

acta sociológica

Manuel Lavaniegos Espejo

MNEMÓSINE Y LETEO, EN EL ARTE Y EL TEATRO. EL IMAGINARIO TEATRAL

Acta Sociológica, núm. 57, enero-abril 2012, pp. 143-166

Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>



Acta Sociológica

ISSN (Versión impresa) 0186-6028

Centro de estudios Sociológicos, FCPyS, UNAM

Edificio "E" 1er piso, C.U. México D. F.

Teléfonos. 56229414 y 56229415

actasociologica@mail.politicas.unam.mx

Filósofo y poeta. Doctor en Arte y Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Investigador del Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas Es Profesor del Posgrado de Filosofía de la Religión en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus publicaciones más importantes se pueden destacar los libros *Configuraciones trágicas. Teatro y filosofía* (1995), *Rubén Cimé o la ascultura del reencantamiento del mundo* (1997), *La ceremonia imaginaria de Jean Genet* (1999). Asimismo, entre sus libros de poesía podemos destacar: *Calligramas de Cenizas* (1997), *El dolor del viento* (2003) y *Cosacha Furtiva* (2008).

Líneas de investigación: hermenéutica contemporánea, comprensión del fenómeno religioso: Lluís Duch, Mircea Eliade y Paul Ricoeur.

Publicaciones del Centro de Estudios Sociológicos - FCPyS

http://www.politicas.unam.mx/carreras/ces/rev_actasociologica.php

www.revistas.unam.mx

Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría General, Torre de Rectoría, piso 7, México D.F. Del. Coyoacán, C.P. 04510.
Todos los derechos reservados 2011.

Esta página puede ser reproducida con fines no lucrativos, siempre y cuando no se mutila, se cite la fuente completa y su dirección electrónica.
De otra forma requiere permiso previo por escrito de la institución.

MNEMÓSINE Y LETEO, EN EL ARTE Y EL TEATRO.

EL IMAGINARIO TEATRAL

***Mnemósine and Leteo in Art and Theater.
The Theatrical Imaginary***

Manuel Lavaniegos Espejo*

Resumen.

En este artículo, el autor plantea algunos rasgos de los términos “*Memoria*” y “*Teatro*”; una reflexión en torno a la memoria y su relación con el arte por la senda de sus orígenes en la tradición occidental y sus raíces en el mito. A partir de esto, realiza un acercamiento a la dialéctica memoria y olvido en la *vida imaginaria* o *imaginante* de los hombres y, en específico, del complejo proceso teatral.

Palabras clave: Teatro y memoria, origen del canto, arte de la memoria, memoria y olvido, imaginario teatral.

Abstract

In this paper the author presents some features of the terms “memory” and “theater”; a reflection about memory and its relationship with art along the path of its origins in western tradition and its roots in the myth. From this, the author approaches the dialectic of memory and oblivion in human imaginary life and in theatrical process.

Key words: Theater and memory, origin of singing, art of the memory, memory and oblivion, theatrical imaginary.

Recibido: 10 de mayo de 2011.

Aceptado: 16 de agosto de 2011.

* Doctor en Arte y Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, investigador del Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Introducción

Cotidianamente hablando, la memoria es una dimensión en extremo familiar y viva. Imprescindible con la que siempre contamos. Sin su capacidad de almacenar, ordenar y generar imágenes e ideas, estaríamos extraviados en el tiempo y en el espacio, perderíamos los eslabones de la duración, y las señas de los lugares sencillamente, no estaríamos aquí.

Antes de penetrar en las facetas o elementos que caracterizan el proceso de la memoria con su capacidad de disponer de los conocimientos pasados, conservarlos o hacerlos persistir en imágenes y palabras (momento de la *memoria retentiva*), y la posibilidad de reclamar el conocimiento pasado y hacerlo actual o presente (momento del *recuerdo*), consideremos cómo se ubica el arte en relación con la memoria. Un proceso sin duda complejo que ha desvelado a filósofos, epistemólogos y psicólogos, quienes han llegado a plantear a la memoria (del *nous* en griego, *mens* en latín) como el armazón de la mente o de la razón misma. Precisamente, de *mens* deriva el nombre de *memoria*. San Agustín dice de ella que es el “vientre del alma”, y, Santo Tomás la denomina “el tesoro y lugar de la conservación de las especies” (a la manera de una profecía de la “memoria genética” del DNA).

