

*PROMETHEAN SCHISM IN TWO PIECES
OF CONTEMPORARY MEXICAN PLAY-WRITING:
DESHUESADERO Y SANGRE BASURA BY ALBERTO
VILLARREAL AND EL EVANGELIO SEGÚN CLARK KENT
BY RICHARD VIQUEIRA*

GUNNARY PRADO CORONADO

ORCID.ORG/0000-0002-9279-0796

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

gunnary.prado@gmail.com

Abstract: *Theater, as it is known in the West, has its origins in Greek mythology and Dionysian rites. It is for three thousand years that it has undergone radical transformations which make it different from those sacred practices. Nonetheless, in its deep sense, theater, both as performance and literature, still constitutes a very specific formalization of mythical experience. The analysis of these two Mexican contemporary plays re-establishes the figure of Prometheus and his mythologems, in line with the singular perspective of these pieces, which could be restrictively called postmodern.*

KEYWORDS: THEATER; MYTH; PROMETHEUS; SCHISM; MODERNITY.

RECEPTION: 16/12/2016

ACCEPTANCE: 06/11/2017

EL CISMA PROMETEICO EN DOS PIEZAS
DE DRAMATURGIA MEXICANA CONTEMPORÁNEA:
DESHUESADERO Y SANGRE BASURA DE ALBERTO
VILLARREAL Y *EL EVANGELIO SEGÚN CLARK KENT*
DE RICHARD VIQUEIRA

GUNNARY PRADO CORONADO

ORCID.ORG/0000-0002-9279-0796

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

gunnary.prado@gmail.com

Resumen: Los orígenes del teatro, tal y como se conocen en Occidente, son los mitos griegos y el rito dionisiaco. Desde hace tres mil años a la actualidad este ha asumido transformaciones radicales que lo diferencian de aquellas prácticas sagradas. No obstante, en su sentido profundo, el teatro, tanto en su forma espectacular como literaria, sigue siendo una formalización muy específica de la experiencia mítica. Mediante el análisis de dos piezas dramáticas del corpus contemporáneo mexicano: *Deshuesadero y sangre basura* de Alberto Villarreal y *El evangelio según Clark Kent* de Richard Viqueira, se reestablece la figura de Prometeo y sus mitologemas, en concordancia a la mirada singular de estas obras, que podría denominarse, de manera restrictiva, posmoderna.

PALABRAS CLAVE: TEATRO; MITO; PROMETEO; CISMA; MODERNIDAD.

RECEPCIÓN: 16/12/2016

ACEPTACIÓN: 06/11/2017

Sólo la mitología puede presentar la realidad

HANS BLUMENBERG, *EL MITO Y EL CONCEPTO DE REALIDAD*

*Tanto hice por ellos que igual podría decirse que los convertí
en lo que son, porque antes, ¿qué eran? Eran, pero no tenían
conciencia de ser*

ANDRÉ GIDE, *PROMETEO MAL ENCADENADO*

Para el presente análisis son importantes dos premisas: la primera, uno de los mitologemas más estables de Prometeo es el que presenta la irresoluble condición mortal del ser humano frente a la eternidad de lo divino —Friedrich Nietzsche lo exponía en *El nacimiento de la tragedia* (1977), donde afirmaba que esta contradicción se representa como “un peñasco a la puerta de toda cultura” (64)—; y la segunda, la llamada *cultura occidental*, primada por el capitalismo y el acenso del *logos* con la consecuente destrucción del discurso mitológico, la cual conoce en distintos ámbitos las resonancias de esta desmitologización.

La emergencia de la cultura occidental implicó, entre otras cosas, una depuración intelectual: el mundo debía explicarse discursivamente y tener un correlato verificable en los hechos. De este modo, la modernidad occidental, se describe a sí misma como pragmática, funcional y racional. Además, es importante considerar que este proceso es mucho más antiguo que lo expuesto por la tradición moderna. Si retomamos la presentación de Nietzsche, podemos leer lo siguiente:

Eurípides se había sentado en el teatro y se había esmerado por reconocer en las obras maestras de sus grandes predecesores, como en pinturas que se hubieran puesto oscuras, cada uno de los trazos, cada una de las líneas. Y aquí se había encontrado con algo que el iniciado en los secretos más profundos de la tragedia esquilea no dejará de aguardar: en cada rasgo y en cada línea percibió algo inconmensurable. [...] Y así cavilando con inquietud, estaba sentado en el teatro, y él, el espectador, se confesaba que no entendía a sus grandes predecesores. Pero como consideraba que el entendimiento era la única raíz de todo gozar y crear, tenía que interrogar y mirar a su alrededor para ver si no había nadie que pensase como él y que se confesase asimismo ver aquella inconmensurabilidad. (2015: 75)

Así, el filósofo alemán afirma que, precisamente con Eurípides, el héroe trágico dejó de ser Dionisos, con sus múltiples máscaras (Prometeo, Edipo, Ajax, etcétera), para dar paso a la “voluntad individual”, es decir, al mortal cotidiano. Por otra parte, en el relato histórico y literario del siglo XIX encontramos como héroe al ser humano moderno. De modo que este proceso se remonta al siglo IV a.e. hasta llegar a su punto culminante en los albores del siglo XX.

La evolución de estos personajes modernos corresponde a lo que el propio Nietzsche denomina el *desgarramiento* en individuos de una fuerza unificada a través del misterio de la vida. Asimismo, cuando la religión intentó arraigarse a la historia y el científico clamó su influencia tecnológica sobre la naturaleza y la realidad, ya no se necesitó más de la potencia divina para organizar su existencia, el propio Nietzsche proclamaba: “Dios ha muerto”. Claro que, en términos mitológicos, la cultura occidental moderna es, ante todo, parricida: para seguirse a sí misma ha tenido que matar el origen divino. Cabe señalar que *matar al dios*, en esta exposición, se entiende como suprimir la esfera mítica de la vida del ser humano.

Karen Armstrong refiere que “todos los mitos de la religión debían someterse a una rigurosa crítica y si contradecían los hechos comprobados debían desecharse” (2005: 124). Si ya no era la inconmensurabilidad del misterio divino la explicación de la existencia y el mundo, ¿qué sería entonces? El científico se esforzó sesudamente por encontrar el origen, el principio del cosmos y las cosas contenidas en él. De esta manera, pasó de “corroborar la existencia de dios” como el “gran mecánico” (el caso de Newton) a desecharlo como una idea pre moderna, que corresponde sólo a las culturas primitivas, originada por el desconocimiento de los principios científicos que rigen la naturaleza. En consecuencia, el ser humano moderno se colocó a sí mismo como el gran descubridor y forjador de la verdad única e irrefutable. Incluso, Armstrong explica claramente cómo es que el ser humano fue perdiendo su capacidad de pensar de forma mítica y, derivado de esta pérdida, el ser humano moderno se vio enfrentado a un fuerte sentimiento de extravío y desesperación, ocasionado, entre otros factores, por la orfandad en la que él mismo se había puesto: ya no había nada allá afuera ni nadie que le explicará quién era, para qué existía, cómo había llegado aquí, y las explicaciones de la ciencia no parecían muy convincentes en las regiones más sombrías y ocultas de la condición humana.

