de filósofos, historiadores, artistas, psicólogos, poetas y dramaturgos incluso después de su fallecimiento. A la edad de veinticuatro años logró una plaza como profesor en la Universidad de Basilea, pero once años después tuvo que abandonarla por graves problemas de salud. Con motivo de su enfermedad, el autor solía viajar entre Suiza, Italia y Francia con la intención de mejorar su estado. Fue precisamente durante esos años cuando escribió una de sus obras maestras, *Así hablaba Zaratustra*, entre otras. Tardó exactamente dieciocho meses en escribirla y está dividida en cuatro partes donde, a través del personaje Zaratustra, el autor transmite su filosofía. Lamentablemente Nietzsche falleció en el año 1900 a causa, según se sospecha, de sífilis.

La obra gira entorno de Zaratustra, un ermitaño que vive solo en lo alto de una montaña donde ha estado pensando y reflexionando durante años, hasta que decide bajar

para poder impartir su sabiduría con la gente. La filosofía que defiende el ermitaño es la idea de que Dios ha muerto y cómo darle sentido a la vida desde la religión y la metafísica. En sustitución de Dios, el hombre debe ir en busca del superhombre, un ser humano con atributos morales e intelectuales superiores al hombre medio, para que este pueda enseñarles a superar su mediocridad. Zaratustra intenta hablar con el hombre común sobre el superhombre, pero estos le ignoran y se burlan de él, con lo cual, decide buscar compañeros inteligentes con los que conversar, ya fueran personas (que con el tiempo se convertirían en sus discípulos) o animales (como el águila orgullosa o la sagaz serpiente). Finalmente, el ermitaño vuelve a su montaña abandonando a sus discípulos para que busquen al superhombre por sí solos. Antes de marcharse, Zaratustra les advierte que él no es el superhombre que deben encontrar y que por lo tanto no deben seguirle.

Por eso Zaratustra se aleja de los discípulos. No es un sabio, ni un redentor, no es un decadente. Es un tipo ascendente. Para subir hay que procurar estar solo, ir solo a ratos. Acercarse para alejarse más. Por eso pide a quien oye que se vaya [Vásquez, 2009: 169].

El personaje de Zaratustra no tiene ninguna relación con el personaje histórico, es solo un recurso del autor para exponer sus ideas en la obra como la muerte de Dios, la idea del superhombre, la vida y la muerte, la búsqueda del deseo personal y el eterno retorno. A continuación, se exponen algunos de los temas centrales de *Así hablaba Zaratustra*:

- ☞ **La muerte de Dios.** Fue la primera de sus enseñanzas que le sirvió para sustentar las bases del superhombre. Acorde con Zaratustra, el hombre ya ha alcanzado el suficiente nivel de conocimiento y comprensión para establecer sus propios objetivos y reglas para vivir su vida sin la ayuda de Dios. No obstante, deberán encontrar al superhombre, aquel con la suficiente capacidad para establecer las nuevas reglas de la moral.
- ☞ **El superhombre.** Es el ideal al que la humanidad debe aspirar como un parangón de virtud y moral. El superhombre (del alemán *übermensch*) no cree en las promesas de la religión ni en la vida eterna. Solo cree en lo empírico. Se deja llevar por sus sentimientos y deseos, pero es capaz de dominarse y no dejarse arrastrar por ellas.
- ☞ **La libertad humana.** El hombre tiene derecho a vivir y a morir como y cuando desee. El hombre debe atender sus deseos y necesidades y tomar riesgos, aunque estos atenten contra su propia vida.

∞ **El eterno retorno de la vida.** Al vivir la vida acorde con la idea del superhombre, con intensidad, libertad y persecución de deseos y pasiones, la posibilidad de retornar a esa vida resulta maravillosa, aunque no es en un sentido literal. El hombre regresa a sus principios humanos y la única constante frente a un futuro incierto es él mismo. Debe aspirar a algo más elevado, pero atento a la posibilidad de que todo siga igual.

*-Jodorowsky y su Zaratustra.*

Como la obra es una versión teatralizada de la novela *Así hablaba Zaratustra* de Friedrich Nietzsche, el personaje de Zaratustra que aparece en ella no guarda relación con el profeta iraní líder espiritual del zoroastrismo (religión oficial de la Antigua Persa). El acto primero de la obra es una adaptación de la novela de Nietzsche, mientras que el segundo acto es creación propia de Jodorowsky, donde el autor retoma la historia y le da su enfoque personal, respetando la verosimilitud de la obra del filósofo alemán.

*Zaratustra*, inspirada en el *Así hablaba Zaratustra* de Nietzsche, es más teatral, más dramática que *El juego...*, ya que presenta muy en primer término la lucha, fracaso, muerte y resurrección de Zaratustra (lo cual no es pánico, puesto que en vez de ser acción concreta es una alegoría de los trabajos del impulso humano que anhela la liberación, el amor y la dignidad). Pero también lo antiteatral y lo pánico están presentes en los cambios de papel de todos los actores, menos el que hace de Zaratustra y en la falta de luces y vestidos especiales y de decorado: «Para montar esta obra», acota el autor, «hay que limpiar el escenario». La música, la violencia, el desnudo y la pantomima son manejados con maestría para mantener fija la atención del público en el drama de Zaratustra y en el mensaje de la obra, que es una exhortación al hombre a que deje de ser mediocre, egoísta y esclavo, y recupere su dignidad [Bancroft, 1982: 146].

Como propuesta escenográfica, siguiendo el espíritu pánico, Jodorowsky expone que el escenario debe ser vaciado de todo elemento teatral, telones, cortinas, etc. La limpieza del suelo debe ser excelente y las paredes del escenario pintadas de blanco. La iluminación debe ser siempre la misma y el vestuario debe ser normal, ropa vieja sin nada especial, excepto Zaratustra, que estará desnudo. A nivel sonoro, cada vez que se produzca una pausa deben sonar tambores.

*-Acto I:*

La obra se inicia con una serie de personajes sin nombre que tratan de recordar a alguien y esperan su llegada con impaciencia. Estos personajes esperan de manera similar a los personajes de *Esperando a Godot*, solo que, a diferencia de Godot, Zaratustra sí que

aparece. El ermitaño baja de la montaña con la intención de compartir su sabiduría y sus enseñanzas con los demás.

Z. [...] Pero ya estoy harto de mi sabiduría, como abeja que ha acumulado demasiada miel. Necesito dar. Necesito manos que me reciban así como tú me necesitaste. Quiero descender hasta los hombres. ¡Bendíceme y déjame ir! No me alimentaste para retenerme siempre junto a ti... Me diste la luz para que un día me fuera con ella dejándote en la oscuridad. ¡Has muerto al darte a mí para que yo pueda morir al darme a los otros! [Jodorowsky, 2007: 255].

Nada más bajar de su montaña se encuentra con un escritor que conoció diez años atrás. El escritor le pregunta por que ha vuelto después del rechazo de la última vez a lo que el ermitaño responde que su amor por la humanidad es lo que le ha impulsado a regalarles su conocimiento. Zaratustra prosigue con su viaje y se encuentra a un joven presentador grabando un programa de televisión. Al verlo, aprovecha y le quita su micrófono para poder hablar con la audiencia y enseñarles sobre el hombre superior. No obstante, el presentador, al ser ignorado por sus oyentes, decide encaramarse a lo alto de una torre de comunicaciones para captar su atención. Su acción logra su objetivo y los espectadores ignoran a Zaratustra para observar al presentador, el cual sentencia con pesar que ellos son el hombre mediocre. La atención del público vuelve con el ermitaño y le piden que, por favor, les dé ese hombre mediocre del que habla. Desesperado, el presentador se suicida lanzándose desde la torre y la muchedumbre se marcha entre horrorizada y entusiasmada. Zaratustra levanta el cadáver del presentador para llevárselo al pie de la montaña y darle sepultura. Lo entierra bajo un árbol y decide ir en busca de colaboradores jóvenes a los que poder transmitir su filosofía.

Z. Descansa en paz. Debo separarme de ti. Quiero compañeros vivos, no cadáveres que usen mi alma como cementerio. Basta ya de aferrarse a los muertos. ¿A quién odian más las bestias del rebaño? Al que rompe los valores ancestrales, al infractor, al destructor, al creador. Buscaré colaboradores jóvenes que inscriban en tablas nuestros nuevos valores [Jodorowsky, 2007: 263].

Zaratustra encuentra unos discípulos a los que enseña todo lo que sabe, pero en cuanto este se marcha, los alumnos no consiguen recordar con exactitud los conocimientos del ermitaño y acaban tergiversando sus palabras, transformándolo en un mesías. Ofendido por como sus pupilos han desfigurado su doctrina, este decide abandonarlos y volver a la soledad de su montaña, entristecido por haber fallado en su misión de educar a la humanidad y su búsqueda del hombre superior. Sus adeptos, ofendidos por el abandono de su maestro, le tachan de charlatán y embustero.

Z. ¡Hipócritas! Habéis desfigurado el sentido de mi doctrina. Me habéis convertido en ídolo. ¡Basta! Esto no es lo que yo quería. Me hacéis daño. Yo no soy el dios que creéis. Esos dioses han muerto [Jodorowsky, 2007: 268].

*-Acto II:*

Después de lo ocurrido en el acto anterior, observamos a Zaratustra dando un sermón a otros discípulos. Uno tras otro afirman que fueron ellos quienes lo conocieron mejor. El primero, por ser su hijo, la segunda, por ser su amante, el tercero y cuarto, por ser sus maestros y el último por ser quién lo destruyó. El ermitaño va desmontando sucesivamente sus afirmaciones, ya que nunca tuvo hijos, su amante era la humanidad, sus maestros eran el doble de jóvenes que él y aquel que lo debía destruir, no fue capaz de hacerlo. Obcecados en sus verdades, crean su propio tribunal para juzgar los crímenes del filósofo, donde la amante denuncia los repetidos intentos de deformar la mentalidad de su hijo desde el día que nació, paseando su cuerpo desnudo delante de la criatura, dejando que pintara las paredes de la casa y llevándoselo a la morgue para observar cadáveres. En su defensa, Zaratustra expone que lo único que quería era familiarizar al niño con la desnudez y el cuerpo humano para liberarlo de complejos, fomentar su creatividad y acostumbrarlo a la vida y la muerte.

Z. Desde el momento en que un niño es parido, cae en medio de una sociedad que lo deforma. Yo quiero deformar la mente formada de los niños. Quiero sacarlos de la máquina en que los han encerrado para dejarlos crecer, expandirse, vivir a la altura de sus posibilidades humanas. Quiero que se deje estallar la tormenta espiritual que cada nuevo hombre lleva dentro. Quiero que de las aulas salgan mundos y no latas de conserva [Jodorowsky, 2007: 282].

El tribunal considera que el crimen cometido por el filósofo es el de blasfemia por creerse Dios y le condenan a ser despedazado. Todos los presentes se abalanzan hacia el condenado y le arrancan distintas partes del cuerpo hasta darle muerte. Cuando los jueces se marchan, Zaratustra se levanta como si de un sueño se tratase y habla sobre la infinita repetición y de como ya ha sido despedazado y juzgado otras veces. Apenado y triste, la serpiente viene a hablar con el ermitaño y le pregunta por qué continua con la eterna repetición si siempre acaba sufriendo. Finalmente, Zaratustra se da cuenta que ese sufrimiento le conecta con el mundo como individuo y que estaría dispuesto a destruir ese mundo para poder ser persona y tener su propio yo. Al marcharse la serpiente le visita el águila que le hace ver que lo que tiene que hacer es seguir avanzando y olvidar ese miedo que siente arrojándose de nuevo al abismo, algo que, tras pensarlo mucho, decide

hacer. Zaratustra es consciente de que su presencia podría no cambiar nada o cambiarlo todo, pero está dispuesto a intentarlo.

Z. [...] Me lanzo al abismo. Descenderé por última vez hacia los hombres. Iré a dar, no a pedir que me reciban. Iré a sembrar sin importarme si mis semillas fructifican o no. Iré a aniquilarme. Iré a buscar la muerte que me corresponde. Quizás baje a escribir en el agua. Quizás no deje huella. Quizás hable para sordos. ¡Qué importa si volveré infinitas veces! El pequeño segundo en que estalle mi voz se grabará en el tiempo para siempre. Y quedaré gritando, aprisionado en los enormes engranajes del universo, una sola palabra: ¡Libertad! [Jodorowsky, 2007: 287].

Al regresar, Zaratustra se da cuenta de que no tiene control sobre sus actos y que sus movimientos son orquestados por sus discípulos que lo mueven como si fuera una marioneta. Mueven los labios del filósofo, pero cambian el mensaje que este quiere dar. Algunos abogan por la supremacía de razas y por el control mundial causando muerte y destrucción. Otros afirman que Zaratustra fue un dios y que aquel que lo negase acabaría en la hoguera. Un discípulo lo califica de guerrero y defensor de la patria y la guerra, mientras que otros lo tachan de dirigente, pacifista o apóstol. Cada vez que el ermitaño trata de negar lo que dicen sobre él, le disparan o apedrean para que guarde silencio. Finalmente, Zaratustra desaparece y los discípulos se quedan a la espera de alguien, pero no son capaces de recordar a quien, reiniciando de nuevo el círculo y la obra.

#### *-Tipos de alienación.*

Observando el comportamiento del personaje principal de la obra, se puede ver que el objetivo del personaje es traer conocimiento y sabiduría a la humanidad. Zaratustra ama al ser humano y desea que desarrolle su máximo potencial y para conseguirlo, necesita compartir su filosofía con el mundo. Se podría decir que está alienado a la enseñanza, a la necesidad imperante de instruir a los hombres y mujeres, pero es probable que haya mucho más que eso. Zaratustra afirma que Dios ha muerto, pero eso no significa que no pueda haber una religión y un dios. Acorde con el filósofo, ahora que Dios no está, el ser humano tiene la posibilidad de ser su propio dios y establecer sus propias reglas y moral, pero eso solo está al alcance del hombre supremo al cual la humanidad deberá encontrar. En el fondo, Zaratustra desbarata la idea de Dios y la religión solo para ofrecer un dios y una religión nueva. Un dios que está dentro de todos nosotros y la religión es el conocimiento y la razón y sus sacerdotes deberán ser los hombres supremos que se encarguen de estructurar la moral y la ética del hombre mediocre.

A: ¡Debemos arrepentirnos, pues se acerca el reino de los cielos!

Z: ¿Cómo vamos a arrepentirnos si el cielo está aquí, en cada miembro de mi cuerpo? Cada vez que respiro se hace presente el cielo.

D: Si no somos lo más importante del Universo, más vale perecer.

Z: Ningún universo es importante. Todo es una sola vida. Todo es sagrado. Todo es Dios. La plegaria es Dios. El sexo es Dios. El cielo puede encontrarse en los templos, o en las cantinas.

E: ¿Qué puedes encontrar en una cantina?

Z: Hombres que han olvidado que son Dios [Jodorowsky, 2007: 263].

No obstante, Zaratustra supera el rol del maestro, y sería poco apropiado llamarlo únicamente profesor o filósofo. El personaje ha venido a traer un nuevo modelo de creencia, una nueva fe e incluso un nuevo dios (aunque este se encuentre dentro de todos los seres humanos). Zaratustra es un profeta que ejerce como intermediario entre lo humano y lo divino cuya misión es transmitir los designios de la nueva divinidad o religión. Sin embargo, el término profeta también resultaría insuficiente para designar al ermitaño, puesto que no solo interpretaba y transmitía los preceptos del nuevo credo en cuestión, sino que además sufrió y murió por los hombres y mujeres a los que intentaba salvar y ayudar. El personaje de Zaratustra guarda muchas más similitudes con un mesías que con un profeta. Al igual que la imagen de Jesucristo, Zaratustra debía ser el salvador de la humanidad, el predicador de la nueva doctrina y debía sacrificarse por la gente. También cabe destacar su amor al prójimo que hizo que acabara como mártir. Zaratustra no solo tiene como objetivo enseñar y educar a la humanidad en cualquier materia, sino que quiere mostrar el camino hacia su nueva filosofía en calidad de maestro, profeta y mesías. Durante la obra, Zaratustra insiste en que él no es el superhombre que deben buscar para alzar los preceptos de la moral, pero sus enseñanzas y lecciones le convirtieron, erróneamente, en lo más cercano al hombre superior.

Z. Fui un necio: quise dar, quise crear, quise enseñar. Inventé al hombre superior y al mismo tiempo, por comparación, todos los hombres se convirtieron en mediocres. Odian la superación porque es el fin de todas sus instituciones. Odian el cuerpo sano porque es el fin de todos sus prejuicios sexuales. Odian el cerebro despierto porque es el fin de todas sus falsas doctrinas. Odian el corazón generoso porque no desean amar, sino poseer. Y me odian porque en sus sueños creen que soy el hombre superior y no su heraldo. ¡Han confundido al poeta con el héroe! [Jodorowsky, 2007: 269].

*-La alienación mesiánica.*

El término mesiánico resulta bastante apropiado pues este hace referencia al salvador que traerá el equilibrio entre lo mundano y lo divino, aportando esperanza,

libertad y moral. La esperanza mesiánica equivale a la esperanza profética que marca el final de una era y el inicio de la redención espiritual.

Desde el inicio el ideal mesiánico está asociado a la esperanza en la restauración y el fin del exilio. Pero, aunque pareciera que los aspectos religiosos son predominantes, el mesías también une lo político y lo mundano como aspectos de la restauración. La figura del mesías es la mejor ilustración de las dos fuentes [Taub, 2013: 25].

En la obra de *Zaratustra*, las alienaciones ideológica, religiosa, amorosa y metafísica se han visto potenciadas en tal extremo por la naturaleza extraordinaria del personaje que se han combinado para concebir la alienación mesiánica. En definitiva, Zaratustra se encuentra alienado a su labor como mesías de la filosofía que está promulgando. Si bien la filosofía no es una religión como tal, sí que representa una creencia, un lugar donde depositar la fe y la esperanza y la manera en la que Zaratustra defiende ese credo es comparable a la de un profeta o mesías. El ermitaño respalda una ideología como si fuera una religión y el componente metafísico de esa ideología basada en el saber y el conocimiento la transforma en una hibridación perfecta de las tres alienaciones. A la mezcla alienante es preciso añadir la alienación amorosa, puesto que el personaje lo hace todo por amor a la humanidad. Zaratustra, aunque él no lo quiera, es el líder espiritual de su culto y está alienado a sus responsabilidades, transformado en un instrumento para propagar la fe y el conocimiento. Y, pese a todo, el ermitaño no llega a ver cumplido su objetivo y es testigo de cómo su doctrina es adulterada por sus discípulos y el hombre mediocre para lograr sus fines personales y egoístas.

#### *-Conclusiones de Zaratustra.*

Zaratustra es solo un pretexto del filósofo Nietzsche para poder poner por escrito sus teorías y es lo que consigue con su novela *Así hablaba Zaratustra* y, por consiguiente, en la primera mitad del *Zaratustra* de Jodorowsky. En esa primera mitad se observa al Zaratustra pensador, al intelectual, al filósofo, al hombre cuya finalidad es ayudar a construir un mundo mejor. Pero es gracias a la segunda mitad del psicomago donde se puede ver la ascensión y evolución del personaje donde este se transforma de filósofo en profeta, de teórico en práctico. Abandona el mundo de las ideas para cambiar al ser humano con sus actos y predica con el ejemplo y no con las palabras. Es durante el segundo acto donde podemos establecer mayor conexión con la parte divina del personaje, con el mesías, el profeta y el salvador que es Zaratustra, aunque él lo niegue y se oponga a aceptarlo. Sus palabras rechazan tal nomenclatura, pero sus actos lo

confirman. Zaratustra baja de la montaña para proclamar un nuevo credo, convirtiéndolo en profeta. Rechaza a Dios, pero afirma que dios se encuentra dentro de todas las personas. Ama al prójimo y su intención es salvarlos de ellos mismos, mediante el saber y el conocimiento. Propone líderes espirituales conocidos como hombres superiores para guiar al hombre mediocre en su camino a la salvación y murió en repetidas ocasiones por los pecados e ignorancia de los hombres. Es un mesías que actúa en calidad de mártir y que, gracias a la teoría del eterno retorno, vuelve a la vida, es decir, resucita. Todo ello le confiere el título de mesías por su cualidad de siervo sufriente amante de la humanidad y sabio redentor y todo ello lo aliena, dando lugar a la alienación mesiánica. El personaje es alienado por su amor hacia el ser humano, por su voluntad doctrinante y su deseo de esparcir el conocimiento y la sabiduría como nuevo referente de la fe y la esperanza. Zaratustra se encuentra alienado a su labor mesiánica y eso lo transforma en un siervo de su filosofía, en mártir ideológico que lo destruye, tanto a él, como a su mensaje.

### 5.2.3 *Escuela de ventrílocuos (comedia absurda).*

En el año 2002, Alejandro Jodorowsky escribió *Escuela de ventrílocuos* a raíz de dirigir *La escuela de los bufones* del dramaturgo belga Michel de Ghelderode, autor que se caracterizaba por obras de índole macabra y cruel. En la obra de Ghelderode, quince personajes monstruosos marchan en busca de la verdad a través de sus taras físicas junto con su maestro, un lóbrego bufón. Gracias a este, los protagonistas aprenderán que se puede llegar a conocer algo mediante el amor o a través del odio. Si se examinaba algo desde el odio, el objeto estudiado era destruido, mientras que desde el amor, construye y crea dicho conocimiento. El trabajo del autor belga inspiró a Jodorowsky para crear a Celeste y su historia con los muñecos.

#### *-La historia de Celeste y la escuela.*

Se trata de una obra de seis escenas que se inicia con la llegada de Celeste, el protagonista, que cae desde una ventana a la calle. Con movimientos mecánicos, como si fuera una marioneta, se levanta y comienza a caminar. Poco a poco va adquiriendo movimientos humanos. Al rato, unas potentes luces le iluminan y se escuchan ensordecedoras sirenas. Asustado, Celeste huye saltando el muro y cae en un jardín del

interior del recinto. Dentro le recibe Antonio, a las órdenes de una marioneta, Don Crispín, que le explica a Celeste que se encuentra en una escuela de ventrílocuos, un lugar donde le entregas tu alma al muñeco que fabricas. Don Crispín conduce al protagonista al taller de modelaje donde Nona, ayudante y esclava de la marioneta Doña Perra, le explica que debe construir una marioneta propia que muestre lo que siempre ha querido ser, alguien que personifique todos sus oscuros deseos y que muestre aquello que normalmente guarda oculto.

**Doña Perra.** Bien, renacuajo, ahora decídete a construir lo que siempre has querido ser, cágate en la moral, cágate en la ley, en el que dirán, cágate en ese ojo estúpido al que llaman Dios. Deja surgir tu sombra venenosa... Ve a la mesa de trabajo y arma tu muñeco [Jodorowsky, 2007: 82].

No obstante, Celeste le confiesa que cree que él ya es un malhechor, un ladrón o un asesino, puesto que alguien lo está persiguiendo, pero no logra recordar quién. Por eso le dice que, en lugar de montar un muñeco maleante, lo que realmente quiere ser es un santo. Pese al disgusto y las constantes quejas de Doña Perra, Celeste acaba construyendo un muñeco santo que le impulsa a ayudar al prójimo y tiene un sincero deseo de hacer el bien. En su camino de santo, encuentra cuatro títeres ataviados con gafas oscuras mostrando una ceguera total. El primero es paralítico, el segundo manco, la tercera leprosa y la última una jorobada, pero a causa de su ceguera desconocen por completo sus defectos físicos. El santo, con el poder de obrar milagros, les cura la ceguera, pero estos con la vista restaurada, se enfadan al no poder soportar la carga de su fealdad.

**Jorobada.** ¿Milagro de Dios esta joroba? ¡Canalla, has asesinado mi esbeltez!

**Leprosa.** La fragancia de mi piel se transformó en fetidez... Estúpido, para nada necesitaba yo ver mis carnes carcomidas... [Jodorowsky, 2007: 89-90].

Enfadados con el santo, le atacan entre los tres y le quiebran la columna. Acto seguido, al no poder soportar más la visión, ordenan a sus esclavos humanos que les vuelvan a colocar los anteojos para así no ver más. Aliviados y ciegos, los cuatro muñecos se marchan y dejan a Celeste solo con su santo muñeco destrozado. Al ver que su muñeco ha muerto, le pide a Nona que le lleve a ver al Sagrado Director de la escuela, pero esta le advierte que si lo hace, el director lo devorará y que lo mejor que puede hacer es someterse y rendirse. Para tranquilizarlo, le explica que aún puede construir dos muñecos más antes de que el Sagrado Director decida acabar con él, así que Celeste, en su empeño por ser una mejor versión de sí mismo, le pide que le arme un muñeco genio.

**Celeste.** ¡Así es! ¡Guarde a sus personajes mediocres! ¡Si estoy obligado a convertirme en esclavo, quiero serlo de un personaje preeminente! ¡Alguien que revolucione el arte, que abra nuevos caminos, que piense como un andrógino superior! [Jodorowsky: 2007, 94].

Pese a las objeciones de Nona, esta le hace un muñeco genio. El Genio se encuentra con cuatro muñecos ilustrados llenos de premios y condecoraciones, el Cardenal, la Juez, el General y el Académico. Abrumados por el intelecto y el conocimiento del Genio, lo agasajan con medallas y trofeos, pero este los rechaza y les dice que lo que quiere es un alma que pueda expresar sus deseos e inquietudes sin preocuparse de los compromisos sociales o de los límites morales. Para ello, el Genio se construye su propio muñeco al que poder controlar, un muñeco Alma que expresa un mensaje de amor trascendente y un futuro brillante lejos de la tiranía del Sagrado Director. Escandalizados ante tal sacrilegio, los cuatro muñecos arrancan a Alma del brazo del Genio y la destruyen antes de marcharse llenos de indignación. A continuación, entra Don Crispín y explica que no es la primera vez que Genio da problemas y que ha tenido que fusilarlo otras veces, pero esta vez decide hacerlo diferente: le entrega la pistola a Genio y este, comprendiendo, se suicida ignorando las súplicas de Celeste.