A fin de considerar el complejo pasivo/activo de la memoria en la producción imaginaria que transforma en *presente lo ausente*,elijamos la senda de sus orígenes en la tradición occidental y sus raíces en el mito.

Arte y memoria

Mucho antes de que Platón y Aristóteles incluyeran en su discurso filosófico ambas nociones, la de “memoria” y la del “arte”, o “*poiésis*”, y la posibilidad de pensar su mutua relación –que por lo demás, perfila hasta nuestros días, las polémicas maneras de reflexionarla– ya los poetas, los *aedas* helenos Homero y Hesíodo dan cuenta por escrito y remiten a un culto y tradición oral más arcaicos, que conciben y recrean el nacimiento de la voz, la palabra, el canto y la danza, íntimamente ligados a la presencia numinosa de las *Musas* y las *Ninfas* que habitan en la soledad de los bosques salvajes de la Hélade, desde el principio de los tiempos.

El mitólogo y filólogo Walter F. Otto (1874-1958), en su libro, *Las Musas y el origen divino del canto y del habla*,¹ ha mostrado, con gran erudición y elocuencia, la naturaleza eminentemente divina de las *Ninfas* y las *Musas*. Basado en Píndaro y Arístides, Walter Otto escribe lo siguiente, acerca del mito de creación de las Musas, dadoras de la sustancia del arte a los hombres:

Quando Zeus hubo ordenado el mundo, los dioses vieron con mudo asombro su magnificencia, que se hizo presente a sus ojos. Finalmente el padre de los dioses preguntó si notaban la ausencia de algo. Sí, respondieron, falta algo: una voz para alabar las grandes obras y la completa creación con palabras y con música. Se necesitaba para eso un nuevo espíritu divino, y por consiguiente los dioses dijeron a Zeus que creara a las Musas [...] Lo creado no debe alabar al creador; falta todavía algo, pues la esencia del ser no está concluida hasta tanto no haya una lengua que la enuncie. El ser y su magnificencia deben ser pronunciados, esto es la plenitud del ser. Y para esto ninguno de los dioses a los que Zeus había encargado el gobierno del ser ha sido llamado, puesto que ellos mismos están incluidos en la creación. Sí, también ellos están atrapados por su silenciosa emoción y sólo pueden pedir lo más elevado, una voz para glorificar la maravilla del mundo y que pueda cantarlo y alabarlo.²

Las Musas fueron creadas para glorificar la maravilla del mundo, éste es el significado de su esencia divina. Son diosas en el sentido pleno del término. La primera oración en la que la lengua griega nos habla, el proemio de la *Ilíada*, invoca a la Musa, a la que sólo llama “diosa”. El canto y el habla son ocupaciones divinas para ser ejecutadas originaria y esencialmente sólo por una deidad. El espíritu del canto está unido a su divina profundidad; que en él y sólo en él se manifiesta el ser.

Hesíodo en su *Teogonía*, nos dice que la tarea de las Musas en el Olimpo es cantar la alegría de Zeus, de los dioses y su vida inmortal y bienaventurada, su propia aparición en el mundo, el origen del ser y el destino de los hombres mortales. Píndaro, en su 1º *Pítica*, exclama que las Musas son “el alma del reino olímpico” y que “todos los seres (...), se aterrorizan cuando la voz oyen de las *Píerides*”.

¹ Otto, Walter F. (2005), *Las musas y el origen divino del canto y del habla*, Siruela, Madrid.

² *Ibid.*, p. 30.

La reconstrucción hecha por Walter Otto del origen de las Musas es complementaria de otro mito griego, muy conocido y difundido por poetas y pensadores, que cuenta que las Musas son hijas de Zeus y *Mnemósine*. En su *Teogonía*, Hesíodo nos dice: “cerca de la más alta cumbre del nevado Olimpo ella dio a luz nueve niñas, después que el prudente Zeus se uniera a ella nueve noches subiendo a su sagrado lecho, lejos de los inmortales”. *Mnemósine*, *Mneme*, es precisamente, la diosa de la memoria, una *Titánide*, como el mismo Zeus, hija de la hierogamia primordial entre *Gea* y *Urano*. Sócrates, en el diálogo platónico *Eutídemo*, la invoca para que le auxilie con su memoria y dice que con ella se puede conocer la raíz del pensamiento. Es “*memini*”, “*Moneta*”, de “*moneo*” en latín, que también significa “consejera”, “acreedora”, que muestra (*mostrare*) la señal sobrenatural de pensamientos y recuerdos divinos. Sus hijas, las *Musas*, a través de su pluralidad corroboran, señala W. Otto, su profunda unidad de fondo pues, a pesar de que son nueve, en esencia sólo hay una *Musa*.³ Las nueve triplican la trinidad sagrada de la Diosa; como sucede en varios panteones antiguos, no sólo griegos, con ciertas divinidades fundamentales. El vestigio casi fantasmal de la diosa Musa habita escondido entre nosotros en la palabra “Música”, que denomina todo un universo en la temporalidad que nos remite a su lejano origen.

