

**RITUAL Y DRAMATURGIA:
CONTEXTO ANTROPOLOGICO DEL TEATRO
COMEDIAS, DRAMAS Y TRAGEDIAS**

CLAUDIO ESTEVA FABREGAT

Comedia, drama y tragedia aparecen en la base de la experiencia social y profunda de los seres humanos, pero cada una de ellas se manifiesta en forma de aspectos definidamente constituidos: Estos serían: 1) la comedia es asumida como una forma de normalidad donde los conflictos se suponen insertos dentro del sistema de auto-regulación, sin esfuerzo, y de auto-reproducción, sin traumas, en el seno de las culturas urbanas. En la comedia los protagonistas son seres que asumen roles normales o característicos de costumbres, y por eso se distinguen por el hecho de que no destruyen la integridad del discurso normal de la sociedad. 2) El drama y la tragedia son asumidos por las sociedades como asuntos previstos de anormalidad, que mientras interfieren y entropizan el discurso cotidiano de la cultura, deben ser corregidos por medios represivos, en unos casos, o por persuasión de sentimientos culpables, en otros. Dramas y tragedias descubren sentimientos polares en forma de universales, y aunque su dimensión estructural es más compleja en las sociedades urbanas y es cognitivamente más amplia su difusión intercultural, sin embargo, cualquiera que sea la fase evolutiva alcanzada por las culturas, todas reconocen en su seno la existencia de dramas y de tragedias que habitualmente culminan en expresiones de naturaleza transétnica. Las diferencias son locales y residen en la forma como son expresados los sentimientos de naturaleza o universales.

Por añadidura, estas formas de expresión, aunque son específicas o culturales en su configuración y proceso, tienden a ocupar una parte significativa del discurso emocional de las sociedades, y en gran manera se desarrollan en la dirección de proponer una resolución consciente a los conflictos psíquicos y espirituales por los que pasan determinados individuos de las sociedades humanas. Constituyen, asimismo, fuentes de alarma social y se caracterizan por el hecho de que producen consciencia moral específica, tanto como definen una concepción del mundo sobre impulsos y deseos, como además sobre el dolor y la muerte, expresamente comunicados a través del diálogo y de la acción gestual de los protagonistas.

La comedia es, prácticamente, el discurso literario de la vida normal de las sociedades y es, asimismo, el asunto social que mejor articula los argumentos conscientes implícitos en la razón cultural. En este sentido, la comedia se interpreta fácilmente como una dimensión cultural estrictamente identificada con la normalidad ética, incluso en sus contradicciones, del proceso social de la cultura en sus individuos. Es difícil, en tal caso, construirla como si fuera una estructura imaginaria o fantástica, sobre todo porque siempre es equivalente a una realidad de consciencia común. A diferencia del drama y de la tragedia constituye un discurso consciente asequible a la comprensión directa de los públicos, generalmente étnicos, en los que se originan los caracteres y modos de la acción. Por eso, su interpretación apenas consigue alcanzar el clímax que, en cambio, sí se exige a las representaciones dramáticas y a las abreacciones trágicas implícitas en las pasiones trascendentes extremas.

Si acaso, definida la comedia como asunto intrascendente, apenas se concibe como un descubrimiento del discurso cultural en una fase psicológica controlable, ya que, comúnmente, se identifica dentro del yo social cotidiano. Así, la comedia podemos integrarla dentro de la consciencia moral del *statu quo*. En la comedia este último es fácilmente controlable, e incluso aparece situado en el contexto de los niveles éticos ordinarios más indulgentes del sistema moral. En éste, cualquier condena primera de comportamientos se disuelve en la misma acción mientras ésta, al mismo tiempo, tampoco acaba por atreverse a desbordar los límites soportables para la consciencia ante cualquier desviación moral.

Desde esta perspectiva, mientras el ritual y los estilos dramatúrgicos tienden a ser la expresión de dramas y tragedias que pueden percibirse como conflictos complicados y extraordinarios, no generalizables a toda la comunidad social, la comedia sí representa experiencias mayormente generalizables por los signos de su expresión controlada. El contexto de la comedia es, así, asunto propio de la cognición común y de la experiencia general de esta cognición. En este sentido, la comedia supone la formación de un discurso, sea oral o escrito, para nosotros el de expresión la más consciente del teatro en la vida social.

En términos psicológicos, diríamos que la comedia es equivalente a una estructura de personalidad básica, esto es, común o generalizable aun grupo social; una en la cual el individuo domina la realidad en la acción sin traumatizarla profundamente. En este punto, sus comportamientos equivalen a superficies de reacciones que el individuo ha aprendido a considerar como propias de las situaciones sociales e interpersonales que tiene que vivir, incluidos los sentimientos que resultan de sus actos de identidad.