**Genio.** Silencio, mi pequeño... Tu espíritu es muy estrecho para comprender la vasta extensión del mío. Estoy cansado de ser un espejo tratando de reflejar lo que nunca encuentra. Dejar de ser el vacío del mundo y de sentir lo efímero de la vida es un gran alivio. Morir me será dulce [Jodorowsky, 2007: 101].

Solo de nuevo, Celeste llama a Nona y le pide un nuevo muñeco, esta vez un héroe. Ella, una vez más, le pide que lo reconsidere porque todos aquellos que escogieron muñecos similares fueron devorados por el Sagrado Director, pero el protagonista la ignora. Nona le arma un muñeco Héroe ataviado con una gran coraza y una espada y Celeste-Héroe se dispone a batallar con la Muerte. Sin embargo, la Muerte llama a sus siervos y entre todos atrapan al héroe y le eliminan. Otra vez, Celeste se encuentra sin muñeco y el Sagrado Director le llama a su despacho. Una vez dentro de la oficina Celeste descubre que el director es un muñeco tamaño humano con el rostro idéntico al suyo. El director le explica que Celeste es una creación suya y no al revés y cuando el muñeco da una orden, él se ve forzado a obedecer.

**Director.** ¡Iluso! No somos dos. Soy uno. Eres mi sombra. Te creé por aburrimiento, como un juego. Quise que fueras mi espejo. Pero un simple reflejo no me habría bastado. Reproduciría mi aburrimiento. Te di entonces la rebeldía. Aunque privado de todas las libertades, te otorgué una: la libertad de negarme [Jodorowsky, 2007: 108].

Asqueado y aterrado de ser esclavo de sí mismo, agarra con todas sus fuerzas al muñeco y lo lanza por la ventana hacia la calle. El esfuerzo de resistirse al Sagrado Director le deja agotado y Celeste cae sobre el escritorio en la misma postura que el director cuando éste acababa de entrar en la oficina. En la calle, el muñeco cae y rueda por el suelo de manera idéntica a Celeste durante el inicio de la obra. Se estira, adquiere movimientos humanos y suena una sirena y unas luces potentes le enfocan. Celeste huye asustado y trepa el muro hacia el interior de la escuela, repitiendo así, de nuevo, el ciclo sin fin.

*-Tipos de alienación.*

*Escuela de ventrílocuos* fue escrita treinta años después de *Zaratustra*, pero la temática y características de la obra y los personajes se asemejan mucho pese a las tres décadas de diferencia entre la una y la otra. Celeste desea ser una persona mayor, quiere alcanzar la mejor versión de sí mismo y gracias a esas marionetas puede llegar a lograrlo. La escuela fue creada para poder dar rienda suelta a los más oscuros y vergonzosos deseos del ser humano, excusándose en que no es la persona, sino la marioneta, el que toma el control y realiza dichos actos. A través del títere, el personaje puede expresar quien o que quiere ser realmente. No obstante, Celeste, quien cree que es un criminal, no desea que esa extensión de sí mismo sea también un malhechor, sino que quiere aprovechar la oportunidad para ser una buena persona, alguien que haga el bien, que aporte algo bueno y constructivo al mundo. Es por esa razón que decide crear sus tres marionetas, el Santo, el Genio y el Héroe. Es por eso por lo que el personaje de *Zaratustra* y Celeste presentan ciertas semejanzas entre ambos. Celeste es el hombre mediocre que desea ser algo más, convertirse en el hombre superior, en un modelo de virtud y para lograrlo, se dejará apoderar por los tres muñecos. El Santo, el puro hombre de Dios cuyo deseo es ayudar al prójimo y hacer el bien, pero cuya bondad y honestidad no es aceptada por el hombre. El Genio, intelecto superior y virtuoso del arte, cuyas ideas revolucionarias y su búsqueda de un alma le acarrearán un terrible final y, de nuevo, la antipatía y desprecio de sus semejantes. Por último, el Héroe, el ideal épico dispuesto a dar su vida para salvar a la humanidad y enfrentar valerosamente la muerte, también termina con su destrucción. Todas esas características son similares a las de *Zaratustra* y son las que causarán la alienación del personaje Celeste. Este tipo de alienación fruto del carácter extraordinario de la obra se conoce como alienación potencial.

*-La alienación potencial.*

La diferencia entre los dos personajes radica en que Zaratustra está alienado a lo que es, un profeta, un filósofo, un mesías, etc., mientras que Celeste está alienado a lo que podría ser. Zaratustra padece de alienación mesiánica porque él ya es un mesías de su religión filosófica, pero Celeste se aliena a las cualidades que no posee para ser como el hombre superior. Zaratustra no necesita aprender o pretender ser un héroe, o un santo o un genio porque ya lo es y eso lo aliena. Celeste deberá crear personajes que personifiquen esas cualidades y dejar que los muñecos posean su alma y le hagan comportarse como desearía ser. Esta posesión es literal, el personaje debe ceder su voluntad a la del muñeco y desaparecer para que el otro pueda existir, es decir, el animador queda esclavizado a los deseos y opiniones del títere, provocando una auténtica desposesión física de la alienación.

**Genio.** [...] Al pensar que tu vida es tuya, me la quitas. Yo soy el que merece la existencia, tú no vales nada. ¿Eres capaz, como yo, de distinguir el sabor de cada piedra? ¿Puedes ver los mil tonos que encierra un solo color? ¿Captas en el zumbido de las moscas maravillosos textos sagrados?

**Celeste.** Lo confieso, no soy capaz...

**Genio.** ¡Entonces, admírame, dámelo todo y desaparece! [Jodorowsky, 2007: 95].

El muñeco de Genio, en un momento de la obra, crea su propio títere para poder ser aquello que le falta y crea un muñeco Alma, un títere, de un muñeco de Celeste. Alma recuerda en varias ocasiones a Zaratustra en su mensaje de superar al Sagrado Director para poder encontrar al verdadero Dios. La unión entre Genio y Alma equivale a un ser muy parejo al anciano ermitaño. Eso es lo que desea Celeste. No está alienado a su intelecto o a una ideología, al igual que no está alienado a su amor por el prójimo o sus ganas de esparcir el mensaje de un mundo mejor. Celeste está alienado a la posibilidad de ser todo eso y más. Eso es lo que quiere, ser un héroe, un genio, un santo, y es ese deseo lo que lo aliena. El personaje se encuentra alienado a sus posibilidades como ser humano a su potencial, al posible poder de sus capacidades y, gracias a sus títeres, el personaje puede explorar esas opciones.

Es evidente que por eso es esclavo de los muñecos, pero su alienación no es hacia ellos. No es una alienación titiritera. Está alienado a lo que los muñecos pueden ofrecerle, a su potencial y a sus infinitas posibilidades como ser humano, por lo tanto, se trata de una alienación potencial.

*-Conclusiones de Escuela de ventrilocuos.*

Las obras de Jodorowsky están plagadas de personajes llenos de deseos que quieren avanzar y mejorar. Personajes que buscan, personajes que dudan, personajes que filosofan, que se plantean incógnitas. Son personajes complejos que, por mucho que deseen, nunca lograrán alcanzar su meta. Los muchachos de *El túnel que se come por la cola* no solo no llegaron a encontrar la salida, sino que se separaron el uno del otro durante años y acabaron pereciendo en su afán por escapar, al igual que con Zaratustra y Celeste. Sus personajes desean aprender y mejorar, los muchachos querían ser mejores entre Él y Ella, Zaratustra con la humanidad y Celeste consigo mismo. No obstante, ninguno logrará su objetivo y esa búsqueda los sumirá en la más profunda alienación. Jodorowsky escribe sobre la alienación, solo que, en *Escuela de ventrilocuos*, las alienaciones toman cuerpo y son títeres.

*5.2.4 Hipermercado (paporreta infame).*

En 2004 Jodorowsky escribió la obra *Hipermercado* como respuesta a una representación de *Seis personajes en busca de su autor* del dramaturgo italiano Luigi Pirandello en el Teatro Municipal de Santiago de Chile. La premisa de un puñado de personajes que se rebelan contra su creador le inspiró para hablar sobre las posibilidades artísticas de un dramaturgo y cómo, de manera contraria a la propuesta de Pirandello, los personajes se esforzarán por desaparecer para que surja el intérprete que los representa y así el autor pueda encontrarse a sí mismo. La obra tiene una clara finalidad sanadora y terapéutica con claras referencias al estilo y personalidad de Jodorowsky y su forma de hacer teatro y ver la vida.

*-La historia en el hipermercado.*

La obra comienza con tres personajes sin nombre que se encuentran en busca de un hipermercado nuevo que acaba de abrir. Cada una defiende una dirección distinta de la ubicación del lujoso establecimiento sin ponerse de acuerdo, pero cada vez que tratan de avanzar, se chocan con un muro invisible. El trio de mujeres, en su desesperación, le reza a una osa de peluche a la que veneran como la Santa Virgen protectora de las amas de casa. Sin una respuesta, las tres mujeres se pelean por la osa que resulta tener bajo sus

ropas, un enorme miembro viril. Cansadas y temblorosas, caen rendidas y se duermen. Al rato entra un enorme oso de peluche que resulta ser el autor e inicia un juego de metateatralidad donde el dramaturgo, rompiendo la cuarta pared, comienza a hablar con el público sobre la obra que están presenciando. El autor comenta al espectador que se encuentra en un bloqueo artístico y que no sabe cómo continuar la obra, así que decide premiar a los tres personajes por su fidelidad con el hipermercado.

**Autor.** Es evidente, señoras y señores, que no soy un oso. Soy el autor de esta obra. Me presento ante ustedes porque me encuentro estancado, incapaz de continuar. Como han podido darse muy bien cuenta, logré un primer acto interesante, cómico, ridículo, cruel, crítico. Con un perverso sadismo, presenté a tres pobres amas de casa luchando por realizar un ideal supremo, entrar en el Hipermercado de sus sueños. Las imaginé egoístas, tontas e histéricas. [...] Mejor darle a cada una un premio. Las fanáticas de la cocina y la limpieza adoran ganar premios. ¿Por qué no? ¡Ensayemos! Como dice en su Poética el severo Aristóteles, comenzaré primero por las cosas que son primeras..., y lo primero para una ama de casa es la aspiradora eléctrica. ¡Venga una aspiradora! [Jodorowsky, 2007: 137].

Bautizando a la primera de las mujeres con el nombre de Julieta, le hace entrega de una, y muy contenta, comienza a aspirar el suelo sensualmente, como si bailara un íntimo tango con la máquina. Al rato, se da cuenta de que la bolsa del aspirador está llena y descubre, con tristeza que la aspiradora es de segunda mano. La máquina le recrimina puesto que la porquería que acumula en su bolsa pertenece a los palacios más exclusivos, los museos más importantes y los planetas más alejados del sistema solar, haciendo que su contenido sea un auténtico tesoro. Julieta pide disculpas y la aspiradora, misericorde, le permite que se trague todo el contenido de la bolsa, causando un verdadero estropicio de polvo y suciedad. Asqueado con la escena, el Autor vuelve a aparecer y la censura de inmediato.

Con su bloqueo persistente, el Autor decide despertar a las otras dos mujeres para preguntar si el hecho de que formen parte de su obra las convierte en parte de su espíritu y si ellas podrían aconsejarle como continuar. Lo primero que le dicen es como les gustaría llamarse, así que escogen los nombres de Electricidad e Inmaculada. Cuando el Autor les pregunta acerca del primer acto, las tres mujeres estallan en críticas, ofendidas por la forma que tiene de plasmar a las mujeres en escena y como aprovecha el teatro para mostrar sus preocupaciones y angustias personales. Juntas le muestran que su comportamiento se debe a sus traumas de la infancia por una madre ausente que no les concedía amor ni cariño. Gracias a los tres personajes se da cuenta de que ellas son extensiones de su alma sobre un escenario.

**Autor.** Oh, sí. Tú, Inmaculada, eres mi mente vomitando palabras, cacareando ideas ajenas, fabricando verdades estériles, retorciéndote de angustia porque para ser tienes que aceptar morir... Tú, Julieta, eres mi médula emocional, invadida por el rencor, la envidia, la desdicha, la crítica que te hace sentir superior pero incapaz de amarte a ti misma... Y tú, Electricidad, eres la voz de mi sexo, siempre insatisfecha, sintiendo que no puedes crear, ni poseer, ni perdurar, sufriendo por haber nacido, sufriendo por no poder hundir las manos en el tiempo y detenerlo, para que cese el cambio y la carne no se haga gusanos ni cenizas. Eres incapaz de dar gracias, de vivir la magia del instante efímero... [Jodorowsky, 2007: 149].

Gracias a esta reflexión, las tres mujeres le muestran que su meta teatral es precisamente esa: mostrar la magia del instante efímero. Y es gracias al autor, donde los personajes descubren su cualidad como personas-actrices creadoras y pueden trascender y ser algo más que simples caracteres en una obra de teatro. Los muros invisibles que las aprisionaban en escena desaparecen pues las barreras interiores del autor ya no existen y que, el Hipermercado que buscaban no era un lugar, era su propio ser. La obra finaliza con el Autor, Julieta, Inmaculada y Electricidad lanzando caramelos al público y pidiéndoles que compren sin parar.

#### *-Tipos de alienación.*

*Hipermercado* resulta ser otro buen ejemplo para mostrar la alienación que aparecía en *Escuela de ventrílocuos*, es decir, la alienación potencial. Al igual que Celeste se encontraba alienado al potencial que le conferían los muñecos que creaba, el Autor sentía lo mismo hacia sus personajes, una prolongación de su propio ser en forma de obra teatral cuya personificación son los propios personajes. La diferencia radica en que, mientras que los muñecos solo precisaban de su vehículo humano como instrumento para llevar a cabo sus acciones, los personajes de *Hipermercado* no pueden existir sin su autor. Los muñecos Genio, Santo y Héroe, si bien es cierto que necesitaban de su creador para poder moverse y vivir, no mostraban un ápice de temor porque tenían control absoluto sobre Celeste. No obstante, Julieta, Electricidad e Inmaculada se encuentran a merced de su autor y eso las aliena a ellas y no al revés.

#### *-La alienación dramática.*

Esta alienación es extremadamente similar a la alienación familiar, puesto que se trata de una relación descendiente como la de un padre o madre hacia sus hijos. La diferencia es que, en su lugar, es una relación de autor y personajes. En ambos casos, la base es la misma, la de creador y creación. *Hipermercado* muestra a tres hijas, los

personajes de Julieta, Inmaculada y Electricidad, que son un producto directo de la creatividad del Autor. Esta alienación sería una mezcla de la alienación paterna (conocida como alienación familiar) y la alienación divina (perteneciente a la alienación religiosa), puesto que el Autor mantiene una cualidad de padre sobre los personajes que crea, pero al mismo tiempo tiene propiedades divinas propias de un dios, puesto que puede destruirlas o influir en su destino o su carácter si así lo desea.

**A:** Nos haces ansiar necesidades, golpearlos contra paredes invisibles, hacer y decir cosas ridículas, nada más que para expresar tus angustias metafísicas y tus dificultades para cagar [Jodorowsky, 2007: 144].

Esta relación de servidumbre hacia su creador puede alienar a los personajes, puesto que la esclavitud es privación y sin su libre albedrío, no hay poder de decisión. Todo su potencial para ser, existir y decidir queda subyugado a los deseos y caprichos del dramaturgo, quien puede decidir no solo su nacimiento sino su destrucción. Afortunadamente para Julieta, Inmaculada y Electricidad, Jodorowsky las libera de su tiranía dramática y les otorga su libertad para vivir, decir y sentir lo que ellas quieran, transformándolas de personajes a personas.

#### *-Conclusiones de Hipermercado.*

Es muy común en la mayoría de los escritos que las obras muestren más información del propio autor que del tema que se está tratando. En todas sus obras, pero especialmente en *Hipermercado*, Jodorowsky desnuda su alma y muestra sus inquietudes y preocupaciones sobre la vida, su teatro y, en especial, su propio ser. El psicomago ha tenido la amabilidad de no poner su nombre en el propio texto y bautizar a su personaje simplemente como Autor. Este es, seguramente, uno de sus métodos terapéuticos para conocerse y poder sanarse mediante el teatro. En la obra, aparecen muchos de sus temas predilectos, el ser, la metafísica personal y teatral, sus teorías teatrales pánicas como el instante efímero, Dios y la espiritualidad, etc.

En la obra aparecen los dos extremos de la alienación teatral cuando se producen obras como *Hipermercado* o *Escuela de ventrílocuos*: por una parte, el autor-creador y su alienación potencial hacia sus creaciones, y por otra, los muñecos-personajes-creaciones y su alienación dramatúrgica hacia su creador. Por regla general, se trata de una relación simbiótica en la cual los unos se alimentan de los otros y viceversa. El Autor necesita de

sus personajes para avanzar y aprender y los personajes necesitan de su autor para sobrevivir o, simplemente, ser libres. *Hipermercado* resulta una magnífica radiografía del trabajo de creación y dramaturgia sumado a las inquietudes y deseos de los autores y sus necesidades filosóficas y metafísicas.

La necesidad de encontrar respuestas con nuestro teatro a las cuestiones que la sociedad nos plantea depende, como es lógico, de nuestra intención al sumergirnos en este arte. Al conocer las obras de algunos autores nos da la impresión de que responderían a este posible contenido filosófico del teatro con las mismas palabras que contestó la viuda del Quijote cuando se le señaló el reparo de que el lego que le gustaba no era un hombre culto: «Para lo que yo le quiero tanta filosofía sabe, y más, que Aristóteles» [Alonso de Santos, 2012: 471].

### 5.2.5 *Sangre real* (drama antiguo).

En el año 2007 Jodorowsky escribió *Sangre real* después de haber visto por centésima vez una adaptación de la obra de *Hamlet* de William Shakespeare. Al verla, el autor chileno sintió la necesidad de escribir un drama medieval que captara la esencia del famoso dramaturgo inglés, con reyes, reinas, príncipes, rebeliones, asesinatos e incestos. Por fecha, se trata de la última obra de teatro que escribió el artista. Pese a que Jodorowsky rechaza los personajes psicológicos y las obras realistas, *Sangre real* ofrece una tragedia antigua con personajes viscerales pero verosímiles dentro del marco en el que se encuentra, similar a las tragedias griegas. Un héroe traicionado que cae en desgracia y pierde su reino, pero el destino se lo devuelve una y otra vez, siempre siguiendo la línea del autor con su esencia macabra y temática oscura.

#### *-La historia del rey Albar.*

La obra se inicia con una batalla campal. El rey Albar resulta herido en combate y le pide a su primo Alfred, cuyos rasgos físicos son similares a los del rey, que se ponga su armadura y que lidere la batalla haciéndose pasar por él para no desmotivar a las tropas con su muerte. Una vez la batalla finalice, el primo debía volver para socorrer al monarca y darle atención médica. Embriagado por la grandeza que confiere el título de rey, Alfred decide abandonar a Albar a su suerte y dejar que muera para así poder ocupar su puesto de manera permanente. El rey pierde el conocimiento y es encontrado por Batia, una jorobada ataviada con harapos que lo traslada a su cueva para curar sus heridas.

Diez años después, Albar, quien ha perdido la memoria a causa de las heridas, vive con Batia y tiene una hija, Sambra. Completamente enajenado, Albar se comporta como un salvaje que las protege a ambas, pero es incapaz de recordar su pasado hasta que, accidentalmente, Sambra desentierra el cadáver de un soldado que sirvió con Albar durante la guerra y este recupera sus recuerdos. Albar decide ir en busca de su primo para recuperar el trono y el control de su reino. Como agradecimiento por haber cuidado todos estos años de él, le regala a Bastia su anillo de oro con el sello real y se marcha, pero esta, sola y triste por la pérdida de su amado, se quita la vida.

De camino a su reino, Albar se entera de que las nuevas políticas del falso rey han sumido a los aldeanos en la más absoluta miseria por las constantes guerras y los abusivos impuestos que impone el monarca a sus súbditos. Al llegar a su castillo, descubre que su esposa, la reina Violena, ha tenido un hijo con el falso rey, un cruel niño que disfruta torturando a las criadas. Ofendido, Albar le increpa como ha sido capaz de engañarle con otro hombre, un falso rey que, si bien es cierto que se le parece, carece de las tres características marcas de nacimiento en forma de medialuna del auténtico monarca que la reina ha visto en infinidad de ocasiones. Ella le responde que, siendo la reina, su lugar está al lado del rey, sea quien sea, y que pertenece al rey, no a su esposo.

**Violena.** No me casé con un hombre, me casé con un rey. Cuando llegó Alfred portando el manto real, el cetro y la corona, venerado por su ejército, triunfante, con un botín fabuloso, se borraron de mi memoria tus tres medias lunas y también tu rostro. Me entregué al poder. Alfred fue Albar como cualquiera que hubiera llegado a mí. Vestido como un monarca y consagrado por el pueblo, fuera como fuera, alto, bajo, delgado, gordo, rubio o moreno, me habría hecho suya. ¡No soy una mujer, soy una reina! [Jodorowsky, 2007: 212].

Cuando llega Alfred a los aposentos de la reina, Albar se esconde y, con la ayuda de Violena, le da muerte con su espada. Hacen pasar el cadáver de Alfred como un intruso que quería violar a la reina y Albar recupera su lugar como legítimo rey. El hijo de Alfred, Rador, fiel a su padre, intenta revelar la verdad, pero Albar se lo impide y le corta la lengua para sellar su secreto para siempre.

Diez años más tarde, el reino vuelve a ser próspero y las guerras han cesado. Violena y Rador viven recluidos en el ala más alejada del castillo, apartados del mundo por orden de Albar. Rador se ha transformado en un hombre violento cuya principal distracción es violar y asesinar criadas mientras la reina planea su venganza. Un día de caza, Albar se encuentra con una hermosa joven a la que ama con deseo y la bella

muchacha le corresponde a su amor. Tras dar rienda suelta a su pasión, Albar observa en su dedo el sello real que años atrás le regaló a Bastia y descubre que se trata de su hija Sambra. Pese al horror inicial, ambos deciden que se aman y que quieren pasar su vida juntos, así que contraen matrimonio pese a las objeciones de la iglesia ante tal unión incestuosa. Albar defiende que aquél que ostenta el título de rey no le rinde cuentas a nadie, y que solo Dios podrá juzgarle.

**Albar.** [...] Es cierto: ahora mismo voy a casarme con mi hija. Y para ello no tengo que pedirle permiso a nadie. Solo Dios puede juzgarme: Él me puso en presencia de una luminosa desconocida, Él me envió el huracán de amor que elevó mi corazón hasta dimensiones que nunca sospeché que existieran. Él nos permitió unirnos íntimamente sin saber que éramos de una misma carne, Él sopló en la hoguera que ardía en nuestra sangre, creando un incendio que nos fue imposible apagar. Tengo la santa convicción de que esto ha sucedido para que yo dejara de ser un animal sediento de poder. Este amor que surge como un manantial aquí en el centro de mi pecho se extenderá por mi reino, lo inundará todo, fertilizará las tierras produciendo cosechas abundantes, perfumará el aire alejando las pestes, hará que el ganado y los animales de caza se multipliquen. Porque el sufrimiento del rey se ha convertido en alegría de vivir, la violencia se transformará en paz. ¡Basta de explicaciones! ¡Con el poder ilimitado que me confiere mi cetro, os ordeno caer de rodillas y bendecir nuestra boda! ¡Boda que yo oficiaré! ¡Para entregar nuestra pareja a los designios de Dios no necesito intermediarios! [Jodorowsky, 2007: 225].

Tras la boda, Violena se encarga de traer quinientos perros hambrientos para lanzarlos contra los ganados del reino. Albar parte a toda prisa con sus hombres para darles caza, momento que aprovechan Rador y su madre para raptar a Sambra, deformar su rostro y mutilar su cuerpo. Al regresar, el rey Albar encuentra a su esposa con la cara llena de cicatrices y sus atributos femeninos segados. Sin su bello rostro y sin sus senos, Sambra le pide a su esposo que le dé muerte, pero este se niega, le jura amor eterno y afirma que la desea pese a todo. Por lo tanto, deciden abdicar a favor de Violena y Rador y abandonan la corona para poder vivir juntos y felices, lejos del reino y de los peligros que acechan en la corte.

**Albar.** [...] Al verla mutilada, comprendí que amaba el espíritu de Sambra tanto o más que sus hermosas formas. Y al descubrir su alma, se reveló en mí un ser inmaterial, que era su espejo. Gracias, Violena, gracias, Rador, el crimen que habéis cometido amputando a mi esposa ha servido para convertirnos en una pareja de seres humanos. Esa sed de poder, que os ha precipitado a tan nefasta acción no es solo vuestra: la corte entera es una jauría de hienas que ambiciona el trono, como si fuera un pútrido despojo. Este mundo nos repugna. Hemos decidido abandonarlo. El castigo que merecéis es daros lo que tanto habéis deseado. Solemnemente abdicó a favor vuestro. Desde este momento el reino os pertenece. (*A la asamblea.*) Rogad al cielo que estos dos rapaces sean capaces de mantener la armonía, la prosperidad y la paz que yo he logrado implantar [Jodorowsky, 2007: 233].