Las consecuencias de la pérdida del pensamiento mítico en el mundo moderno, son multiformes. Se puede observar en el estado mental de orfandad, soledad y zozobra moderna, que se convirtió en curiosidad intelectual y científica, pero que también

encontró desahogos barbáricos: la desmesura del siglo xx y de las primeras décadas del siglo xxi es evidencia de la insuficiencia del pensamiento racional, pragmático y científico. “Este mundo *desmitologizado* [entiéndase aquí, sin fundamento sagrado o ético] nos resulta muy cómodo a los afortunados que vivimos en los países del primer mundo, pero no es el paraíso terrenal que predijeron Bacon y Locke” (2005: 132).

El problema es que la autoexclusión entre *mitos* y *logos* nos orilla a ser sujetos del instante; “sin los mitos, los cultos, los rituales y la conducta ética, lo sagrado pierde su sentido” (2005: 131). Ya nadie aspira a nada grande y profundo, “ni a tener algo pasado o futuro, en mayor estima que lo presente” (Nietzsche, 2015: 73). Para ultimar este panorama, habría que expresar claramente que en este pensamiento anti mítico no hay retroceso: no existe manera de que el ser humano moderno deje de lado estos siglos de racionalismo crítico que descartaron los relatos míticos reduciéndolos a folclor, cuento tradicional o literatura fantástica.

Me sumo a las preocupaciones de Armstrong y, con ello, señalo dos ejemplos que alcanzan los mitologemas prometeicos, pero desde una perspectiva negativa, es decir, la contradicción entre la inmortalidad y la indefensión humana, por un lado, y la apología de la ciencia y la tecnología *vs.* sus consecuencias perniciosas para el ser humano, por otro. Por medio del análisis de dos casos particulares, quiero ofrecer un panorama concreto de lo que he llamado *desmitologización*: deformación del mito o *cisma prometeico*. Para esto, es necesario presentar algunos conceptos en torno al análisis de las narrativas míticas.

MITOANÁLISIS

La mitología, en su origen, es un relato oral que circundaba en el tiempo y que, posteriormente, fue capturada en diversos textos. Las narrativas mitológicas de la Grecia clásica surgen bajo el ingenio de Homero, Hesíodo y Ovidio. Desde ese punto hasta la actualidad han sufrido innumerables mutaciones, adaptaciones, versificaciones y evocaciones, todas ellas funciones propias de la literatura. La aparición de los mitos *narrativizados* se relaciona con el surgimiento de la cultura, mientras que la constitución del personaje mitológico en una sociedad específica implica que éste haya pasado por un proceso de “transformación arquetípica” y “digestión social”. Es decir, los textos que exponen al mito no son el Mito, sino únicamente uno de sus soportes, representaciones de éste, por lo que no se le identifica sólo mediante un texto, sino que siempre habrá una multiplicidad de ellos: los mitologemas.

El conjunto de estos mitologemas conformarán la gran unidad constitutiva del mito: el mitema. Una de las características más evidentes del mito es que desarrolla su trama en un pasado atemporal; todos sus elementos, más que registros de experiencias, son representaciones de las emociones y dilemas humanos; su propósito no es la descripción objetiva de sucesos, sino la indagación de sentido y significado en el suceso relatado.

De acuerdo con esto, para poder captar el sentido o significado inherente al mitologema, es necesario que consideremos que cualquier narración mítica debe ser observada en el ámbito de la mitología y de la cultura. Aquí, cabe mencionar que mi análisis no parte de un enfoque *mitocrítico* —dícese de aquel que se circunscribe a un texto (Durand, 2003)—; mi intención es acercarme al enfoque *mitoanalítico*, aquel que parte de un “trayecto antropológico”: “ir y venir incesante entre el consciente individual que enuncia, o bien escribe, su ‘texto’ y el conjunto de las intimaciones contextuales del entorno, de la sociedad ‘ambiente’” (Durand, 2003: 135).¹ En la exposición de Gilbert Durand se encuentran los distintos conceptos con los que analiza las fases de desarrollo de un mito, aquí presentaré un esquema de estos conceptos para pasar inmediatamente a su aplicación.

En resumen, la fase de *latencia* es el periodo en el cual el mito todavía no tiene autor, ni nombre, no se ha fijado en ningún texto, ni se ha sustantivado como una forma peculiar de sentido o significado. La fase de *manifestación* es cuando el mito ya es “nombrado”, abiertamente denominado, hasta alcanzar la excesiva formalización mediante la religión, la filosofía e, inclusive, el pensamiento científico. Por ejemplo, dice Durand, la fase de “aprovechamiento de las orillas [...] en donde el mito —es decir el contenido del mito— se vuelve tan seguro de sí mismo que se olvida de su origen ‘mítico’ y quiere aferrarse a toda costa a una historia positiva” (2003: 139). Seguramente, el *periodo explosivo* es la fase más complicada de comprender en el desarrollo de un mito. Cabría considerar que esta “explosión” no sucede de manera estruendosa y veloz; por el contrario, es un largo periodo de acumulación de fuerza hasta que está lo suficientemente densa, y, de manera pausada, explota con frecuencias sordas. El *periodo explosivo* precede al de *grandeza relativa* del mito, es decir, al de *recepción*.

1 Es posible decir que el mitoanálisis es muy cercano a la hermenéutica literaria, ya que, al igual que ésta, lo que interesa es acercarse a la comprensión o interpretación de una experiencia humana encerrada en el relato mítico, siempre partiendo de horizontes históricos y de recepción.

ESQUEMA: CUENCA SEMÁNTICA DEL MITO



Esta grandeza es relativa, porque la recepción de cualquier mito estará subordinada a las distintas estratificaciones sociales y órdenes que conforman una cultura; dice Durand: “existen muchos grados posibles de ‘recepción’” (2003: 141). Además del concepto de *grandeza relativa*, también encontramos el de *operador social*; este se refiere al grupo en torno al cual se suscitan las transformaciones del mito. En general, observamos que el grupo operador arrastra positiva o negativamente al conjunto social con todos sus subgrupos.

Sería muy difícil pensar este ciclo en su origen o en su final, porque el mito nunca muere. Puede regresar a una fase subterránea y permanecer largo tiempo en *latencia*. A veces, también puede deformarse al grado de ser irreconocible porque alguno de sus mitologemas domina en sus manifestaciones, ante lo cual estamos frente a una “herejía”. Por el contrario, cuando se cae en la cuenta de este proceso de supresión o deformación del mito, el procedimiento se denomina *cisma*. Finalmente, también puede “enmascararse”, y entonces hay un “travestismo”, donde el mito no puede identificarse o autodenominarse; justo ése es el momento en el que se vuelve al periodo de *latencia*. Como se observa, jamás desaparecerá, porque puede ser una “fuerza problemática” más o menos incitadora de la imaginación que guarda una relación, lejana o cercana, con *lo real* (con *lo real* se hace referencia a qué tanto el mito es empleado por el arte, la ciencia, la técnica, la política, la economía, etcétera).

Ya se ha dicho que el mito pertenece al ámbito del sentido y el significado, es dado a través de las operaciones de denotación y connotación; a la primera le corresponde observar la estructura del sentido, propia del mito; y a la segunda, mostrar el devenir

visible del mito de acuerdo con las innumerables experiencias, diseminaciones y aperturas que permiten los nombres propios del mito.