La comedia es, por lo tanto, equivalente a la representación de un mundo directo que moralmente no rompe los moldes del equilibrio psíquico ni las convenciones que gobiernan los actos sociales. Los conflictos se resuelven de manera convencional y se ajustan, por lo mismo, a la preservación del *statu quo* sin que se adviertan en su proceso complicaciones destructivas. En

su discurso todos los individuos pueden sentirse superficialmente integrados. La acción de superficie podemos considerarla como la noción que en nuestro parecer define mejor el esquema semántico de una comedia. Por eso, en nuestro enfoque toda comedia es una forma ética en la que los asuntos conflictivos son controlables porque se adecúan a las capacidades normales de asunción del patrón cultural admitido por las normas que gobiernan los comportamientos interpersonales.

De manera diferente, el drama y la tragedia representan formas de expresión más graves y demuestran que la forma cultural tiene fallas y dificultades para absorber las desviaciones de sus miembros. Ambas pertenecen al área de los conflictos trascendentes, individualizados y extraordinarios. Quienes viven tales actos dramáticos o trágicos han sobrepasado los requerimientos morales implícitos en la personalidad básica, y en ésta su sistema consciente. Impulsados por deseos consumados fuera de los límites normativos, los individuos han situado sus estructuras de personalidad en el contexto de lo que llamamos un yo natural frente a un yo cultural, ambos comprometidos por la emergencia de la actividad de sus opuestos. De hecho, el drama y la tragedia son las formas individualizadas o propias del inconsciente en lo que éste tiene de pugna permanente con el grupo social convencionalizador ejecutando acciones de censura y de control de sus miembros.

De este modo, en las culturas el drama y la tragedia, sean étnicos o sean transétnicos, no sólo reflejan, en gestos, palabras y discursos, sentimientos y pasiones, sino que, además, sugieren la radicalización de la estructura emocional de los sujetos hasta explotar lo que es propiamente la dirección del ethos cultural. De hecho, la fuerza misma de esta explosión emocional somete a prueba la capacidad de tensión de los grupos humanos, y de ahí que las catarsis emocionales de los individuos en el drama y en la tragedia desborden los límites morales admitidos por las culturas específicas y se convierten en temas universales.

Los universales o emociones que el carácter dinámico de las pasiones profundas, verbigracia, el amor, el odio, la venganza, el resentimiento, la envidia, los celos, y otros sentimientos, así como la actividad de sus conclusiones en el incesto, el homicidio, y todas las secuelas destructivas que provocan se transforman, a menudo, en dramas y tragedias cuyo sentido cultural consiste en su enorme capacidad de disociación individual y en su formidable impacto desorganizador sobre la estabilidad del ethos. Dramas y tragedias son, por eso, símbolos de acción dotados de poder emocional indiferenciado, en un punto: en aquel que hace posible el que, con independencia de las diferencias étnicas, raciales y culturales que existan en su expresión formal, esto es, en la superficie aparente de los actos, despiertan estados destructivos de ansiedad y de entropía cuya fuerza, neurótica o psicótica, según los casos, implica no sólo a individuos, sino a sociedades. Esta implicación es, obviamente, destructiva tanto para el individuo como para el grupo. En tal extremo, los dramas y las tragedias tienden a ritualizarse cuando sedimentan peligrosamente las entropías sociales provocadas por las pasiones

abiertas, o sea que en tal caso se produce lo que pueden considerarse síntomas de proyección universal: son asumidos como problemas del hombre trascendiendo sus límites culturales estrictamente étnicos.

El incesto, por ejemplo, constituye, en este sentido, una acción estimulada desde los impulsos del deseo o de la pasión, y como tal desborda los devaneos convencionales de la comedia, precisamente porque destruye el orden institucional regido por las normas culturales. De ahí el que su realidad sea juzgada condenatoriamente en su consumación. Su condena no surge necesariamente del juicio previo sobre su valor moral negativo; más bien deriva de la desorganización que origina en la estructura de personalidad. Es en la dimensión destructiva del ethos donde muchos temas del drama y de la tragedia adquieren derechos universales y aparecen como psicológicamente mayoritarios, con independencia de la solución cultural que puedan tener en sus contextos sociales.

Las revelaciones conflictivas del ethos se manifiestan, pues, vinculadas a los ámbitos de las pasiones universales y de los deseos aparentemente latentes, tanto como ocultos, que de vez en cuando explotan la estructura del ego hasta distorsionar emocionalmente las formas morales de la personalidad, esencialmente constituídas, en lo psíquico, en torno a la dirección de las pasiones del amor y del odio, tanto como de la voluntad de poder implicada en la realización inconsciente del ego. De este modo, las estrategias radicales del drama y de la tragedia revelan un proceso diferente al de la comedia; precisamente las primeras presionan tensionalmente sobre las estructuras de los sentimientos normales, y con la ruptura que provocan acentúan el carácter desorganizador de sus componentes expresivos.