Años más tarde, Albar y Sambra han vuelto a vivir en la cueva. Su relación, en lugar de marido y mujer, es ahora diferente. Puesto que Albar ya no encuentra deseo en ella, Sambra le pide que se relacionen como padre e hija y este acepta ofreciendo como sacrificio sus testículos que entierra junto a una planta como símbolo. Días más tarde, descubre que Sambra tiene una relación sentimental con un pastor ciego. Ambos se aman y están esperando un hijo. Albar, destrozado, vuelve a la cueva para vivir el resto de sus días en soledad.

Vuelve a pasar cierto tiempo y unos aldeanos acuden a la cueva en busca de Albar. Violena y Rador han sido ahorcados por sus actos criminales y su codicia y quieren que el legítimo rey vuelva al trono. Inicialmente Albar se niega, pero cuando los aldeanos le piden a Dios una señal, la planta en la que el anciano enterró sus testículos florece al instante. Inspirado por la acción divina, Albar retoma su lugar como rey y va en busca de Sambra para que sea de nuevo su reina. El pastor ha muerto y Sambra le cuenta que ha sido madre de mellizos, un varón y una hembra. Albar, eufórico, agarra al niño para criarlo lejos de su madre como un príncipe, el heredero al trono que tanto ansiaba para poder continuar su dinastía.

**Albar.** Tu vientre ya ha cumplido su función. El fruto que me ofreció permitirá que funde una dinastía. Quienes me sucedan perpetuarán mi memoria. Seré eterno [Jodorowsky, 2007: 248].

La obra finaliza con un Albar tremendamente anciano, frágil y senil aferrado al trono. Los criados, rociándolo con agua bendita, lo expulsan y cae al suelo reptando tras el trono. Ambos criados comienzan a limpiarlo, preparándolo para el siguiente monarca, reflexionando sobre el tiempo y el devenir de los monarcas y que estos son todos iguales bajo el manto real.

#### *-Tipos de alienación.*

Un elemento clave para comprender las alienaciones extraordinarias es la naturaleza excepcional que tienen. Las tramas en esta clase de obras, al igual que los personajes, sus objetivos y deseos, sobresalen de tal manera que es normal que las alienaciones que se producen estén fuera de lo común. En *Sangre real*, hay pasiones amorosas, deseos mundanos, crueldad, codicia, traumas familiares, dolor, etc., pero todos esos elementos se pueden encontrar en el mundo de las alienaciones ordinarias. No

obstante, existe un elemento poco corriente que destaca especialmente y que provoca la mayoría de los conflictos de la obra: la corona. Símbolo de poder y realeza, la corona despoja al portador de su ser, de todo lo humano que existe en él y lo transforma en rey, en heraldo de Dios y paladín del pueblo. Su figura de autoridad se podría considerar como una evolución (o involución, puesto que la monarquía o realeza existe mucho antes que las políticas electorales) de la alienación política dado que en cierta manera son similares. Se trata de la alienación real.

*-La alienación real.*

El término real hace referencia a aquello perteneciente a la realeza, es decir, a todo el linaje de un soberano o soberana y sus distintos deberes, obligaciones, derechos, facultades, poderes, honores y responsabilidades. En la actualidad, el rey o monarca es aquel que ostenta el poder del Estado y es su máximo representante, pero durante la época feudal, la cual refleja la obra de Jodorowsky, el rey era la cúspide en la pirámide del vasallaje y ejercía su soberanía sobre todo un territorio. Las monarquías eran hereditarias, gracias a fuertes dinastías de la casa del rey en cuestión, y vitalicias, destacando así la importancia de un heredero. No obstante, en *Sangre real*, se plantea una propuesta interesante: el monarca no lleva la corona, sino que la corona es el que lleva al monarca. El primer indicador de esta teoría es Alfred, primo de Albar que, una vez puesta la armadura real, defiende que ha nacido para reinar sin importar su lugar en la línea de sucesión.

**Alfred.** Las paredes de la cárcel en la que mi alma estaba prisionera se han derrumbado. Tu armadura y tu casco han despertado en mí lo que en realidad soy: un rey... Nada sucede por azar. Si estás aquí desangrándote, es porque el destino así lo ha decretado: yo merezco reinar más que tú... [Jodorowsky, 2007: 203].

Este adueñamiento de la corona nace sin duda de la codicia y ambición del personaje, pero plantea el precedente de que el rey lo es porque lleva la corona. Aprovechando que los súbditos tienen prohibido mirar al monarca fijamente a la cara, el cambio en el reino era sencillo, pero Violena, esposa de Albar, era un caso distinto. No obstante, nada más lejos, la reina aceptó el cambio sin duda, no por la riqueza ni el poder, sino porque, según ella, la reina pertenece al rey. La corona ha alienado de tal manera a Violena que la ha desposeído de todos sus atributos de mujer, esposa, madre, persona, etc., y la ha reducido al simple rol de reina. Por otra parte, sin la corona, Albar ha perdido

su reino, su cargo, su mujer y hasta su nombre, pues este lo tiene su primo que, al usurpar el trono, perdió su nombre, pero ganó todo lo demás.

**Alfred.** No he perdido nada, he ganado. La corona es mía, el cetro es mío, la reina es mía. Yo he arado en su vientre. Yo la he inseminado. Soy el rey. Soy el rey. El rey es una forma, un símbolo, no un hombre de carne y hueso, ni un fantasma como tú. Yo poseo el mando. Tú, como todos, muerto o no, eres mi esclavo [Jodorowsky, 2007: 214].

Albar recupera de nuevo su corona y, al hacerlo, recupera su alienación real. Ha dejado de ser un hombre libre, una persona normal y se ha substituido por un monarca. Cabe destacar que, a diferencia de Alfred, Albar es un buen rey, que se preocupa por su reino y solo busca la paz y la prosperidad, lo cual significa que, cuanto más responsabilidad aceptas, mayor es la alienación. Más adelante, cuando ya ha contraído matrimonio con Sambra y Violena ha llevado a cabo su cruel venganza, Albar abdica a favor de la antigua monarca, liberándose así, voluntariamente no solo de la alienación, sino de los peligros que conlleva el papel de rey. Ya lo decía William Shakespeare a través del rey Enrique IV en el soliloquio de la segunda parte del Acto III “Inquieta vive la cabeza que lleva una corona” [Luís-Pujante, 2014].

Libre de su alienación real, Albar tenía todo el potencial para ser feliz y desarrollarse como persona y ser humano, pero entraron en juego otras alienaciones ordinarias como la alienación amorosa o familiar. No obstante, la corona volvería a llamar a su puerta, pero esta vez mediante los súbditos de Albar, que deseaban el regreso del monarca que había traído paz al reino. En ese sentido, los aldeanos también sufren la alienación real, puesto que necesitan un líder, un monarca que cuide de ellos, les dirija y les guie. Una vez más, el anciano monarca vuelve a exponer el tema central de la cuestión: ¿es el rey quien porta la corona o es la corona la que lleva al rey?

**Albar.** ¿Veis un cetro, veis un manto, veis una corona? ¿Un astro? ¿Un rey? ¿Dónde? Mi alma está desnuda como este cuerpo. El viento se lo ha llevado todo. Tomad un palo, golpeadme, resonaré tan hueco como un tambor. Hablad fuerte y me convertiréis en eco. De mí solo queda una sombra [Jodorowsky, 2007: 244].

La alienación real absorbe una vez más a Albar y se convierte de nuevo en rey, dejando atrás su nombre, la vida que llevaba y su relación con Sambra. Para él, ella ya no era su mujer ni su hija, era la reina, y su deber era reinar junto a él, pero ella se niega. Tal es la transformación de Albar que, sin reparo alguno, arrebató a su hijo varón y lo aleja de su madre para poder tener un heredero al trono. Albar ya no existe, solo el rey.

**Albar.** [...] Vuelvo a ser rey.

**Sambra.** Vuelves a ser un símbolo, nada.

**Albar.** Un símbolo que une a caballeros, aldeanos y soldados en un ejército poderoso que aniquilará a las hordas invasoras. Junto a mi trono, hay un sillón de ébano: es para ti. Aún eres reina [Jodorowsky, 2007: 245].

*-Conclusiones de Sangre real.*

La alienación real forma parte de las alienaciones extraordinarias gracias a la escasa vigencia que tiene en la actualidad. Si bien es cierto que en el mundo existen gran cantidad de monarquías estas ya no ostentan ese poder y esa impresión de antaño. Un rey o reina, solo podrá afectar al individuo dependiendo en la época y momento sociocultural en el que este se encuentre. No es lo mismo la monarquía para un individuo que vive en los Estados Unidos, donde no hay reyes, o una monarquía en lugares como España y Reino Unido. Incluso en los lugares donde si es común la monarquía, dependerá del entorno social en el que se encuentre y dependiendo del poder que este ostente.

Existen ciertas similitudes entre alienación política y alienación real. Ambas representan la alienación al poder y al cargo, pero también se encuentran diferencias esenciales que las separan la una a la otra. En primer lugar, está el aspecto tiránico y de poder absoluto que puede ostentar un monarca. Otro aspecto clave es la cualidad sucesoria que tiene la monarquía y la imposibilidad de escoger a otro dirigente fuera de la familia o linaje real. Esa privación de la oportunidad de escoger al líder es otra de las cualidades alienantes que existen entre una figura presidencial y una figura real. Ciertamente es que, en el desarrollo de esta tesis, para hablar de alienación política hemos analizado a monarcas como Claudio, usurpador del trono de Hamlet, o Creonte, en lugar de ejemplos de dirigentes más actuales, pero es en *Sangre real* donde de verdad se puede llegar a observar con detenimiento el verdadero abuso y la alienación que produce el poder de una corona y como esta se presenta como un ente externo alienante y tangible. Creonte sufría la alienación política por su respeto hacia el cargo y Claudio sufría la alienación por su deseo de poder, pero estas alienaciones eran más intangibles, más metafísicas e ideológicas. En *Sangre real* aparecen todos los aspectos alienantes que puede acarrear la corona, desde la ambición y el poder en Alfred, hasta el respeto y la devoción de Albar, pasando por la deshumanización no solo de ambos, sino también en sus seres queridos, como Sambra y Violena que son despojadas de sus cualidades de esposa, mujer y persona para convertirse únicamente en reinas y se muestra verdaderamente el poder autoritario y alienante de compañía al cargo. La corona es capaz de privar del credo a las personas (como cuando

Albar se salta las reglas divinas para contraer matrimonio con su hija, aun estando casado) y de quitar libertades y poderes, ya sea a súbditos u otros familiares y seres queridos.

### 5.3 Un ejemplo extra de alienación ordinaria.

Pese a que ya hemos dejado atrás las alienaciones ordinarias, Jodorowsky nos ofrece dos nuevas alienaciones pertenecientes a esa categoría y, aprovechando la oportunidad, se procederá a analizar dicha obra con sus alienaciones para así poderlas añadir a la lista.

#### 5.3.1 *Las tres viejas* (melodrama grotesco).

Un año después de que Jodorowsky creara *Escuela de ventrílocuos*, el autor escribió *Las tres viejas*, una obra de un solo acto inspirada en *Las criadas* del dramaturgo y novelista francés Jean Genet. La historia de Genet habla sobre dos hermanas criadas de una mujer perteneciente a la alta burguesía francesa. Las dos hermanas, de avanzada edad, suelen jugar a interpretar que una de las dos es la adinerada burguesa, papel que se van intercambiando. Las improvisaciones se llevan a cabo en el lujoso dormitorio de su señora donde se hace patente el cariño y el rencor que sienten hacia ella. Durante el transcurso de esos juegos, las criadas perdiendo el control, denuncian al amante de la señora y, por miedo a que ella las descubra, orquestan su asesinato. La obra finaliza con el suicidio por medio de la enrevesada interpretación con una de las hermanas, interpretando a la adinerada señora, bebiendo una tila envenenada mientras la otra la observa morir.

Jodorowsky, en *Las tres viejas*, no utiliza a criadas, sino aristócratas que han perdido su fortuna y viven en la más absoluta miseria. Si bien es cierto que el estilo del psicomago suele estar a medias entre el terror y el humor (elementos clave del teatro pánico), esta obra es particularmente oscura a lo largo de toda la trama, aunque, a diferencia de otras de sus obras, esta tiene un final feliz. Acorde con las palabras del autor chileno:

[...] Es posible que mi Lucifer interior creara *Las tres viejas* (2003) como una solapada respuesta a la obra de Genet. En la suya las mujeres son sirvientas, en la mía son

aristócratas venidas a menos, pero que conservan el lenguaje y los prejuicios de su moribunda clase. Por supuesto que después de torturarlas les doy la oportunidad de sobrevivir, para lo cual dejan de exigir que el mundo se adapte a ellas, y se deciden ellas a adaptarse al mundo [Jodorowsky, 2007: 20].

*-La historia de las tres ancianas.*

La obra se inicia con las ancianas marquesas de Felicia, Grazia y Meliza jugando una partida de cartas. A simple vista se observa que la habitación, antaño lujosa, se encuentra en un estado de decadencia y dejadez y los modales de las dos hermanas son groseros y nada acordes a su título. Con insultos llaman a Garga, su criada centenaria, para que traiga la dentadura postiza, junto con un remendado vestido, unas perlas falsas y una vieja peluca. Grazia se viste con todo lo traído y se dispone a ir a una fiesta con el objetivo de quedarse embarazada de un noble adinerado, una tarea complicada no solo por la edad de la marquesa, sino porque un cáncer que tuvo la dejó sin ovarios. No obstante, pese a las críticas de la criada, las marquesas no pierden la esperanza a la espera de que se produzca un milagro. Al rato la carroza llega, pero para poder costársela han tenido que ceder los laterales para hacer publicidad de una marca de refrescos. Avergonzadas, las hermanas deciden no ir a la fiesta, pero Garga las hace cambiar de opinión.

**Garga.** (*Furiosa.*) ¡Basta ya! ¡Acepten la realidad! ¡El tiempo ha pasado trayéndoles la vejez y la ruina! ¡Al señor conde unos desconocidos lo ahogaron metiéndole la cabeza en el ano de su caballo! ¡Ya no tienen pretendientes que las vengán a buscar, ni carroza personal! Además, la publicidad ha convertido en putas a hombres y mujeres... Todos se venden. ¿Por qué no ustedes?... Se puede ser digna hasta en medio del fango. ¡No sean cobardes! ¡Las marquesas de Felicia, desde tiempos inmemoriales, tienen cojones! (*A Grazia.*) ¡Ánimo, mi niña, los refrescos Lulú se harán invisibles ante tu nobleza! ¡Vete a la fiesta! [Jodorowsky, 2007: 115].

Cuando la hermana marcha a la fiesta, Meliza se queda a solas en la habitación, hablándole al polvoriento retrato de su difunto padre y respondiéndose a ella misma como si fuera él. En su alucinación se observa como el conde fue un hombre terriblemente cruel con las hermanas y que las torturó física y psicológicamente. Al rato entra un desconocido encapuchado enmascarado que se dispone a violarla. La alucinación del padre vuelve a tomar el control de la marquesa y la ordena que le corte el miembro al hombre enmascarado. Decidida agarra las tijeras y el miembro del desconocido, pero este se descubre mostrando el rostro de la centenaria Garga. La criada le implora que no lo corte, puesto que dicho falo es extremadamente costoso y ya no tienen más dinero, dando a entender que esta representación ya ha ocurrido en varias ocasiones. Meliza, temerosa de

las represalias del conde, le dice que no puede dejar que un desconocido la viole y Garga le recuerda que, durante la juventud de la marquesa, un hombre entró en sus aposentos y la dejó embarazada, obligándola a abortar en secreto para evitar que el conde se enterase. Incapaz de soportar la ilusión quebrada, rompe a llorar.

En ese instante, entra de nuevo la hermana con el vestido de gala destrozado, la dentadura partida y sin peluca ni perlas. Grazia, seducida por un joven de la fiesta, salió al jardín con él y este trató de robar el collar de perlas, pero al darse cuenta de que eran falsas, la golpeó y la insultó. El resto de los invitados observaron la escena divertidos y sin dignarse a ayudarla y cuando esta se subió a su carruaje, los conductores repartieron refrescos entre los invitados para hacer publicidad de la marca. Sin la posibilidad de volver a vestirse de gala, no podrán volver a ninguna fiesta dando por terminadas a las marquesas de Felicia. Sin futuro, ordenan a la criada que traiga el matarratas para salvar el honor de su padre, el conde. Garga, incapaz de seguir escuchando, las manda callar y les cuenta la verdad: que su padre era un traficante de drogas y armas que invirtió su fortuna en comprar un título nobiliario y que ella era su auténtica madre.

**Garga.** La mujer que él llamó vuestra madre agonizó estéril y tuberculosa, escondida en los subterráneos de la mansión, mientras que yo, su criada, violada por el Señor Conde, veía crecer mi panza. Niña aún, no tenía más de doce años, las parí a ustedes junto al cadáver de la condesa. El infame advenedizo hizo correr la voz de que su esposa había muerto durante el parto... Y a mí me convirtió en la esclava de sus despreciadas mellizas... «¡El Señor Conde!», permitan que me ría. ¡Ja! Como sus sucias economías habían sido dilapidadas en la compra de los títulos nobiliarios y de esta propiedad, un castillo en ruinas con terrenos agotados, comenzó a vivir del juego. Si lo asesinaron de aquella forma vil, la cabeza hundida en el ano de su caballo, fue porque sus compañeros de juego lo sorprendieron trampeando [Jodorowsky, 2007: 124].

Al parecer, el desconocido enmascarado que se coló en la mansión y las violó a ambas fue el propio conde y ese cruel acto se repitió más de diez veces a lo largo de los años. Destrozadas ante tales descubrimientos, las hermanas se quedan tristes y mudas.

Hambrientas y sin comida, Garga decide que, para salvarles la vida, dejará de respirar para que sus hijas puedan comérsela. Cuando está a punto de morir asfixiada, llaman a la puerta y se dispone a abrir. Para evitar que su madre se suicide, deciden beber el matarratas, pero justo antes de que se lo tomen, entra Garga y les explica que, fruto del escándalo de la fiesta, refrescos Lulú quiere convertirlas en embajadoras de la marca. Ambas firman el contrato, dispuestas a vivir lo que les quede de vida, con toda la dignidad posible.

### *-Tipos de alienación.*

Si bien es cierto que las obras que se analizan en este segundo paradigma son en referencia a las alienaciones extraordinarias, no debemos dejar escapar la oportunidad de añadir nuevos tipos de alienación a la lista del paradigma inicial. Cabe destacar que, en teoría, pese a que el espíritu pánico está muy presente en toda la bibliografía de Jodorowsky, *Las tres viejas* no se trata de una obra perteneciente al Teatro Pánico. El carácter de esta obra, pese a sus personajes grotescos y su temática oscura, es bastante realista ya que, tristemente, los abusos en la infancia es algo relativamente común en la actualidad. Las alienaciones extraordinarias suelen aparecer en escenarios menos probables o inverosímiles, con lo cual, las alienaciones que se describen a continuación pertenecerán a las alienaciones ordinarias.

### *-La alienación al pasado.*

Ambas hermanas se encuentran alienadas a una época pasada y son incapaces de avanzar y adaptarse a su actual situación. Viven apegadas a un título que ya no vale nada y a una vieja gloria que antaño sí que tenía algún valor. No obstante, se empeñan en recuperar la gloria pasada y aparentar que todo sigue con normalidad. No aceptan el paso del tiempo al igual que no conciben que su título como marquesas y el nombre de su padre, el conde, carezca de ninguna importancia. No quieren ver que, donde antes había dinero y ostentación, ahora hay ruina y decrepitud. El paso del tiempo y los estragos que provoca es un tema recurrente durante toda la obra.

Meliza. (*Llorando.*) Tú ganas... Eres como el tiempo, lo demueles todo... Eres como el barro que siempre acaba por tragarse los tesoros... Eres como el gallo que cada mañana canta para anunciarnos que nos acercamos a la muerte... Déjame, tengo sueño, voy a dormir... [Jodorowsky, 2007: 117].

Vivir en el pasado puede significar una añoranza de tiempos mejores o que los personajes no son capaces de soportar su presente. Si se trata de la primera opción, el personaje está alienado a ese pasado mejor que le priva de la posibilidad de evolucionar y ser feliz. Si las marquesas aceptaran su estatus actual y se centrasen en el presente, podrían aprender de sus antiguos errores y mejorar para seguir avanzando y aprendiendo. No obstante, ambas se encuentran estancadas sin querer progresar ni avanzar, ancladas a un tiempo que ya no existe. Ese anclaje, esa imposibilidad de avanzar, esa vivencia pasada es lo que produce la alienación al pasado.

En el caso de que esa vivencia en el pasado sea síntoma de su incapacidad de vivir en el presente, significa que la alienación no tiene un foco temporal, sino psicológico y se estaría hablando de alienación traumática. Ambas tienen un factor en común y es el efecto que producen los traumas del pasado en el personaje del presente y las consecuencias alienantes que puedan presentar.

*-La alienación traumática.*

En la obra, la figura del conde, padre de las dos protagonistas, era un ser intolerante y vengativo que educaba a sus hijas mediante el castigo físico y psicológico, llegando a maltratarlas, vejarlas y violarlas en varias ocasiones a lo largo de su vida. Es perfectamente comprensible que tales abusos hayan causado varios traumas en los personajes que hayan estado presentes durante toda su vida. Estos procesos traumáticos provocan que la persona afectada levante una serie de barreras o defensas psicológicas y que construya su vida alrededor de dichas defensas. Esas defensas mentales fruto del trauma son lo que alienan al personaje causando que actúe de determinada manera sometido a sus propios deseos. El personaje de Meliza tiene un fuerte deseo sexual hacia los hombres, pero en lugar de dejarse llevar por ese deseo y disfrutar de la compañía de un hombre, sus traumas ocasionados por su padre se lo impiden. El recuerdo traumático de su padre le perseguirá para siempre por mucho tiempo que él lleve fallecido.

**Meliza.** ¡Calla demonio! El Señor Conde sigue vivo en mi mente... Allí te puede oír... Él nunca puede enterarse de esa ignominia... ¡Nunca! ¡Nunca! ¡Quiero olvidar tus palabras, vaciar los oídos, dejar mi alma limpia como un delantal almidonado! [Jodorowsky, 2007: 120].

Es preciso destacar que la alienación traumática recibe este nombre por la reacción del individuo hacia dichas defensas que provoca el trauma y no hacia la persona o asunto que ha producido dicho trauma. Un ejemplo: El personaje de Hamlet actúa de determinada manera por la alienación paterna fruto de una interacción directa de su padre hacia Hamlet que lo aliena, mientras que Meliza actúa como se observa en la obra no por acción directa del conde, sino por las defensas traumáticas en la mente del personaje. Mientras que a Hamlet lo aliena su padre, a Meliza la aliena el trauma provocado por su padre. El ente alienante, en el caso de las hermanas marquesas, es el trauma psicológico y no su padre como causante de dicho trastorno. Como postula el psiquiatra Bessel A. van der Kolk en el prólogo del libro *El trauma y el cuerpo* [2009: 21], el proceso traumático puede privar a la persona de sus reacciones básicas de ataque o huida y propone el uso de

la terapia sensoriomotriz que permite al paciente abrirse a nuevas vivencias centrándose en el presente olvidándose de revivir el trauma pasado.

La psicoterapia sensoriomotriz aborda directamente el hecho de que el pasado traumático continúa influyendo en la forma como las personas se perciben a sí mismas y a su entorno, y en la posición que adoptan en relación con el mundo que les rodea. En lugar de concentrarse en el sentido que las personas le dan a sus vivencias –i.e., en sus narrativas del pasado– el interés recae en la experiencia y la conciencia física que el paciente tiene de sí mismo. Las terapias de orientación corporal parten de la base de que las experiencias del pasado aparecen “encarnadas” en los estados fisiológicos y las tendencias de acción actuales: la traumatización es reescenificada a través de la respiración, los gestos, las percepciones sensoriales, los movimientos, las emociones y los pensamientos [Ogden, Minton y Pain, 2009: 32].

-*Conclusiones de Las tres viejas.*

Y sea por la alienación al pasado o la alienación traumática, ambas protagonistas se encuentran atrapadas en su pasado, un tiempo caduco que ya no ostenta ningún tipo de validez o poder. De ellas depende poder adaptarse y sobrevivir, si tienen la fuerza para superar sus miedos y dejar atrás los traumas de su juventud. *Las tres viejas* ofrece dos nuevos tipos de alienación ordinaria de la mano de Jodorowsky.

#### 5.4 [Fernando Arrabal.](#)

Fernando Arrabal Terán es un dramaturgo, escritor y ensayista español nacido en Melilla en el año 1932. Es hijo del teniente Fernando Arrabal y Carmen Terán. Su padre, en 1936, se mantuvo fiel a la República durante el golpe de estado que dio lugar a la Guerra Civil Española y por ello fue condenado a muerte, aunque finalmente se conmutó la pena por treinta años en prisión. Los primeros cinco años los pasó en cuatro prisiones distintas y en el año 1941 fue ingresado en el Hospital de Burgos, supuestamente, por una enfermedad mental. Al año siguiente, Fernando Arrabal senior huyó del hospital durante una nevada y desapareció por completo. Nadie ha vuelto a tener noticias suyas. Mientras tanto, el joven Fernando a los nueve años, ganó el Premio Nacional de Superdotados en Madrid y estudió en varias escuelas de la capital. Durante el bachillerato, comenzó con la escritura de algunas de sus obras teatrales como *Pic-Nic* o *El triciclo* (obra que le obtuvo el Premio Ciudad de Barcelona) y en 1952 comenzó a estudiar Derecho en Madrid, donde conoció a su futura mujer, Luce Moreau. En 1955, Arrabal consiguió una beca para

estudiar tres meses en París donde caería enfermo por tuberculosis, permitiéndole instalarse definitivamente en la capital francesa donde conoció a Jodorowsky y Topor y juntos fundaron el movimiento Pánico.