Los tratados de mitología e iconografía recopilan nueve nombres de las Musas que se han vuelto canónicos. A *Calíope* se le atribuye la poesía épica; a *Clío*, la historia; a *Polimnia*, la pantomima; a *Euterpe* la flauta doble; a *Terpsícore*, la poesía ligera y la danza; a *Erato*, la lírica coral; a *Melpómene*, la tragedia; a *Talía*, la comedia; y a *Urania*, la astronomía.⁴

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ Grimal, Pierre (1993) en su conocido *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, Barcelona, p. 368, aclara que: “Las Musas no poseen ciclo legendario propio. Intervinieron como cantoras en todas las grandes fiestas de los dioses. Se hallan presentes en las bodas de Tetis y de Peleo, en las de Cadmo y Harmonía, etc. En cambio, a cada una de ellas se le asigna alguna aventura amorosa: Calíope es madre de Orfeo, etc.”

Una recreación poética de las nueve Musas la tenemos en el soneto que, el poeta y dramaturgo, Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) les dedica:

“Sabia Polimnia en razonar sonoro,
verdades dicta, disipando errores;
mide Urania los cercos superiores
de los planetas y el luciente coro;

Por otra parte, como sabemos, son innumerables las recreaciones que en las artes plásticas occidentales se han realizado de ellas, a menudo mezclándolas con otras alegorías para dar cabida a otras artes en los cambiantes sistemas de su organización histórica. Así, en la plástica greco-romana, en el arte medieval y en el Renacimiento, por citar algunos ejemplos, tráigase a la memoria la recreación de las Musas en los *Frescos Vaticanos*, de Rafael Sanzio (1483-1520) o *El triunfo de Homero* pintado por Ingres (1780-1867) en pleno Romanticismo.

Dejando de lado esta última temática iconográfica, un tanto aleatoria, de la clasificación escolástica y académica de las artes y de su representación pictográfica, escultórica y literario/poética, a través de las imágenes de las Musas, y de sus vicisitudes a través de la historia, lo que más nos interesa subrayar aquí, siguiendo las claves del libro de W. Otto, es que el culto a las Musas se encuentra en el fundamento mismo de la religión y la cosmovisión griegas, para las cuales, el canto, el habla, la música y la danza, todas actividades y dimensiones que pertenecen al “reino del tono”, se hallan esencialmente vinculadas a todo conocimiento y verdad de inspiración divina, pues emanan de una “presencia sacra cuya iluminación y aparición significarán el ser de la esencia” participante de la armonía del cosmos.⁵ Los griegos han expresado lo divino, lo sagrado (*aídos*), por la mediación de las Musas, que tan decisivamente influyen, habitan y actúan, en el ser de los hombres, en la quietud y libertad de la naturaleza.

Lo divino —escribe W. Otto— es el canto mismo. En todo lugar donde se canta, el cantor humano, antes de elevar la voz, es un oyente. Incluso, es la diosa misma la que canta en su voz. Y, por ese

une en la historia al interés decoro
Clío, y Euterpe canta los pastores;
mudanzas de la suerte y sus rigores
Melpómene feroz, bañada en lloro.

Calíope, victorias, alabanzas guía
Terpsícore gentil; Erato en rosas
cubre las flechas del amor y el arco.

Pinta vicios ridículos Talía
en fábulas que anima deleitosas;
y ésta le inspira al español Inarco.”

