

Ana Goutman

Semiología del teatro actual mexicano

Antes de comenzar el tratamiento del tema conviene esclarecer algunas vecindades como las que se establecen entre teatro y dramaturgia si las consideramos sinónimos. En la actualidad, dramaturgia se refiere al texto y sólo como figura, o lenguaje figurado, es decir, como metonimia, se ha hablado de la dramaturgia del actor o del director. Texto alude a la textura, antes de significar palabra escrita —impresa o manuscrita— o hablada.

Lo que concierne al texto, a la textura es la dramaturgia, es decir, el drama-ergon, obra de las acciones o, simplemente, trabajo. Por extensión hablamos de las acciones que trabajan en la trama, que dan por resultado una fuerza en movimiento. Dramaturgo es también quien acompaña al director en la organización del montaje y está al cuidado del texto del autor. De lo cual resulta que el texto dramático —texto de acciones— está escrito con miras a la representación, sin la cual puede parecer hermético o simplemente oscuro.

Los lectores de teatro imaginan una representación o no saben de qué trata lo que han leído, aun cuando señalen y admiren la escritura.

Esta dimensión representacional de la dramaturgia permite distinguirla de todo otro material literario. Distinción que acusa visos de especificidad para el estudio de la teatrología.

El teatro mexicano actual se constituye a partir del 68, fecha clave o marca de la confrontación político-universitaria, y en estos treinta últimos años se ha presentado una variedad de espec-

táculos que son testimonio de un teatro nacional. Las representaciones comerciales de adaptaciones y recreaciones de obras producidas en el extranjero, ocupan un mínimo porcentaje de salas de espectáculo.

Como buena parte del teatro latinoamericano, el mexicano se crea en abierta rebeldía ante formas y temas imperantes.

He caracterizado cinco centros de interés entre los espectáculos representados con mayor frecuencia y mayor logro estético, pues son los que configuran la imagen del teatro que se produce en México y que sale al exterior como resultado del trabajo de investigación de autores, directores y actores:

- I. El teatro de la política cotidiana, tiene un representante de larga tradición que continúa ofreciendo un vocero de la crítica social: Emilio Carballido.
- II. Sergio Magaña convoca la tragedia latinoamericana
- III. Óscar Liera y Hugo Argüelles han explorado el mundo de los mitos que muestran la persistencia de una estructura y una temporalidad que se repiten a sí mismas. Es el teatro de la mitología político-religiosa.

Otras dos manifestaciones dramáticas caracterizan la dinámica teatral mexicana, son:

- IV. Vicente Leñero y Julio Castillo —director de un repertorio testimonial— esgrimen el teatro documental
- V. Elena Garro y el teatro del inconsciente “rulfiano”

Los nombres de los autores que anoto no son los únicos. Otros muchos integran cada uno de los apartados que económicamente he diseñado. Y antes de todos ellos está la producción de Rodolfo Usigli, quien fundó la escena mexicana con una obra que ha germinado en la evolución de esta mitad del siglo. Me refiero a *El gesticulador*.

Además del teatro de autor que he mencionado existieron, a partir de los años sesenta, brigadas de actores y directores que se instalaron en el interior del país para recrear colectivamente el teatro campesino e indígena con dos objetivos delimitados en cada propuesta: la recuperación de la tradición y el ingreso a lo que es el presente de los miembros de las comunidades.

Siendo, como es, el teatro, uno de los medios de comunicación con mayor variedad de códigos interactuantes, sin embargo no se adopta frecuentemente como tema de investigación en el área de las ciencias de la comunicación y, además, no posee un estatus curricular, por lo cual no se le tiene en cuenta cuando se realizan los análisis interdisciplinarios de las ciencias sociales.

1. Antecedentes del tema: Las concepciones semiológicas sobre el drama y el teatro comenzaron a constituirse en los años treinta (1931-1941), en el Círculo lingüístico de Praga, fundadas por: Otokar Zich autor de la *Estética del arte dramático* (Praga 1931) y por Mukarovsky, en *El arte como hecho semiológico* (Praga 1936).