En París, los tres meses de la beca se le alargaron tan en exceso que allí se instaló hasta la fecha. Residió inicialmente en la Casa de España, de la Ciudad Universitaria Internacional. Se le agravaron por entonces sus accesos de tuberculosis, los que venía padeciendo de tiempo atrás, por lo que fue internado en el Hospital Foch. El exilio, inicialmente involuntario, se convertiría poco a poco en una opción vital, autoimpuesta, de la que saldrá ganando su concepción estética y el teatro de nuestro siglo en general [Torres Monreal, 2009: 2255].

En 1958 el autor volvió a España para estrenar su primera obra de teatro, *El triciclo*, en el Teatro Bellas Artes de Madrid, aunque su enorme fracaso supuso que el autor regresara a París, donde su trabajo era mejor valorado. La capital francesa ofrecía al dramaturgo un entorno perfecto para desarrollar sus labores, rodeado de intelectuales y artistas que estimularon su creatividad y su ingenio, permitiéndole conocer a sus compañeros y creadores pánicos, Alejandro Arrabal y Roland Topor.

Arrabal siempre fue definido como un hombre con carácter y un tanto provocador, aunque el artista lo ha negado en repetidas ocasiones. En el año 1967 se produjo uno de los incidentes más escabrosos del artista por su encarcelamiento bajo el régimen franquista tras escribir una dedicatoria en un libro por la cual se le acusó de blasfemia y ultraje a la patria. Inicialmente se defendió con argumentos pánicos y alegó que todos sus insultos iban dirigidos al dios Pan. Finalmente, aludiendo estar bajo los efectos del alcohol y las drogas en el momento en que escribió la dedicatoria, fue absuelto de tales cargos.

El año 1967 cambiará de manera decisiva la trayectoria creadora de Fernando Arrabal. [...] Arrabal, autor de *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión*, asiste en Madrid a la firma de ejemplares de su libro. Un joven se le acerca y le pide que le estampe en su ejemplar una firma y una dedicatoria pánica, que acaba siendo la siguiente: 'Para Antonio. Me cago en Dios, en la Patria y en todo lo demás'. La subsiguiente estancia en la cárcel que la dedicatoria le causó al dramaturgo le llevaría a trabar en ella amistad con Marcelino Camacho y otros líderes sindicales y comunistas. La presión del mundo de la cultura internacional acabaría siendo determinante para la liberación de Arrabal [Santos, 2014: 14].

El argumento del alcohol se repitió casi veinte años después tras una aparición del dramaturgo en un programa de tertulias de Televisión Española presentado por el escritor Fernando Sánchez Dragó. Durante el programa, Arrabal fue incapaz de discurrir un

discurso claro, interrumpiendo a los demás colaboradores y con tambaleos constantes por todo el plató.

No obstante, el teatro de Arrabal es considerado como uno de los herederos del teatro del absurdo con obras como *Fando y Lis*, uno de los últimos trabajos del absurdo o como obra pre-pánico. Junto con Alejandro Jodorowsky y Roland Topor, fundaron el Grupo Pánico basado en su movimiento anteriormente descrito. Acorde con el propio Arrabal en su manual *El pánico, Manifiesto para el tercer milenio*, el movimiento pánico es universal y está abierto a diversas interpretaciones: “Jodorowsky, Topor y yo (como tres músicos de jazz) interpretamos juntos partituras completamente diferentes” [2008: 171].

Aparte de su dilatada obra teatral, Arrabal ha dirigido diversas obras cinematográficas como *¡Viva la muerte!* en 1971 junto con varios ensayos como *Cartas al general Franco* y diversos poemarios. Además, es considerado como un excelente jugador de ajedrez y ha escrito varios manuales sobre la materia.

#### 5.4.1 El hombre pánico.

Existe cierta discrepancia sobre el momento en el que nació el Movimiento Pánico. El artista Dominique Sevrain en la presentación del manifiesto titulado *El Pánico* en el año 1971, afirma que su nacimiento data de 1960 con las primeras reuniones en el Café de la Paix, en la plaza de la Ópera de París, aunque no fue hasta dos años después cuando los fundadores se pusieron de acuerdo en usar el término «pánico» para expresar sus actividades. Antes de *pánico*, se barajaron otros términos como *burlesco*. El término era utilizado de manera privada, puesto que no era su intención iniciar la creación de ningún grupo o escuela artística.

Tras barajar varios nombres para su nuevo grupo, entre ellos el de *burlesco*, Arrabal y sus amigos optaron por denominarlo definitivamente *pánico*, que admitía una doble interpretación acorde con sus talentos: la conciliación de contrarios, humor y terror, encarnados en el dios Pan; y la que se desprende de su etimología griega (*pan* significa *todo*) que los hacía comprensivos con cualquier actitud estética o ideológica, exceptuando las formas dictatoriales de opresión del hombre y de la libertad [Torres Monreal, 2009: 2260].

No obstante, en 1963, en su viaje alrededor del mundo Arrabal desarrolla su idea del *Hombre pánico*, con lo cual la fecha marca literalmente el “movimiento” del teatro pánico. En la Universidad de Sídney, se le invitó a hablar sobre el hombre pánico y sus teorías. Ese mismo año, visitó a Jodorowsky, su compañero y fundador pánico, en Méjico, pero apenas una hora más tarde era expulsado del territorio por la policía. Las recién estrenadas obras pánicas del psicomago chileno habían provocado un gran escándalo y los autores pánicos eran expulsados del país por agredir las instituciones nacionales. Dos años más tarde, de manera simultánea, Arrabal, Topor y Jodorowsky empiezan a mostrar sus primeros ensayos, teorías y obras sobre el pánico, al cual se le suman varios artistas como Dominique Sevrain, Olivier O. Olivier, Abel Ogier, etc. Fue el 24 de mayo de 1965 cuando se representa en París el espectáculo pánico de tres partes orquestado por Jodorowsky con la colaboración de Topor y Arrabal y que marcó el inicio del Grupo Pánico.

Resulta curioso cómo Alejandro Jodorowsky y Fernando Arrabal, partiendo desde bases muy distintas, acabaron concibiendo de manera similar el Movimiento Pánico. Ambos autores de gran inteligencia a su manera y buenos artistas, cada uno en su estilo, encontró su camino hasta el Pánico. Mientras que Jodorowsky, en sus escritos, lo describe como un aprendizaje de sus vivencias a lo largo de los años sobre el terreno escénico, Arrabal lo analiza más desde un punto de vista intelectual, casi ensayístico. El punto de inicio del hombre pánico surgió cuando Arrabal comenzó a plantearse cuestiones sobre la memoria y sus facultades y características. Inició sus investigaciones por un enfoque mitológico, descubriendo que la memoria (la divinidad conocida como Mnemosina) era la hermana del tiempo (Cronos) y ambos eran hijos de los titanes Urano, dios del cielo, y Gea, diosa de la tierra. De esta manera, acorde con la mitología griega, Arrabal descubrió que la memoria se trataba de la única facultad humana que existía entre los titanes.

Por aquella época, Arrabal jugaba un juego en el que el autor seleccionaba un libro y escogía una palabra o periodo de frase en una página al azar. Más tarde, repetía el mismo ejercicio con el mismo libro, pero en una página distinta con otra palabra. Este pequeño juego ofrecía al dramaturgo una gran cantidad de frases y oraciones extrañas al más puro estilo pánico. Acorde con el dramaturgo, un día le salió la frase «El porvenir actúa con golpes de teatro» que lo ha acompañado durante toda su carrera.

Esta frase me fascinó. Durante días imaginé que el futuro estaba informado por el azar y hasta llegué a suponer que la confusión (que entonces no diferenciaba del azar) gobernaba nuestro futuro, y por lo tanto nuestro presente... y nuestro pasado (exfuturo) [Arrabal, 2008: 31].

A sus investigaciones sobre la memoria, Arrabal añadió el azar y la confusión, aunque finalmente ambos acabarían significando lo mismo. En una de sus investigaciones trataba de englobar todas las facultades humanas a través de la memoria. Un ejemplo de esto sería:

- ∞ **Imaginación:** Facultad de combinar los recuerdos almacenados en la memoria.
- ∞ **Inteligencia:** Facultad de servirse de la memoria.
- ∞ **Reflejos:** Automatismos para utilizar la memoria.
- ∞ **Voluntad:** Tentación de la memoria de colaborar con el azar.
- ∞ **Sensibilidad:** Contemplación crítica de la memoria personal.

Si la memoria es terreno del pasado, el azar es un elemento del futuro. Por lo tanto, el futuro constaría de dos elementos: la memoria y el azar. La primera es el pronóstico que se hace en base a las estadísticas que encierra la memoria y el segundo es la confusión, el elemento inesperado, el factor sorpresa fundamental para el desarrollo del futuro. Arrabal debía encontrar, por medio del arte, respuestas a dos problemas primordiales: las reglas de azar y los mecanismos de la memoria.

El autor desvela la memoria, el azar y la confusión como los tres pilares en que se sustenta la génesis del arte. [...] Inserto de lleno en la labor creadora, Arrabal reflexiona ahora sobre el arte y su problemática relación con él. El creador busca una fundamentación al hecho artístico, los principios que lo generan y en que este se sustenta, y llega a la conclusión de que la memoria, el azar y la confusión son los elementos que rigen el lenguaje artístico [Santos, 2014: 32].

La vida de un hombre es lo que compone su memoria, su pasado, su historia, su vida. Por lo tanto, el hombre y sus acciones son las que crearán su futuro. Según el propio Arrabal: «*La vida es la memoria y el hombre es el azar*» y es ahí donde entra el artista. El arte surge de la memoria biográfica, sensitiva, imaginativa e intelectual del autor y el azar. Incluyendo el azar en su creación, el artista busca una visión global centrada en estos dos problemas. Esta visión se conoce como la Visión Pánica (Pan = Todo) y esa es la auténtica función del artista, la comunión entre memoria y azar.

Al emplear el azar en su obra, el artista es el único hombre sobre la tierra que intenta iluminar lo imprevisible, el futuro, el mañana. El artista es, pues, una vez más, el mago, el profeta. El artista desde siempre ha creado a partir de los dos problemas vitales fundamentales: encontrar los mecanismos de la memoria y las reglas del azar [Arrabal, 2008: 37].

Por tales razones, el hombre pánico está íntimamente relacionado con el arte. Alguno de los temas que trabaja el hombre pánico son el Yo, el misterio, el sexo y los símbolos y las alegorías, así como el humor, la creatividad y la creación, hasta la realidad entendida como pesadilla. Otros temas de vital importancia son la sordidez y la suciedad humanas, ampliación de lo importante y limitación de lo serio, reivindicación del conocimiento de todas las opiniones, todos los credos, todas las filosofías y todas las morales y, por supuesto, el azar, la memoria y la confusión. Según Arrabal, el hombre pánico se caracteriza por ser discreto, de gran talento, entusiasta, polifacético, crítico del conocimiento a la vez que busca sus mecanismos e intenta comprender su funcionamiento, rechaza la aventura arriesgada (por ejemplo, el suicidio) y muestra un absoluto rechazo por lo grave.

El hombre pánico es un ser lleno de contradicciones que ama la vida, la cobardía y cultiva la felicidad, la ternura y la bondad. Defiende la pluralidad de morales y rechaza las fórmulas universales que resultan excluyentes y alienantes. El hombre pánico respeta todas las concepciones y artes pese a que estas sean totalmente contrarias a la suya. Agradece la soledad dentro del grupo y la libertad y, por lo general, es un desertor, un exiliado. Es un defensor del humanismo, un progresista y un pacifista universal. Fernando Arrabal define al hombre pánico de la siguiente manera:

El pánico (nombre masculino) es una «manera de ser» presidida por la confusión, el humor, el terror, el azar y la euforia. Desde el punto de vista ético el pánico tiene como base la exaltación de la moral en plural y desde el punto de vista filosófico el axioma «la vida es la memoria y el hombre es el azar». El pánico se realiza en la fiesta pánica [Arrabal, 2008: 40].

Por último, el autor defiende que Pánico no es un grupo ni un movimiento artístico o literario. Se trata de una manera de ser, un estilo de vida y una forma de acción. El hombre pánico es, existe y deja ser. No pretende mejorar el mundo ni inspirar una sola idea.

## 5.5 Teatro pre-pánico, pánico y post-pánico.

El catedrático de Filología Francesa Francisco Torres Monreal, en la introducción de *Teatro completo de Fernando Arrabal* [2009], divide el teatro del dramaturgo melillense en tres etapas:

- ☞ Primera etapa: El teatro ingenuo y los dramas sin esperanza.
- ☞ Segunda etapa: El Yo prepánico y pánico. Los dramas de la esperanza lejana e incierta.
- ☞ Tercera etapa: El Yo y los otros. Esta etapa se divide en tres fases, el pánico revolucionario (dramas de esperanza inmediata), el bufo y el desencanto de los titanes.

En la primera etapa es cuando se comienza a hablar de una transición del teatro absurdo al pánico. Esta etapa comprende sus tres primeras obras, *Pic-nic*, *El triciclo* y *Fando y Lis*, que están fuertemente inspiradas en el trabajo del autor Samuel Beckett. A finales de esta etapa, Arrabal empieza a separarse del absurdo para adentrarse en un teatro cruel y confuso que afianza los cimientos del pánico.

Diego Santos Sánchez, uno de los mayores entendidos en el teatro pánico del autor melillense, en su libro *El teatro pánico de Fernando Arrabal* [2014] propone una división similar en tres periodos teatrales, iniciándose en 1952 con *Pic-Nic* y finalizando en 1972 con *Bella ciao*. Cada etapa representa una fase teatral de Arrabal conformando un total de catorce obras del reconocido teatro pánico, ocho de su periodo de exilio y ceremonia (pre-pánico) y ocho más en su etapa desensimismada (post-pánica). Estos tres períodos son los que aparecen a continuación:

### ☞ **Teatro de exilio y ceremonia.**

- ☞ 1952: *Pic-Nic*.
- ☞ 1953: *El triciclo*.
- ☞ 1956: *Fando y Lis*, *Ceremonia por un negro asesinado*, *Los dos verdugos* y *El laberinto*.
- ☞ 1957: *Oración* y *El cementerio de automóviles*.

### ☞ **Teatro pánico.**

- ☞ 1957: *Orquestación teatral*, *Los cuatro cubos* y *Los amores imposibles*.
- ☞ 1958: *Concierto en un huevo* y *La primera comunión*.
- ☞ 1959: *Guernica*.
- ☞ 1960: *La bicicleta del condenado*.
- ☞ 1963: *El gran ceremonial*, *Streap-tease de los cielos* y *La coronación*.
- ☞ 1966: *La juventud ilustrada*, *¿Se ha vuelto Dios loco?*, *Una cabra sobre una nube* y *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*.

#### ☞ Teatro desensimismado.

- ☞ 1967: *El jardín de las delicias*.
- ☞ 1968: *Ars amandi*, *Bestialidad erótica*, *Una tortuga llamada Dostoievski* y *La aurora roja y negra*.
- ☞ 1969: *Dios tentado por las matemáticas* (anteriormente *Orquestación teatral*) y *...Y pusieron esposas a las flores*.
- ☞ 1972: *Bella ciao*.

Para el desarrollo de este apartado, se hará una división del teatro pánico de Fernando Arrabal de tres partes: la primera de Teatro pre-pánico donde se analizará *Fando y Lis*, la segunda el Teatro Pánico con *El gran ceremonial* y *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* y, por último, el Teatro post-pánico con *La carga de los centauros* y *Tormentos y delicias de la carne*. Las dos últimas obras pertenecen a un teatro más tardío al período pánico pero que guardan la esencia teatral del autor y son beneficiarias del espíritu pánico que tanto le caracteriza.

##### 5.5.1 El teatro pre-pánico de Arrabal: *Fando y Lis*.

Escrita en el año 1955, *Fando y Lis* establece un puente entre el teatro del absurdo y el teatro pánico, alzándose como un referente inicial excelente para esta clase de obras. La obra se divide en cinco cuadros y, acorde con el autor, está inspirada en *Esperando a Godot* de Beckett y ambas comparten ciertos paralelismos, aunque también sus contrastes. En la obra del autor irlandés, los personajes esperan la llegada de Godot, que no llegará y en la obra de Arrabal, Fando y Lis marchan hacia Tar, aunque nunca llegarán.

También comparten recursos escénicos y léxicos, al igual que las cuestiones interpretativas, como ¿qué es Tar? o ¿quién es Godot?

No obstante, las diferencias entre ambas obras son igualmente destacables. Fando y Lis son una pareja joven con un pasado y muchas esperanzas en el futuro, mientras que los personajes de Beckett se encuentran en sus últimos momentos. Además, mientras que en *Esperando a Godot*, los personajes esperan pasivamente, los de Arrabal buscan y avanzan activamente. Una vez más se destaca la acción tan característica de este tipo de teatro, un elemento fundamental para poder ubicar y analizar la alienación que atraviesan los personajes.

*-La historia de Fando y de Lis.*

La historia comienza con Fando y con Lis avanzando sin descanso hacia Tar. Fando es un joven con carácter brusco y un tanto infantil mientras que Lis es más madura. Para moverse, Lis necesita la ayuda de Fando, pues es paralítica y no puede mover las piernas y este la lleva dentro de un carrito junto con otros utensilios como una correa, una cadena y un tambor. En el transcurso del primer cuadro se puede observar la relación que existe entre ambos, una sumisión absoluta por parte de ella y un humor muy brusco e inestable por parte de él. Los dos se necesitan porque se aman, pero el vínculo que los une se encuentra corrupto por el comportamiento del protagonista, quien la agrede física, verbal y psicológicamente.

LIS.—Siempre me dices que no lo volverás a hacer, pero luego me atormentas en cuanto puedes y me dices que me vas a atar con una cuerda para que no me pueda mover. Me haces llorar [Arrabal, 2009: 181].

Lis siempre perdona a Fando y este le promete que su comportamiento va a mejorar. Vuelven a ponerse en marcha hacia Tar, pero después de caminar durante horas, parece que no avanzan. Al rato de detenerse, al inicio del cuadro segundo, aparecen los hombres del paraguas, Namur, Mitaro y Toso, que también van en la búsqueda de Tar, pero sus constantes discusiones les impiden alcanzar un consenso que les permita avanzar en la dirección correcta. En este cuadro queda constancia de la incompatibilidad de caracteres entre los tres personajes, pero en especial la obediencia y docilidad que muestra Toso con respecto a sus compañeros Namur y Mitaro. Fando trata de hablar con ellos, pero estos le ignoran groseramente y hacen como si no lo vieran, llegando incluso a

quedarse dormidos en su presencia. Fando vuelve con Lis, pero ella tampoco le responde pues se encuentra absorta en sus pensamientos, incapaz de articular palabra ante él.

El tercer cuadro, sin embargo, muestra una cordial charla entre Fando con Namur y Mitaro. Su relación ha mejorado notablemente, tanto que el joven les ofrece a Lis, muda y en un estado ausente, para que la besen y la toquen, cosa que hacen encantados. Tras reiteradas peticiones y quejas por parte de Toso, los hombres del paraguas deciden proseguir con su camino y Fando les pide que les dejen ir con ellos. Namur no se encuentra muy convencido con la petición, al contrario que Mitaro, que está de acuerdo, y Toso acepta siempre en cuanto se pongan ya en marcha. Una vez de acuerdo, los cinco personajes reanudan de nuevo su viaje.

En el cuadro cuarto, Fando y Lis se han adelantado a los hombres del paraguas gracias a la velocidad del joven. Lis le pide a Fando que se detenga, aquejada de un gran malestar. La joven se encuentra enferma a causa de los constantes maltratos de Fando y este se excusa de nuevo prometiendo que su comportamiento no se repetirá, aunque Lis no se encuentra muy convencida.

LIS- Ayer te empeñaste en dejarme desnuda toda la noche sobre la carretera y sin duda estoy mala por eso.

FANDO- Pero yo lo hice para que te vieran los hombres que pasaban... para que todo el mundo viera lo guapa que eres.

LIS- Hacía mucho frío. Yo estaba tiritando.

FANDO- ¡Pobre Lis!... Pero los hombres te miraban y eran muy felices y seguro que luego caminarían con más alegría.

LIS- Y yo me sentía muy sola y con mucho frío.

FANDO- Yo estaba a tu lado, ¿no me viste? Y además, muchos hombres te acariciaron cuando yo se lo pedí. (*Pausa.*) Pero no lo volveré a hacer, Lis, bien veo que te disgusta.

LIS- Eso dices siempre [Arrabal, 2009: 203-204].

Acto seguido, Fando saca de su bolsillo unas esposas y Lis, desconsolada, le suplica que no se las ponga. Ignorando sus peticiones, la esposa y la obliga a arrastrarse por el suelo, tarea ardua para una paralítica esposada. Para lograr que se arrastre, saca del carrito una correa y la azota con violencia. Lis golpea accidentalmente el tambor mientras trata de moverse y se rompe, haciendo que Fando monte en cólera y azote hasta la muerte a Lis. Enfadado, agarra el tambor y se aleja para repararlo. Lis se queda tirada en el suelo, inmóvil y aparentemente muerta. Absorto en la reparación del instrumento, no se da cuenta de la aparición de los hombres del paraguas, quienes encuentran a la difunta Lis. Namur y Mitaro se encuentran fascinados por el extraño cadáver mientras que Toso es el

único que se percata de que está muerta. Sorprendidos ante tal descubrimiento, deciden informar a Fando y Namur le comunica la muerte de su compañera, hecho que sorprende al protagonista, como si fuera incapaz de comprender la situación. Abandona la reparación de su preciado tambor y se aproxima a su amada.

En el último cuadro, los tres hombres del paraguas se encuentran discutiendo sobre cómo se había producido realmente la muerte de Lis, aunque sus versiones no tenían ninguna relación con la realidad. Al rato, aparece Fando solo y triste, después de haber enterrado a Lis. Al irse, Namur y Mitaro deciden acompañarle y Toso replica de nuevo y pregunta cuándo van a ponerse en marcha hacia Tar. Namur propone primero acompañarlo y después ponerse en marcha todos juntos.

#### *-Tipos de alienación.*

En Fando y Lis aparecen alienaciones ordinarias, como la alienación amorosa que existe entre ambos. Fando ama a Lis a su manera y ella le ama a él, pese a como la trata. También existe una alienación por parte de Lis hacia Fando y es la alienación a la forma. La discapacidad de Lis la hace depender de Fando ya sea para poder desplazarse, conseguir alimento o sobrevivir en ese lugar extraño en medio de ninguna parte. La falta de movilidad en las piernas de la protagonista la aliena e incapacita, por lo tanto, ella se encuentra alienada a su forma física.

Por otra parte, en lo referente a las alienaciones extraordinarias, se produce, al igual que en la obra *El túnel que se come por la cola* de Jodorowsky, la alienación de destino por parte de los personajes. El autor chileno, después de haber dirigido en México *Fando y Lis*, le sirvió de inspiración para crear su primera obra pánica. Al igual que los personajes del Muchacho y la Muchacha, Fando y Lis se encuentran alienados a un destino físico, a un lugar concreto, Tar. La salida del túnel y Tar simbolizan lo mismo, la tierra prometida, es decir, la felicidad.

No obstante, cabe destacar que no todos los personajes que aparecen en Fando y Lis sufren de la misma alienación. Es cierto que los papeles principales recaen en los dos jóvenes, pero no son los únicos personajes que aparecen en la obra. Los hombres del paraguas, a simple vista parecen compartir el mismo objetivo que los protagonistas, que es llegar a Tar, pero sus actos no se corresponden con sus palabras. Es cierto que los

extraños personajes manifiestan abiertamente su intención de encontrar el camino a Tar, pero constantemente dos de los tres (Namur y Mitaro) acaban poniendo trabas para conseguirlo. Ambos personajes sufren alienación al ego.

*-La alienación al ego.*

Es común (y a nivel dramático muy recomendable) que los personajes persigan más de un objetivo. Los personajes, al igual que las personas, pueden desear más de una cosa y servirse de la esperanza como motor que alimenta sus acciones. En la obra, los personajes de Namur y Mitaro pueden desear llegar a Tar, pero siempre encuentran una razón que los detiene y les impide avanzar. Ese algo, esa razón que los retiene debe ser más importante que su deseo de alcanzar su destino. Llegar a Tar puede ser importante para ellos, pero no tanto como su deseo de llevar siempre la razón. Es muy probable que a nivel consciente su objetivo sea el mismo que el de su compañero Toso, pero inconscientemente, sienten una necesidad patológica de llevar siempre la razón, aunque sea por los más variopintos motivos.

NAMUR:—Ya ves como yo he renunciado a mi primera posición que sostenía que lo importante era saber por dónde se va el viento en beneficio de un más rápido acuerdo que nos facilitara el ponernos a dormir rápidamente, y, dicho sea de pasada, cuando a todas luces está bien claro que lo importante es saber por dónde se va el viento.

MITARO:—(*Sonriente, pero incisivo.*) Sin desear contradecirte demasiado, quiero dejar bien claro que lo importante es saber por dónde viene el viento.

NAMUR:—(*Intenta sonreír para disimular su enfado.*) Me permito añadir que todo el mundo estará de acuerdo para reconocer que lo importante es saber por dónde se va el viento [Arrabal, 2009: 189-190].