Precisamente, los análisis que a continuación desarrollaré se encuentran en el ámbito de la interpretación, a partir de las operaciones denotativas y connotativas de los textos seleccionados. Expondré mitologemas en torno a Prometeo en su fase císmica, aquella que lo encamina al fondo de la cuenca semántica, para entrar en el estado donde “el mito está latente porque su *ethos* es rechazado” (Durand, 2003: 139). El propio mitoanalista ya observaba esta decadencia del mitologema prometeico:

El mito de Prometeo [...] se encuentra cada vez más debilitado. [...] El mitema prometeico del bienestar a través de la técnica, no es más incitante en nuestras civilizaciones desencantadas. Hoy en día el sabio sabe muy bien que lo que se descubre es peligroso. Ya no se está en la *belle époque* de fines del segundo Imperio en la que el inventor de los explosivos y de la dinamita Alfred Nobel pensaba haber ayudado a la fraternidad de los pueblos con un explosivo que permitía... ¡cavar túneles! Robert Oppenheimer, Albert Einstein, ya no poseen ese hermoso optimismo. Sabemos, con Vernant, cómo una mitología se debilita en tragedia, ¡ahora vemos cómo el héroe puede convertirse en héroe de comedia! (Durand, 2003: 148)

EL MITO DE PROMETEO

Conocemos este mito por varios textos de la antigüedad clásica, entre los que destacan “Mito de Prometeo. Creación de la mujer” y “Los trabajos y los días” en la *Teogonía* de Hesíodo; la referencia en *Protágoras* y *Gorgias*, de los diálogos de Platón; *Prometeo encadenado* de Esquilo, y *Prometeo en el Cáucaso* de Luciano de Samosata. Todo este conjunto corresponde al periodo de *latencia* del mito —que va desde el siglo VIII a.C. hasta II d.C.—, mismo que tuvo un largo periodo *explosivo*, el cual puede delimitarse entre los subsecuentes hasta principios del siglo XVIII, para entrar en una fase de *manifestación* rastreable en textos como: *La estatua de Prometeo*, drama de Pedro Calderón de la Barca (publicación póstuma, 1715); la novela *Frankenstein* (1818), de la escritora inglesa Mary Shelley; el poemario de Charles Baudelaire, *Las flores del mal* (cuya producción finalizó en 1840; pero fue publicada por primera vez hasta 1857); hasta que entra en la fase de *aprovechamiento de las orillas*, por ejemplo, en la publicación de *El origen de la tragedia* (1871) de Nietzsche —desde mi punto de vista, una apología del mito de Prometeo—. A partir de este momento, durante los siglos XIX y XX se registran distintos desprendimientos de este gran mitema, ha-

ciendo énfasis en diversos mitologemas, por ejemplo: 1) el origen de la humanidad; 2) el ascenso y evolución a través del fuego (tecnología y ciencia) del ser humano; 3) la desobediencia y superación ante la divinidad; 4) el sacrificio, castigo y redención divina, etcétera.

En sentido estricto, el siglo XIX fue el periodo de *grandeza relativa* de este mito, expresiones como *Prometeo* de Johann Wolfgang von Goethe (entre 1772 y 1774); *Las criaturas de Prometeo* (*Die Geschöpfe des Prometheus*), ballet con música de Ludwig van Beethoven (1801); *Crimen y castigo* (1865) y *Los hermanos Karamázov* (1880) de Fiódor Dostoyevski; *La Gaya ciencia* (1882); y, sin lugar a dudas, *Así habló Zaratustra* (1883) de Nietzsche, son variantes extremadamente formalizadas —si se considera en el mito de *Prometeo* al portador y dador del fuego como el sabio, redentor o salvador; la idea del *superhombre* que se eleva por encima de los demás en un ejercicio de voluntad; el mitema de la negación y asesinato del padre—. No obstante, muy temprano en el cambio de siglo, el mítico personaje comenzó su cisma o etapa de declive, misma que se refleja en el legendario personaje de sir Arthur Conan Doyle, *Sherlock Holmes* (1887); *Prometeo mal encadenado*, de André Gide (1899); el impulso encontrado en Julio Verne y sus novelas anticipatorias o la novela de Herbert George Wells, *La máquina del tiempo* (1895).

El mito de Prometeo sobrevivió a la primera y segunda guerras mundiales, mediante su formación a través del principio civilizatorio por encima de “lo bestial y anárquico”, en *Sobre la conquista del fuego*, de Sigmund Freud (1932), y la novela *El señor de las moscas* (1954), de William Golding. Pero es en el siglo XX cuando el mito enfrenta sus herejías y se somete a un travestismo, como en los personajes de comics, *Superman* (1938) y *Batman* (1939); *2001: Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick (1968); *Prometheus* de Ridley Scott (2012). También es el caso de las piezas dramáticas que he seleccionado en el presente artículo. Estos ejemplos dramáticos han olvidado completamente el origen mítico de su contenido y se presentan como variantes cada vez más debilitadas: hacia finales del siglo XX y principios del XXI, es cada vez más claro que el mito de la técnica, la voluntad individual y la autosuficiencia del *logos* ya no son más el móvil de la cultura occidental.

Es importante señalar que, para posibilitar la recepción estética del mito, resulta necesario que el contenido mítico ya no tenga el efecto de terror sobre los seres humanos, en específico, el misterio de la mitología griega, el cual, para nosotros radica precisamente en este aspecto: su articulación en historias que ya no atemorizaban a sus receptores, y que nunca devienen en norma moral o decálogo teológico. Para el

ser humano del siglo xx y el incipiente siglo xxi, la “teología helénica antigua” son historias de dioses que, al igual que los seres humanos, estaban sometidos a destinos siniestros, eran desobedientes, retadores, erráticos y atormentados por dilemas personales, morales, éticos, políticos, etcétera.

De ahí que esta mitología no tan sólo sea antropomorfa, como otras, sino en un sentido más estricto, “humana”, alejada de toda exigencia excesiva de manera que se podía vivir con unos dioses que estaban sometidos al destino como nosotros y no pretendían ser más morales que los hombres ni los incitaban a la desobediencia por medio de esa santidad propia del Dios de las religiones monoteístas. La aportación de la poesía al respecto era decisiva, si bien también es de suponer que debió encontrarse con un mito que ya se presentaba a ser manejado con ligereza para valerse de él con tanta libertad como hizo [...] esa libertad se convirtió en licencia canonizada por medio de la poesía. (Blumenberg, 2004: 24)

El mito de Prometeo es uno de los primarios y más comunes en un gran número de mitologías antiguas. El contenido se repite: un semidiós o héroe que “roba” el fuego sagrado para entregarlo a los seres humanos. Este acto es interpretado como un gesto civilizador, ya que el fuego permitirá la aparición de la metalurgia, práctica indispensable para el surgimiento de la vida civilizada. También está el gesto de insumisión, aquel que señala la constante conducta que desafía la inteligencia y ordenanza de los dioses. Esta insumisión y actitud desafiante —en un grado todavía más profundo de significado y sentido— nos orienta hacia “el despertar de la conciencia” individual del semidiós/héroe/hombre, mismo que le permite observar(se) a imagen y semejanza del dios. Asimismo, otro aspecto que se puede encontrar es el gesto de la voluntad de superación, porque, al haber hurtado el fuego de los dioses, se ha robado un poder reservado a la divinidad, el cual permitirá al ser humano conocer los secretos sagrados y tener la misma posibilidad de creación que el dios. Finalmente, en el mito de Prometeo encontramos el gesto del sacrificio de otras especies animales distintas al ser humano, acto inherente a la formación de la cultura.