Especial significación tuvo un trabajo de P. Bogatyrev *Los signos en el arte teatral* (1938), por las aplicaciones lingüísticas a las diferentes artes que definen los estudios semiológicos. En los años sesenta, especialmente en las últimas décadas, el signo y los procesos sígnicos fueron el centro de las polémicas en torno a la semiótica del teatro y de la literatura. Como resultado figuran aportes como el de Tadeusz Kowzan, de T. Slawinska; y fue Roland Barthes quien señaló que "el teatro es una especie de máquina cibernética que, a poco andar, produce una polifonía informativa".

Las publicaciones más recientes se cuentan por decenas y, entre los investigadores más conocidos (porque están traducidos al español) hallamos a Anne Ubersfeld, Marco de Marinis, Franco Ruffini y André Helbo. Conviene señalar que los estudios realizados por ellos no obtienen respuestas unívocas, ni hay uniformidad en los resultados de los conceptos básicos.

Conforme a los antecedentes teóricos, la semiología del teatro, o del espectáculo retoma los problemas de la lingüística y de la crítica literaria, pero soslaya o pasa por alto, en la mayoría de los estudios, la práctica teórica del teatro.

2. La semiología del teatro que orienta mi reflexión tiene por objeto el espectáculo, visto como un acontecimiento que ocurre desde la llegada del público a la sala, durante el tiempo de la representación y hasta lo que ocurre después de ésta; siempre en el espacio escénico que abarca escena y sala. El trabajo teórico sobre el espectáculo se instala sobre esa duración de un presente que es lo único de lo que se puede hablar, el espacio temporal que abarca la representación.

El espectador es afectado en "su" presente por la obra respecto de la cual se siente coetáneo aun cuando aparentemente lo separe de ella la diferencia de tiempos históricos, o de clases sociales, o las visiones ideológicas.

Durante la representación se produce una aproximación del orden de lo simultáneo (no de lo sucesivo) y aparecen fragmentadas "situaciones" y "acciones" como si se produjera la ruptura de la lógica tradicional, del tiempo y de la identidad esperada. Nada sugiere nada, porque no interesa el encadenamiento narrativo que es lo que conocíamos como terreno del estudio teatral.

Si la semiología tiene como tarea plantear los porqués pertinentes del trabajo teatral, al hacerlo amplía el campo de la investigación que, así, no se limita solamente a algunas líneas de significación, y atiende las contradicciones concretas de nuestro tiempo. El teatro asume entonces su condición de espacio de reflexión, de disfrute, de placer en un momento dado, con espectadores determinados o cautivos. La significación de un espectáculo está lograda cuando el espectador, que tiene preguntas propias, encuentra nuevas respuestas con las cuales produce el espectáculo.

Otra característica consiste en que cada espectáculo es particular, y así se le conoce, como sucede con el happening, con el tea-

tro antropológico, con el ritual o mítico, cuando el actor se “transforma” en el tema —por ser el personaje— mientras el texto persiste como un motivador.

Este conocimiento no sigue las pautas semánticas tradicionales, pues utiliza los principios comunes de la organización performativa: tiene elementos de ciencia ficción y, por medio del montaje o la fragmentación, presenta las acciones.

No encuentro otro camino que partir de una descripción o una aproximación sincrónica del espectáculo que pueda producir tanto una reformulación radical de las concepciones artísticas e ideológicas como el rechazo de las exigencias arraigadas del gusto. Para finalmente someter el resultado a una revisión investigativa profunda sobre lo que haya sido poco explorado o superficialmente conocido.

No me ocuparé de la obra como texto, ni del texto de la escena, no haré acercamientos literarios, ni bibliográficos que asistan a sociólogos y críticos de la narrativa. No deslindaré los planos sémicos queriendo introducir análisis que han dado frutos ciertos pero de dudoso interés para el conocimiento del teatro observado como representación escénica; ni haré análisis de los enunciados según la pragmática lingüística que está en deuda con Morris, Austin, Ducrot y también con Bajtfn.

En esta investigación, la semiología tendrá en cuenta lo que pasa al espectador, o lo que pasa con el espectador visto como sujeto de un espectáculo y como sujeto individual que tiene su propia historia que llegará a conocer cuando se produzca el encuentro con la novedad o la sorpresa que trae consigo el espectáculo.