Namur y Mitaro quieren llegar a Tar, pero al mismo tiempo necesitan tener razón e imponer su opinión por encima del otro. Este narcisismo de los personajes es lo que les aliena y aparta de su camino, puesto que estos están alienados no solo a su verdad (la cual es de suma importancia para ellos) sino a someter al otro a su opinión. La nomenclatura de ego usada para describir esta alienación por encima de narcisismo es porque el término narcisista hace referencia a una patología clínica con diferentes síntomas que, a falta de más información de los personajes, sería incorrecto aplicar. Lo único que conocemos es el deseo de tener la razón y el agravio que les supone cuando se les lleva la contraria, datos insuficientes para poder aplicar el vocablo narcisista. No obstante, la fuente principal que produce dicha patología es el ego, una de las unidades que constituyen la identidad del individuo.

El ego se forma durante los primeros años de crecimiento del individuo como mecanismo de supervivencia, proporcionando identidad, estabilidad y seguridad. El ego es una imagen mental que tiene el individuo fruto de la interacción con los demás, una estructura personal basada en cómo es uno visto y oído pero que en realidad crea una imagen alterada de uno mismo. El ego proporciona seguridad ante los dilemas existenciales y por eso el individuo se aferra tanto a él, aunque con el tiempo pueda alterarse y provocar su alienación.

El ego o personalidad es una forma de «tratar de ser», una estrategia para conducirnos en la vida, una estructura mental y emocional que empieza cumpliendo un cometido útil para el desarrollo en algunas etapas de la vida, pero que con el tiempo acaba por convertirse en una prisión; en una jaula para nuestra alma y un obstáculo para el crecimiento. Si bien en un principio es imprescindible para relacionarnos con los demás, porque nos proporciona cierta seguridad y protección, a la larga lo percibimos como una coraza que nos oprime e impide seguir avanzando en el proceso de individualización, aunque abandonarlo suponga un miedo al vacío, a lo desconocido [Belart, 2015: 104-105].

En relación con los conflictos del personaje, el resultado es muy simple. Se trata de un conflicto interno donde el objetivo de llegar a Tar, colisiona con su necesidad de llevar siempre la razón, alimentado por su propio ego de manera inconsciente. La personalidad de Namur y Mitaro queda subordinada a su ego inconsciente provocando la alienación. El personaje pierde su libre albedrío y los límites de su mundo interior chocan con su deseo en el mundo exterior. Este conflicto causará la alienación al ego.

NAMUR:-[...] Vamos a acompañarlo.

MITARO:-Sí.

TOSO:-¿Y cuándo vamos hacia Tar?

NAMUR:-Primero tenemos que acompañarlo. Después nos pondremos en camino los cuatro.

MITARO:-Sí, todos juntos [Arrabal, 2009: 212].

*-Conclusiones de Fando y Lis.*

La alienación al ego junto con las cualidades absurdas de los personajes, la hacen idónea para pertenecer a las alienaciones extraordinarias. Si Tar es un símbolo de la felicidad, su necesidad de llevar siempre la razón les impide alcanzar la felicidad, por lo tanto, son infelices, es decir, la alienación les causa la infelicidad. Quizás en el fondo, los hombres del paraguas no deseen ser felices, pero la escasa información acerca de ellos no permite crear un perfil más cerrado. Un ejemplo es el personaje de Toso, quien claramente muestra una sumisión y posible alienación hacia sus compañeros, Namur y Mitaro, puesto que él sí que muestra deseos de llegar hacia Tar sin excusas, pero decide quedarse junto

a ellos. No obstante, la falta de unas circunstancias dadas del personaje, un pasado y una profundidad en él impiden un análisis más exhaustivo.

El mayor inconveniente de la alienación al ego es que este radica en el inconsciente del ser humano. Resulta muy complejo ser consciente de cuando el ego se transforma en una dificultad para un individuo, pues para poder apreciarlo el personaje debe conocerse a sí mismo a la perfección. No obstante, enfrentarse al ego representa una oportunidad de avanzar y mejorar

Ante la ruptura de la coraza del ego y el resquebrajamiento de las defensas, la crisis encierra la oportunidad de proporcionar mayor conocimiento de uno mismo al conectar con una manera de ser más auténtica y genuina [Belart, 2015: 106].

En este caso, el ego supone un impedimento para lograr sus metas y no llegar a su ansiado destino, pero el desconocimiento de algo no implica que este no tenga efecto. El personaje de Hamlet no es consciente de su carácter meditativo que lo aliena, pues este forma parte de su ser, de su personalidad, y sin embargo no evita que cumpla su deseo de dar muerte a su tío en varias ocasiones. Las protagonistas de *Las tres viejas*, las marquesas de Felicia, las ancianas Grazia y Meliza, no son conocedoras de cuánto les afecta los abusos de su padre en su juventud y aun así son víctimas de la alienación traumática, al igual que Zaratustra no es consciente de sus cualidades mesiánicas que lo alienan.

### 5.5.2 El Teatro Pánico: *El arquitecto y el Emperador de Asiria*.

En París en el año 1967 se estrenó *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, una de las obras más reconocidas del dramaturgo melillense. Se trata de una obra perteneciente por excelencia al periodo pánico donde el autor refleja gran variedad de sus investigaciones sobre la memoria y el azar y mantiene su estructura circular en la que inicio y final acaban uniéndose en un círculo infinito. Se trata de una obra dividida en dos actos y la acción tiene lugar en una isla (casi) desierta.

*-La historia del Emperador y el Arquitecto.*

La obra se inicia con un enorme accidente de avión que aterriza forzosamente en una isla cuyo único habitante es un hombre salvaje. De los escombros sale un

superviviente, el Emperador de Asiria, que pide ayuda al hombre salvaje, pero este no habla su idioma y no parece ser capaz de articular palabra. Dos años después, el Emperador ha enseñado a hablar al hombre y le ha entregado el título de Arquitecto supremo de Asiria, pese a sus escasos conocimientos en la materia y en apenas ninguna otra. El Arquitecto, deseoso de conocer todo sobre el mundo del Emperador, le pide constantemente que le enseñe, pero el monarca se pierde siempre recordando viejas historias sobre su vida en palacio. El Emperador trata al Arquitecto como su siervo y este, con tal de poder escuchar sus historias, se deja maltratar. Para pasar el tiempo en la isla, ambos entran y salen de diversos juegos interpretativos donde interpretan a diversos personajes, reales y ficticios, del pasado del Emperador.

*Sale EL ARQUITECTO y vuelve con un cuenco de agua.*

EL ARQUITECTO- Toma.

EL EMPERADOR- (*Tirando el cuenco.*) ¿Para qué quiero yo agua? Solo bebo vodka. (*Risita.*)

EL ARQUITECTO- ¿No habías dicho que...?

EL EMPERADOR- ¿Y de mi novia? ¿Te hablé de mi novia?

EL ARQUITECTO- (*Como una lección.*) Era-muy-guapa-muy-rubia-con-los-ojos-verdes...

EL EMPERADOR- ¿Te ríes de mí? (*Pausa.*) ¿Haces de novia?

EL ARQUITECTO- ¿Ahora?

EL EMPERADOR- ¿No quieres hacer de novia? (*Enfurecido.*) ¡Salvaje!

EL ARQUITECTO- Últimamente soy yo siempre la novia y tú de gorra.

EL EMPERADOR- ¿También te enseñé el argot? ¡Estoy perdido!

EL ARQUITECTO- ¿Cuándo me vas a enseñar arquitectura?

EL EMPERADOR- ¿Para qué quieres saberla? ¿No eres arquitecto ya?

EL ARQUITECTO- Bueno, hago de novia.

EL EMPERADOR- Pero, ¿no querías que te enseñara arquitectura? ¡Ah, la arquitectura!

EL ARQUITECTO- Estábamos en lo de hacer de novia.

EL EMPERADOR- Estábamos en que te voy a enseñar arquitectura... Las bases de la arquitectura son... Bueno, haré de novia, si insistes [Arrabal, 2009: 843-844].

El Emperador, aparte de su carácter tiránico, es olvidadizo y muestra muy poco interés en las preocupaciones de su vasallo. Cuando le ordena algo al Arquitecto, al rato se le olvida y le reprende por hacer cosas que no recuerda haber ordenado, castigándolo con severos golpes o palabras. A medida que avanza la obra, el Emperador se da cuenta que el Arquitecto tiene poderes sobrenaturales, como pasar de la noche a la mañana, mover montañas o que los animales de la isla obedecen sus deseos. Ambos desean estar el uno junto al otro, pero la soberbia y arrogancia del Embajador se empeña en mantener el estado de servidumbre. Un día el Arquitecto le pregunta sobre cómo mató a una mujer y el Emperador decide ignorar por completo a su lacayo. Este, al sentirse desplazado y

poco querido, construye una piragua y se marcha a otra isla. Al quedarse solo, el Embajador empieza a investigar y descubre, gracias al pelo que se ha ido cortando el Arquitecto a lo largo de las estaciones, que este tiene miles de años. Finalmente, el Arquitecto vuelve y este le confirma que tiene más de mil quinientos años, aunque no lo puede afirmar con exactitud.

EL EMPERADOR-[...] Él se corta el pelo una vez por año, por no sé qué líos de superstición y maleficios. Lo envuelve en una gran hoja y lo mete en un saco. Pues bien, no tengo nada más que contar la cantidad de hojas que hay para saber los años que tiene. ¿Se da usted cuenta, Emperador, que ideas tan brillantes tengo? Mi madre ya lo decía: «¡Qué inteligente es mi hijo!». (*Entra en la cabaña.*) Uno, dos, tres... (*con inquietud.*) once... doce... trece... (*Largo silencio. Sale muy asustado.*) ¡Pero no es posible! Hay cientos de sobres... ¡No será que esa fuente...! ¡Cientos de hojas!... Lo menos mil. Duchándose todos los días. Mil, quizá. (*Entra. Largo rato en la cabaña. Sale.*) Y todos con pelo, sus pelos, algunos ya medio podridos... La fuente de la juventud. (*Muy asustado.*) Pero, ¿cómo?... nunca me dijo... y he reconocido bien su pelo, siempre el mismo color, el mismo tono... ¿Cómo es que...? [Arrabal, 2009: 874].

Al inicio del segundo acto, la relación entre ambos es más cordial. La sumisión ha desaparecido y parecen encontrarse al mismo nivel. Nada más comenzar el cuadro, el Arquitecto interpreta al presidente de un tribunal para juzgar sus delitos. El Emperador interpretará a los distintos testigos de la acusación, su mujer, su hermano y a Sansón. Su esposa declara que fue un marido ausente que solo se casó con ella para fastidiar a su madre. El hermano cuenta que el Emperador abusaba sexualmente de él cuando era un niño de diez años y Sansón, por otra parte, añade que le ofreció oro por asesinar a su madre. Aparece una última testigo, Olimpia, amiga de infancia de la madre, afirma que la desaparición de la madre fue orquestada por su hijo y que había habido tentativas anteriores de asesinato por parte del Emperador. Finalmente, el Emperador admite haberla matado de un martillazo en la cabeza mientras dormía y que, para deshacerse del cadáver, se lo dio de comer al perro. El Arquitecto lo sentencia a morir y como último deseo le pide que sea él quien lo mate de un golpe con un martillo en la cabeza y, una vez muerto, lo devore por completo.

Una vez cumplida la sentencia, el Arquitecto se dispone a comer a su amigo, tarea que le lleva varios días. Cada vez que ingiere un bocado nuevo del Emperador, sus poderes se van desvaneciendo y los animales de la isla dejan de obedecer sus órdenes. Poco a poco, la personalidad y las formas del Arquitecto se transforman en las del Emperador y al terminar de comer el último hueso la conversión finaliza. Al rato se oye un sonido de avión y una gran explosión. El Emperador, comportándose como un hombre

salvaje, huye como puede y de los escombros sale el Arquitecto diciéndole que es el único superviviente, iniciando así, la obra de nuevo.

*-Tipos de alienación.*

Las alienaciones extraordinarias, debido a su carácter excepcional, no mantienen las mismas reglas que las alienaciones ordinarias. En especial, hay una que se encuentra sensiblemente afectada, y es la posibilidad de toma de decisiones. En anteriores apartados se ha defendido que la alienación se encuentra íntimamente relacionada con la toma de decisiones y que el personaje tiene la potestad de determinar cuánto le afecta la alienación. No obstante, las situaciones dramáticas que se plantean en las obras de Arrabal y Jodorowsky sitúan a los personajes en escenarios complejos donde el poder de decisión es limitado. En la obra *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, los personajes se ven forzados a cohabitar en una isla desierta, de manera que el autor otorga escaso margen de maniobra para que sus personajes puedan ejercer su libertad y su toma de decisiones (pues éstas serán pocas dada la escasez de opciones). Un ejemplo de ello sería la alienación por dependencia emocional.

*-La alienación por dependencia emocional.*

Esta alienación principalmente puede parecer que surge de una necesidad interna del personaje fruto de su apuro emotivo por mantenerse conectado con otra persona y es, en parte, cierto. No obstante, esta necesidad interna surge de una circunstancia externa, que es el encontrarse en una isla desierta con un único compañero. Por una parte, el ser humano es un ser social que necesita de otras personas para sobrevivir, pero por otra, las interacciones entre el Arquitecto y el Emperador les provocan mucho dolor y sufrimiento. Este escenario limita las opciones de ambos personajes, puesto que o se soportan mutuamente o se alejan y viven su vida en soledad. Ambas alternativas tienen consecuencias muy negativas, pero aun así deben escoger y eligen permanecer el uno junto al otro, pese a que constantemente intenten abandonarse.

EL EMPERADOR- [...] (*Inquieto mira para un lado y otro y mientras habla construye un espantapájaros que pone en el trono.*) ¡Ah, encadenado y al fin solo! Nadie me contradirá, nadie se reirá más de mí, nadie verá mis flaquezas. ¡Encadenado! ¡Qué felicidad! ¡Vivan las cadenas! Mi universo, una circunferencia cuyo radio tiene la longitud de la cadena... (*La mide.*) Digamos tres metros. (*Vuelve a medir.*)... Es decir... es decir, dos metros y medio... a no ser que sean tres metros y medio. Pues si el radio es de tres metros pongamos cuatro, no quiero hacer trampas, la superficie sería de  $\pi r^2$ , es decir, tres,

uno, cuatro, seis... etcétera. Erre que son tres, al cuadrado, nueve, por pi..., son unos doce metros cuadrados. ¡Qué más quisieran en los barrios populares! (*Medio llora. Se suena. Con sus ropas de Emperador de Asiria comienza a vestir al espantapájaros mientras continúa su monólogo. Intenta subirse en un árbol, sin lograrlo. Salta, quiere mirar a lo lejos. Por fin grita:*) ¡Arquitecto... Arquitecto, ven... no me dejes solo! Me siento muy solo [Arrabal, 2009: 861-862].

El Arquitecto amenaza con abandonar en varias ocasiones al Emperador, pero este siempre acaba volviendo y el Emperador defiende que estará perfectamente solo, pero ocurre todo lo contrario. Los precedentes insólitos de la obra dan lugar a las alienaciones extraordinarias, en este caso, la alienación por dependencia emocional. En cualquier otro escenario, el personaje podría alejarse y relacionarse con otros personajes, pero en una isla desierta, esa opción no es viable. Los personajes se ven forzados a coexistir y, pese a que al inicio resulta un problema y un factor alienante, su relación evoluciona dando lugar a la alienación amorosa donde ambos se querrán, pero también se alienarán.

#### *-La alienación de aprendizaje.*

Otra alienación presente en la obra es la que padece el Arquitecto. Al desconocer por completo el mundo del Emperador, le pide constantemente que le enseñe. Primero aprende a hablar y después memoriza todo aquello que le dice su compañero, por muy banal e insignificante que sea. Su deseo de conocer es tan fuerte que permite que el Emperador lo esclavice y lo trate mal a todas horas. Esta alienación junto con la alienación por dependencia emocional es la razón por la cual el personaje tolera el comportamiento del tirano. Durante el segundo acto, el Arquitecto no parece tan alienado al aprendizaje puesto que su relación con el Emperador de Asiria es distinta. No obstante, puede que su deseo de aprender haya disminuido, pero nunca el de conocer, ya fuera sobre el mundo o sobre la vida del Emperador.

Cabe destacar que la alienación de aprendizaje no es lo mismo que la alienación metafísica. Es cierto que ambas comparten el componente de adquirir conocimiento, pero la diferencia radica en que la alienación metafísica es la necesidad de comprender y responder las grandes incógnitas de la vida, mientras que la de aprendizaje es para aprender cualquier cosa, sin importar la materia. Para alguien como el Arquitecto que nunca ha conocido la civilización, todo conocimiento representa un tesoro y es precisamente su deseo de conocer lo que lo aliena y lo subyuga a los deseos y caprichos del Emperador.

*-Conclusiones de El Arquitecto y el Emperador de Asiria.*

A medida que se profundizan en las alienaciones extraordinarias, van surgiendo nuevas incógnitas acerca de la alienación, cómo funciona y sus efectos. Si bien es cierto que la capacidad de decisión se ve reducida, esta no llega a desaparecer por completo. En la obra *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, los personajes siguen teniendo opciones, pero eso no quita que ambas acaben causando obstáculos y problemas. Ambos podrían haber escogido vivir su vida por separado en la isla, sobreviviendo por su cuenta y sin molestarse, pero eso los habría conducido a la soledad. Al decantarse por convivir, significa que la opción de la soledad ha sido descartada y que prefieren estar alienados pero juntos.

Puede que la alienación de aprendizaje no parezca gran cosa, ni siquiera una gran alienación, pero los resultados son siempre los mismos. Aprender puede parecer algo superfluo en comparación con sobrevivir en una isla desierta, pero para el Arquitecto, cada conocimiento representa un tesoro, una posibilidad, un mundo nuevo que descubrir y disfrutar. Estaba dispuesto a ser alienado por un tirano con tal de seguir escuchando y aprendiendo de las historias que este le contaba, por muy insignificantes que pudieran ser.

### *5.5.3 El gran ceremonial.*

Escrita por Fernando Arrabal en el año 1963, *El gran ceremonial* es prácticamente una obra de pleno derecho del teatro pánico, aunque por fechas aún se encuentre en su límite. La obra consta de un prólogo inicial seguida de dos actos de personajes arrabalescos con su peculiar estilo y comportamiento.

*-La historia de Cavanosa.*

En el prólogo inicial se puede observar como el personaje de Cavanosa interacciona con Sil, una hermosa joven que se sienta por casualidad en un banco del parque junto al protagonista después de que este se haya puesto a llorar, entre sollozos, a su madre. Durante la escena, Cavanosa demuestra un enorme complejo con su cuerpo y su rostro, pues es deforme de nacimiento, cojo y tiene una gran joroba. De ahí que

sospeche del interés de la joven por él, prácticamente desde el inicio de la obra, nada más haber cruzado cuatro palabras.

CAVANOSA-¿Es usted lesbiana?

SIL-¿Qué pregunta!

CAVANOSA-Me extraña que me dirija la palabra. Es la primera vez que una mujer me habla. Me he dicho que, a lo mejor, usted era lesbiana [Arrabal, 2009: 576].

Con insultos y mentiras constantes, Cavanosa termina por ofender a la joven y esta se marcha. Al irse, Cavanosa se acomoda en el banco y al apagarse las luces, vuelve a sollozar por su madre. Al cabo de dos horas, Sil vuelve al banco con flores para Cavanosa y se disculpa por haberse ido tan bruscamente. Este vuelve a soltarle una sarta de obscenidades y ofensas, pero ella hace todo lo posible por agradar al grotesco hombre. Sil le ofrece su cuerpo, su sexo, que la torture, que la ame, que la azote, etc. Sus proposiciones se ven interrumpidas por la llegada del Amante de la joven, un hombre elegante y educado, que se disculpa por haber llegado varias horas tarde. Cavanosa, con sus malos modales, ofende al Amante y este le amenaza con denunciarle a la policía, algo que le pide que haga, pues acaba de asesinar a su madre y seguramente la policía lo esté buscando. Sil, servicial, le ofrece cobijo en su propia casa, pero el deforme criminal la rechaza de nuevo y la obliga a marcharse con el Amante. Solo, de nuevo, vuelve a gemir por su madre.

Una hora después, Sil vuelve, pero en lugar de flores, le trae un látigo y le jura amor y eterna servidumbre al jorobado. Ella le acaricia y este, colérico, agarra el látigo y la agrede con brutal violencia. Al ver su fidelidad pese a tal agresión, Cavanosa decide confiar en ella y le pide ayuda para trasladar el cadáver de su madre. Sil debe esperar en la calle a su señal y, si no hay peligro, encenderá y apagará las luces de la casa tres veces seguidas. Finalmente se despiden con la esperanza de volverse a ver en unos minutos, marcando así el final del prólogo.

En el primer acto, Cavanosa entra en su habitación llena de siniestras muñecas dispuesto a hacerle la señal a Sil, pero se da cuenta de que su madre se encuentra en su dormitorio esperándole. La ordena que se marche, pero ella se niega, alegando que sabe que su deseo es asesinarla esa noche. La madre, con frialdad, le recuerda lo mal que lo trataban los niños en la escuela y que llevarlo ahí fue una equivocación, pues aquello le mostró el mundo y sus posibilidades, un mundo donde no tendría tiempo para su anciana madre.

LA MADRE:- Sobre todo fue un error llevarte al colegio. Y no porque tus compañeros te insultaran, que al fin y al cabo era inevitable dada tu configuración física. Fue por lo que todo aquello trajo consigo: comenzaste a ver gente. Hasta entonces, tú y yo habíamos vivido solos. Me acuerdo que ni el médico te veía. Le decía lo que tenías y me daba la receta [Arrabal, 2009: 598].

Seguido, la madre le pregunta a su hijo sobre sus muñecas y lo que hacía con ellas todo el día encerrado en su dormitorio. Él admite que las acaricia y se acuesta con ellas, pero su madre sabe mucho más: que las azota con un látigo destrozándoles la piel, las encadena y las tortura para que sufran, como hacía ella con su hijo cuando era un niño. La madre le acaricia e intenta consolarlo y este le muestra, con lágrimas en los ojos, un pequeño ataúd blanco con una muñeca decapitada. Cavanosa admite haberla matado porque la quería mucho y achaca su comportamiento y su forma de ser a la educación que le dio su madre cuando era un niño y ella se defiende que no era culpa suya, que era un monstruo idéntico a su padre.

CAVANOSA:-Me has tratado como a un monstruo.

LA MADRE:-¡Eres un monstruo!

CAVANOSA:-No soy un monstruo.

LA MADRE:-Mírate en el espejo.

CAVANOSA:-¿Qué me dirá el espejo?

LA MADRE:-Te dirá lo que eres.

CAVANOSA:-Soy como me has hecho tú, he salido de tu vientre, soy tu criatura.

LA MADRE:-Ahora seré yo la culpable.

CAVANOSA:-Claro que sí.

LA MADRE:-Mírame. ¿Cómo podía suponer que iba a tener un monstruo de hijo?

CAVANOSA:-*(A gritos.)* No soy un monstruo, no soy un monstruo, no soy un monstruo.

LA MADRE:-¿Qué eres entonces?

CAVANOSA:-Tengo algunas deformidades físicas, eso es todo. ¿Te molestaría que fuera normal?

LA MADRE:-Lo que tengo que oír a mis años, y después de lo mucho que he hecho por ti [Arrabal, 2009: 603].

Tras la discusión, la madre trata de instigar a su hijo para que la mate, pero este no se atreve. No obstante, la madre dice que renuncia a su vida voluntariamente por él y le desea lo mejor, no sin antes pedirle un beso de despedida. Cavanosa la besa en la frente y esta le agarra con violencia, le besa en los labios haciéndole sangrar y le advierte que ella es la que está al mando y que él es su prisionero. Finalmente le habla de Sil, que le espera fuera y como juntos piensan escapar para siempre. Con tristeza, la madre abandona la estancia y deja a su hijo a solas para que llame a Sil, que sube a toda prisa. Una vez en la habitación, la ordena que se siente y que no diga una sola palabra. Sentada en una silla y completamente quieta, Cavanosa la peina, la maquilla, la viste y le pone diversos

colgantes y pendientes. Cuando está vestida a su gusto, le da un látigo y le pide que castigue a una muñeca, cosa que hace con devoción. Tras el martirio a la muñeca Cavanosa le confiesa que no ha matado a su madre, pero que es su mayor deseo. Sil insinúa que tal vez no pueda acabar con una vida humana y este, divertido, levanta el edredón de su cama y le muestra el cadáver de una mujer vestida de manera idéntica a Sil. Juntos levantan el cadáver y lo esconden tras el biombo del dormitorio. Finalmente, Sil confiesa que le ama y que es muy feliz con él y Cavanosa le explica que, si es feliz, debe morir. Sil, entusiasmada acepta y deja que su amor le asfixie con fuerza, pero antes de fallecer, alguien llama a la puerta, dando fin al primer acto.

El segundo acto se inicia con la llegada del Amante de Sil, que impide que Cavanosa la asfixie completamente. Cavanosa finge que está loco y aprovecha un descuido del Amante para reducirlo y esposarlo con la ayuda de Sil. La madre entra en escena, pero en lugar de ayudar, se pone a jugar con sus cartas en una esquina. Sil le pide a Cavanosa que lo dejen todo para irse a recorrer mundo, incluso con su madre, pero este la ignora mientras libera al Amante que, asustado, se marcha de la casa a toda prisa. Con tranquilidad, Cavanosa se despide de Sil y le asegura que no volverán a verse más y que, al escapar con vida de la ceremonia, ya no puede imaginársela más en ella. Suplicante, Sil le implora que le deje quedarse, aunque sea como esclava de su madre. La madre acepta y se la lleva a su dormitorio. Mientras Cavanosa se mete en la cama con una de sus muñecas, se escuchan los gritos de Sil siendo torturada por la madre mientras desaparece la luz en escena.