⁵ *Ibid.*, p. 9.

motivo, el canto y la palabra (y la danza) tienen un significado como sólo una divinidad puede tenerlo: es la manifestación del ser de las cosas. Esta manifestación es de naturaleza tal que sin el canto, la obra de creación y el mundo no estarían completos.⁶

Las diosas Musas son hijas de *Mnemósine* porque con su habla, canto y danza, comunicados al hombre, *con-memorán* siempre el milagro de la percepción y recepción originario en que se celebra el fenómeno primordial del pensamiento y el conocimiento humanos de la “*autorrepresentación* del hombre en medio de su mundo y el llegar a manifestarse de ese mundo en Uno.”⁷

Memoria y olvido

Sin embargo, en el horizonte mítico o cosmovisional griego, no reina sólo la pura luz que re-memoriza el origen armónico, ni hilan en la quietud de la hermosura todos los recuerdos sino que, coetáneo de la fuente de agua transparente y fresca de *Mnemósine*, corre el cauce de las aguas sombrías del río *Leteo*. El curso de las aguas del *olvido*, que junto a las otras corrientes – del *Aqueronte*, *Éstige*, *Flegonte* y *Cocito* – circundan y conducen hacia el Hades. En las aguas del río *Leteo*, las almas de los que mueren vierten sus últimas lágrimas del recuerdo de su vida terrestre y se hunden hacia el fondo del olvido. Según Platón, también, las almas de los recién nacidos son bañadas en *Leteo* para que olviden que han contemplado el mundo de las esencias (*Ideai*) o arquetipos, y comiencen su senda por la vida como una *tabula rasa*, una tablilla de cera para escribir aún intacta.

El nombre de *Leteo*, según la genealogía y la teogonía, le viene a este río infernal de la diosa *Lete*, de la estirpe de *Nix*, la noche. Su madre es la diosa *Eris* o *Éride*, la diosa de la Discordia.⁸ Las figuras de *Lete* y su fuente, el río *Leteo*, irónica y paradójicamente, nos recuerdan que el hombre no sólo es, como decía J. L. Borges de *Funes*, un “memorioso”, sino al mismo tiempo un *homo obliviscens*, un animal olvidadizo.

⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁸ *Éride*: personificación de la Discordia, por lo general considerada como hermana de *Ares* y compañera suya. La *Teogonía* de Hesíodo la coloca en la generación primordial de la Noche, *Nix*, y le atribuye en calidad de hijos, los siguientes: *Lete* (olvido), *Ponos* (pena), *Limos* (hambre), *Algos* (dolor) y *Horcos* (juramento). Véase Grimal, P., *op. cit.*, p. 168.

Nuestra capacidad de recordar halla sus límites naturales en la terquedad del olvido. Borges mismo señala genialmente: “El olvido es una de las formas de la memoria, su vago sótano, el secreto reverso de la moneda”. Junto al “arte de la memoria”, o *mnemotecnia*, tendríamos que colocar, a lo largo de la historia, un “arte de olvido”, “*ars oblivionis*”.

Cicerón cuenta que Simónides, el legendario inventor de la *Mnemotecnia*, visitó a Temístocles, el famoso estratega ateniense que venció a los persas en Salamina, pero que luego fue expulsado por los propios atenienses al exilio, terminando por vivir con sus enemigos. Finalmente, desdichado, se suicida. Antes de morir, Simónides lo visitó y le ofreció su arte de la memoria para que pudiese acordarse de todo. Temístocles le responde que sería mejor que le enseñará un arte del olvido, para “sacar de su memoria todo lo que había visto y oído” porque lo martirizaba.

El estudioso contemporáneo de literatura Harald Weinrich (1927), en su prodigioso libro, *Leteo, arte y crítica del olvido*,⁹ se toma en serio éste y otros episodios y aventuras del continuo entrelazarse y rivalizar de la memoria y el olvido en la vida de los hombres, narrados a lo largo de la literatura occidental. Entre ellos: las prototípicas etapas del olvido (Lotófagos, Circe, Calipso) que retardan el retorno a Ítaca de Ulises; la distribución topológica de la cuota entre los pecadores olvidadizos de Dios y los bienaventurados que acceden a la memoria eterna de Dios en el recorrido del Dante por los círculos ultraterrenos de la *conmemoratio mortuorum* que erigió con su *Divina Commedia*; el esfuerzo monumental de Proust, *A la búsqueda del tiempo perdido*, por restituir, en una época ya desmemoriada, el tesoro de su experiencia pasada a través del lento y sorpresivo trabajo de la “memoria involuntaria” (*mémoire involuntaire*) que brilla en la *reminiscencia* y supera los recuerdos cosificados de la “memoria voluntaria” (*mémoire volontaire*); los personajes del teatro de Pirandello que buscan, de manera desesperada, a su autor para que los arranque de la *amnesia* tanto individual como colectiva, teatro pirandelliano paralelo a los dramas de Girardoux con el telón de fondo de la Primera Guerra Mundial y los preludios de la Segunda, pues “las guerras son orgías del olvido”; el “¡Jamás olvidaré!” del escritor judío Elie Weisel, sobreviviente de los campos nazis, que pierde a su madre y a sus tres hermanas en Auschwitz, y a su padre

⁹ Weinrich, Harald (1999), *Leteo, arte y crítica del olvido*, Siruela, Madrid.

en Buchenwald, y que se propondrá en lo sucesivo vivir sólo para ser memoria de aquello.