Para que se cumplan estas premisas considero al espectador no simplemente como público, ya que podrá abordar los círculos contextuales que hablan de la ideología, la historia y el inconsciente y que afloran cuando sucede un registro o un sentido, o una melodía que unos producen para otros en el espacio escénico de sala y escena.

No hay conclusiones o síntesis necesarias para completar este episodio espectacular: cada uno aprende lo que le sucedió porque está situado no como receptor, sino como hacedor en el lugar que eligió, donde se mantiene y al cual presta asistencia.

Los espectáculos que comento, del teatro político-religioso, "*Cúcara Mácara*" y "*El ritual de la salamandra*", se presentaron en la ciudad de México y, tienen el privilegio de reunir a la sabiduría de los autores —Óscar Liera y Hugo Argüelles— la pericia de los directores —Enrique Pineda y Marta Luna respectivamente. De este modo, "*Cúcara Mácara*" y "*El ritual de la salamandra*", competirán en la presentación de ángulos contrapuestos que, a la vez sustancian realidades complementarias.

3. Como observa Todorov, la semiología es una área de análisis que ya existía antes de ser nombrada y sus nociones no provienen de una necesidad empírica, sino que se proponen a priori porque cumplen con el principio de ser conocidas de antemano, lo que las diferencia de otras ideas científicas de las que uno dice que "nunca las ha pensado".

Con este supuesto, es factible tratar de responder a ciertas cuestiones: ¿cuál es el lugar del teatro en México?, y ¿cómo responde y cómo asume su condición de espacio de reflexión, de disfrute y de placer, en un momento dado con determinados espectadores?

Según afirma Umberto Eco, la semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significativo de cualquier otra cosa. Esa cualquier cosa no debe necesariamente existir, ni tiene que subsistir, de hecho, en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es una disciplina capaz de estudiar todo lo que puede usarse para mentir. (Eco, 31)

El dominio semiótico, tal como aparece hoy, debe considerarse para proponer un modelo de investigación que debemos impugnar constantemente. Lo cual contiene, implícito, el rigor de un ajuste metodológico.

La semiótica estudia todos los procesos culturales como sistemas de comunicación sometidos a sistemas de significación. Un

material estético como el teatro es accesible por vía inductiva (es decir, que de él se infieren reglas a partir de casos particulares) y por vía deductiva también (para verificar si lo que se ha afirmado como hipótesis a determinado nivel, determina otros niveles que son posteriores).

Una definición semiótica del arte explica, o debería explicar, qué pasa durante la comunicación con la obra artística, por qué esa experiencia no puede preverse ni determinarse, y por qué ante ella se actúa como ante una realidad abierta que debe estructurarse en cada uno de los niveles que le son propios.

Puede ser un estímulo para la comprensión de la metodología presentar los términos con que Eco desarrolla la idea de la materia estética: como un modelo estructural de un proceso no estructurado de interacción comunicativa (Eco, p. 436). Porque él considera el producto estético (al que llama texto estético) como la fuente de un acto comunicativo imprevisible, cuyo autor real permanece indeterminado. No me detengo en las observaciones que señala sobre la posible incursión por los actos de habla y por la teoría de la interpretación, porque el objeto particular que me interesa estudiar es ajeno, por definición, a tales consideraciones. Pero sí tendré en cuenta sus observaciones sobre la epistemología de los estudios teatrales, mismas que reelaboran el método estructural y reconocen el método serial.

La aplicación a que me refiero consiste en insertar el desarrollo diacrónico en uno sincrónico de las convenciones comunicativas vigentes en el contexto.

Entonces, en lugar de negar la estructura, la serie hace que la estructura dude de sí misma y se reconozca como histórica. La investigación estructural se acepta desde el comienzo como hipótesis reguladora de una investigación en marcha. Por tal razón la semiología no es una ciencia positiva, ya que le corresponde cuestionar su propio discurso —como ciencia del lenguaje o de los lenguajes— y no puede aceptar su lenguaje como un dato, una transparencia, un utensilio, un metalenguaje.