La noche siguiente, Cavanosa vuelve a estar en su banco solo que, esta vez, lleva consigo un cochecito de niño. Cavanosa llama entre sollozos a su madre y se le acerca Lys, una joven adolescente con trenzas que se ha escapado de su casa para conocer cómo son los hombres puesto que su madre nunca le ha dejado acercarse a ninguno. Agradado por el carácter de Lys, Cavanosa le pide que le ayude a matar a su madre, aunque poco después le ordena que se marche y esta obedece, perdiéndose en la oscuridad de la noche. Cavanosa, solo, vuelve a sollozar por su madre.

Una hora más tarde, Lys vuelve y le regala un látigo a Cavanosa para que la azote, porque ha sido mala. Conmovido, le explica que tiene pensado viajar con alguien dentro de su carrito por el mundo y Lys, emocionada, le pregunta si puede ir con ellos. Cavanosa no se lo recomienda y le confiesa que le gusta mucho estar con ella y que por esa razón

probablemente acabaría matándola. Lys le pide que le deje dar una vuelta con ella dentro del carrito, petición que Cavanosa acepta. Feliz, decide abandonar a su madre y marcharse con Lys a recorrer el mundo.

#### *-Tipos de alienación.*

Las alienaciones extraordinarias plantean nuevos límites que hacen que las características de las alienaciones ordinarias sean ligeramente diferentes. Las alienaciones extraordinarias no solo disminuyen las opciones de los personajes, sino que crean alienaciones nuevas fruto de la hibridación de algunas de las alienaciones ya conocidas, pero llevadas al extremo por las circunstancias dramáticas que propone la obra. Es por eso por lo que, en *El gran ceremonial*, el personaje de Cavanosa esté alienado por una extraña peculiaridad suya, su aspecto físico, de manera similar a la alienación de la forma. No obstante, hay ciertos atributos que lo diferencian de esa alienación, creando una nueva, la alienación monstruosa.

#### *-La alienación monstruosa.*

El término monstruoso se utiliza con la finalidad de plasmar la alienación que padece el personaje, dada su naturaleza grotesca, no solo por sus características físicas, sino también al comportamiento que muestra. Cavanosa está alienado a lo que es, es decir, un monstruo. Es el resultado de una vida llena de abusos de su madre cuando era un niño sumado al conocido efecto Pigmalión. Este efecto se utiliza en el ámbito de la psicología para hablar de la influencia que ejercen las opiniones y convicciones de personas del entorno de un individuo y la determinada manera en que le pueden afectar. En la obra, la madre del protagonista le ha llamado monstruo, no solo por sus deformidades, sino por su comportamiento, aludiendo que era igual que su padre, otro monstruo. Las expectativas y previsiones de su madre, junto con la crueldad de compañeros y vecinos que lo insultaron y lo tacharon de monstruo, incitó a Cavanosa a actuar como tal, haciendo de esto una profecía autocumplida.

En este caso, su ideal monstruoso no le permite cambiar, está esclavizado a la opinión que tienen los demás sobre él. Esta alienación funciona de manera muy similar a la alienación traumática, pues es el personaje y cómo actúa con sus barreras mentales. Sin embargo, estas barreras provienen de sus traumas maternos, de la alienación social y de

la alienación de la forma. No obstante, es preciso destacar una diferencia con la alienación de la forma y la alienación monstruosa. La primera supone una limitación física de algún tipo, por ejemplo, el personaje de Mark/Mia en la obra *Las cosas que sé que son verdad*, la limitaba pues no era su cuerpo. Ella se encontraba prisionera en un cuerpo que no le correspondía y si bien es cierto que es una forma física funcional, las secuelas psicológicas eran devastadoras.

Existen otros ejemplos de la alienación a la forma que podrían suponer una limitación más tangible, como la de un personaje que padece una discapacidad. Un personaje discapacitado podrá sufrir algún obstáculo para cumplir su objetivo a causa de su minusvalía, como el personaje de Katrin en la obra de Bertolt Brecht *Madre Coraje y sus hijos*, donde su incapacidad para hablar le supondrá una alienación a su forma física. O como la propia Lis, parapléjica incapaz de moverse sin la ayuda de Fando. No obstante, Cavanosa es un personaje perfectamente funcional, salvo por su aparente fealdad, la joroba y una leve cojera. Conserva su intelecto intacto y no se observan barreras físicas aparentes. En cuanto a su deformidad, él mismo admite que su fealdad no es un problema, pues entiende bien su situación. Él sabe que no es un monstruo por su físico, ya que solo tiene algunas deformidades y nada más y el mismo lo admite en la obra: “Tengo algunas deformidades físicas, eso es todo. ¿Te molestaría que fuera normal?”. Su auténtico problema es la realidad social que se ha construido, no solo dentro de él, sino a su alrededor. La alienación social, traumática y de la forma se unen en un solo ente alienante que no le permitirá avanzar y le impedirá evolucionar a algo distinto a su supuesta condición, un monstruo.

*-Conclusiones de El gran ceremonial.*

Otra de las diferencias principales entre la alienación ordinaria y la extraordinaria es que las ordinarias son alienaciones que tienen la posibilidad de afectar a cualquier personaje. Las alienaciones ordinarias afectan a conflictos y deseos usuales del mundo, pues estos son más verosímiles, y cualquier individuo puede ser víctima de la alienación. No obstante, las alienaciones extraordinarias están pensadas para personajes más concretos, es decir, es más complejo encontrarlas en un gran número de personajes, ya sea por su complejidad o por su inverosimilitud. Por ejemplo, la alienación mesiánica no es una alienación tan común, puesto que no hay muchos personajes que actúen de manera

similar a Zaratustra. Pueden padecer estas alienaciones por su comportamiento o por el entorno ficticio y utópico de algunas obras, como en *Escuela de ventrílocuos*.

Por esa razón, el término monstruoso que se utiliza para designar la alienación que siente Cavanosa, podría ser difícilmente replicable, pues está propuesta tras el análisis que se da del personaje y por una serie de características que cumple. Es cierto que el teatro está lleno de personajes que actúan alienados por su fealdad, pero la raíz que motiva dicha alienación podría ser distinta a la que alimenta la alienación monstruosa que padece el protagonista.

#### 5.5.4 El teatro post-pánico: *La carga de los centauros*.

En 1990, Arrabal escribe *La carga de los centauros*, obra que queda ya lejos de la época pánica, pero que aún conserva muchos de sus componentes y mantiene la esencia del autor. La trama circular y los personajes de Julio César y Zaranitz, recuerdan a su obra *El arquitecto y el Emperador de Asiria*, pues estos también se verán forzados a convivir en un lugar extraño y desolado.

##### *-La historia de César y Zaranitz.*

La obra se inicia con Julio César deambulando perdido por un desierto, agotado y sediento. Aparentemente se ha fugado de una prisión de máxima seguridad. En su camino, se encuentra a Zaranitz, un devoto creyente fuera de sus cabales que socorre al fugado. Una vez recobradas las fuerzas, interroga a su salvador preguntándole dónde se encuentran y cómo puede conseguir comida y bebida, pero este solo le responde con plegarias a Dios. Tras amenazarlo de muerte, este le indica que solo tiene que excavar en la arena para encontrar alimento y bebida y, en efecto, al hacerlo desentierra una jarra con agua y hielo y una olla con una pata de cabrito asado.

Tiempo después, Zaranitz recobra la cordura y le cuenta a César que tiene unos cuatrocientos años. El secreto de su longevidad son unas especias con forma de esfera negra y se las da a probar para luego confesarle que son heces de cerdo fosilizadas que prolongan la vida del que las toma indefinidamente. Zaranitz le dice a César que necesita que se convierta en su esclavo para que escuche la confesión de sus pecados porque piensa

dejar de tomar las especias pero que su agonía podría durar años. Este acepta y se convierte en su servidor y confesor. De entre todas las tareas sobresale la de atrapar una tortuga gigantesca cavando trampas en la arena del desierto que, según Zaranitz, es Dios. A medida que su convivencia avanza, ambos se van conociendo mejor gracias a unos juegos interpretativos donde descubrimos que César era un antiguo proxeneta que fue encarcelado por un robo a gran escala y que Zaranitz era un antiguo conquistador del Nuevo Mundo que desoló poblados enteros y asesinó a cientos de personas.

JULIO CÉSAR—Estoy harto... Esto es peor que el peor de los presidios. Estoy hasta la coronilla. (*No deja de trabajar.*) Cada día inventa algo nuevo... y yo tragando quina. (*Suda... pero no cesa de echar paladas de arena sobre el hoyo.*) Me lo olí desde el primer momento... tuve un presentimiento: un perfil de asesino... Los conozco bien... Pero es el peor que he conocido... sin alma, sin sentimientos, frío, implacable... y yo entre sus manos... ¡Me tendría que rebelar! (*Echa paletadas de arena con más ímpetu aún.*) Y yo, que quería hacerme el machote con semejante bicho... que está ahí agazapado, acechando para desgarrarme el corazón. ¿Cómo puedo compararme con él?, ¿cuántos hombres habrá torturado, martirizado, exterminado? En nuestro ambiente, por lo menos respetamos la vida... Y no matamos nunca por el gusto de destruir [Arrabal, 2009: 1864].

Más tarde, Julio César cree haber tenido una visión divina y se convierte en un fiel devoto, pero cuando se lo cuenta emocionado a su compañero, este le confiesa que le ha estado engañando todo el tiempo, y que tenía una barca escondida para marcharse y poder ir en busca del tesoro de César, pero este, al ver la vida de manera distinta, se lo regala. Antes de marcharse, mediante uno de sus juegos interpretativos, Zaranitz cuenta la historia de cómo conoció a un emperador azteca, al que quiso como un hermano, y que lo traicionó por su tesoro. Después de torturarlo, el Emperador se negó a darle la ubicación del tesoro y, antes de morir, lo maldijo a pasar la eternidad en la isla.

JULIO CÉSAR (EMPERADOR AZTECA)—«Al fin ciego, te veo mejor que nunca (*Serenamente.*) El barco va a hundirse. Y yo, el Emperador Azteca, voy a desaparecer en el naufragio... pero tú vas a sobrevivir... Llegarás a una isla... donde encontrarás los excrementos de cerdo que te harán inmortal, para que solo y abandonado medites eternamente sobre tus crímenes. Permanecerás allá solitario, enloquecido, sin más poder que el de encontrar comida bajo la arena... durante siglos... hasta el día que yo vuelva para llevarte al infierno» [Arrabal, 2009: 1887].

Finalmente, el Emperador Azteca aparece subido sobre un enorme caparazón de tortuga flotando sobre las arenas del desierto para llevarse a Zaranitz al Infierno. Horrorizado, Julio César observa la escena y se queda solo. Se produce un oscuro y en la siguiente escena aparece César con la ropa de Zaranitz, iniciando así de nuevo la obra con la llegada de un nuevo fugitivo, sediento y perdido en el desierto.

*-Tipos de alienación.*

Dado que las alienaciones extraordinarias aparecen en escenarios poco verosímiles, no es de extrañar que, tarde o temprano, el elemento sobrenatural aparezca y sea el motivo de la alienación. El personaje de Zaranitz, a lo largo de su vida, ha padecido varias alienaciones ordinarias, como la alienación económica que le llevó a cometer actos terribles y fue lo que motivó la venganza del Emperador Azteca. No obstante, en el marco visible de la obra, Zaranitz tiene un deseo muy claro, aunque oculto a simple vista: escapar de la isla. Desea salir, volver al mundo y ostentar riquezas y poder, gracias al botín oculto de Julio César.

ZARANITZ:—A ti también te he mentado y te he traicionado... Tengo una barca escondida...

JULIO CÉSAR:—Vas a buscar mi tesoro. Te lo doy. Guárdalo si con él encuentras el sosiego y la paz.

ZARANITZ:—Voy a ser rico, querido, poderoso. Con un corazón de hierro que nada conmoverá. ¡Siento la borrachera del poder! [Arrabal, 2009: 1879].

No obstante, algo le impide abandonar la isla, pese a tener los medios para hacerlo y disponer de la ubicación del tesoro de César. Fruto de la maldición lanzada por el Emperador Azteca antes de su muerte, Zaranitz está condenado a pasar la eternidad en esa isla hasta que vuelva para conducirlo al infierno. Se encuentra alienado a la isla, pero esta alienación es gracias a la maldición, es decir, a una alienación sobrenatural.

*-La alienación sobrenatural.*

De las obras anteriormente analizadas, ya sea en las alienaciones ordinarias o extraordinarias, el factor sobrenatural ha estado presente de alguna manera. No en vano, el príncipe Hamlet de Dinamarca recibe la visita del espíritu de su padre e inicia el desarrollo de la trama. En *Escuela de ventrílocuos*, es cierto que no hay un elemento sobrenatural definido, pero es indudable que existe cierta magia que dota de vida a esos muñecos, al igual que los personajes que cobran vida en *Hipermercado* y se encaran con su autor. No obstante, pese al evidente factor sobrenatural que aparece en estas obras, el personaje no se encuentra alienado a ese hecho extraordinario, sino a otro factor que provoca lo sobrenatural, ya sea directa o indirectamente. Hamlet está alienado al espectro de su padre, no porque sea un espectro, sino porque es su padre. Celeste no se encuentra alienado a sus muñecos porque estos tengan ciertas propiedades paranormales, sino porque representan su potencial humano y reflejan su deseo personal. En *Hipermercado*,

lo importante no es que los personajes adquieran voz y movimientos, sino lo que representan dichos personajes. Sin embargo, en la obra *La carga de los centauros*, Zaranitz está atrapado en esa isla por una maldición, y es este elemento sobrenatural el que lo aliena y le impide ser libre.

Zaranitz dispone de los medios necesarios para abandonar la isla. Tiene una barca escondida y conoce el paradero del tesoro de César, pero aun así no se marcha. Él expresa su deseo de irse, pero la maldición se lo impide. Se encuentra alienado a la isla como resultado de un maleficio, no obstante, su alienación no es con la isla, sino con el elemento sobrenatural que lo mantiene preso en dicha isla. Por lo tanto, su alienación es sobrenatural. Esta alienación lo ha llevado a la locura y le ha privado de sus deseos de conquista y riqueza y de sus libertades (puesto que, literalmente, se encuentra preso en una isla desierta). Se trata de la alienación extraordinaria más acertada, puesto que no hay nada más extraordinario que lo mágico y sobrenatural capaz de alienar a los personajes de una manera tan eficaz y directa.

*-Conclusiones de La carga de los centauros.*

El conflicto que vive el personaje de Zaranitz representa perfectamente la alienación sobrenatural. Su objetivo es abandonar la isla y, literalmente, una maldición se lo impide. La isla actúa como Purgatorio para que el conquistador sufra por sus pecados del pasado, pero su tiempo en esa isla desierta no le ha ofrecido nada más, ni posibilidad de redención ni oportunidad de arreglar las cosas. Esta privación de sus libertades lo ha despojado de su futuro, obligándole a sufrir su pasado alienándolo en su presente.

#### *5.5.5 Tormentos y delicias de la carne.*

Otra de las obras pertenecientes al periodo post-pánico del dramaturgo, *Tormentos y delicias de la carne* es un homenaje a la novela *La conjura de los necios*, del autor estadounidense John Kennedy Toole que fue galardonada con un premio Pulitzer en 1981. Arrabal la leyó por recomendación de su editor en 1983 y le inspiró para escribir la obra prácticamente seguida. Acorde con las palabras del propio dramaturgo, el 70 % de su obra pertenece a la novela de Kennedy. La obra se estrenó por primera vez en la Sala Villarroel de Barcelona el 20 de enero de 1987, con buena acogida y un resultado satisfactorio. La

obra tiene lugar en el sucio desván del protagonista, Baltasar, que está plagada de cocinas con cazuelas, pucheros y sartenes por todas partes.

*-La historia de Baltasar.*

La obra se inicia con Baltasar, trasteando por el desván, devorando comida como si no hubiese comido en años. Al rato le pide a su hijo, Joselito, que le traiga su espada de plástico para iniciar su cruzada y un salchichón para regular su equilibrio hormonal. Joselito, claramente ofuscado con el comportamiento de su padre, le reprocha lo poco que aporta a la economía de la casa y le insiste en que busque un trabajo. Ofendido por el comentario de su hijo, llama a su madre (la abuela de Joselito) para que le traiga comida, pues debido a su flato crónico debe ingerir comida constantemente, pero esta se excusa por estar jugando una partida de *strip-poker* con el Inspector de policía Juan Centella. Joselito se preocupa de que su abuela, en un descuido provocado por su ingesta constante de alcohol, le cuente al Inspector los actos asesinos de Baltasar, quien se dedica a asesinar gente que él considera que no cumple los preceptos de una moral decente y hace albóndigas con la carne de sus víctimas, que después obliga a su hijo a venderlas en la calle. Al rato, Magdalena (madre de Baltasar y abuela de Joselito) entra en escena con el Inspector que, al detectar una bota ensangrentada en el suelo, se dispone a detener a Baltasar. No obstante, el sospechoso le ofrece al Inspector curarle el resfriado mediante una cataplasma de fabada con chorizo y este acepta gustosamente, momento en que Baltasar aprovecha para acabar con su vida. Joselito, que ha intentado avisar al Inspector de las mortales intenciones de su padre, observa impotente como muere y le convierten en albóndigas.

JOSELITO:-(A su padre.) ¡Asesino!

BALTASAR:-¿Esto es todo lo que se te ocurre decirme en un momento como este?

JOSELITO:-Criminal.

BALTASAR:- Tú lo que eres... es un hipócrita y un fariseo y un sepulcro blanqueado... (*Muy digno.*) Si no fuera por mi desinteresado trabajo, ¿qué iba a ser de tu negocio de venta callejera de albóndigas? Tu empresa se estrellaría en la bancarrota... El país no puede soportar ni una más... Provocaría una sangría de la que solo se beneficiarían nuestros enemigos del exterior. Tendrías que besar el suelo que piso. (*Heroico y hasta sacrificado.*) Me lo llevo a la despensa y lo corto... Luego vienes a molerlo. (*BALTASAR arrastra a JUAN CENTELLAS tirándole por los pies. Sale*) [Arrabal, 2009: 1757-1758].

Joselito se queda a solas con su abuela y le confiesa que la razón por la cual no se ha marchado de esa casa es por ella, porque la ama y la desea sexualmente. Al momento entra de nuevo Baltasar y para disimular le comenta que le ha encontrado un trabajo en

una oficina, algo que el protagonista no recibe de buen grado. Al presentarle al Empresario González, Baltasar no para de ponerle trabas al empleo que le ofrece y finalmente le recomienda que le deje ponerle una de sus cataplasmas de lentejas con tocino para prevenir el dolor del codo. Se marchan para aplicar el remedio, quedándose Magdalena y Joselito a solas en la habitación, quién, aprovechando la situación, vuelve a alagar a su abuela y a ensalzar sus virtudes y belleza. Al rato, Baltasar sale a la calle y vuelve con un Almirante de la Marina que está dispuesto a enrolarse en su cruzada. El Almirante Cristóbal Colón es un homosexual que se pensaba que Baltasar usaba su cruzada como pretexto para hablar con él. El plan de Baltasar consiste en infiltrar la policía y ejército con homosexuales y pederastas para destruir los cimientos de la sociedad.

BALTASAR- ¡Voy a salvar el mundo gracias a la degeneración! Va a ser más eficaz que mil bombas de neutrones [Arrabal, 2009: 1774].

No obstante Cristóbal Colón no simpatiza con los ideales de Baltasar y decide abandonarlo, no sin que antes este le aplique una de sus cataplasmas con mortal resultado. Diez minutos más tarde, llaman a la puerta y aparece un hombre vestido como Carmen Miranda, amigo de Baltasar. Este le cuenta que su hijo se dispone a casarse con su abuela y que no quiere ser partícipe de tal acto inmoral e incestuoso. Carmen Miranda le aconseja que se vaya al campo con ella a descansar y desconectar de todo y este acepta. Carmen la espera en el coche mientras Baltasar habla con su hijo y este le advierte que la policía anda cerca de descubrir que él es el asesino. La boda da comienzo y uno de los invitados resulta ser el Comisario Borges quién se entera de los actos de Baltasar, pero acaba siendo víctima de otra de sus cataplasmas. La obra finaliza con la feliz boda de Magdalena y Joselito y con Baltasar siendo nombrado y coronado profeta.

#### *-Tipos de alienación.*

Existen muchos tipos de alienación ordinaria en la obra *Tormentos y delicias de la carne*, como la alienación ideológica del protagonista, pero el análisis se va a centrar especialmente en los personajes de Magdalena y Joselito quienes, pese a los lazos de sangre que los unen, deciden casarse. Ciertamente es que podría existir amor entre ambos, puesto que hay un cariño y un afecto evidente, pero lo más destacable de su relación es el deseo sexual. El sexo como deseo primitivo les aliena y les hace perder la razón,

olvidando las prohibiciones sociales, naturales y morales y creando así, la alienación sexual.

*-La alienación sexual.*

El sexo se entiende como una relación que existe entre dos o más personas con el objetivo de recibir placer sexual o con fines reproductivos. No obstante, esta clase de relaciones no se encuentran aceptadas a nivel cultural y social entre parientes consanguíneos. En la obra, Magdalena y su nieto, deciden casarse y mantener relaciones entre ellos, siendo conocedores de lo que ello implica a nivel moral, cultural, religioso, biológico y social.

MAGDALENA:-No me gusta quedarme a solas contigo... te pones ¡tan nervioso!

JOSELITO:-Nervioso no, abuelita, excitado... Vamos a Tánger... Quiero palpar tus manos en la oscuridad, mi mariposa de oro.

MAGDALENA:-Quítate esa idea de la cabeza... Eres un fracasado.

JOSELITO:-Lo sé, abuelita... Mi inercia me emponzoña.

MAGDALENA:-Como intelectual moderno y como soldado de los movimientos de crítica social, eres un puro desastre. Tendrías que participar en los problemas de tu tiempo. Una experiencia sexual satisfactoria purificaría tu cuerpo y tu mente.

JOSELITO:-Contigo abuelita... Déjame que bese el borde de tu cama y tu júbilo.

MAGDALENA:- Necesitas urgentemente una terapia sexual contemporánea dirigida hacia un porvenir radiante [Arrabal, 2009: 1769].

Por regla general, los seres humanos tienen la capacidad de resistir el impulso sexual gracias al intelecto y la consciencia. No obstante, las cualidades extraordinarias de la obra permiten la aparición de alienaciones de este tipo en los personajes. Es cierto que relaciones así existen en la vida real, pero no suele ser lo común, por eso la alienación sexual se encuentra al alcance de unos pocos personajes. Joselito y Magdalena son conscientes de lo equívoco de sus actos y es precisamente ese instinto que no son capaces de acallar lo que los aliena y los transforma de familia a amantes. Son esclavos de sus bajos instintos y es precisamente su deseo sexual lo que ocasiona dicha alienación sexual en estos personajes.

*-Conclusiones de Tormentos y delicias de la carne.*

Las alienaciones extraordinarias pueden controlar a los personajes de manera idéntica a las ordinarias, pero no se encuentran al alcance de todos. No disponen de esa universalidad que las hace sensibles a cualquier individuo que aparezca en una obra. La alienación sexual no se producirá en una obra como *Las cosas que sé que son verdad*

(salvo que el autor decida lo contrario). Sería extraño ver a la anciana Zachannassian siendo víctima de la alienación mesiánica o a Antígona a la alienación monstruosa, aunque no imposible. Las alienaciones extraordinarias se extrapolan del arco de personaje propuesto por el autor y en ocasiones estas características son únicas de ese personaje en cuestión.

En esta obra, Arrabal muestra la pasión adolescente descontrolada que aliena a nieto y abuela por igual y les priva de su libertad. En el fondo, la alienación sexual se asemeja a la alienación amorosa, pues ambas mantienen el elemento pasional que trata de conquistar y cambiar a la otra persona. Alejandro Jodorowsky, cofundador del pánico junto con Arrabal y Topor, en sus escritos sobre el Método Pánico, refleja cierta semejanza entre pánico, alienación y amor:

La conciencia augusta ama sus propios límites y ama también aplicar esos límites a otras conciencias. Cuando se forma una pareja de augustos, éstos, en lugar de ayudarse a expandir sus límites para buscar juntos la existencia, se dedican más bien, durante un largo periodo, a chocar como autos de feria, tratando de deformarse el uno al otro la conciencia para darle sus propios límites. Quieren ser «imitados», para lo cual hablan interminablemente; expresan sus sentimientos sin darse cuenta de que la expresión es un parásito que devora las energías de la emoción. Mientras más intensamente se expresa la emoción, más se la pierde en la acción. O una acción se cumple en el gesto o se cumple en la palabra. Es por eso que quien más habla de amor, menos lo realiza. Una relación de este tipo produce actos hipócritas: un miembro de la pareja, amante de sus propios límites augustos, se «adapta» a la otra conciencia sin por ello cambiar verdaderamente. Se logra entonces una relación de dos piezas de rompecabezas que encajan perfectamente en todo, sin choques, pero conservando sus amados límites, su calidad de islas. Basta la más leve herida para que esa unión se disperse [Jodorowsky, 2007: 302].

La alienación sexual, pese a su análisis en el marco de las alienaciones extraordinarias, podría formar parte de las alienaciones ordinarias dado su extenso historial como motor dramático en el teatro. Sin ir más lejos, en el análisis de la escena propuesta de *Romeo y Julieta* de esta tesis, se plantea el sexo como objetivo de los personajes. No obstante, dado el carácter incestuoso y extremo de la obra *Tormentos y delicias de la carne*, se ha procedido a clasificarla como alienación extraordinaria. Esta clasificación puede estar abierta a debate, pues se trata de una catalogación de elaboración propia. No obstante, dada la vigencia que existe en la actualidad en este asunto y el análisis propuesto de la obra, considero que su ubicación como alienación extraordinaria es correcta y adecuada.