Las investigaciones de Nietzsche pueden alumbrar el sentido del relato mítico de Prometeo, que —como se ha dicho en otro momento—, representa el momento explosivo de este mito. Para el filósofo alemán, el mundo griego vive en la desgarradura entre dos fuerzas, lo apolíneo (la medida) y lo dionisiaco (la desmesura), impresiones que, sin duda, se documentan a lo largo de la exposición aristotélica en

la *Poética*. De acuerdo con Nietzsche, el precepto ético apolíneo es: “Conócete a ti mismo, pero no demasiado”, mismo que puede mantener al ser humano dentro de la esfera de la medida; por otro lado, la desmesura o la autopresunción son errores que nos expulsan de la esfera apolínea, y precisamente el mundo de los titanes es el de lo pre-apolíneo:

Por causa de su amor titánico a los hombres tuvo Prometeo que ser desgarrado por los buitres, en razón de su sabiduría desmesurada, que adivinó el enigma de la Esfinge, tuvo Edipo que precipitarse en un desconcertante torbellino de atrocidades; así es como el dios délfico interpretaba el pasado griego. (2015: 36)

El filólogo expone cómo es que esta batalla entre lo apolíneo y lo dionisiaco identificó al periodo dórico del arte griego, con la tragedia ática y el ditirambo como la expresión más nítida del entrecruzamiento de estos dos instintos: lo dionisiaco titánico y bárbaro frente al precepto apolíneo que primaba en la ética griega. El mito es la presentación informe de cómo la sabiduría dionisiaca (ese conocerse a sí mismo demasiado) es una afrenta contra la propia naturaleza que se vive en carne propia —asegura Nietzsche—. Más allá de la simbolización del mito, la grandeza de la tragedia ática es la posibilidad del discurso. Y el discurso esquiliano nos dice que muy probablemente se trate de una decadencia de los dioses frente a los hombres. Este descenso de los dioses entre —los griegos, como entre los cristianos— subsume a los humanos a un mundo de sufrimiento y desamparo, si consideramos la mutua dependencia entre dios y hombre.

Nietzsche expone claramente qué es la leyenda de Prometeo:

[...] es posesión originaria de la comunidad entera de los pueblos arios y documento de su aptitud para lo trágico y lo profundo, más aún, no sería inverosímil que ese mito tuviese para el ser ario el mismo significado característico que el mito del pecado original tiene para el ser semítico, y que entre ambos mitos existiese un grado de parentesco igual al que existe entre hermano y hermana. El presupuesto de ese mito de Prometeo es el inmenso valor que una humanidad ingenua otorga al *fuego*. [...] la contradicción que mora en el corazón del mundo se le revela como un entreveramiento de mundos diferentes, de un mundo divino y de un mundo humano. [...] En el afán heroico del individuo por acceder a lo universal, en el intento de rebasar el sortilegio de la individuación y de querer ser él mismo la esencia única del mundo, el individuo padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir, comete sacrilegios

y sufre. [...] el núcleo más íntimo de la leyenda de Prometeo —a saber, la necesidad del sacrilegio, impuesta por el individuo de aspiraciones titánicas. (2015: 64-65)

CISMA PROMETEICO EN DOS EJEMPLOS DE LA DRAMATURGIA MEXICANA ACTUAL

Aunque Alberto Villarreal² —el escritor de *Deshuesadero y sangre basura*. Montaje y desmontaje de una mancha (Pavimento y Dramaturgia-Monstruo)— pertenece a la novísima generación de dramaturgos mexicanos del incipiente siglo XXI, en esta obra encontramos algunos rasgos que lo emparentan con los dramaturgos de la década de 1990: la fragmentación del relato; una fuerte presencia de la estética mediática de la televisión, el cine, las redes sociales; una preocupación profunda por el estado de violencia y descomposición social de nuestro entorno inmediato; las situaciones que se presentan se desarrollan en ámbitos netamente urbanos y, por lo tanto, están dotadas del lenguaje, usos y formas de convivencia de la urbe mexicana. No obstante, en lo profundo de esta pieza dramática encontramos un quiebre o negación en relación con ciertos valores teatrales y poéticos previstos hasta el momento en la literatura dramática mexicana. Evidentemente hoy —diez años después de escrito este texto— Villarreal ya ha alcanzado un nivel de originalidad y distinción como dramaturgo y director que lo separan de la producción dramática de la generación que le precedió o de alguna otra del siglo XX.

Al inicio del texto, el autor expone algunas coordenadas para leer su obra, las cuales ha denominado *microprólogos a la escritura*. Resulta sumamente relevante observar que estas premisas se diferencian, de manera estricta, de cualquier control autorial —en el sentido clásico del término—, es decir, no son acotaciones o indicaciones de montaje; más bien, podrían reconocerse como “primeras advertencias”, en las cuales la expectativa del autor es que este dispositivo textual suscite la más

2 Alberto Villarreal Díaz de Bonilla es un dramaturgo y director de teatro, nacido en la Ciudad de México en 1977. Ha llevado a cabo 47 creaciones teatrales, en su mayoría escritas por él. En 2013, recibió el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares por su libro *Siete años de ensayos* (Editorial Teatro sin Paredes). Sus principales montajes como director y autor son: *El lado B de la materia* (2013), *Ensayos sobre los débiles* (2011) y *Memorias de una máquina de vapor* (2008). Participó en una residencia de especialización en el programa International Residency for Emerging Playwrights, de la Royal Court de Londres, proceso del cual surgió el texto dramático que analizaré a continuación.

variada serie de puestas en escena. En efecto, el autor ha escrito su texto dramático con la clara intención de que se traslade a los sistemas de la puesta en escena. La diferencia estriba en que, contrariamente a lo usual en la obra dramática, este texto no pretende controlar desde su ámbito el potencial acontecimiento escénico que pervive en él. Por el contrario:

[...] el texto pretende ser un detonante de sucesos escénicos [diferenciados]. Un imaginario teatral a producirse a partir del ordenamiento de esta colección de retazos, desechos y objetos rotos [inclusive va más allá] el orden temporal de las escenas en el texto, así como la presencia espacial de las acciones puede ser transformado, decantado o texturizado. (Villarreal, 2005: 1)

Ante la radicalidad de esta aclaración inicial, innegablemente, surge la pregunta: ¿para qué escribir una estructura dramática ante el estricto llamamiento a jugar de manera libre con la historia presentada en el texto? El problema de la suficiencia del texto en relación con la puesta en escena parece no ser vigente desde esta perspectiva, pues estamos frente a un texto que se desborda de su estructura particular por el impulso que lo lleva hasta una puesta en escena no definida estrictamente, sino sólo sugerida o apuntalada. Se trata de un texto sin un sistema de gravitación, sin un sistema espacio-temporal específico.³

Sin embargo, el texto tampoco es sólo un impulso informe: es claramente una estructura, un entramado de sucesos presentado y sustentado en un sistema fabular concreto. El problema radica en que los códigos teatrales con los que se presentan los sucesos concretos de la trama dramática de este texto son impensables, en consideración con las limitaciones materiales y espacio-temporales propias del teatro, por lo que se requiere un fuerte ejercicio de transcodificación escénica. Es ahí donde las posibilidades son tan numerosas como osados los creadores escénicos que se acerquen a este texto —he ahí el carácter del texto como detonante y no como determinante—. Sin duda, el lector tiene en su haber cotidiano todo lo necesario para reconstruir el

3 Este artículo ha tomado dos ejemplos en concreto, pero precisamente esta actitud desafiante es la que caracteriza a varios de los escritores de las primeras décadas del siglo XXI, lo cual puede observarse en su propia pertenencia a una generación acéfala y que alcanza la radicalización de las formas de expresión y los contenidos de su propia creación teatral al lindar con las prácticas del performance.

universo de la obra sin trabas, ni restricciones de ningún tipo. El problema al que se enfrenta —que difiere del problema del creador escénico— es el del sentido y significado de este relato dramático.