Desde luego, la ritualización que sigue a muchas formaciones dramáticas y trágicas resulta ser inevitable cuando, por una parte, las pasiones emergentes tienden a explotar de manera periódica y cuando, por otra, amenazan con transformarse en catarsis incontroladas. La ritualización que se advierte en muchas sociedades como respuesta social a las pasiones cuya latencia y expresión incontroladas destruyen la integración personal, cabe entenderla también como un medio de ejercer una cierta regulación sobre proyecciones disolventes derivadas de la intención inconsciente de los impulsos humanos reconocidos como tendencias, que siendo universales, tienen la capacidad de caotizar el programa institucionalizado que suponen en sí las formas culturales que integran funcionalmente al individuo en las organizaciones sociales de su comunidad de acción.

Por estas razones, las ritualizaciones son formas de controlar los peligros desorganizadores inherentes a la explosión espontánea de las emociones, con lo cual son, asimismo, maneras de transformar las catarsis individuales en emociones colectivas idóneas para reunir las tensiones individuales en un espacio con salidas de control común.

En lo fundamental, los rituales dramatizados representan formalizaciones por cuyo medio la espontaneidad pasional se descarga en el seno de una mayor consciencia social de su necesidad. De hecho, como rituales los dra-

mas y las tragedias revelan ser transformaciones organizadas, conscientes, de los inconscientes orgánicos, de modo que su manifestación estética tiene un carácter secundario, aunque aparezca secundada por haces de constelaciones simbólicas, de parafernalia y de formas, que se producen, incluso, como metáforas profundas del mundo ético turbado de las culturas.

En las culturas el drama aparece, pues, dividido entre las nociones conscientes del rol y la lucha de las fuerzas inconscientes por sobrepasar sus límites culturales. Por eso, si la cultura adquiere una forma teatralizada cuando tiene su actividad en la división del trabajo y en los sentimientos que emergen de las relaciones interpersonales y de la dependencia emocional de los seres humanos, los efectos de estas relaciones se reflejan en el ritual y en las representaciones éticas. En estos actos «teatrales» que suponen las identificaciones de rol y de estatus, se manifiestan ciertas dicotomías dialécticas consistentes en una pugna por diferenciar, sin conseguirlo, el yo natural del yo cultural. El yo de la individualidad es enemigo del yo de la generalidad, y ambos son, así, el teatro dinámico dentro del cual se mueven los portadores de la cultura, esto es, sus miembros sociales dividiéndose de modo permanente entre la consciencia de su realidad personal y el inconsciente de su fuerza individualizadora.

Ser en el drama y en la tragedia es ser en la cultura, y aunque aparentemente son distintos los actores y su audiencia, el acto mismo de ser en diferentes alternativas de rol, convierte el mundo estético de la representación en una particularidad específica del *homo sapiens*. Por ser así, éste defiende su identidad en forma institucionalizada, y para ello recurre a las metáforas simbólicas del lenguaje estético en sus más profundas emociones. La polémica misma del hombre entrando y saliendo de sí mismo a través de la introversión y de la extroversión, constituye en él alternativas a la vez conscientes e inconscientes de su actividad social. Su teatralidad aparece como una manera superficial directa, la que se rige por el rol, pero la interpretación de éste refleja el modo de realizar esta experiencia. En el contexto de esta dicotomía, la cultura se torna teatro y el individuo se convierte en sistema de orientación para los demás.

En el contexto de estas coordenadas hay que considerar la existencia de dos ámbitos diferentes en el contexto del metaforismo teatral dentro de cada cultura: 1) uno minoritario e individualizador, y 2) otro mayoritario o colectivizador. Y asimismo, y dependiendo de las expansiones transculturales, pensamos que el ámbito individual o minoritario dentro de cada cultura pertenece a la expresión de los conflictos inconscientes que, por lo tanto, y paradójicamente, corresponden a las emisiones irracionales e inconscientes, psicológicamente universales. Esto es, pertenecen a las experiencias arquetípicas indicadas por Jung y expresadas como propias de pasiones que existen con independencia de los contenidos específicos de las culturas entendidas como diversidades adaptativas de la humanidad. De hecho, el ámbito universal por excelencia reside en la individualidad personal, y su manera más específica de representación la encontramos localizada en el drama y en la

tragedia. Por el contrario, el ámbito étnico, el de cada cultura, es el que asume una versión comunitaria de expresión; el ritual es su forma más propia, y en éste tiene una actividad latente el drama y en su mayor violencia pasional la tragedia.