## 5.6 Conclusiones Reunidas del Segundo Paradigma.

### 5.6.1 Conclusiones pánicas de Jodorowsky y Arrabal.

En este segundo paradigma se ha podido profundizar en el concepto de alienación y sus efectos sobre los personajes dramáticos. En este caso, el estudio de la alienación se centra en los personajes pánicos de los autores Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky, aunque algunos de ellos no pertenezcan a dicho periodo. Si bien es cierto que personajes como el rey Albar en *Sangre real* de Jodorowsky, o Zaranitz en *La carga de los centauros* de Arrabal no pertenecen estrictamente a la etapa pánica, su influencia resulta indiscutible gracias al estilo de ambos autores y su herencia pánica. Este segundo análisis amplía el concepto anteriormente expuesto de la alienación en base al teatro pánico, donde sigue manteniendo sus cualidades privativas y transformadoras en el individuo. Los personajes, a causa del ente alienante externo o interno, tangible o intangible, actuarán de manera contraria a su naturaleza inicial. La alienación mantiene muchas de sus características iniciales, como su relación con la toma de decisiones, aunque estas, dado el carácter extraordinario de los personajes y obras estudiadas, sufrirán modificaciones.

Gracias al teatro de Alejandro Jodorowsky han surgido nuevas alienaciones, algunas fruto del imaginario del autor y otras como resultado de un extremado uso de la acción y circunstancias dramáticas en la obra. Los elementos inverosímiles y absurdos del teatro pánico en ocasiones dificultan la localización de dichas alienaciones, con lo cual, ha resultado necesario perfeccionar un método para detectarlas en caso de que las circunstancias de la obra resulten insuficientes para la tarea. Para ello, a la hora de analizar los personajes en busca de su alienación, no solo se deberá tener en cuenta sus antecedentes (si los hay), sino las acciones que realizan. No existe el teatro sin acción, por lo tanto, las acciones de los personajes aportarán toda la información necesaria para descubrir la alienación. La herramienta clave para encontrar la acción será gracias al objetivo del personaje, su deseo o necesidad de alcanzar una meta que alimenta la acción. El choque de objetivos entre personajes (o entre un mismo personaje) mostrará el conflicto que provocará la alienación.

*El túnel que se come por la cola*, una de las primeras obras pánicas de Jodorowsky, resulta un excelente ejemplo de lo anteriormente expuesto, ya que no proporciona ningún

tipo de información sobre los personajes ni su historia anterior. La obra muestra la alienación de destino, donde los personajes se encuentran alienados a un destino físico, a un lugar metafórico, un destino donde encontrar la felicidad y el aprendizaje constante de la vida y el autoconocimiento. Asistimos al primer ejemplo de evolución de alienaciones ordinarias en extraordinarias, donde la alienación metafísica es llevada al extremo por el deseo de conocer del personaje. La meta de los personajes es un lugar, la salida del túnel, aunque solo se trate de una excusa para aprender, evolucionar y completarse a sí mismos. Las acciones y objetivos revelan la auténtica naturaleza de los personajes y su estado alienado.

Gracias a *Zaratustra* se observa una nueva característica de las alienaciones extraordinarias: su cualidad exclusiva. Dada la rareza de las situaciones en las obras pánicas, sus alienaciones resultan difícilmente reproducibles en otros personajes. El personaje de Zaratustra padece de alienación mesiánica, es decir, se encuentra alienado a su cualidad de mesías, de profeta, de filósofo salvador, solo que su religión es el conocimiento y su dios son las personas. Este carácter exclusivo se suma a otra característica principal de este tipo de alienaciones, que es la hibridación. Las alienaciones extraordinarias pueden surgir de la unión de varias alienaciones ordinarias, como es el caso de la alienación mesiánica, fruto de la mezcla de la alienación ideológica, religiosa, amorosa y metafísica. Zaratustra es esclavo de su ideología, de su amor por la humanidad, del nuevo modelo de fe que defiende y el carácter metafísico de su ideología basada en el intelecto y la razón.

Otro ejemplo de lo extremo en la alienación lo encontramos en *Escuela de ventrílocuos*, donde Celeste, el protagonista, será víctima de la alienación potencial, un ejemplo literal de desposesión a causa de la alienación. El personaje deja de ser el mismo para transformarse en esclavo de sus posibilidades personificadas en forma de marioneta, convirtiendo esta obra en uno de los mejores ejemplos de la alienación extraordinaria. Su deseo de ser un hombre mejor le lleva a ser alienado por sus muñecos, que representan todo el potencial del ser humano. No obstante, esta alienación potencial no mantiene su cualidad exclusiva, pues se repite en el personaje del Autor en la obra *Hipermercado*, solo que este, en lugar de títeres, utilizará personajes de sus obras. Afortunadamente la obra *Hipermercado* muestra que la alienación puede ir en ambos sentidos y que los personajes pueden alienarse entre ellos. La alienación dramática revela que los personajes de Julieta,

Electricidad e Inmaculada, al ser producto del imaginario del Autor, se encuentran alienadas a él para poder existir. De nuevo aparece la hibridación de alienaciones ordinarias, en este caso la familiar y la religiosa, en un contexto dramático donde el personaje de Autor será padre y dios y los personajes sus criaturas que se encuentran a su merced. Las tres mujeres son esclavas de su creador, alienándolas y deshumanizándolas, privándolas de su libre albedrío y su libertad.

Un último ejemplo de la naturaleza excepcional de las alienaciones extraordinarias se muestra gracias a *Sangre real*, con personajes, objetivos, deseos y acciones fuera de lo común. En este caso aparece la corona como elemento alienante y símbolo opresor y transformador del individuo que provoca la alienación real. La obra propone constantemente que aquel que porta la corona es quien merece reinar, sin importar la procedencia de la persona, con lo cual le confiere una cualidad transformadora sobre el individuo, capaz de otorgar poder, pero, a su vez, privar de libertades y convertir al personaje en un ser distinto, es decir, lo aliena y lo deshumaniza. La alienación real no solo aliena al portador de la corona, sino a aquellos que le rodean, a los siervos que obedecen al rey e incluso a la propia reina quien afirma que ella, antes que mujer, esposa y persona, pertenece al rey. El personaje de Albar, al ser un buen rey que se preocupa por su reino, demuestra una vez más la alienación que conlleva la responsabilidad. Cuanto mayor es su preocupación por sus súbditos y su patria, mayor es la alienación que padece el personaje.

Antes de dar por finalizado a Jodorowsky y avanzar al trabajo de Arrabal, es preciso destacar la aportación del autor a las alienaciones ordinarias con su obra *Las tres viejas*, la cual muestra dos nuevos tipos de alienación, la alienación al pasado y la alienación traumática. Ambas alienaciones impiden a los personajes avanzar, provocando su alienación que, al tratarse de una obra propuesta en un marco verosímil, pertenecerá a las alienaciones ordinarias.

La aportación dramática de Fernando Arrabal aportará mayores datos al campo de la alienación, puesto que su valioso trabajo pánico añade nuevos matices al término gracias a su punto de vista diferente al de Jodorowsky en su forma de hacer teatro. Desde un enfoque más intelectual e investigador, Arrabal conecta en especial con las alienaciones ordinarias, pero proponiendo algunas innovaciones en las alienaciones extraordinarias. En *Fando y Lis*, obra hermana de *El túnel que se come por la cola* de

Jodorowsky, aparecen alienaciones ordinarias tales como la amorosa (por el cariño que se profesan él uno por él otro) o la alienación a la forma (por la discapacidad de Lis) y otras anteriormente mencionadas como la alienación de destino. No obstante, analizando los personajes un tanto secundarios de la obra, podemos aventurar una nueva alienación en los hombres del paraguas Namur, Mitaro y Toso: la alienación al ego. El trío de excéntricos personajes, una vez llevado a cabo el pertinente análisis de sus objetivos, muestra una contradicción entre sus palabras y sus actos, proclamando su deseo de alcanzar Tar, pero impidiéndoselo mutuamente de manera constante. Su auténtico deseo es llevar siempre la razón, antes incluso que alcanzar su destino. Su ego provoca un conflicto interno en los personajes que se traduce en un impedimento para llegar a Tar, metáfora de la felicidad y símbolo de bienestar y esperanza.

En la obra *El arquitecto y el emperador de Asiria* aparece una nueva característica con respecto a las alienaciones extraordinarias: un reducido poder de decisión. Gracias a las tramas y escenarios complejos que proponen los autores pánicos, los personajes se encuentran en la tesitura de tener que escoger entre un número de limitadas opciones. Esta escasez de alternativas conflictúa a los personajes obligándolos a tomar decisiones que no deseen, pues no quedan muchas posibilidades. En la obra, ambos personajes se verán obligados a convivir en la isla, generando así la alienación por dependencia emocional. Los seres humanos, al ser animales sociales, se verán forzados a mantener contacto estrecho el uno con el otro, aunque esto los vuelva locos. Otra alienación presente en la obra es la alienación de aprendizaje fruto del deseo de ilustrarse del Arquitecto. Esta alienación le somete y esclaviza a la figura tiránica del Emperador.

Arrabal aporta otro ejemplo de hibridación de alienaciones ordinarias en su obra *El gran ceremonial*, donde el protagonista es víctima de la alienación monstruosa, una unión de la alienación de la forma, social y traumática sumados al componente extremo de las alienaciones extraordinarias. El personaje se comporta como un monstruo gracias a las circunstancias alienantes que le rodean, fruto de una realidad que lo trata como una aberración. El personaje se encuentra alienado a esa opinión monstruosa que tienen los demás, impidiéndole avanzar y mejorar como persona, produciendo una parálisis en su ser y en su potencial humano. Esta limitación proviene de su concepción personal interna, al contrario de la alienación a la forma, cuyas restricciones radican en impedimentos físicos del individuo. La alienación monstruosa que padece Cavanosa en la obra es otra

muestra del aspecto exclusivo de las alienaciones extraordinarias, dada su escasa posibilidad de que esta se ocasione en otros personajes.

En la obra *La carga de los centauros*, Arrabal explota, como en muchas de sus obras, el elemento sobrenatural, dando lugar por consiguiente a la alienación sobrenatural. La maldición de Zaranitz que le impide abandonar la isla se convertirá en su conflicto alienante. Las limitaciones en la obra son evidentes dado que es incapaz de escapar y eso le priva de su libertad.

Por último, en la obra *Tormentos y delicias de la carne*, se expone una alienación visceral y extrema, la alienación sexual. En ella, abuela y nieto mantendrán una relación incestuosa cuyo origen se cimenta en el deseo sexual, sin importar las leyes morales y sociales. Ambos sucumben al deseo ignorando la nula aceptación social y religiosa, llegando a contraer matrimonio entre ambos. El ser humano tiene la capacidad de superar esa clase de impulsos, pero estos deciden ignorar la convención social y sumergirse por completo al placer carnal, sin importar el carácter incestuoso de este. Es precisamente ese instinto sexual el que los somete y los lleva a cometer esa clase de actos. La alienación sexual podría formar parte de las alienaciones ordinarias, pero dado el matiz extremo que muestra la obra, se ha clasificado como extraordinaria.

A continuación, se exponen las características principales que componen las alienaciones extraordinarias. Es preciso recordar que, a esta lista, hay que añadir las que ya formaban parte de las alienaciones ordinarias:

- ☞ **Destaca su cualidad extrema.** La alienación extraordinaria, como su nombre indica, incluye un componente extremo con respecto a la ordinaria. Las situaciones que atraviesan los personajes resultan poco usuales, con lo cual, sus alienaciones son insólitas y singulares.
- ☞ **Evolucionan de alienaciones ordinarias.** Algunas de estas alienaciones tienen su origen en las alienaciones ordinarias que han sufrido una transformación dada su naturaleza extrema.
- ☞ **Tienen carácter exclusivo.** Dada su naturaleza inusual e insólita, las probabilidades de que estas se repitan son escasas.

- ☞ **Son hibridaciones de alienaciones ordinarias.** La unión de dos o más alienaciones ordinarias puede dar lugar a una nueva alienación extraordinaria.
- ☞ **Nacen de opciones limitadas.** Dada la extraordinariedad de las circunstancias dramáticas de la obra, el personaje puede ver sus opciones reducidas para poder elegir, pues la alienación está intrínsecamente relacionada con la toma de decisiones. No obstante, pese a la limitación de alternativas, el personaje aún se verá forzado a elegir, propiciando con mayor facilidad la alienación extraordinaria.

Todas estas características y aspectos, junto con las cualidades anteriormente mencionadas de las alienaciones ordinarias, componen las alienaciones extraordinarias y sus efectos.

#### 5.6.2 Las Alienaciones Extraordinarias.

Gracias al estudio y averiguaciones del segundo paradigma, extrapolando lo aprendido en el paradigma inicial, se han podido analizar y catalogar un total de once alienaciones extraordinarias:

##### **i. Alienación de destino.**

Alienación externa y tangible que afecta al personaje en su afán de alcanzar una meta y un lugar concreto. Esta meta se trata de una metáfora de algo superior que el personaje trata de alcanzar y que, por lo tanto, lo aliena. La alienación de destino tiene su origen en la evolución de la alienación ordinaria metafísica donde los individuos alienados designan un lugar o espacio físico para aprender, evolucionar o realizarse a sí mismos. En *El túnel que se come por la cola*, ese destino es la salida del túnel y en *Fando y Lis*, llegar a Tar. El personaje, pese a su búsqueda de un destino concreto, lo que de verdad desea es lograr una meta personal, un aprendizaje o, simplemente, encontrar la felicidad en dicho lugar. Todos los deseos, objetivos y ambiciones del personaje se verán realizados una vez alcancen su destino, produciendo así su alienación. Los personajes de ambas obras podrían haber encontrado la felicidad en cualquier lugar, pero su convicción

de encontrar la tierra prometida es tan fuerte que les impide ver más allá, sometiéndolos a una eterna búsqueda que jamás concluirá.

## **ii. Alienación mesiánica.**

Alienación interna e intangible donde el personaje se encuentra alienado a su misión como mesías. Es una alienación exclusiva en ciertos personajes como Zaratustra, dada la situación inusual del individuo y la obra. La alienación mesiánica se produce como resultado de la hibridación de la alienación amorosa, ideológica, metafísica y religiosa. El personaje está alienado por su amor a la humanidad y su deseo de transmitir su nueva fe en el conocimiento y la razón.

## **iii. Alienación potencial.**

Alienación externa y tangible donde el personaje es esclavo de su potencial humano y de sus posibilidades. En la obra *Escuela de ventrílocuos*, el personaje alienado sufrirá una auténtica desposesión y pérdida de sus libertades al transformarse en siervo de las marionetas que personifican sus deseos. En esta clase de alienación extraordinaria, el creador acaba siendo sometido por su creación que lo aliena y transforma.

## **iv. Alienación dramática.**

Alienación externa y tangible cuyo funcionamiento es similar a la alienación potencial solo que a la inversa, donde un autor, mediante el uso del teatro y la dramaturgia, creará unos personajes dramáticos como una extensión de su propio ser. Estos personajes son producto de un creador que puede destruirlos o influir en sus actos, deseos y decisiones. La existencia y supervivencia de los personajes alienados estará a merced del creador provocando su alienación. Esta alienación extraordinaria surge de la unión de la alienación familiar y religiosa.

## **v. Alienación real.**

Alienación externa y tangible donde el individuo es sometido a una transformación provocada por el poder de la realeza que confiere la corona. Esta alienación no solo afecta al portador, sino a todo aquel que le rodea, tal y como se muestra en *Sangre real* con el personaje del rey Albar. Su estado alienado a su cargo real

transformarán en diversos momentos de la obra al personaje despojándolo de su título, su humanidad y su esencia.

**vi. Alienación al ego.**

Alienación interna e intangible que se origina en un conflicto personal del individuo que provoca que este siempre sienta la necesidad de tener razón. Esto impide que el personaje alcance sus auténticos objetivos y vea mermados sus intentos de avanzar y conseguir sus metas. Los hombres del paraguas de *Fando y Lis* se alienan mutuamente en un intento de hacer cambiar de opinión a su compañero imponiendo su idea por encima del otro. Este intento de cambiar o transformar al otro personaje es lo que provocará la alienación, un individuo tratando de someter a otro. El ser del personaje queda subyugado a ese aspecto descontrolado de su personalidad alienándolo a su ego.

**vii. Alienación de dependencia emocional.**

Alienación externa y tangible producida por la escasez de opciones que padecen los personajes en esta clase de teatro. En la obra *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, los personajes principales se ven forzados a convivir en una isla. La interacción obligada entre ambos (dada la necesidad humana de socializar con otras personas) los alienará el uno al otro, pese a la animadversión que puedan sentir el uno por el otro. El personaje, a causa de las extremas circunstancias de la obra, se verá forzado a elegir entre escasas alternativas de nefastas consecuencias.

**viii. Alienación de aprendizaje.**

Alienación interna e intangible en la que el personaje se someterá a los deseos del individuo alienante para adquirir cualquier tipo de conocimiento. Esta alienación es similar a la alienación metafísica, aunque en este caso el deseo de conocer del personaje alienado se expandirá a cualquier asunto de cualquier índole, dado el carácter extremo de la obra.

**ix. Alienación monstruosa.**

Alienación interna y tangible cuyo origen se encuentra en la hibridación de alienaciones ordinarias como la alienación a la forma, social y traumática. El personaje

alienado será víctima de sus limitaciones mentales fruto del entorno que le rodea y la concepción que tiene la gente de él. Alienado a tales opiniones, el sujeto actuará de la manera esperada, incapaz de cambiar su destino. Esta clase de alienación, al igual que muchas de las alienaciones extraordinarias, surgen del análisis específico de un personaje en concreto (Cavanosa en *El gran ceremonial*) que demuestran la exclusividad de dicha alienación por su escasa probabilidad de que esta afecte a muchos más personajes.

#### **x. Alienación sobrenatural.**

Alienación externa y tangible que nace de la imposibilidad del personaje para llevar a cabo su objetivo a causa de una maldición, encantamiento u otro elemento sobrenatural. En la obra *La carga de los centauros*, el personaje no es capaz de abandonar la isla desierta por culpa de una maldición, pese a disponer de los medios necesarios. Esta limitación de su libertad le impedirá cumplir su deseo de marcharse, privándole de la posibilidad de cambiar, vivir y mejorar como persona.

#### **xi. Alienación sexual.**

Alienación interna y tangible que nace del deseo visceral del personaje de satisfacer sus bajos instintos. Esta sumisión del personaje a su naturaleza animal le priva del raciocinio y del conocimiento humano, impidiéndole comportarse como se supone que debería según los cánones sociales, morales, biológicos y religiosos. En la obra *Tormentos y delicias de la carne*, Margarita y su nieto Joselito se abandonan al deseo sin importar nada más, olvidando el estrecho parentesco que los une y los problemas que sus acciones les puedan acarrear.

### **6. Conclusiones Finales.**

La alienación es una privación, una pérdida, que experimenta un individuo y supone un cambio o transformación en él. Este término aporta mucha información en el mundo de las artes escénicas, donde el análisis de personajes dramáticos resulta primordial a la hora de preparar una correcta interpretación. El director o intérprete podrá abordar el personaje de diversa manera una vez sea capaz de detectar y comprender las alienaciones que este padece y así aportar nuevos matices y profundidad durante la

representación. La historia no ha tratado bien el término y le ha dotado de cierta implicación negativa con sinónimos como enajenación, locura, delirio o incluso trastorno, pero nada más lejos de la realidad. Si bien es cierto que el origen arrojaba cierta oscuridad relacionada con las posesiones demoníacas de Santo Tomás de Aquino, las posteriores aportaciones de la filosofía y la psicología han incorporado diversos fundamentos dotándolo de una nueva identidad. En la actualidad, alienación tiene un significado mucho más profundo y productivo, aunque mantenga en el inconsciente colectivo su atributo negativo. Ciertamente es que alienación conlleva pérdida y cambio, pero la transformación que produce puede ser positiva o negativa. La alienación no es una fuerza de la naturaleza que escapa del control humano, sino que está completamente acotada a las decisiones que toma el individuo en cuestión. La alienación se encuentra intrínsecamente relacionada con la toma de decisiones y es el sujeto el que decide el nivel de alienación que desea experimentar.

Esta tesis planteaba una serie de objetivos que se han investigado mediante el estudio comparativo de diversas obras de varios periodos, autores y estilos. Los personajes de dichas obras han demostrado estar bajo un estado alienado por diversos motivos sin importar la edad, sexo, credo, ideología o condición. Estos personajes son fieles reflejos del ser humano y sus alienaciones suponen un espejo para el alma de las personas. Los deseos y objetivos que viven los personajes están basados en metas reales y los conflictos que estos experimentan se mueven en consonancia con el ambiente que rodea a las personas en su día a día, haciendo que la alienación sea algo inherente a nuestra condición, al menos en lo que respecta a las alienaciones ordinarias.

Las alienaciones ordinarias surgen como resultado de un estudio de los conflictos y problemas de los personajes del teatro ordinario que mantienen unas situaciones y circunstancias verosímiles similares a los de la vida del espectador. Dichas alienaciones ordinarias son universales, pues su efecto puede afectar a todo tipo de personajes e individuos acorde con las vivencias del público común. No obstante, estas alienaciones basadas en la verosimilitud y analizadas desde un punto de vista realista no abarcan todos los estilos de teatro que existe, habiendo de hacer una diferenciación entre el teatro ordinario (creíble, real y plausible) y el teatro extraordinario (inverosímil, fantástico y absurdo). Con tal motivo, se ha procedido a investigar dos paradigmas distintos, el primero analizando obras de teatro común y verosímil con grandes personajes tanto

clásicos como actuales de la literatura dramática y el segundo con personajes de los autores pánicos Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky, sin importar que estos pertenecieran a dicho periodo pánico. A raíz de este estudio, han surgido las alienaciones ordinarias que mantienen un carácter más universal y reproducible en diversos personajes a lo largo de la historia de la literatura dramática y las alienaciones extraordinarias con una cualidad más única y personal dependiendo del personaje y obra. No obstante, el concepto de alienación como proceso de privación y transformación que provoca un cambio en el personaje se mantiene siempre sin importar el tipo de teatro analizado, dejando las cualidades de la alienación intactas.

Para ello se ha establecido un sistema de análisis basado en los métodos de creación y comprensión del personaje dramático de varios autores y dramaturgos. En una primera aproximación, es necesario observar el desarrollo del arco del personaje y observar cambios significativos en su conducta o un comportamiento extraño con su personalidad inicial. Descubrir elementos como el incidente desencadenante y los conflictos que atraviesa el personaje son una gran ayuda a la hora de ubicar la alienación. En caso de que no se disponga de esa información, el análisis deberá centrarse en la acción que llevan a cabo los personajes en escena, ya que, sin acción, no hay teatro. De la acción del personaje es preciso encontrar los objetivos y los conflictos que estos ocasionan. Para que haya acción, el personaje debe decidir actuar y de ahí la regla básica de que la alienación está ligada a la toma de decisiones. Gracias al deseo del personaje, se puede descubrir su conflicto y, por ende, sus acciones. Observando sus acciones conoceremos las decisiones que toman, haciendo que la búsqueda de los objetivos sea una guía de la alienación.

Se han establecido un total de trece alienaciones ordinarias (once en el paradigma inicial y dos extras gracias al análisis de la obra *Las tres viejas* de Jodorowsky) y once alienaciones extraordinarias en el segundo paradigma. No obstante, el límite de las alienaciones extraordinarias lo pone la imaginación, pues cada texto dramático es susceptible de un posible análisis del cual podría surgir algún tipo de nueva alienación. En esta tesis, el estudio del segundo paradigma se ha centrado en alguno de los personajes del teatro pánico y post-pánico de Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky, pero existe una gran variedad de estilos teatrales del cual se podría descubrir nuevos tipos de alienación.

Son varias las razones por las que se ha elegido el teatro pánico de Jodorowsky y Arrabal antes que otro tipo de teatro. En primera instancia, la cualidad extraordinaria de este teatro lo hace idóneo para un análisis de las alienaciones extraordinarias. Además este teatro conserva cierto grado de verosimilitud y realidad que permite observar cierta lógica con la que trabajar el arco del personaje. Gracias a esto, se ha podido profundizar en los objetivos de este estudio. Y la otra razón por la cual se ha seleccionado el teatro de ambos autores es por la afinidad que existe entre la alienación y la filosofía pánica. En varios momentos a lo largo de la tesis ha surgido constantemente la misma incógnita «o todo es alienación o nada lo es». Una de las premisas principales que defienden tanto Arrabal como Jodorowsky es que “el artista pánico es capaz de defender dos ideas contradictorias, afirmar infinitas ideas y, simultáneamente, no defender ninguna”. Por lo tanto, una afirmación pánica sería «todo es alienación y nada lo es». En eso radica la belleza pánica, en el agotamiento de posibilidades. Ante una incógnita, no existe una solución, sino infinitas. Es casi como si lo pánico defendiera la alienación y la alienación se sustentase en lo pánico, pues este se sostiene esencialmente en la acción, al igual que la alienación. Recordemos que, en la metodología pánica, todo es teatral y nada lo es.