Elie Weisel cumple a través de su testimonio el mandato que Yahvé encomienda a su pueblo: “¡Zajor!” – “¡Recuerda!”:

Jamás olvidaré esa noche, la primera noche en el campo, que ha hecho de mi vida una larga noche siete veces maldita.

Jamás olvidaré el humo.

Jamás olvidaré los pequeños rostros de los niños, cuyos cuerpos se convirtieron en volutas ante mis ojos en un azul silencioso.

(...)

Jamás olvidaré todo eso, aunque estuviera condenado a vivir tanto tiempo como Dios mismo. Jamás.¹⁰

Éstas y otras incursiones realizadas por la literatura, el arte y la filosofía son analizadas por Harald Weinrich para iluminar el tenso y oscilante horizonte entre memoria y olvido en el que se mueve la psique del hombre. Weinrich parte de la inmediatez y de los efectos del olvido sobre la vida y las expresiones en el habla cotidiana, para plantear el objetivo de su investigación.

Todo el mundo es desmemoriado. A todo el mundo le ha pasado haberse olvidado aquí de esto, allá de aquello; haber olvidado alguna cosa trabajosamente aprendida de memoria. Por eso, nadie puede decir con ligereza: ¡esto será inolvidable, esto no lo olvidaré nunca! Porque el hombre es por naturaleza un ser olvidadizo. Las percepciones del olvido propio y ajeno forman parte, desde la juventud, de las experiencias elementales de toda persona y son una de las plagas de la senectud. Así que este libro no requiere ninguna definición académica de la palabra “olvido”. Lo que esta palabra significa se sabe siempre y es lo que menos puede ser olvidado.

Pero, con esto, no queda clara la circunstancia que la palabra designa. Por nuestros cotidianos encuentros con el olvido, aún no sabemos hasta donde alcanza su poder en nuestra vida, qué pensamientos y sentimientos desencadena en las distintas personas.

Para saber más sobre todos estos aspectos del olvido y adoptar una postura diferenciada respecto de ellos en la propia vida, podría ser de utilidad someterlos a una consideración histórico/cultural centrada en el trato del arte del olvido, junto a una igualmente necesaria crítica del arte del olvido.¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 303.

¹¹ *Ibid.*, pp. 15-16.

Los recorridos de Weinrich por los meandros de Leteo nos permiten percatarnos de que la experiencia del olvido no sólo posee valencia negativa, oscura o sombría, sino que en ciertas dosis, es también imprescindible, necesaria y sana para la existencia. El olvidar las tensiones, los pesos, los terrores obsesivos y acumulados en la memoria, es equiparable al proceso reparador o regenerador del sueño. Ese cíclico olvido diario de la insidiosa vigilia –olvidar la rigidez autoritaria y el endurecimiento de los hábitos y vicios, el rencor por los daños y ofensas– se asocia a la capacidad de perdonar, condonar deudas, llegar a una amnistía, pactar la paz y recuperar cierta inocencia y confianza en sí mismo y en las relaciones con los otros hombres. Si no se despejara el “espacio” mental de los muchos conocimientos inútiles, las tercas fijaciones, los banales caprichos y los necios lugares comunes, la memoria parlotearía como un “papagayo”, considera Paul Valery. La saturación de estupideces no dejaría ningún lugar para lo que verdaderamente tiene importancia de ser recordado, ni tendría cabida lo auténticamente nuevo o por venir.

Baltasar Gracián, en sus reflexiones éticas, apunta la sencilla máxima: *Saber olvidar*. Pero, en seguida aclara el carácter dilemático de la memoria/olvido: que “no sólo es villana la memoria quando más fue menester, pero necia en acudir quando no convendría”.¹² De tal modo, va desplegándose que el frágil y riesgoso equilibrio o economía entre *Mnemósine* y *Leteo* resulta decisivo, personal y colectivamente, para que el hombre afronte los avatares siempre imprevisibles a que está sujeta la existencia.