La comedia se proyecta, entonces, más que como un estado latente de pasiones explosivas rompiendo el *statu quo* y obligando al grupo a ritualizar la acción, como un proceso de repercusiones emocionales distendidas donde, por lo menos, la razón cultural asegura la expresión de maneras convencionalizadas solventando conflictos que pueden ser socialmente controlados sin necesidad de tener que acudir a la autoridad de los recursos rituales. En el proceso de relación de las formas sociales de la actividad individual, la comedia cabe significarla como equivalente a la reproducción de sucesos menores de la vida cotidiana, empíricamente verificables por medio de la simple observación de los comportamientos de superficie. En realidad, los actos de la comedia son básicamente topográficos, en el sentido de que pueden interpretarse de modo directo y son fáciles de percibir intelectual y psíquicamente en forma extensiva o lata.

Mientras tanto, la expresión individual, en tanto potencia latente de libertad situada en el inconsciente, es la que cuenta para connotar lo que son propiamente actos universales en sus síndromes. Ejemplos de este carácter podrían reconocerse en el complejo de Edipo, o las versiones profundas del ser insertas en el existencialismo y en el surrealismo, así como en las transformaciones mitológicas cuando éstas se explican en función de luchas entre contrarios o de los problemas trascendentes referidos a la solución de incógnitas, asimismo, fundadas en el origen responsa le de la historia humana como catarsis de sus diferentes dialécticas. Por este lado, las versiones de ámbito restringido aparecen relacionadas con situaciones de carácter cultural localizadas o étnicamente particulares, por lo menos en su expresión. Su tono universal se afirma dentro de la universalidad de las pasiones, y aparece como forma inconsciente a través de las potencias individuales expresándose dramática o trágicamente. Estas serían lo común ala humanidad. Por eso, los temas cotidianos suelen ser asuntos propios de la comedia, con lo cual se entiende que los espacios dramáticos corresponden más que a una dominancia lingüística mayoritaria, a una dominancia de los arquetipos incorporados a todas las culturas por la vía de los impulsos profundos internalizados en las pasiones irresueltas de los seres humanos.

Dramas y tragedias acuden a polarizarse, por lo dicho, en forma de sentimientos universales, y aunque su dimensión estructural es más compleja en las sociedades urbanas y es cognitivamente más amplia su difusión intercultural, sin embargo, cualquiera que sea la fase evolutiva alcanzada por las culturas, todas reconocen la existencia de dramas y tragedias que culminan en síndromes socialmente patológicos.

Las diferencias son locales y residen en la forma como son expresados los sentimientos que denotan universalidad. Por añadidura, estas formas de expresión, aunque son específicas o culturales en su proceso y estructura, tien-

den a ocupar una parte significativa del discurso emocional de las sociedades; en gran manera, se desarrollan en la dirección de proponer una resolución consciente a los conflictos psíquicos y espirituales por los que pasan los miembros de las sociedades en que ocurren los problemas. Asimismo, constituyen sistemas de alarma social y se caracterizan por el hecho de que producen consciencia moral específica, tanto como definen una concepción dogmática sobre impulsos y deseos como, además sobre el dolor y la muerte. La idea de una visión del mundo aparece expresamente comunicada por medio del diálogo y de la acción gestual de los protagonistas de la representación.

Dentro de una perspectiva etnográfica, podemos considerar el drama como una forma convencionalizada del ritual (cf. Abrahams 1972, 352), y es particularmente significativo en él la presentación de parafernalias diversas y de juegos reconocidos en forma de danzas y músicas. Mientras son representaciones del mundo real actuadas por miembros de la propia comunidad, pueden estimarse como distintas del drama teatral, pues éste no es necesariamente étnico, y tampoco desarrolla una versión mística en lo que ésta pueda tener de enlace con un pasado habitualmente tradicional por antiguo. En sí mismo, en las sociedades tradicionales el drama es ejecutado por actores que en su ejercicio representan ser una prolongación de la cultura de la comunidad. Así, el rol que desempeñan, aunque no sea el propio de su vida cotidiana, sin embargo, su contenido está relacionado con los temas místicos, en otra de sus dimensiones, y en cualquier caso identificado con la memoria oral y anónima, más que escrita o personalmente identificable.

En la práctica, las audiencias de un ritual son nativas y dominan la representación por experiencia cognitiva, tanto como son conscientes de su elaboración dramática. En tratándose de asuntos místicos, su ejecución corre a cargo de especialistas locales, y como señala Abrahams (Ibidem), si bien todo drama constituye un conflicto convencional, lo cierto es que el curso de su representación tiende a proporcionarles una resolución.