No obstante, gracias al riguroso estudio de la alienación, se ha podido elaborar un sistema de análisis de la alienación basado en los conflictos y objetivos de los personajes junto con sus circunstancias dadas. En ocasiones puede dar la sensación de que la alienación se escapa de nuestro control, pero no debemos olvidar que esta se basa en la toma de decisiones. Sin acción no hay teatro y sin decisiones no hay alienación. Pese a la filosofía pánica anteriormente descrita, lo pánico y la alienación se sustentan sobre bases muy firmes y tangibles. De nuevo destacan las similitudes entre ambos términos, pues la alienación forma parte de la vida del ser humano al igual que lo pánico. El propio Arrabal defendía que Pánico no es un movimiento artístico, ni un grupo literario, sino una manera de ser y existir, un estilo de vida donde el hombre pánico no pretende mejorar el mundo ni inspirar ideas o movimientos. Pánico y alienación simplemente son, existen y dejan ser.

En el paradigma inicial conocemos las alienaciones ordinarias, universales, capaces de afectar a cualquier personaje de la literatura dramática pues estas se encuentran al alcance de cualquier individuo. Desde el Ciclo Tebano hasta *Las cosas que sé que son verdad*, la alienación ha estado presente como parte de la vida de los personajes,

alienando, transformando y cambiando impasible tras el paso de los años. En las obras se muestra la pérdida o desposesión de los personajes que provoca su transformación, llegando incluso a deshumanizarlos y privándoles de su condición y de su ser. El personaje, ignorando su estado alienado, avanza por la historia como la joven Antígona, alienada a su religión y a las leyes divinas o Creonte, defensor de las leyes humanas y alienado políticamente a la par que a su ideología. El príncipe Hamlet, víctima de la alienación familiar y excelente ejemplo de la deshumanización que provoca este proceso, quedando relegado a un mísero instrumento de venganza. No obstante, gracias a él, conocemos la alienación metafísica, fruto de su deseo de conocer, de saber, devolviéndole cierto grado de humanidad, aunque, no por ello, menos alienado. En la obra *La visita de la vieja dama*, asistimos a los efectos de la alienación social y económica, capaces de demostrar el enorme influjo que tienen las demás personas de nuestro ambiente y el dinero, uno de los elementos más alienantes que hay, pues es objeto de deseo y poder. En un enfoque más actual, la familia Price muestra la alienación amorosa y otras más modernas como la alienación de consumismo, la alienación química y la alienación de la forma.

Es preciso destacar la aportación de Alejandro Jodorowsky a esta clase de alienación en su obra *Las tres viejas*, en la cual somos partícipes de los efectos de la alienación traumática y la alienación al pasado. Junto a estas, el autor chileno propone una serie de obras en las cuales aparecen alienaciones tales como la alienación de destino, al igual que con Arrabal en su obra *Fando y Lis*, la alienación mesiánica del personaje de Zaratustra, la alienación potencial de Celeste hacia sus muñecos en *Escuela de ventrílocuos* y, de manera similar, la alienación dramática en *Hipermercado*. Su última contribución a las alienaciones extraordinarias será con *Sangre real*, donde la alienación real mostrará la corona como objeto de poder alienante.

Por otra parte, su compañero pánico y cofundador del movimiento Fernando Arrabal, incorpora un gran número de alienaciones extraordinarias a la lista, como la alienación al ego que sufren los hombres del paraguas en la obra de *Fando y Lis*, o la alienación monstruosa de Cavanosa en *El gran ceremonial*, mostrando el carácter exclusivo en esta clase de obras. En la obra *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Arrabal muestra la alienación por dependencia emocional y la alienación de aprendizaje que nacerán de uno de los elementos principales en las alienaciones extraordinarias: la

escasez y limitación de opciones y alternativas fruto de las circunstancias de la obra. El autor, haciendo hincapié en el carácter extraordinario de las obras, agrega la alienación sobrenatural en *La carga de los centauros* y la alienación sexual en *Tormentos y delicias de la carne*.

Es preciso remarcar de nuevo un aspecto importante con relación a los factores que pueden llegar a propiciar la alienación. Es de vital importancia comprender que el factor alienante no es el que provoca la alienación, sino el personaje alienado. La familia, la religión, la política o la ideología no son el origen de la alienación, sino una variable de la ecuación y por lo tanto no deben ser vistas como las “culpables” y mucho menos desprestigiarlas o demonizarlas. El personaje toma sus decisiones y es él quien decide la medida de alienación que padecerá conforme al compromiso y responsabilidad que esté dispuesto a aceptar. El concepto de responsabilidad hace referencia al grado de implicación del personaje a nivel dramático, donde se muestra su deseo y ambiciones. Las responsabilidades son alienantes no por su cualidad comprometedora, sino por la importancia que esta tiene para el sujeto alienado a la hora de tomar sus decisiones. Cuanta mayor responsabilidad acepta el personaje, mayor es la importancia que tiene algo para él, mayor es su deseo por lograr su objetivo y mayor será la posible alienación.

En definitiva, la alienación que se ha trabajado a lo largo de este trabajo es una pérdida o desposesión de los personajes que provoca su transformación. Este cambio puede llegar a deshumanizarlos y privarles de su condición, sus libertades y de su propio ser. El personaje, puede desconocer su estado alienado, pero no por ello tener menor vigencia. La alienación es algo que está presente en la vida de las personas y de los personajes de la literatura dramática, ya sea en mayor o menor medida. Es posible vivir sin alienación, como Rosie Price, gracias a la independencia y albedrío que ofrece la juventud, pero tarde o temprano encontramos un elemento alienante, ya sea el amor, la familia, los hijos, el trabajo, etc. El grado de alienación siempre dependerá de la persona o personaje en cuestión, pues esta nunca llegará a perder totalmente el control de sus actos y de su vida. Siempre existe posibilidad de elección, por pequeña que sea, y mientras existan opciones, existirá una posible alienación. Lo importante no es evitar la alienación, ni rechazarla de nuestras vidas, sino comprenderla y aceptarla como algo natural para aprender de ella. Todo es alienación y nada lo es, pero lo importante es lo que hagas con ella, destruir como Hamlet y Fando, o construir como Antígona y Zaratustra.

## 7. Bibliografía.

- Aersten, J. A. (2003): *La filosofía medieval y los trascendentales: un estudio sobre Tomás de Aquino*. Navarra. EUNSA.
- Alfreds, M. (2019): *Diferente cada noche. El actor en libertad*. Barcelona. Alba Editorial.
- Alonso, M (1974): *Alienación: Historia de una palabra*. Madrid. Biblioteca de Cuestiones Actuales.
- Alonso de Santos, J. L. (2012): *Manual de teoría y práctica teatral*. Barcelona. Edhasa (Castalia).
- American Psychiatric Association. (2018): *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Madrid. Editorial Médica Panamericana.
- Ander-Egg, E. (1978): *Formas de Alienación en la Sociedad Burguesa*. Valencia: Ediciones EMIL.
- Aristóteles (1974): *Poética*. Madrid. Gredos.
- Aristóteles (2013): *Poética*. Madrid. Alianza Editorial.
- Arellano, I. (2008): *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid. Cátedra.
- Arrabal, F. (2008): *El Pánico. Manifiesto para el tercer milenio*. Zaragoza. Libros del Innombrable.
- Arrabal, F. (2009): *Teatro completo de Fernando Arrabal. Volumen I*. León. Editorial Everest.
- Arrabal, F. (2009): *Teatro completo de Fernando Arrabal. Volumen II*. León. Editorial Everest.
- Arteta, A. (1993): *Marx: Valor, Forma Social y Alienación*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Aulaugnier, P. (1980): *Los destinos del placer: Alienación, amor, pasión*. Barcelona: Editorial Petrel.
- Ayckbourn, A. (2004): *Arte y oficio del teatro. Un manual inspirador y riguroso para dramaturgos, directores y actores de teatro*. Barcelona. Ediciones Robinbook.
- Bancroft, R. L. (1982): *Jodorowsky y Vilalta en el teatro mexicano actual*. En E. de Bustos (coord.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas* (pp. 143-150).
- Baum, G. (1975): *Religión y alienación: Lectura teológica de la sociología*. Madrid. Ediciones Cristiandad.

- Bedeschi, G. (1972): *Alienación y Fetichismo en el Pensamiento de Marx*. Madrid: Comunicación Serie B.
- Belart, A. (2015): *Un viaje hacia el corazón: el proceso terapéutico del ego al sí mismo*. Barcelona. Herder Editorial.
- Bentham, J. (1967): *An Introduction to the Principles of Moral and Legislation*. Oxford. Basil Blackwell.
- Bergua, J. A. (2013): *Anarquías: ámbitos no jerárquicos de lo social*. Buenos Aires. Lumen.
- Blanco, B; Meseguer, J. (2011): *Familia: los debates que no tuvimos*. Madrid. Ediciones Encuentro, S.A.
- Brecht, B. (2015): *Escritos sobre teatro*. Barcelona. Alba Editorial.
- Brook, P. (2014): *El espacio vacío*. Barcelona. Ediciones Península.
- Caballero, A. (2001): *La escritura teatral. Elementos para la creación dramaturgica*. Barcelona. Grafein Ediciones.
- Caine, M. (2003): *Actuando para el cine*. Madrid. Plot Ediciones.
- Calderón, P. (2011): *La vida es sueño*. Madrid. Cátedra.
- Cerdeña, H. (2013): *Mitos de la sociedad moderna: un negocio lucrativo*. Bogotá. Ecoe Ediciones.
- Chejov, M. (2011): *Sobre la técnica de actuación*. Barcelona. Alba Editorial.
- Conejero, M. A. (2012): Introducción. Shakespeare, W. *Romeo y Julieta* (pp. 9-70). Madrid. Cátedra.
- Cuadros, R. (2009): *Perspectivas sobre el humanismo*. Ibagué. Universidad de Ibagué.
- De Vega, L. (2011): *Fuenteovejuna*. Madrid. Austral.
- De los Ríos, I. (2016): *Grecia o el azar: divinidad, suerte y destino en la literatura griega antigua*. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Denegri, M.A. (1997-2000): *A solas con Marco Aurelio Denegri*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rS7ehIxqM-4>
- Díaz, J. A. (2015): *Ensayos de filosofía I*. Bogotá. Universidad Santo Tomás.
- Diez, P. V. (2011): *Recuperación y Ampliación del Mito de los Labdácidas en 'Antígona' de Sófocles. Su funcionalidad en la dinámica dramática* en *Synthesis La Plata* Vol. 18. Argentina, págs. 97-112

- Doménech, F. (2018): *Manual de Dramaturgia*. Madrid. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Donnellan, D. (2015): *El actor y la diana*. Madrid. Editorial Fundamentos.
- Dürrenmatt, F. (2011): *La Visita de la Vieja Dama*. 3ª ed. Barcelona: Fabula.
- Echevarría, M. (2009): *Las enfermedades mentales según Tomás de Aquino. Sobre las enfermedades mentales en sentido estricto*. Barcelona. Univesitat Abat Oliva CEU.
- Eidelsztein, A. (2009): *Los conceptos de alienación y separación de Jacques Lacan*. Desde El Jardín De Freud: Revista De Psicoanálisis.
- Esquilo (1993): *Tragedias Completas*. Barcelona. Planeta.
- Esquilo (2008): *Tragedias*. Madrid: Alianza.
- Esquirol, J. M. (2011): *Los filósofos contemporáneos y la técnica: de Ortega a Sloterdijk*. Barcelona. Editorial GEDISA.
- Feuerbach, L. (2013): *La esencia del cristianismo*. Madrid: Trotta.
- Gabel, J. (1970): *Sociología de la alienación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García, X. (2013): *La metamorfosis de Kafka: Una interpretación marxista*. Kaos en la Red. Recuperado de <http://2014.kaosenlared.net/kaos-tv/61622-la-metamorfosis-dekafka-una-interpretaci%C3%B3n-marxista>
- García-Valdecasas, M. (2003): *El sujeto en Tomás de Aquino: la perspectiva clásica sobre un problema moderno*. Navarra. EUNSA.
- Gervilla, A. (2010): *Familia y Educación Familiar: Conceptos clave, situación actual y valores*. Madrid. Narcea, S.A. Ediciones.
- González, A. M. (2006): *Moral, razón y naturaleza: una investigación sobre Tomás de Aquino*. Navarra. EUNSA.
- Granblatt, S. (2016): *El Espejo de un Hombre: Vida, obra y época de William Shakespeare*. Madrid. Debolsillo.
- Guskin, H. (2012): *Cómo dejar de actuar*. Barcelona. Alba Editorial.
- Gutiérrez, S. (2008): *Tejer el mundo masculino*. Madrid. Plaza y Valdés.
- Hegel, G.W.F. (2017): *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.

-Henestrosa, M. (2015): *La Metamorfosis, Franz Kafka/Peter Kuper: Alienación en Familia*. Fabulaciones. Recuperado de <http://www.fabulantes.com/2015/05/la-metamorfosisfranz-kafka-peter-kuper/>

-Hernández, J. (2002): *Como acercarse al arte teatral*. México. Instituto Politécnico Nacional.

-Hethmon, R. H. (2011): *El Método del Actors Studio, Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid. Editorial Fundamentos.

-Ibsen, H. (2003): *Un enemigo del pueblo*. Argentina. El Cid Editor S.A.

-Izcovich, L. (2015): *Sobre la identificación y la alienación*. Desde El Jardín De Freud: Revista De Psicoanálisis.

-Jodorowsky, A. (2007): *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*. Madrid. Ediciones Siruela S.A.

-Layton, W. (2011): *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid. Editorial Fundamentos.

-Lecoq, J. (2016): *El cuerpo poético*. Barcelona. Alba Editorial.

-Leiva, J.J.; Martín, V.M.; Vila, E.S. (2015): *Género, educación y convivencia*. Madrid. Editorial Dykinson, S.L.

-Locke, J. (2004): *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil: Un ensayo acerca del verdadero origen, alcance y fin del gobierno civil*. Barcelona: Alianza.

-Luís Pujante, A. (2014): Traducción. Shakespeare, W. *Enrique IV*. Madrid. Austral.

-Macías Borrego, M. (2016): "De "Hamlet" a "Enrico IV" : locura, alienación y asesinato como liberación", *Theatralia: Revista De Poética Del Teatro N°18* (pp. 235-248).

-Marañón, G. (1996): *Amor, Convivencia y Eugenesia*. México. Instituto Politécnico Nacional.

-Marx, K. (1932): *Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844*. Madrid: Espartaco.

-Marx, K. (1958): *El Capital*. Moscú. Ediciones en Lenguas Extranjeras.

-Mayz Vallenilla, E. (1966): *Del Hombre y su Alienación*. Caracas. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

-Nietzsche, F. (2016): *Obras completas. Volumen IV. Escritos de madurez II y complementos a la edición*. Madrid. Editorial Tecnos.

- Ogden, P.; Minton, K.; Pain, C. (2009): *El trauma y el cuerpo. Un modelo sensoriomotriz de psicoterapia*. Bilbao. Editorial Desclée de Brouwer, S.A.
- Oliva, C.; Torres Monreal, F. (2017): *Historia básica del arte escénico*. Madrid. Cátedra.
- Ollman, B. (1973): *Alienación: Marx y su concepción del hombre en la sociedad capitalista*. Buenos Aires. Amorrortu Editores.
- Potestad, F.; Zuazu, A.I. (2007): *Conciencia, libertad y alienación*. Bilbao. Editorial Desclée de Brouwer.
- Prior, A. (2014): *El problema de la libertad en el pensamiento de Marx*. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva S.L.
- Quinto Año (2011): *Quinto Año/Mito de Edipo y Leyenda de los Labdácidas*. Quinto Año. Recuperado de <https://labastillaenletras.wordpress.com/2011/04/16/quinto-ano-mitode-edipo-y-leyenda-de-los-labdacidas/>
- Rachels, J. (2007): *Introducción a la filosofía moral*. Méjico. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez, A. (2015): *Psicología del crecimiento interior*. Madrid. Ediciones Díaz de Santos, S.A.
- Ranch Sales, E. (2018): *El método dialéctico en Jean-Paul Sartre*. Comunidad Valenciana. Universidad de Alicante.
- Riu, F. (1997): *Usos y abusos del concepto alienación*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- Roizblatt, A. (2013): *Divorcio y Familia: Antes, durante y después*. Santiago de Chile. RIL Editores.
- Rotaeche, A. A. (2014): *William Shakespeare y "Hamlet"*. Profesor Lilemus. Recuperado de <https://lilemus.files.wordpress.com/2014/02/hamlet-estudio.pdf>
- Rousseau, J. (1923): *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. Madrid. Calpe.
- Ruiz, B. (2012): *El arte del actor en el Siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao. Editorial Artezblai.
- Ruiz, F. (2011): *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid. Cátedra.
- Russell, B. (2004): *Historia de la Filosofía Occidental. Tomo II. La Filosofía Moderna*. Madrid. Austral.

- Sanchis Sinisterra, J. (2017): *Prohibido escribir obras maestras. Taller de dramaturgia textual*. Barcelona. ÑAQUE Editora.
- Santos, D. (2014): *El teatro pánico de Fernando Arrabal*. Woodbridge. Boydell & Brewer Ltd.
- Schmitt, R. (2004): *Alienación y Libertad*. Quito. Abyayala.
- Shakespeare, W. (2009): *Hamlet*. 14ª ed. Madrid. Cátedra.
- Shakespeare, W. (2009): *Hamlet*. Barcelona. Editorial Teide.
- Shakespeare, W. (2011): *Sueño de una noche de verano*. Madrid. Cátedra.
- Shakespeare, W. (2012): *Romeo y Julieta*. Madrid. Cátedra.
- Sófocles (2004): *Edipo Rey*. Argentina. El Cid Editor.
- Sófocles (2009): *Edipo Rey*. Madrid. Cátedra.
- Sófocles (2014): *Antígona*. Madrid. Gredos.
- Sófocles. (2011): *Antígona*. Buenos Aires. Eudeba.
- Solari, E. (2010): *La raíz de lo sagrado: Contribuciones de Zubiri a la filosofía de la religión*. Santiago. RIL Editores.
- Stanislavski, C. (2013): *La construcción del personaje*. Madrid. Alianza Editorial.
- Strathern, P. (2014): *Foucault en 90 minutos*. Madrid. Siglo XXI de España Editores.
- Taub, M. (2013): *Mesianismo y redención: prolegómenos para una teología política judía*. Buenos Aires. Miño y Dávila Editores SL.
- Tizón, J. L. (2015): *Psicopatología del poder: un ensayo sobre la perversión y la corrupción*. Barcelona. Herder Editorial.
- Torres Monreal, F. (2009): Introducción. Arrabal, F. *Teatro completo de Fernando Arrabal, Volumen I* (pp. 1-106). León. Editorial Everest.
- Torres Monreal, F. (2009): Apéndice. Arrabal, F. *Teatro completo de Fernando Arrabal, Volumen II* (pp. 2237-2331). León. Editorial Everest.
- Touraine, A. (1978): *Las sociedades dependientes*. México. Siglo Veintiuno Editores.
- Valle-Inclán, R. M. (2011): *Divinas palabras*. Madrid. Austral.

- Valle-Inclán, R. M. (2011): *Luces de bohemia*. Madrid. Astral.
- Van der Kolk, B. (2015): *El cuerpo lleva la cuenta: Cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma*. Barcelona. Editorial Eleftheria, S.L.
- Vásquez Tamayo, C. (2009): *La forma del rayo: la poética de Nietzsche en así habló Zarathustra*. Colombia. Red Co-herencia.
- Vílchez, M. (1994): *El personaje de Edipo y su utilización en el ciclo tebano*. Madrid. Estudios Clásicos.
- Villagra, N. (2015): *Early Greek Mythography. Volume 2: Commentary*. Euphrosyne.
- Vygotsky, L. S. (2007): *La tragedia de Hamlet: Psicología del arte*. Madrid. Fundación de Infancia y Aprendizaje.
- Wolf, N. (2015): *Siete pilares para la felicidad*. Madrid. Ediciones Narcea.
- Zubiri, X. (1974): *Naturaleza, historia, Dios*. Madrid. Alianza Editorial.
- Zoghbi, P.; Caamaño, G. (2010) *El Impacto de la Alienación Laboral Sobre las Conductas Desviadas en el Trabajo: Un Estudio Exploratorio*. Revista de Psicología del Trabajo y de las Organizaciones, 26 (1), 79-87.

## 8. **Resumen.**

### *La alienación en los personajes del teatro contemporáneo.*

En el mundo de las Artes Escénicas, siempre hay una pregunta que impera sobre las demás. La cuestión a la que debe enfrentarse cualquiera que quiera entender la motivación o el pensamiento de un personaje es muy simple, pero a la vez de vital importancia. Esa incógnita no es otra que “por qué”, una duda de las más humanas que existen. No se precisa ser un personaje de una novela u obra dramática para hacerse dicha pregunta. La respuesta a todas las acciones, opiniones, actos, palabras y sucesos que se desarrollan a lo largo de la historia está en el “por qué” y, como respuesta, se plantea el posible estado alienado del personaje.

La alienación es una deshumanización del personaje que lo enajena y transforma en otro ser, dejando de ser él mismo apartándose del camino de lo que potencialmente podría haber sido o logrado. Mediante el estudio comparativo de diversas obras de varios periodos, autores y estilos, los personajes han demostrado estar alienados por diversos

motivos, por sus deseos, objetivos y conflictos que estos experimentan. Las alienaciones ordinarias surgen de los conflictos y problemas de los personajes del teatro ordinario con situaciones y circunstancias verosímiles y realistas, similares a los de la vida del espectador, pero que no abarcan todos los estilos de teatro existente. De ahí la segmentación propuesta entre el teatro ordinario (creíble, real y plausible) y el teatro extraordinario (inverosímil, fantástico y absurdo) como los dos autores propuestos, Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky. A raíz de este estudio, han surgido las alienaciones ordinarias (trece en el paradigma inicial) que mantienen un carácter más universal y reproducible y las alienaciones extraordinarias (once en el segundo paradigma) con una cualidad más única y personal dependiendo del personaje y obra.

Se ha establecido un sistema de análisis basado en los métodos de creación y comprensión del personaje dramático de varios autores y dramaturgos. Observando el desarrollo del arco del personaje y los cambios significativos en su conducta o un comportamiento extraño con su personalidad inicial junto con el incidente desencadenante y los conflictos que atraviesa el personaje, será posible ubicar la alienación. En caso de que no se disponga de esa información, el análisis deberá centrarse en la acción que llevan a cabo los personajes en escena, puesto que, sin acción, no hay teatro. De la acción del personaje es preciso encontrar los objetivos y los conflictos que estos ocasionan. Para que haya acción, el personaje debe decidir actuar y de ahí la regla básica de que la alienación está ligada a la toma de decisiones. Gracias al deseo del personaje, se puede descubrir su conflicto y, por ende, sus acciones. Observando sus acciones conoceremos las decisiones que toman, haciendo que la búsqueda de los objetivos sea una guía de la alienación.

En la actualidad, alienación tiene un significado mucho más profundo y productivo, aunque mantenga en el inconsciente colectivo su atributo negativo. Ciertamente conlleva pérdida y cambio, pero la transformación que produce puede ser positiva o negativa. La alienación está completamente acotada a las decisiones que toma el individuo en cuestión, pues se encuentra intrínsecamente relacionada con la toma de decisiones y es el sujeto el que decide el nivel de alienación que desea experimentar. Lo importante no es evitar la alienación, sino comprenderla y aceptarla como algo natural para aprender de ella.

## 9. Abstract.

### *Alienation in the characters of contemporary theater.*

In the world of the Performing Arts, there is always one question that prevails over the others. The question faced by anyone who wants to understand the motivation of a character is very simple, but at the same time vitally important. That question is none other than "why", one of the most humane doubts that exist. You don't have to be a character in a novel or play to ask yourself that question. The answer to all the actions, opinions, acts, words and events that take place throughout the story lies in the "why" and, as an answer, the possible alienated state of the character is raised.

Alienation is a dehumanization of the character that transforms him into another being, ceasing to be himself, moving out of the way of what could potentially have been or achieved. Through the comparative study of various works from various periods, authors and styles, the characters have proved to be alienated for various reasons, by their desires, objectives and conflicts that they experience. Ordinary alienations come from the conflicts and problems of ordinary theater characters with credible and realistic situations and circumstances, similar to those of the spectator's life, but which do not encompass all existing theater styles. From there, the proposed segmentation between ordinary theater (credible, real and plausible) and extraordinary theater (unlikely, fantastic and absurd) as the two proposed authors, Fernando Arrabal and Alejandro Jodorowsky. As a result of this study, ordinary alienations have emerged (thirteen in the initial paradigm) that maintain a more universal and reproducible character, and extraordinary alienations (eleven in the second paradigm) with a more unique and personal quality depending on the character and play.

An analysis system has been established based on the methods of creation and understanding of the dramatic character of various authors and playwrights. By observing the development of the character's arc and the significant changes in his behavior or with his initial personality along with the triggering incident and the conflicts that the character goes through, it will be possible to locate the alienation. If this information is not available, the analysis should focus on the action carried out by the characters on stage, since, without action, there is no theater. From the character's action, it is necessary to find the objectives and the conflicts that they cause. For there to be action, the character

must decide to act and hence the basic rule that alienation is tied to decision making. Thanks to the character's desire, his conflict and, therefore, his actions can be discovered. By observing their actions, we will know the decisions they make, making the search for objectives a guide to alienation.

Today, alienation has a much deeper and more productive meaning, although it maintains its negative attribute in the collective unconscious. It is true that it entails loss and change, but the transformation it produces can be positive or negative. Alienation is completely limited to the decisions made by the individual in question, since it is intrinsically related to decision-making and it is the subject who decides the level of alienation he wishes to experience. The important thing is not to avoid alienation, but to understand it and accept it as something natural to learn from it.