¿Cuáles son los pasos del método serial? Como es una reacción al pensamiento clásico que pretende que la forma es algo preexistente, no tiene estructuras generales para soportar un pensamiento particular, crea los objetivos que precisa, y la forma necesaria para organizarlos, cada vez que se ha de expresar.

El método serial funda las teorías de la obra abierta en la música, como en cualquier otro arte que, para Eco, no es más que una poética del pensamiento.

El fin primordial del método serial es producir historia, códigos, y ponerlos a discusión para originar nuevas modalidades; el fin primordial del método estructural es descubrir la auténtica estructura de toda comunicación para poner las bases de la interpretación.

Lotman dice que el análisis semiótico debe estar antes que el histórico, porque el suceder de la cultura, especialmente en épocas de cambios sociales, va acompañada por una “decidida elevación de la semiotividad” pero, además, “también la lucha contra los viejos rituales puede asumir un carácter doblemente ritual.” (68)

Parece un juego incesante que innova relaciones anquilosadas, pero sobredetermina los objetos que adquieren dimensiones metafísicas, por la hondura de las significaciones que se les atribuyen: ellos son “la virgen” en la obra de Liera, y “el orinal” en la de Argüelles. Tales significaciones son también mágicas, porque intervienen como seres vivos que manejan a otros seres domesticados y ejercen la función de conciliar lo inconciliable, negar lo imposible y desafiar la realidad.

La ruptura aparente de los mecanismos de la relación entre los sacerdotes en “*Cúcara Mácara*” o de los hábitos familiares en “*El ritual de la salamandra*”, refuerza el atavismo ritual de los objetos considerados “mensajeros” o “iluminados”.

Lotman defiende a capa y espada el principio estructuralista, a tal punto que para él es un axioma la estructuralidad de la historia (70), los hombres saben muy poco pero la utilizan porque, de otro modo, cómo puede hacerse posible la comunicación interhumana.

El lenguaje es la vigorosa fuente de estructuralidad que se practica en la comunicación y funciona en círculos concéntricos, desde el centro —lo más estructurado— hacia la periferia —donde está menos estructurado.

Es la cultura humana la que ocupa estas paraestructuras, donde hay un lugar y un dinamismo desconocido pero más armónico. (71)

A continuación me ocuparé de: a). Reconstruir cada espectáculo, mental y emocionalmente. b). Describir los momentos culminantes en los cuales se realiza la significación. c). Detallar el resultado y describir la inserción, en el todo, de los elementos que han hecho posible cada significación (semiología). d). Lograr la síntesis o idea central que entronca el espectáculo particular con la tradición teatral mexicana.

4. El espectáculo de Óscar Liera y Enrique Pineda *Cúcara-Mácarra* se instala, desde el “fru fru” inicial, entre los personajes, en los límites entre la realidad y el sueño. Es una sacristía pero nosotros asistimos a ella como si fuera un lugar para visitar; lo cual distorsiona la relación entre lo conocido y la expectativa de la situación nueva.

Este “atrevimiento” es permanente durante el tiempo que dura la representación. Algo así como “ya lo sabía, aunque nadie me lo advirtió”, está operando para el espectador durante el espectáculo; o bien, otra idea que puede inferirse: “perdonen, pero no sabía de qué se trataba”. Son pensamientos opuestos que se desarrollan paralelamente, alternando, e incomodan al espectador para distanciarlo de lo que está sucediendo en la escena.

Recibí el impacto como observadora de una acción en un espacio cuyas características no conocía por razones de mi historia personal.

La alteración que este acontecimiento provoca, se suma a la alteración de los ritmos en la escena que acompaña el desarrollo del espectáculo y suscita esta interacción la imagen de la inmovilidad.

El asunto —los estragos de una bomba colocada a la virgen de Siquitibum— va desmadejándose en febril trajinar que encierra a los personajes en un preguntar sin respuesta y en un hablar sin consentimiento. El episodio recuerda un hecho sucedido en la catedral de México que conmovió a un núcleo de la sociedad.