Dentro de su vertiente mística, nos encontramos impuestos en el hecho de que cuando se trata de un drama folk, se supone la compenetración entre actores y audiencias, mientras que en el drama teatral ambas partes permanecen psicológicamente y expresivamente separadas (cf. Abrahams, 353). Es así por cuanto en el drama folk los actores tienden a comunicar una historia a través de un diálogo y de una acción conocidos por su audiencia. En cambio, el drama teatral comienza estableciendo una «distancia psíquica» (Ibid, 352) consistente en que el efecto estético resulta de esta separación. Esta sería la razón por la que el drama folk establece vínculos muy estrechos con la versión ritual, y así no es difícil advertir que el diálogo tiene un papel predominante en la representación dramática de los pueblos primitivos y folk, y aunque aparezcan movimientos de danza, lo cierto es que la recepción estética principal se centra, sobre todo, en la reflexión de la palabra, de manera que los símbolos más significativos aparecen dominados por la palabra más que por el gesto. Esta es una de las razones principales por las que

el misterio en el drama tiende a ser descubierto por medio de la palabra, precisamente porque ésta es lo más directamente comprensible por un público que conoce previamente las circunstancias estéticas de su propia reflexión.

Cuando penetramos en los reinos del drama y de la tragedia, lo que advertimos en ellos son, en el primero, un ambiente de poesía mágica, y en el segundo la representación de un dolor sensual, de manera que uno acepta el que en origen el drama se nos presente como un modo de actuar y de hacer poéticos vinculados con ceremonias que inicialmente tuvieron una valor mágico-ritualizado (cf Jung 1976, 525). En este sentido, viene a ser una forma de renacimiento del yo, porque éste vuelve constantemente a sus fuentes iniciales de expresión. Aunque se presenta de maneras muy diversas, su carácter más importante consiste en que adquiere la dimensión de un arquetipo, incluso cuando reconocemos que puede disfrazarse de manera polifacética. (Ibidem).

Al aparecer como un proceso estético representado, un drama es una forma de acción, y en tanto nos introduce a una temática profunda, tiende a ser una interpretación dinámica del simbolismo social de la personalidad. Por consiguiente, y en términos del drama ritual folk, lo que éste suele desarrollar es una imitación de lo tradicional, de manera que con ello siempre tiende a resucitar actualizándose en el yo de los participantes. Esto supone restablecer de modo permanente el *statu quo*, con lo cual los personajes alegóricos tienen como función mantener la unidad del grupo (cf. Duvignaud 1966, 14). En este caso se trata de una unidad esencialmente simbólica.

Situados en esta faceta del prisma, los dramas constituyen formas de sustitución simbólica de la historia, sobre todo en la medida en que obligan a regresar al origen mientras reúnen socialmente lo que hasta un determinado momento puede haber permanecido disperso. En este límite el drama teatral es considerado (Ibidem) como una reunión de roles concertados dispuestos en un espacio que adquiere una forma total a partir de una reducción heurísticamente sincrónica. Por añadidura, en su discurso verbal y gestual, y en el ambiente que produce, es obvio que desarrolla actitudes ceremoniales, precisamente porque el respeto que merecen los roles en su ejecución inducen a la audiencia a identificarse con un modelo sublimado de la misma realidad.

Aunque los dramas, en general, conducen a identificarse con emociones latentes de carácter universal, en la vida propiamente teatral dependen para su existencia de un dramaturgo o de un realizador productores de un proceso literario. Aquí los conflictos humanos son transformados en piezas de una composición psicológicamente compleja, apenas establecida coherentemente en el seno de la consciencia social. Esto es, y en lo que nos concierne, el drama apenas resulta ser una función de lo normal, precisamente porque lo normal es que los sistemas culturales tengan previstas respuestas institucionalizadas dispuestas para reprimir, aunque sea moralmente, las transgresiones a sus normas; pero es también normal que no se las propongan a sus miembros. Dramas y tragedias son, en tal caso, reconocimientos sensuales

de dolor y de culpabilidad que las culturas asumen en base a formas rituales de conciliación, cuando no de expiaciones simbólicas donde la sublimación adquiere un valor de consciencia social sobre el mundo de las pasiones y de los sentimientos.

En lo fundamental, los ritos místicos de los pueblos conciernen a las funciones terapéuticas, pues convocan regularmente la culpabilidad a la expiación. Así, convierten la enfermedad social en salud, el dolor en alegría, la muerte en salvación, y sucesivamente a medida que se racionalizan las pérdidas de equilibrio emocional, esta entropía permanece subyugada por el drama y por la tragedia. En cada caso, la interpretación folk se propone disolver las ansiedades acumuladas.