En este sentido, las exploraciones del psicoanálisis vienen, todavía más, a enriquecer la comprensión de la polaridad complementaria memoria/olvido, estructurada por la dinámica del proceso consciente/inconsciente en la vida de la psique. Con la investigación de los *lapses* inconscientes y las asociaciones de las imágenes oníricas para operar la *anagnórisis* psicoanalítica de los complejos traumáticos (Freud) y el acceso a los arquetipos (Jung), se elaboran mediaciones y matices adecuados a la situación del hombre contemporáneo –que prefiere decir “psique”, olvidándose de que, en un principio, se trata del “alma”–, para entender la dialéctica entre memoria y olvido en el completo *proceso de la vida imaginaria o imaginante*.

El pensador catalán contemporáneo Lluís Duch, que desarrolla toda una antropología de la vida cotidiana, plantea con gran nitidez

¹² *Ibid.*, p. 287.

la importancia y alcance que conlleva la problemática de la memoria y el olvido, enfocada no tanto en su carácter de efectos pasivos como consecuencia de las acciones pasadas, sino destacando su impronta creadora en la íntegra trama espacio/temporal:

La correcta relación entre *recuerdo* y *olvido* permite que el ser humano y los grupos humanos construyan creativamente el espacio y habiten en él, y a pesar de las innumerables incertidumbres y riesgos que les asechan, entre la esperanza y el temor, permanezcan abiertos al futuro con cierta dosis de confianza.

(...)

En cada momento presente, la construcción del “de dónde venimos”, la de “dónde estamos” y del “hacia dónde nos dirigimos” son tareas propias del *trabajo de la memoria* con la finalidad de hacer más llevadero el combate contra el caos que, constantemente, pende sobre los humanos como espada de Damocles.¹³

Tras considerar las proposiciones anteriores, podemos con justificadas razones afirmar que ya el teatro, desde sus más remotas manifestaciones, había expuesto con rasgos indelebles, forjados a fuego y con una hondura aún insuperable, los dilemas tan trágicos como cómicos, de *Mnemósine* y *Leteo* en la psique de los hombres y sus contundentes consecuencias sobre el tejido de sus relaciones.

Los héroes de la tragedia exhiben a cada paso las emocionantes y desgarradoras peripecias de su oscilación entre el recuerdo “oracular” y el olvido de su “destino” mortal. Del olvido en la acción del *dramatis personae* –por lo demás tan natural en los hombres (esos “*brotos*”, “sombros” pasajeras de un día, que son los mortales)– pende su precipitación en la “*hybris*” hacia la exaltación o la trivialización, igualmente “titánicas”.¹⁴ *Antígona*, movida por las “huellas” de una memoria profunda, apela y vislumbra hacia un orden más alto que el de la *Polis* existente, lo que la llevará fatalmente a la muerte. Las intermitentes señales de *anamnesis* hechas por el coro delimitan y amplifican la experiencia de “*phobos*” y “*eleos*” –terror y compasión– que inunda los sentidos, las emociones y la consciencia de los

¹³ Duch, Lluís (2007), *Un extraño en nuestra casa*, Herder, Barcelona, pp. 129-130.

¹⁴ Véase Diel, Paul (1966), *El simbolismo en la mitología griega*, Labor, Barcelona.

espectadores, prendidos a las peripecias del *personae*. Como una auténtica *aletheia* –de/velamiento, des/ocultamiento– de la verdad del existente, la tragedia nos recuerda lo que se juega en la aventura singular de cada hombre (“lo que ha sido”, “lo que es”, “lo que puede ser”). Este proceso opera como una “purificación” –*katharsis*– a un tiempo emocional y cognoscitivo.

En efecto, los trágicos griegos –Esquilo, Sófocles y Eurípides– se encuentran con sus obras realizando la compleja transmutación de la ritualidad religiosa mítica en una nueva forma –diríamos hoy “propia o autónomamente artística”– de *Techné* teatral, frente a la violenta contradictoreidad que había adquirido la vida social en la *Polis*. Sin renunciar a la “piedad” sacra del mito¹⁵ y sosteniendo una aguda consciencia crítica se mantienen en sus concepciones independientes, tanto del orden religioso como de las coerciones de la ciudad-estado.

Siguiendo la lección de Homero, los trágicos se echaron a cuestras la cuarta tarea encomendada a las Musas y por ellas a sus hijos (*Lino, Orfeo, Támiris, Reso*, los cuales, también, tuvieron un trágico destino)¹⁶ y a los hombres cantores. Esto es: cantar el destino y el sufrimiento de los mortales que se convirtió en el más suculento, bello y cruel “Manjar de los dioses”,¹⁷ en la célebre expresión enunciada por el teórico teatral Jan Kott.