La diversidad jerárquica de los personajes se manifiesta en las ropas y los cuerpos redondos de unos, frente a los oscuros y magros de los sacerdotes que hacen visible un estado de cosas en la vida conventual, el ir y venir de la corrupción a la denuncia de la corrupción.

Los sacerdotes de menor rango han recibido “la noticia” en la iglesia, su lugar natural, porque constituyen como una guardia natural y permanente. Y los otros han debido abandonar una fiesta, algún convivio del que llegan bebidos, o algo alegres, para regresar y tomar las riendas del asunto. Son los sacerdotes de mayor rango.

Los primeros no ceden el espacio a la prepotencia de los obispos o cardenales en cada instancia de discusión y el ejercicio de la verdad se expone sin malicia, pero sin pausa.

Cuando la autoridad de la iglesia sentencia que conviene ocultar la verdad —el estallido de la bomba— convierte a todos en mentirosos, pero también en seres cautos e inteligentes, pues se trata de desafiar lo que se ha visto —“volar a la virgen por los aires”. Una verdad de mayor envergadura se interpone ante la verdad cotidiana.

La positividad de lo negativo da sentido a lo que parece no tenerlo. Todo habla en el espectáculo y habla descubriendo lo que nadie se atrevería o se ha atrevido: negar lo que ha sucedido, o afirmar que no ha sucedido.

Dicho de otra manera, los rituales está rotos, pero a la vez deben continuar ejerciéndose porque, cuanto más desairados, menos proclives a desaparecer. Las dos fuerzas organizan la cultura cerrada para la cual sólo existen las sorpresas de una nueva mentira o encubrimiento

Este ejercicio delata el inconsciente de cada personaje pero no sin antes transformar al individuo que así ha hablado. No es una posibilidad del ser humano entre otras, sino que es su modo de ser y de cambiar, pues el lenguaje lo transforma.

Las insinuaciones se dejan ver en los movimientos de los cuerpos de quienes atraviesan sin pausa el escenario, en una semioscuridad promiscua que gradúa la solemnidad esperada que no existe en ninguna parte. Voces y gestos —negativos, porque resisten— han roto con el espacio, y lo significan en múltiples momentos y desde cualquier lugar.

El fraile ignorante, Elgaberto, se había entregado al cuidado de la Virgen, y quedó sordo después de la explosión pero retuvo, sin duda alguna, la imagen de la catástrofe. Como todos los fieles esperaba la aparición de la Virgen, desde que así les aconteció a las dos huerfanitas Cúcara y Mácara. Las monjas de la Iglesia, desde el lugar donde las confinaron —“porque las mujeres no deben inmiscuirse en asuntos importantes”— hicieron caer unos papelitos con una idea que llegaba del cielo: “Si existe en otro lugar una virgen de Siquitibum para reemplazar a la que se hizo añicos con la bomba, ¿por qué no buscarla?”

Artimaña salvadora para las autoridades de la iglesia la virgen se le apareció al buen hombre en medio de lo que él creyó un estallido y le dio la gracia que merecía y esperaba: ser santo.

El deseo de todos apresuró la solución —aunque no la interpretación. Éste fluye a través de los personajes para formular el malentendido que aquí resulta ser la esencia de la comunicación.

Una sola palabra no es adecuada para decir algo, porque es siempre en relación con otras palabras como el espectador apresa lo que es su palabra: a un significante le sigue, luego, otro. La comunicación requiere un mínimo de dos significantes, siempre más de uno, de un yo que habla a un tú, y así comienza toda historia, como en el espacio escénico de sala y escena, donde se

construye lo que el deseo de cada actor permite, eso mismo que se sostiene con el deseo del espectador.