Aunque esto último no se consiga totalmente, la cultura tiende a producir los roles que convienen a la resolución simbólica de los conflictos. Así, éstos son tratados como realidades sociales: representan ser la expresión de las contradicciones internas desarrolladas durante el mismo ejercicio de las funciones sociales. En la práctica el discurso oral ritualizado, congregador de audiencias tradicionales, más que el literario, individual por antonomasia, es el propio del yo cultural o étnico. Su desenvolvimiento incluye la exigencia de un cierto rigor en la interpretación; en él las audiencias, por tradicionales y por convocadas como colectivos culpables, apenas pueden desentenderse de su identificación.

La dialéctica de las contradicciones sociales discurre por entre la oposición entre el que llamamos neutro cultural o ego superorgánico y el dinámico cultural o actuado socialmente, en este caso transformado en entropía orgánica: en drama y tragedia. La formación conflictiva puede aparecer disimulada por los disfraces del ritual, pero éstos, ciertamente, apenas pueden impedir sus existencia.

De este modo, el ritual, y en este caso el drama folk, tienden a concentrarse en la recuperación de los equilibrios morales por medio de la solución de las ansiedades sublimadas. De este modo, lo que el ritual prefigura es un esfuerzo de reorganización constante de la unidad social amenazada. De hecho, lo que el ritual consigue es restituir la consciencia del valor de la normalidad perdida. Se trata, pues, de devolver a la cultura el *statu quo*, mientras el neutro cultural tiende a manifestarse dramatizándose en la misma realidad social sin que en primera instancia aparezcan interpuestas las correcciones culturales. De ahí la necesidad ritual de la reaparición dramática del conflicto.

En sus categorías dinámicas, el drama y la tragedia tienden, pues, a expresar la existencia de una primera descodificación social de los patrones culturales por violación de sus normas morales. En tal caso, la misma descodificación actúa como un revulsivo y despierta la consciencia en el individuo de que el sistema normativo es grandemente compulsivo y tiene gran capacidad de represión. Es el momento en que uno se analiza a sí mismo, mientras al mismo tiempo el juicio público sirve para dar reconocimiento consciente de la violación. La tragedia griega es un ejemplo de este proceso de recupe-

ración de la consciencia para su equilibrio, y en gran manera la violación provoca la aparición de una potencia emocional que actúa contra el yo en la medida en que éste permanece dominado por los impulsos fluctuantes del deseo y de las pasiones.

Entrados en esta perspectiva, el neutro natural o yo de los impulsos, constituye un formato emocional que siempre deriva hacia la expulsión de tendencias sociales represivas. Nada que pertenezca a los mundos del drama y de la tragedia escapa a la censura social en sus formas de recuperación, por la consciencia del escándalo, de lo que es formalmente derecho de todos, de la sociedad, a impedir su disolución. En el fondo de los dramas y de las tragedias están las emociones universales, diferentemente racionalizadas en función de las identidades culturales específicas, pero cada valor personal, e igualmente cada expansión pasional, en sus efectos personales tiende a concertar una necesidad social de austeridad, un volver al ethos cultural, en cierto modo un volver a la norma, el sistema que cognitivamente produce las razones de cada sociedad étnica. Estas razones definen los límites de sus emociones y de sus actos abiertos.

Resulta ser, entonces, que la diferencia entre una comedia y un drama o tragedia, consiste en que la primera es mayormente étnica. O sea, se entiende como un material cultural específico: pertenece a la cognición que ha socializado una determinada comunidad. El drama y la tragedia son transétnicos: expresan pasiones y emociones universales. Por lo tanto, trascienden el marco étnico y expresan configuraciones psicológicas que se perciben en los actos pasionales de la humanidad.

Si refiriéndonos al universo de los temas dramáticos, en lugar de decir con Gouhier (cf. Duvignaud *ibid*, 28) que el drama «añade mundos al mundo», invertimos la locución y decimos: el mundo se manifiesta en los mundos, entonces es cuando hallaremos el verdadero sentido universal de lo que representa ser naturaleza humana fundándose en todas las culturas con independencia de su diversidad lingüística y de sus adaptaciones y evoluciones concretas en el espacio y en el tiempo. Las pasiones expresadas gestualmente aparecen sensualizadas en forma de sentimientos que, aparte de las causas de su proyección, son universales. Por eso, reír, llorar, odiar, amar, dolerse, indignarse, sonreír, humillar, proteger, temer, constituyen emociones que pueden ser percibidas en todas partes, cualesquiera que sean las diferencias culturales que puedan separar a las audiencias.

De hecho, cada cultura puede que provoque las pasiones de modo diferente, pero lo importante aquí es que siendo distintos los estímulos, su manifestación en forma de lloros o de risas, es clasificada por su estética topográfica. La diferencia reside en su recepción, tanto como en la justificación y consenso relativos que pueda connotar su expresión. En lo fundamental, este consenso es una función del modo como cada cultura socializa y motiva a sus miembros y de cómo éstos juzgan los actos de los seres humanos a partir de sus propias experiencias sociales, y a partir también del modo como ha sido construída su visión del mundo.