Alrededor del año 413 a. C., el viejo gran Sófocles escribe su última obra, *Filoctetes*, en muchos sentidos autobiográfica. Jan Kott lo retrata retirado en Sicilia, levantándose a alimentar, cada mañana, con huevos frescos y ratones a la sacra serpiente, imagen del dios *Asclepio*. Sófocles murió en el 406, dos años antes de la caída de Atenas, escribió:

*Doy ahora mi último adiós a esta isla.
Adiós a la cueva que compartió mis noches sin sueño,
a las Ninfas en el manantial del prado (...)*¹⁸

¹⁵ Recordemos las palabras de F. Nietzsche: “Mediante la tragedia alcanza el mito su contenido más hondo, su forma más expresiva; una vez más el mito se levanta, como un héroe herido, y con un resplandor último y poderoso brilla en sus ojos todo el sobrante de fuerza, junto al sosiego lleno de sabiduría del moribundo.” Nietzsche, F. (1978), *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, p. 99.

¹⁶ Véase Otto, W., *op. cit.*, cap. II, 2: “Los hijos de las Musas”.

¹⁷ Kott, Jan (1977), *El manjar de los dioses*, ERA, México.

¹⁸ *Ibid.*, p. 178.

Recordemos que también Shakespeare fue un experto en las resbaladizas zonas de *Leteo* y *Mnemosine*. *Hamlet* –debatándose entre la “ratonera” de la maquinaria del poder y sus incertidumbres internas, entre su naufragio en la locura real del mundo y la desesperación tambaleante de la suya propia– quiere olvidar y no puede al fantasma de su padre, que repite *¡Recuérdame!* De igual forma en el registro de la “ácida” comedia del *Sueño de una noche de verano*, el duende élfico *Puck*, a instancias de *Oberón* rey de los duendes y las hadas, reparte, a diestra y siniestra pócimas de amor –hechas de la flor “violeta del pensamiento”, del “amor en vano” (*love-in-idleness*)– y de olvido, revelando y volviendo a velar la mágica realización de los deseos eróticos más secretamente ocultos, diríamos hoy “inconscientes”. ¿Qué otra cosa, que una espiral, es la Torre en que Calderón encierra a *Segismundo*, en *La vida es sueño*; una babel de memorias y olvidos, vigiliadas y sueños, de engaños y desengaños entrecruzados?

*Segismundo –
Cielos, si es verdad que sueño,
Suspendedme la memoria,
Que no es posible que quepan
En un sueño tantas cosas,
¡Válgame Dios quién supiera,
O salir de todas,
O no pensar en ninguna!*¹⁹

¿Shakespeare manierista? ¿Calderón barroco? Lo cierto es que, ambos son los modelos que empiezan a extender el velo negro de la melancolía, *Trauerspiel* o “espectáculo del duelo” –de *Trauer*: “luto o duelo”; y *Spiel*: “juego o espectáculo”– Esta noción, tan estudiado por Walter Benjamin,²⁰ excediendo su circunscripción alemana, ha pasado a convertirse en un horizonte para designar el tono dramático cada vez más sombrío, incluso en sus momentos de más alegría, de la modernidad; de un mundo que se desliza olvidado, tanto de los dioses como de la singularidad irreplicable del hombre que vive y muere. Continúa Calderón:

¹⁹ Calderón de la Barca, Pedro (1999), *Teatro*, CONACULTA/Océano, México, p. 208.

²⁰ Benjamín, Walter (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid.

*El dosel de la jura, reducido
A segunda intención, a horror segundo
Teatro funesto es, donde importuna
Representa tragedias la fortuna (...)*²¹

Retornando al proceso de la memoria, es significativo tomar en cuenta que el “arte de la memoria o *mnemotécnica*, base de toda Retórica y estrategia argumentativa, tanto para los antiguos griegos y romanos como para el medioevo y Renacimiento, imprescindible en una era anterior a la imprenta, era concebida como una *techné* fundamentalmente espacial, que procedía por un método “topográfico”: disponiendo una red o constelación de lugares (*topos* en griego; *loci* en latín) que le son bien conocidos al sujeto, como por ejemplo, su casa o el foro. En estos lugares, va depositando una sucesión de contenidos de la memoria tras haberlos convertido en “imágenes” (*phantasmata* en griego; *imagines* en latín), si no es que ya lo son por naturaleza. Este es el logro de su “imaginación” (*phantasia* en griego; *imaginatio* en latín). En su discurso, el artista u oficiante de la memoria sólo tiene que recorrer mentalmente (*permeare*) la serie de los lugares y evocar por orden las imágenes. “Este arte se desarrolla siempre, por tanto, en un paisaje de la memoria —explica Weinrich—, y en ese paisaje todo lo que ha de ser recordado de manera fiable tiene asignado un lugar. Sólo el olvido carece de lugar.”²²