Hay, sin embargo otras versiones posibles, que se dan juntando pequeños pedazos, hasta reconstruirlo todo y están en la voz del sacerdote I cuando dice: "Hermanos, aprovechemos esta oportunidad que nos manda el Señor para que volvamos a Él. Retiremos las imágenes de los templos y dejémosle un espacio a él, al Señor..." "Él no está en un sólo espacio, está en todas partes, en el cielo, en la tierra y en todo lugar." (94)

Es el mismo sacerdote que narra a sus compañeros lo que le sucedió el día que perdió la fe. "¿Necesitamos intermediarios para hablar con nuestro Padre?"... "Hablemos con el pueblo y expliquemos lo sucedido..." (85)

La polémica que ocurrió en escena fue sin duda ejemplar para el espectador que encontró aristas conocidas en el momento del asalto de un sector del público al escenario, (hecho sucedido únicamente en esa función) y confirmó la intensidad de una acción que no había cedido ante el aburrimiento ni el rechazo.

Con un bello lenguaje, se instaló el subtexto cuyo sentido adquirió vigor cuando se logró identificar y conocer la particularidad que conmueve.

5. Si un espectáculo como *El ritual de la salamandra* procede a enlazar situaciones muy cargadas de tensión, resulta difícil, y quizá improcedente, distinguir las actuaciones de sucedidos, gestos de significados, símbolos en general y texto en particular, palabras univocas y dobles sentidos.

La familia mexicana realiza en este espectáculo lo que Hugo Argüelles ha tratado a lo largo de todas sus obras: el incesto, como un modo de perpetuación de la sociedad arcaica, que no se decide a abandonarnos. Y lo resuelve por la vía de la explicitación de los recuerdos postergados de seres que sólo han aprendido a nombrar fantasmas.

Ahora nombrar es también situar los polos de las relaciones. Madre-padre, hijo e hija, huéspedes del infierno, que avanzan en el juego de invadir a su opuesto sexual: la hija y el padre, la madre y el hijo. Todos reverencian, junto al ama de llaves de la casa, un orinal que usó, según creen, el Papa cuando llegó a México. Este objeto los enlaza de manera invisible porque permite que se cumplan los deseos. Los cumple.

Así podría haber llegado el telón final. Pero la madre rompe el ritual; detesta lo que parece posible, mantenerse en el espacio del hogar, que es a la vez la oscura realidad del trabajo que su marido conserva, poco inspirador, y de los hijos que circulan en torno del asunto que los encandila: realizar el incesto.

Realizar el incesto significa repetición, y a la vez ruptura de los moldes sociales, el mundo de afuera impregna entonces del estigma, y el marido mata a la mujer —la jacarandosa— porque se había desfigurado el rostro con pinturas y el cuerpo con ropas para una nueva vida. Ella es la salamandra que quiere llegar al fuego.

La simulación configura un final. Si el ritual del respeto a la familia se rompe, hay que mantenerlo de pie, hay que bailar, cantar y recomenzar, que es un modo de morir. La identificación del nombre y la cosa nombrada: madre, padre, hija, hijo determina que no haya nada convencional y sí una naturaleza ontológica presente en la familia del incesto. Cada uno de los nombres de la familia genera un mito y a él se reduce.

El lenguaje objeto referencial es una ilusión, es decir que no hay modo de reconocer un lenguaje separado de la noción de efecto, porque no hay lenguaje que se produzca sin que el efecto del sujeto esté allí presente.

No aparecen distinciones entre los elementos de la escena, sino que en el conjunto de objetos aislados, marcados por los nombres propios, y en los espacios entre ellos, se hallan interrupciones que, al no disponer de rasgos distintivos, destruyen la continuidad. Una masa de cuerpos presiona y separa o suspende sus relaciones.

No hay relaciones espaciales en *El ritual de la salamandra*, semánticas, valorativas y el espacio está limitado a un objeto, porque el objeto conlleva dimensiones cósmicas.

Estamos ante la práctica del pensamiento mitológico que transcurre en este espectáculo donde coexiste con el lógico y descriptivo. El orinal o el "pato" significa, como otros elementos (la bata abierta del hijo, el nuevo peinado de la madre, el vaso del padre) la vida cotidiana en el único lugar visible que es la sala de la casa. Lugar de reunión y de exhibición. No es el espacio de la valoración individual, sino del conglomerado que practica un ritual propiamente indiferenciado.