El autor dice que un deshuesadero es un lugar de desperdicios, donde van a parar los autos que por un accidente, por abandono o por terminación de vida útil, se convierten en basura. También es un espacio de reciclaje y reutilización de piezas para algunos autos que todavía circulan. Este proceso de desmantelamiento engendra “futuros híbridos temibles e incompletos. Física, espiritual y políticamente incorrectos” (2005: 2). La obra no ocurre en un deshuesadero, la situación subyacente de la acción dramática *es* un deshuesadero en los términos que se han expuesto. Todos los personajes, así como sus situaciones, conflictos y desenlaces, son producto del accidente, el abandono y la inutilidad. Como autos en un deshuesadero, los personajes son entidades desmanteladas y monstruosas, física y espiritualmente. Y, en el sentido más amplio del término *política*, su condición es infrapolítica, ya que decir “políticamente incorrectos” sería un eufemismo ante la destrucción social e institucional en la que estos personajes se muestran.

De acuerdo con estas “primeras advertencias”, el sistema espacial que engloba todo el acontecimiento escénico es el de la televisión y todos los sistemas de teatralización que en ella subsisten. Dice el autor: “la obra puede desarrollarse dentro de un escenario que tenga el formato de un canal de televisión con noticias financieras” (2005: 2). Y, más allá de este espacio de representación ficcional, la acción dramática es constantemente interrumpida por un sistema de publicidad y venta, presentado mediante “una pasarela con una colección de moda en la que el público tiene opción de realmente comprar” (2005: 2). Es deseable que este mecanismo se lleve a cabo en el transcurso de la representación escénica, pues, dejando de lado los medios de interrupción, observamos que es un pretexto para suscitar la inserción de la realidad efectiva en el sistema de representación escénica, otra característica de la primera dramaturgia del siglo XXI.

Por último, dentro de las “advertencias para la realización de la puesta”, Villareal propone integrar personajes nuevos que, aunque no han sido nombrados, forman parte de los sistemas que se están representando en este relato, por ejemplo: víctimas, muertos, millonarios, observadores, habitantes de la ciudad en general. Esta idea de incluir a los que no están contemplados desde el texto pero que pueden aparecer de acuerdo con la lógica de la convención de representación se corresponde con otro mecanismo de la realidad: los no-nacidos, que también forman parte de la

humanidad o formarán parte de “la zona de disturbios” (2005: 3), que es la humanidad, de acuerdo con el autor. En este caso, la gran zona de disturbios, es el teatro.

Y es así como estos “microprólogos a la escritura” se convierten en una *protopoética* dramática que explorará Villarreal a lo largo de diez años posteriores, donde el principio que prevalece es precisamente el anterior: el teatro ya no es, ni puede ser, un espacio de estabilización emocional para la correcta inserción política del ciudadano en la *polis* —tal y como lo señalaba Aristóteles—; el teatro debe convertirse en un territorio hostil para los códigos políticos, morales, cognitivos, emocionales, etcétera, con los que está construida la realidad circundante. Precisamente, “el teatro debe ser una zona de disturbios” (2005: 3), una abdicación a la relación convencional entre *significado* y *significante* en aras de una restitución del sentido último, es decir, la materia. No el código de denominación de la materia, sino la sustancia con la que está hecha la realidad.

En la siguiente tabla presento la organización de la trama en la pieza y con la que se comunica el contenido. Los números de la izquierda corresponden al orden de los acontecimientos en la historia, mientras que los de la derecha al de los acontecimientos en la trama que el dramaturgo elabora.

El cisma prometeico en dos piezas de dramaturgia mexicana...

TABLA

(0)	Prólogo en el cielo	(1)
(1)	Inflamación de infancia	(25)
(2)	Por fin un milagro	(32)
(3)	Puerta trasera	(2)
(4)	Puerta delantera (funeraria)	(30)
(5)	Penthouse	(3)
(6)	Confesión con Diego en la Alameda	(5)
(7)	La matanza de los santos inocentes (inojetes)	(6)
(8)	Entrevista póstuma al corrupto presidente para la cultura y las artes	(10)
(9)	Amor en los tiempos donde los pocos hombres inteligentes que existen prefieren casarse con mujeres estúpidas para que les resuelvan los problemas prácticos de la vida como lavarles los calzones o criar hijos mientras ellos seducen a modelos, chicas superpoderosas o crean geniales obras de arte	(12)
(10)	Romancero de la actriz porno (salvación de la pornografía)	(13)
(11)	Don Juan repartiendo limosna	(19)
(12)	Círculo virtual del infierno (de los artistas)	(20)
(13)	Los ángeles descienden a implantar justicia en el mundo	(21)
(14)	Pastorela del museo/pesebre	(15)
(15)	La ciudad acostada desnuda sobre el agua en el ombligo de la Luna	(16)
(16)	Desviación	(28)
(17)	Progresión de la sangre hasta el suelo y los sembradíos	(29)
(18)	Estado de derecho y anverso	(31)
(19)	Tratados de un mingitorio entre un empresario y un expresidente	(27)
(0)	Torpeza	(33)

En mi opinión, el tiempo en la literatura es uno de los elementos más interesantes en relación con su tematización, pues de su configuración se desprende una visión del mundo y una estructura de pensamiento. En verdad, ¿existe alguna noción temporal fuera de las experiencias intersubjetivas, subjetivas y físicas que presentimos y comprendemos? ¿Acaso el mundo de la vida no es una experiencia fragmentaria, constantemente interrumpida, desplazada en distintas direcciones? Más aún, en el mundo contemporáneo, fuertemente interconectado, donde podemos acortar distancias espacio-temporal, además de experimentar la simultaneidad, la aceleración y la ralentización temporal, echando mano de la tecnología, ¿existe alguna uniformidad temporal? A mi parecer, este universo de multiplicidad temporal y espacial es lo que quiere mostrar la obra de Villarreal, a través de una estructura altamente diseccionada.

Existen acontecimientos dentro de la fábula que pueden ser interpretados desde el ascenso y caída del mito de Prometeo, en un *cisma* y *travestismo* que hace pensar que, en tematizaciones literarias como esta, está por entrar a un nuevo periodo de *latencia*, su *ethos* es, indudablemente, rechazado, incluso parodiado. Quién se atrevería a negar que el siglo XXI se inaugura con la certeza de que la desmesura de lo humano atenta contra el planeta y todos los seres vivos que lo habitan o que las aspiraciones de supremacía sobre lo natural y lo biológico son constantemente derrocadas.⁴ Todas estas manifestaciones del mito de Prometeo parecen no tener cabida en la visión futura del mundo. Ahora hay espacio para la pregunta, ¿qué mito se manifiesta en nuestro tiempo si el *ethos* prometeico es rechazado y parodiado?