Aquí es donde los llamados ámbitos mayoritarios de expresión representan modos de expansión culturales que, dependiendo de su imperialismo cognitivo, alcanzan más allá de sus espacios étnicos hasta conseguir significación incluso en el seno de los llamados ámbitos minoritarios. Incluso cabría entender que los espacios minoritarios se funden prácticamente en el contexto de la comprensión que hacen de las pasiones, aunque eso no incluya necesariamente el proceso que las descarga, pues en cada caso los amores o las risas son actos emocionales que pueden estimularse de modo diferente, dependiendo inicialmente del modo específico como pueden ser motivados.

Aquello de que el teatro se distingue por el hecho de que puede resucitar personajes (cf. Duvignaud, 29), puede aplicarse también al ritual, aunque éste tiende siempre a mantener una codificación cognitiva más restringida o limitada al ámbito étnico. En este sentido, la dramatización permite reproducir acontecimientos siempre situados en el pasado, pero actualizados, y puede responder a emociones de recuperación permanentes, cualquiera que sea su código étnico. Su expresión última, la emoción concreta que revela, resulta ser la forma adulta de comprender que algo en la existencia aparece como conflictivo o como experiencia tangible. En eso consiste su comprensión universal.

Uno se da cuenta, cualquiera que sea su código lingüístico, que la persona del actor o actores interpretan una alegría o un pesar, o simplemente transmiten un acto final en su momento y en el que la audiencia extraña puede que ignore su origen por ignorar el conocimiento de su proceso y de su código formal. Sin embargo de ello, hay una percepción de identidad inevitable en lo que es propiamente la identificación de un acto emocional. Cualquiera que sea el valor cultural adscrito a su estructura, lo cierto es que una mera percepción topográfica de lo estético permite entender su connotación profunda.

Por otra parte, la resistencia a identificarse con su sentido constituye una referencia cultural y se ajusta más que a valores estéticos a valores éticos. Y así, un drama puede contener valores estéticos diferentes y ser, en cambio, éticamente coincidente en lo que refiere a la condenación de determinados actos. Esto es, las imágenes, vestuario, expresión, espacio y tiempo culturales, con separar aun sociedades de otras, no impiden, sin embargo, que las audiencias puedan sentir una misma actitud de repugnancia o de aprobación, según los casos, por lo que hayan presenciado. Aparentemente, también aquí es cierto que un mismo personaje cognitivamente identificado al igual por diferentes audiencias en el drama, es, por el contrario, significado por unos como héroe, y como tirano por otros. Los conquistadores Hernán Cortés y Napoleón podrían ser ejemplos de esta significación dicotómica de los dramas humanos, en tanto el primero para muchos mexicanos ha sido un hombre cruel, mientras que para muchos españoles puede ser magnificado como un héroe. E igualmente ocurre con el segundo, en tanto sus conquistas despertaron el rechazo de su legitimidad triunfal, mientras al mismo tiempo se producían oleadas de admiración hacia su persona.

En el drama, tanto como en la tragedia, y asimismo en el que aparece como proceso ritual, como en el que se manifiesta de modo teatral, lo que distinguimos, aparte de sus expresiones entendidas como actos mayoritarios, es que su capacidad de representación requiere aprendizaje y reflexión; su proceso básico consiste en la suplantación de otro yo. En cambio, habría que aplicar otro matiz a la tragedia. Este sería el de que lo trágico adquiere, por esencia de su raíz emocional inserta en el núcleo de las pasiones, un sentimiento de renunciación de orden tanático que incluye tanto la autodestrucción, como la muerte misma de los objetos que se oponen a la realización del sujeto.

En la tragedia como teatro, los actos de renuncia se manifiestan como funciones destructivas del yo, igual como objeto que como sujeto, mientras que en el drama el yo puede ser restituído a su condición de plenitud por medio de procesos de recuperación de sus pérdidas iniciales. En tal extremo, percibimos en lo trágico una sensación de poder destructivo cuyo origen radica en una primera realidad dramática transformada posteriormente en tragedia, y por lo mismo irrecuperable, ni siquiera acudiendo a fórmulas de inversión de la personalidad.

Para nosotros, la tragedia es, además de una acción ejemplarmente destructiva, un comportamiento por cuyo medio el drama culmina hasta definirse de manera decisiva. Aquí en la tragedia la influencia definitiva es el *tanathos*. En cambio, en el drama lo que se desarrollan son sentimientos fundamentales frustrados donde la existencia aparece profundamente mediaticada por contratiempos que expresan conflictos no necesariamente destructivos en su culminación. Si acaso representan un proceso dialéctico en el sentido de producirse dentro de una dinámica de contrarios que se dirigen a proponer soluciones.