La conciencia mitológica es anterior y es también interior. Comprender la mitología es recordarse, dice Lotman. La metáfora es justamente la traducción, al ámbito del arte, de textos mitológicos, pero la metáfora no está en el mito. No lo necesita estar. En este espectáculo no hay metáfora ni pasaje retórico: hay frases resonantes, lo cual no significa presencia realista del lenguaje cotidiano. Es así porque la desesperación transcurre en la escena, y no porque el mundo vaya a ser destruido, sino porque impulsa al hombre a tomar el mundo entre sus manos.

Sueño y alucinación de los mitos reiteran los personajes de Argüelles. ¿Interpretación de los sueños? Quizá. Porque entre nosotros, los sueños trascendentes se han refugiado en el lenguaje que se expresa en el inconsciente, y no tienen otro modo de ser reconocidos sino cuando deambulan en la escena que es como el pretexto de su espacio onírico en este espectáculo.

Es un teatro que exhibe interpretaciones como piezas gastadas de un juego del que poco se habla, porque desarticula todo lo que toca. Pero no entra en la cultura porque forma parte del submundo de lo no dicho. Cuando el espectador acepta la convención que se le aproxima, entiende que es una audacia, pero a la vez advierte que está desestructurada que no tiene su propia metáfora.

Lo farsesco de un estilo de vida oculta la tragedia de la sociedad actual y, en el teatro, por contraposición exhibe lo que oculta. Por ello no más hay espacio que un lugar para ver fluir las voces. *El ritual de la salamandra* es un largo monólogo que ha dejado atrás las acciones y ha impreso la violencia para quien pueda transformarla.

Algunas conclusiones:

Freud consigna que el análisis nos procura el sentimiento de que los monstruos arcaicos no existen solamente para nosotros bajo la forma de fósiles, sino que están vivos. En los análisis encontramos la forma arcaica de la ley, pero también el canibalismo, los sacrificios propiciatorios, las olvidadas reglas de la alianza, la piedad más ciega, el culto de los muertos, el pecado original, la convicción de ser inmortal... Toda la historia, la prehistoria, la etnología humanas. Evidentemente no están ahí para que las cultivemos. Pero la humanidad parece recuperar en lo sagrado, lo imaginario que se desprendía de los símbolos de dios y ley. La ley no tenía que ser justa, ni razonable, sólo estaba grabada en la piedra, en cierto lugar del territorio, sorda y muda como un ídolo.

Cada uno de estos dos espectáculos particulares encuentra su tronco en la dramaturgia mexicana centrada en el mundo de los mitos que manifiestan una estructura y una temporalidad que, repitiéndose a sí misma, se comunica con el deseo (siguiendo la tesis de Lévi-Strauss). En términos antropológicos se trataría de la relación de comunicación del relato mítico con el mundo del deseo.

¿Cómo pasa la praxis mítica a convertirse en comunicación? El autor francés llama praxis al nivel de lo sagrado y comunicación el nivel de lo estético. En el arte se presenta lo sagrado ante el espectador y se rompen así los límites del relato. Se trata de reconocer en cada momento del desarrollo de la representación

teatral una figura mítica (desprovista de contexto, aislada de la historia general) que el espectador traduce como una nueva realidad.

La inicial actitud ingenua del espectador frente al espacio de la escena, va siendo ganada por la imagen de la representación. Es su manera de internarse en el modo de funcionar el pensamiento, o al menos en las hipótesis sobre un posible modo de funcionar, que va de la presencia a la ausencia.

Comunicar es propio del hombre porque, al no saber cuándo el saber está ausente, lo busca y construye: lo que no le sucede al hombre, le sucede al dios, "que es el ser que sabe todo".

La significación de cada espectáculo, es decir, cierto semantismo, constituye un elemento indispensable en la elaboración de una teoría dramática. Pero sin entrar en este contenido semántico temático, tengo en cuenta la organización del significante, tanto en su materialidad como en su formalidad.

El significante carece de materialidad empírica. Ésta consiste en su indivisibilidad, en que no soporta la partición. Es la manera de entender que el significante, una vez conocido, es uno y no acepta división, seguramente puede compartir su unidad con otras unidades, en el montaje. Pero no como un todo, según consideran los gestaltistas la unidad de fondo y forma.