La pieza literaria en cuestión se eleva a la forma de la tragedia clásica cuando se observan las premisas de las que parte: la familia del protagonista es dueña de un emporio televisivo. Por ello, no cabe duda de que éste no es un “personaje común”; por el contrario, es un personaje nacido en el contexto del poder (actualmente, este ámbito es el de los medios de comunicación), situación que lo hace tener una posición de privilegio frente al resto de los humanos. Puedo afirmar que los altos capitalistas remplazarían esa clase que, en la tragedia, corresponde a la aristocracia; “el viaje del abuelo al desierto para cazar emigrantes” es el crimen que anida en la historia familiar, el cual definirá el destino trágico de los personajes; el “suceso natural milagroso” —por una suerte de fuerza de magnetismo, la chatarra metálica se eleva sobre el suelo y, al hacerlo, produce un escandaloso concierto de metal— deviene el *deus ex machina* de

⁴ ¿Acaso algo del modelo económico imperante o la instrumentación tecnológica para la explotación de especies es todavía defendible?

la historia, aunque las fuerzas que influyen en los acontecimientos no son de origen divino, sino las fuerzas de la naturaleza, como por ejemplo: la gravedad, la fuerza de magnetismo que organiza todo el universo y que produce esta danza de la chatarra. Considero este suceso una enorme metáfora de cómo las leyes físicas y químicas influyen en las partes más imperceptibles e íntimas de la constitución de las personas. Pese a ser un texto contemporáneo, observo un materialismo intrínseco a la visión moderna de la vida. Finalmente, la muerte del abuelo es la que propicia que todos los eventos relativamente importantes para la acción de esta historia se desencadenen. El fallecimiento del patriarca —quien, además, es el verdadero modelo paternal del personaje principal— impulsa a Lázaro para llevar a cabo su cometido. Sin el “centro de poder” de esta familia-mafia, todas las órdenes se desplazan para reformular una nueva generación en el poder. Es el caos que precede al nuevo orden.

Por otro lado, si nos detenemos en los acontecimientos de la trama se observa cómo estos van dando forma al *cisma prometeico* que prevalece en la visión del mundo de la pieza, comenzando con Lázaro y su desencuentro con el “arte”:⁵ éste acto de creación propiamente humano que le parece monstruoso, es el origen de su aborrecimiento hacia la condición humana. Por el contrario, en el mito de Prometeo tenemos que:

Prometeo se enfrascó en la tarea de hacer de los humanos algo más que un mero reflejo viviente de los dioses. Instruyó a los hombres en todas las artes y saberes necesarios para la vida. Les enseñó a construir casas y a fabricar herramientas, a arar la tierra y a sembrar el trigo, a cosecharlo cuando estaba maduro, a separar el grano de la paja y molerlo entre dos piedras planas. Les mostró como cazar y domesticar a los animales salvajes [...] Se dice que también Prometeo dio a los hombres el poder de la palabra, les enseñó los nombres de todas las cosas e incluso les instruyó en el arte de la escritura. (Lancelyn Green, 2007: 47-56)

En la visión cósmica del don prometeico, esta dotación de habilidades que hacía a los seres humanos semejantes a los dioses, es decir, esa “capacidad de creación” que el humano posee, lo ha transformado en un ser monstruoso que destruye y se autodestruye.

Cuando la madre desestima las amenazas de Lázaro, entra en la terna por el poder sin darse cuenta de que la pelea por el control es con su propio hijo —es su error

5 Su condición agónica durante la infancia está asociada con la pintura mural que observa cada día.

trágico—, con lo cual desencadena las fuerzas que se oponen y suscitan en el evento dramático. A partir del desencuentro con la madre y las decisiones en torno al funeral del abuelo, Lázaro diseña su venganza: un plan criminal que consiste en asesinar a todos los artistas y burócratas del arte de la nación. Esta purga está motivada por aquella infancia torturada y por su experiencia frente a la obra de arte monstruosa, pero también se ha gestado ante el horror, que —al parecer— sólo Lázaro ve: el mundo de espectacularidad, falsedad y frivolidad del que se ha enriquecido su familia. Llegado a este punto, es posible asegurar que Lázaro es un héroe siniestro que intenta acabar con un estado de cosas decadente y putrefacto. Asqueado del arte nacional, se propone renovarlo por medio de su plan macabro. Es el mismo impulso del dios padre cristiano que quiere purificar el mundo destruyéndolo.

De acuerdo con el personaje, el estado actual del teatro nacional lo convierte en el ámbito más despreciable de todo el arte. Sin pudor, el texto explícita, tal y como se hace el teatro ahora, nada se puede rescatar o reciclar, por lo que es necesario exterminar por completo a toda la gente de teatro; además, asegura que será su propia condición de frívolo narcisismo la trampa para el asesinato. Recordemos que, Pablo —un miembro del plan criminal— coloca las armas dentro de unas cámaras de cine y en una polaroid, pues estaba seguro de que nadie temería a una cámara y de que incluso todos morirían complacidos. (Esto recuerda al abrumador fenómeno de las *selfies* en redes sociales, lo cual no es más que una espectacularización del individuo, uno de los excesos más marcados de esta entronización del sujeto por encima de la comunidad, del bien común y de la naturaleza).

En una carta a Diego Rivera, Lázaro confiesa las razones que justifican los asesinatos de los artistas y burócratas del arte nacional; así se vislumbra su aborrecimiento por un arte que no es considerado como tal si no es “espectáculo”, “entretenimiento” o “diversión”. Sin menoscabo de las connotaciones que tiene para la cultura y el arte nacional, la figura de Rivera —artista que dibujó un México muy particular para los propios mexicanos y para el mundo— se caracteriza como un mero artificio. Así, como inaugurador de este paradigma, Rivera es el primer artista que asesinan.

Ahora bien, la pregunta que surge es ¿cómo puede ser que un artista con propósitos completamente contrarios a lo anterior sea reconocido, en este universo como el artífice de la decadencia del arte nacional? La respuesta está en el propio texto: el arte nacional es un error, pues el concepto *nación* es una mentira demagógica que encubre una idea aberrante para el arte: formalización, institucionalización, ideologización desde el aparato que mejor hace alianza con el Estado, es decir, la televisión. Un arte verdadero debería destruir esta alianza y sus propósitos. En este mismo sentido,

el atentado en el teatro de Bellas Artes durante la función de Don Juan, transmitido a todo el país por la televisora, sirve para denunciar el reciclaje de la decadencia para convertirla en espectáculo.⁶ La acción avanza y la maquillista de la funeraria le pregunta a Lázaro si su plan ha dado resultados; sin embargo, éste afirma que para verificarlo será necesario esperar a la siguiente generación. A Lázaro ya no le importa el alcance de sus acciones, en cambio, en el mito de Prometeo sucede todo contrario, puesto que sus acciones tenían los vuelos más nobles:

Pero Zeus, en cuanto fue consciente de que su orden había sido ignorada y de que el don que él se había reservado había sido entregado a los hombres, convocó a Prometeo a su presencia. [...] —Que tu destino sirva de advertencia a todos aquellos que en algún momento osen desobedecerme —repetía Zeus embravecido—. (Lancelyn Green, 2007: 47-56)

A continuación, analizaré *El evangelio según Clark Kent*, de Richard Viqueira,⁷ texto de la dramaturgia mexicana del siglo XXI, escrito y dirigido entre 2004 y 2008. Aquí es más clara la parodia del mito de Prometeo. Podríamos decir que, mientras *Deshuesadero...* es una suerte de *travestismo* del mito, *El evangelio según Clark Kent* resulta una franca *herejía*. En la presentación de la publicación, Mario Espinosa señala: “se trata de un texto en principio imposible de desligar de su puesta en escena” (Espinosa, 2010). Tal como ocurre con el ejemplo anterior, no se puede entender el sistema teatral del texto, si no se tiene en cuenta, en todo momento, el sistema de convención escénica, con la salvedad de que aquí sí hay registro de puesta en escena:

⁶ Cabe mencionar que mientras escribo este artículo, remito al lector a un ejemplo de “la tragedia humana convertida en espectáculo a través de la televisión”: mencionando los acontecimientos inmediatamente posteriores al sismo del 19 de septiembre de 2017. La televisora más importante de nuestro país “construye una historia de una niña llamada Frida, víctima del sismo” y la publicita como espectáculo noticioso, para captar la atención de un público televidente cada vez más escaso.