De este modo, las representaciones rituales de mitos catastróficos constituyen medios de restitución de la legitimidad social de la existencia, pero no son trágicos en sí mismos porque, en todo caso, los sujetos resucitan el derecho de comparecer en el yo de los supervivientes sociales del rito, entendiendo que es indispensable el compromiso entre la disfunción y la terapéutica de la rehabilitación. De hecho, en el drama la enfermedad moral del personaje puede recurrir a la salud ética incólume de la sociedad para recuperarse, pues a diferencia de lo que ocurre en la tragedia, el personaje es reivindicado constantemente por medio de la expiación consentida. En la tragedia la expiación no supone un acto suficiente, porque las acciones del personaje han sido moralmente inasumibles por su sociedad y los juicios de ésta se interpretan como condenaciones definitivas. De modo profundo, las tragedias se nos aparecen como señales de que un yo específico tiene que ser destruido decisivamente. Por eso, siempre aparece una culpabilidad condenada irreversiblemente. Y esta culpabilidad suele encontrarse fatalizada cuando se descubre que es víctima del descontrol sobre sus impulsos y pasiones. En cambio, el drama implica la formación de un proceso en el que los impulsos acaban siendo dominados. En éste los controles éticos adquieren una capa-

cidad de poder superior que los hace aparentemente irresistibles, con lo cual impiden que las fuerzas destructivas acaben sometiendo a las constructivas.

En los dramas se nos aparecen fuerzas éticamente muy controladas donde los impulsos apenas acaban imponiéndose sobre las convenciones. O sea, apenas son capaces de destruir definitivamente el yo puesto a prueba. En las tragedias el destino del yo es ser destruido. Las fuerzas del instinto, las pasiones, son formas de acción que se desarrollan hasta su culminación porque carecen de controles suficientes como para impedir su destinación. Si acaso, se esfuerzan en detenerse sin conseguirlo. Por el contrario, en los dramas la tragedia como final de destrucción inevitable del yo, no constituye un *desideratum* terminal, pues las fuerzas sociales aparecen organizadas para impedirlo.

Los actores, rituales o teatrales, en la suplantación del yo siempre tienen a desarrollar el conflicto hasta extremos psíquicamente controlables, pero los tráficos se determinan por abreacciones irrefrenables en las que su consciencia es advertida de la inevitabilidad de realización destructiva de un destino. En este punto, para nosotros la diferencia entre el drama y la tragedia reside en que el primero denota capacidad de control de las situaciones dialécticas, hasta superarlas o manteniéndolas en el estatus de conflictos irresueltos; en cambio, la tragedia se dirige a su conclusión dándose remate el yo a sí mismo en el ámbito de la destrucción.

Para mi entender, el ámbito de las comparaciones etnográficas permite descubrir la existencia de situaciones a la vez de comedia y de drama como formas de expresión habitual en las culturas, pero las versiones trágicas son patrimonios comparativamente escasos en todas ellas, precisamente porque las tendencias destructivas radicadas en los impulsos, suelen permanecer dominadas por los vigilantes controles sociales del *statu quo*. Los rituales y los dramas están en la existencia cotidiana de las contradicciones sociales y en la misma experiencia individual de los sentimientos que se motivan desde las metas de finalidad; pero las tragedias son actos últimos de destrucción que sólo tienen lugar entre los héroes más o menos sumergidos que cada sociedad guarda para dar sentido último a sus conflictos terminales. Empero, mientras drama y tragedia representan categorías emocionales de experiencia integradas universalmente en su expresión, la comedia es, esencialmente, una formación propiamente étnica apenas traducible en su conclusión porque es radicalmente específica. En este punto es donde la Antropología Cultural, y en concreto la Etnología, se percata de la dificultad de percibir el teatro como una forma etnográfica, mientras el mismo se produzca como una suplantación transétnica del yo y de las temáticas culturales en forma de literaturas producidas más desde el individuo que desde la sociedad entendida como una configuración de plenitud cultural absoluta.

Marzo de 1985

Citas Bibliográficas

- ABRAHAM, Roger D. 1972 Folk drama. En DORSON, Ed., pp. 351-362
- DUVIGNAUD, Jean 1966 Sociología del teatro. México, Fondo de Cultura Económica.
- DORSON, Ed., Richard M. 1972 Folklore and folklife. Chicago and London, University of Chicago Press.
- ESTEVA FABREGAT, Claudio 1981 El Folklore en el Contexto de la Antropología Cultural. En: CULTURA TRADICIONAL Y FOLKLORE. I Encuentro en Murcia. Editora Regional de Murcia, pp. 35068.
- JUNG, C. G. 1976 The symbolic life. Miscellaneous Writings. The Collected Works of... Princeton, University Press.