Una característica de la estética que configuran estos espectáculos, es la cancelación de la distinción entre interior y exterior, lo que destruye los límites del teatro, y hace que el espacio escénico sea uno: sala y escena.

Es conveniente recordar que el significante se encuentra en lugar de algo que no está; es símbolo de una ausencia. Significante transparente es el orinal del Papa. Lo ausente puede cambiar de lugar: es su característica. Lo real, en cambio, nos acostumbra a su ubicación: el lugar donde se aprovecha de la identificación entre nombre y cosa. Lo simbólico en cambio, puede exiliarse.

El método serial que desestructura el resultado del conocimiento estructurado, actúa en ausencia de un sistema porque, en

definitiva, no se decide a codificar lo no codificado: aquello que Eco llama la “estructura ausente”.

La estructura ausente, y la presente, traen el binarismo inicial del pensamiento filosófico, mismo que cierra y abre sucesivamente la tarea científica.

La ciencia —se ha dicho— no conoce. En consecuencia, no posee ningún lugar de seguridad y en eso debería reconocerse como escritura perteneciente a lo individual (lo que Derrida nombra huella) y no a lo general.

Se trata de la presencia que constituye la subjetividad y tiene un devenir. No estoy hablando del signo. No se trata de rechazar la noción sino de verla en su “no inocencia” dice el mismo Derrida, como a la palabra. La subjetividad puede ser obturada por otra subjetividad, interrumpida o cancelada y es entonces cuando llega el momento de la “interpretación”.

En el teatro la escritura es difícil porque, en definitiva, la componen el actor y el espectador. Para la observación crítica no hay la relación de exterioridad que aparece en otras artes, sino el punto de vista o el modo de entender de la estética, en el sentido de captar la transgresión a lo conocido (representado por los centros de decisión política de nuestras sociedades).

Finalmente trato de “romper” el estatismo de una visión llamada clásica, que atendió más a la observación o contemplación que a la consecuencia. Pienso no sólo en un cambio de actitud ante la obra de arte, sino también en la necesidad de atender qué es lo que está sucediendo al sujeto.

Advertir la existencia de lo otro obliga, y obliga a conciliar con nuevas exigencias, mismas que se pueden reflejar en la teoría sobre la experiencia del ver.

“Desregular los sentidos” —afirma Deleuze— es la vía para que la sensación se libere, se intensifique. Porque los cambios en la comprensión de la teoría son, precisamente, cambios en la misma teoría. Ya no se trata —como diría Nietzsche— de una estética de consumidores, pasivos y receptivos.

El fin del método serial —afirmé más arriba— es producir historia, códigos, y ponerlos a discusión para originar nuevas modalidades. El teatro mexicano actual, presentado al filo de la disputa entre pasado que está presente, y presente que no ha roto con la conciencia mítica, nos enfrenta a un lento caminar por algo que aún no ha comenzado.

Bibliografía

- Hugo ARGÜELLES. *Obras escogidas*. México. Editores Mexicanos Unidos. 1990.
- Roland BARTHES. *La aventura semiológica*. Barcelona. Paidós comunicación. (1985) 1990.
- Jacques DERRIDA. *Tarjeta postal*. México. Siglo XXI. 1980.
- Oswald DUCROT. *El decir y lo dicho*. Barcelona. Paidós. (1984) 1990.
- Jean DUVIGNAUD. *El sacrificio inútil*. México. FCE, 1979.
- Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. México. Nueva Imagen (1976) 1978.
- Tadeusz KOWZAN. *Semiología y teatro*. La Habana. Editora Pueblo y Educación. 1986.
- Óscar LIERA. *Pez en el agua*. Universidad Autónoma de Sinaloa. Culiacán. 1990.
- Jurij LOTMAN y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*. Madrid. Cátedra. 1979.
- Jan MUKAROVSKY. *El arte como hecho semiológico*. Barcelona. G. Gili. 1975
- Ricardo SALVAT. *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona, Montesinos Editor. 1983.
- Tzvetan TODOROV. *Poética*, en *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires. Losada. 1971.
- Rodolfo USIGLI. *Examen de Reynalda o el estanque*. (fotocopia)