⁷ Richard Viqueira nació en la Ciudad de México en 1975. Es actor, dramaturgo y director de escena. Se formó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue becario del programa Jóvenes Creadores del Fonca, de la Fundación Carolina de España y de la Fundación para las Letras Mexicanas. Entre las obras que ha escrito y dirigido destacan: *El evangelio según Clark Kent* (2010, México, Paso de Gato), *PsicoEmbutidos* (2009, México, Ediciones El Milagro) y *Locus Solus Monólogos* (2013, México, Ediciones El Milagro).

el dramaturgo montó la obra y posteriormente publicó el texto con la versión final —resultado de una larga y casi ininterrumpida temporada de funciones en México y Estados Unidos.⁸

La historia inspirada en la saga cinematográfica de *Superman* descansa en el supuesto delirante de que el superhéroe y Jesucristo se encuentran en la época histórica del personaje judío. Es una indagatoria alucinante, netamente posmoderna, en torno a lo que sucede en el mundo después del derrumbe de las ideologías. Los personajes que participan son “Luthor (mismo actor que Judas), Clark, Luisa (mismo travesti que Magdalena), Superman, Jesucristo, Concurrencia (los que están sobre la escena, pueden ser dos personas o mil), Público (los que acuden a ver la obra)” (Viqueira, 2010: 3).

Al inicio de la historia, Luthor anuncia que Superman finalmente ha muerto. Así lo que observaremos en la lectura —en el texto se nos dice que cada fragmento o escena es una viñeta de un comic— son los recuerdos de su *alter ego*, Clark Kent; es decir, conoceremos la memoria de los hechos milagrosos de Superman en vida, de ahí el nombre *El evangelio según Clark Kent*. La escena comienza con la muerte de Luisa y los intentos de Superman por revertir éste hecho. Para lograrlo, intenta modificar el movimiento de rotación de la Tierra al hacerla girar en sentido contrario —tal y como sucede en la película citada—; sin embargo, su esfuerzo es excesivo y el superhéroe llega al siglo I de nuestra era, cuando Jesucristo predica por Galilea su evangelio:

Cómic: Superman vs. Cronos —Viñeta 1— Clark (*Al público*): ¡La caída libre de una máquina de escribir! A veces olvidas pasajes de tu propia vida. ¿Cómo recordar algo más, siquiera un nombre? Según yo, se llamaba Luisa. No me crean. Los evangelios se construyen a partir de la memoria, pero a veces falla y hasta confunde a personas. (Viqueira, 2010: 5)

8 Este texto podría entrar en cualquiera de las dos categorías que ofrece Jorge Dubatti en su *Filosofía del teatro*: “Texto dramático escénico [...] Texto dramático pos-escénico [...] es el texto literario que surgió de las notaciones a partir de un texto escénico heteroestructurado. [...] es la re-escritura en el escritorio, independiente de la escena, de textos dramáticos para su re-elaboración literaria [respectivamente]” (2007: 154-155).

Después de su osada estrategia de revertir el tiempo, Superman llega al momento en el que Jesucristo expulsa a los mercaderes del templo. Evidentemente el encuentro entre ambos personajes supone las más estrambóticas reacciones entre ellos y con el resto del elenco. Las diferencias entre los dos son claras, pues, a pesar de que ambos son presentados como personajes fantásticos, por naturaleza, son opuestos: Superman quiere que los hombres se superen a sí mismos y, mediante la fuerza, procuren la justicia superando “El mal”; por su parte, Jesucristo quiere que los hombres perdonen “El mal” echando mano del amor, el perdón y la abnegación.

De esta manera, varios episodios de “la vida de Jesucristo” son re-visionados a través de esta pieza dramática. Por ejemplo, el episodio donde algunos judíos intentan apedrear a la prostituta Magdalena:

Jesucristo: No estoy libre de pecado, por ello no puedo lanzar la primera piedra. (*Se esconde tras la concurrencia a la espera de que alguien inicie, nadie se atreve, Jesucristo se acerca a la prostituta y le da en la mano la Kryptonita con que iba a apedrearla*) Anda. Mejor apedréame tú. (*Agacha la cabeza*) ¡No sabes cuántas injusticias cometí, hermana! Luthor (*Al público:*) Así pasaron las cosas. ¿No me creen? Recuerden la gran diferencia entre los evangelistas y Clark. Él por lo menos era reportero, tenía una metodología comprobada y un oficio de más de diez años que lo avalaban, además él fue un hombre del siglo XXI, ellos no.

Superman: ¡Escúchame Luisa, arroja esa piedra y podré salvarte! (2010: 12-13)

En el transcurso de la historia se aprecian las marcadas diferencias entre la idea de justicia de Superman y la de Jesucristo. Uno responde al ideal griego de auto superación y ejercicio propio de la búsqueda de la justicia; el otro es la representación del cristianismo occidental que se opone a esta insurgencia del sujeto en búsqueda de su propia felicidad. Hacia el final se da a conocer el asunto más polémico de esta versión del evangelio: como se sabe, toda la fe cristiana está fundada en la resurrección de Jesucristo; sin embargo, desde la perspectiva de este texto, tal acontecimiento nunca tiene lugar, pues Superman manipula el sepulcro de Jesús y calcina el cuerpo para desaparecerlo. De alguna manera, el texto afirma que el cristianismo es una estafa y es el superhombre quien ha inventado Occidente.

Clark: Si Jesucristo no resucita, la historia del mundo dejará de ser igual. (*A Superman:*) Viste cómo se comportaron los apóstoles. Estafas, usura, intentos de guerrilla,

terrorismo. Así el mundo. Un intento de revolución tras otra, ¡Ya estás viejo para repetir la cruzada, Superman!

Superman: (*Al cadáver de Jesucristo:*) ¡Ah ya entiendo la influencia que tendrás!

Clark: (*A Superman*) La historia está a punto de tomar su cauce de nuevo. (*Al público*)

Pero entonces recordé la frase que dijo Jesucristo aquella vez...

Jesucristo: (*Resucita, pero sólo para decir su parlamento.*) Bah, ¿de qué sirve un justiciero si no puede cambiar el origen del mal? (*Se vuelve a morir*)

Superman: ¿Cambiar el origen?

Clark: ¿Cómo no lo pensé antes?

Superman: Si Dios es el responsable de cada acto, como decías, Él me puso ante esta situación con algún propósito

Clark y Superman: ¿Qué querrá Dios de Superman? (2010: 28-29)

Si todo lo que he resumido de la obra en cuestión no alcanza todavía para reconocer cómo es que se ha recogido la franca crisis del ideal prometeico, hacia el final el autor comparte algunas notas con distintas fechas en donde esclarece o proporciona información que permite reconocer los problemas que lo ocupan como escritor.

El evangelio según Clark Kent es una crítica a toda forma de “historia oficial” que sirva para perpetuar en el poder a grupos hegemónicos, tanto del ámbito ideológico, como del económico y religioso. Sanarnos a carcajadas es la única religión que nos queda. Sólo eso o creer en superhéroes y dioses. ¡Dios está muerto, pero también Superman y Marx!, ¿entonces en quién creer? (2010: 32)

Es importante no olvidar que el mito se promueve desde alguna clase o sector social, el *operador social*, es decir, el grupo que lo moviliza, dinamiza y lleva a cabo las transformaciones del mito de acuerdo con sus intereses como organismo sociopolítico. Se ha dicho que el mito de Prometeo se formaliza hacia finales del siglo XIX, junto al ascenso de la clase media burguesa, la cual remplazará en los órdenes económico, político y cultural a la clase aristócrata y religiosa. Todo el siglo XX será la afirmación y fortalecimiento de esta clase capitalista, y ésta promoverá la transformación del mito de Prometeo: los seres humanos han asesinado al dios; por ello, están desnudos frente al vacío, armados únicamente con su inteligencia, y es ésta la que los ayudará a constituirse a sí mismos y erigirse por encima de la impredecible naturaleza.

Hasta aquí la grandeza relativa del mito, pero este principio arrastrará consigo consecuencias terribles. Ya he hablado de la *desmitologización*; asimismo, justificará la explotación de otros sectores sociales, especies vivas, recursos naturales en favor de una idea de progreso. Muchos años, la ciencia estuvo influida por esta mirada progresista y evolucionista; ahora, las nuevas teorías que plantean la evolución de las especies como un proceso de cooperación y colaboración genética son también formas de rechazar este *ethos* mitológico.

Considero que los ejemplos dramáticos anteriores recogen un sentir cultural, y es la parodia la operación que niega el *ethos* del mito de Prometeo desde su transformación moderna. En su vasto ensayo *La muerte de la tragedia*, George Steiner (2011), dice que la decadencia de la tragedia está indisolublemente asociada a la decadencia mítica, simbólica y ritual del ser humano. Afirma que es el dramaturgo noruego Henrik Ibsen (sin duda, el autor de la burguesía) quien afronta de la mejor manera esta orfandad moderna:

El teatro de Ibsen presupone la retirada divina de los asuntos humanos y que esa retirada ha dejado una puerta abierta para que en ella se cuecen heladas ráfagas que vienen de una creación maligna aunque inanimada. [...] Para articular esta visión de un mundo dejado de la mano de Dios y de la conciencia fragmentada y vulnerable, Ibsen ideó una asombrosa cantidad de símbolos y gestos figurativos. (Steiner, 2011: 238-239)

A partir de esta idea surge otra pregunta: ¿cuál es ese mundo de símbolos, gestos y objetos mitológicos nuevos del teatro contemporáneo mexicano o que revelan una estructura mítica novedosa? En una muestra mínima de la dramaturgia mexicana actual, observo que la estructura mítica que prevalece sobre este corpus ya no está marcada por la confirmación de la razón como el instrumento perfecto para dominar el mundo natural y conferirle a la vida humana dignidad; ya no hay una aseveración alegre que afirme la condición humana como superior; por el contrario, las zonas de incertidumbre, oscuridad e interrogación prevalecen a través de cierta técnica literaria: la reformulación de los componentes que diferencian el género dramático (diálogo dramático, *dramatis personae*, didascalías, estructura dramática); técnicas y estrategias de escritura basadas en la ambigüedad de la relación fábula-trama, la disolución de la forma dialógica a través de la incorporación de formas narrativas y otros tipos textuales; todo ello, como parte de un sistema estético extendido en

esta joven generación, definido principalmente, por el socavamiento violento de los elementos dramáticos que dan por resultado lo que se ha denominado *metamorfosis del drama*, es decir, aquellas expresiones que conservan elementos del texto dramático convencional, pero tocados por influencias de la narrativa y el teatro del siglo xx, así como por las nuevas tecnologías.

En cuanto a la estructura profunda, encuentro coincidencias en: *a)* no se sabe qué ha sucedido antes, aunque los personajes se refieran a ello constantemente; *b)* tampoco se sabe qué sucede después del drama; no hay un restablecimiento del orden o un regreso a las causas; *c)* no hay mayor antecedente de la trayectoria de los personajes; *d)* en la acción dramática, la situación inicial no varía de un acontecimiento a otro; *f)* estamos frente a un *adentro* indeterminado de un *afuera* aun más indeterminado; *g)* la acción dramática sucede fuera del tiempo; *h)* los diálogos son una variante de un diálogo original. En otras palabras, las coordenadas de esta construcción ficticia se han llevado a un límite asfixiante.

BIBLIOGRAFÍA

- Armstrong, Karen (2005), “La era axial (c. 800-200 a.C.)”, en *Breve historia del mito*, Barcelona, Salamandra, pp. 83-105.
- Blumenberg, Hans (2004), *El mito y el concepto de realidad*, Barcelona, Herder.
- Dubatti, Jorge (2007), *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- Durand, Gilbert (2003), “Conceptos auxiliares del mitólogo”, en *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*, Buenos Aires, Biblos/Daimon, pp. 135-151.
- Espinosa, Mario (2010), “Presentación”, en Richard Viqueira, *El evangelio según Clark Kent*, México, Paso de Gato, s.p.
- Gide, André (1899), *Prometeo mal encadenado*, traducción de Iván Salinas Zaragoza, Editor Digital Titivillu, disponible en [[http://assets.espapdf.com/b/Andre%20Gide/Prometeo%20mal%20encadenado%20\(8586\)/Prometeo%20mal%20encadenado%20-%20Andre%20Gide.pdf](http://assets.espapdf.com/b/Andre%20Gide/Prometeo%20mal%20encadenado%20(8586)/Prometeo%20mal%20encadenado%20-%20Andre%20Gide.pdf)], consultado: 15 de diciembre de 2016.
- Lancelyn Green, Roger (2007), *Relatos de los héroes griegos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Nietzsche, Friedrich (2015), *El nacimiento de la tragedia*, México, Editores Mexicanos Unidos.

- Nietzsche, Friedrich (1977), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial.
- Prado Coronado, Gunnary (2017), *Tres tendencias en la dramaturgia mexicana del siglo XXI: metamorfosis del drama, dramática narrativa y textualidades teatrales de la posmodernidad*, tesis de doctorado en Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- Steiner, George (2011), *La muerte de la tragedia*, Madrid, Siruela.
- Uribe, Álvaro (coord.) (2012), *Grafías para el planisferio paginado. Antología de dramaturgia mexicana actual*, selección y prólogo de Alberto Villarreal, México, Dirección de Literatura-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Villarreal, Alberto (2005), *Deshuesadero y sangre basura*, en *Dramaturgia Mexicana*, disponible en [<http://www.dramaturgiamexicana.com>], consultado: 15 de diciembre de 2016.
- Viqueira, Richard (2010), *El evangelio según Clark Kent*, presentación de Mario Espinosa, México, Paso de Gato.

GUNNARY PRADO CORONADO: Licenciada en teatro por la Facultad Popular de Bellas Artes y maestra en Filosofía de la Cultura por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, actualmente forma parte del programa de doctorado en Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Además, cursó el Diplomado de Dirección y Producción Escénica “Práctica de Vuelo”, de la Coordinación Nacional de Teatro, y el Diplomado Virtual en Políticas y Gestión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Colabora en el proyecto Sinestesia escénica, revista michoacana de Artes Escénicas, como parte del consejo editorial y colaboradora regular. Sus principales líneas de investigación son: dramaturgia mexicana contemporánea, Samuel Beckett y tendencias contemporáneas de la escena.

D. R. © Gunnary Prado Coronado, Ciudad de México, julio-diciembre, 2017.