Este es, esquemáticamente, el procedimiento básico de la mnemotécnica utilizado ampliamente por maestros en Retórica, académicos, escolásticos, sabios herméticos, juristas y políticos, no dudamos que también por hábiles comerciantes; pero, para nosotros, resulta en alto grado familiar porque también de modo básico era, y en buena parte sigue siendo, la misma manera de proceder de los actores de teatro para memorizar su papel coordinado con sus desplazamientos e interacciones en el escenario, o en términos dichos, modernamente por Stanislavsky: pautado como “memoria emocional” por el actor para “construir su personaje” y por el director para orquestar su *mise en escene*.

Tal vez el libro más importante que en nuestros días se haya escrito sobre las tradiciones mnemotécnicas sea: *El arte de la memoria*²³ de la sabia erudita inglesa Frances A. Yates, en él muestra

²¹ Calderón, *op. cit.*, p. 192.

²² Weinrich, H., *op. cit.*, p. 32.

²³ Frances A. Yates (1974), *El arte de la memoria*, Taurus, Madrid.

con gran profundidad que los grandes pensadores herméticos del Renacimiento: Giulio Camilo, Giordano Bruno, Ramón Lull y Robert Fludd crearon para sistematizar la completa articulación de sus conocimientos simbólicos, cosmológicos y antropológico/históricos, el diseño de “Teatros de la Memoria”, es decir diagramas gráficos, geométrico/figurativos y conceptuales, basados en los modelos arquitectónicos reales de foros teatrales. Pues, los foros teatrales eran los espacios idóneos para la representación de la *Fabrica mundi*. De hecho, Frances Yates muestra cómo le fue posible reconstruir, a partir de los grabados del *Ars Memoriae* de Robert Fludd, el plano del famoso *Teatro del Globo* que Shakespeare y sus socios financiaron y donde se representaron muchas de sus obras. El *Teatro del Globo*, una obra de carpintería prodigiosa, sucumbió en un incendio, en 1613. Fue reconstruido por completo en 1616 y tiempo después, “pasado de moda”, abandonado y convertido en escombros.

Yates guiada por su intelecto imaginativo en su desciframiento de los manuscritos de Fludd – como Simónides guiado por su “memoria espacial” para identificar entre los escombros los cadáveres de los invitados que perecieron en el derrumbamiento de la casa del púgil Skopas, y del que aquel había, milagrosamente, podido escapar–, logra desentrañar la memoria guardada en los grabados y rearmar, como el ave fénix de sus cenizas, “el escenario en el que se representaron las comedias del mayor dramaturgo del mundo”. Es fascinante cómo la estudiosa tras contrastar láminas, referencias textuales testimoniales y proponer el nuevo plano hipotético de la arquitectura perdida, trata de animarlo imaginariamente. No puedo resistirme a citar un párrafo de su argumento:

Podemos, pues, comenzar a poblar este escenario con escenas. A nivel del suelo hay puertas a las que la gente llama, cabe las que charlan en las escenas de “umbral”. También tenemos el “tejaroz”, formado por el saliente del mirador, que proporciona abrigo contra la lluvia. Tenemos también muros almenados de ciudad o castillo, con un baluarte en saliente (al que entran los defensores desde la terraza), y bajo el cual se halla la gran puerta de la ciudad del castillo, todo lo cual resulta muy a propósito para escenas de asedio o batalla. O, si estamos en Verona, ahí está la Casa de los Capuleto con la habitación baja en la que prepararon el banquete, y con la cámara alta por cuya ventana Julieta se asomaba “en tal noche cual ésta”. O, si estamos en Elsinor, ahí están los baluartes sobre los que Hamlet y Horacio conversaban cuando Hamlet vio el Fantasma. O, si estamos en Londres, ahí

está la tribuna rostral en el escenario de arriba, desde la que Marco Antonio se dirigió a sus amigos, a los romanos, a los ciudadanos. O, si estamos en Londres, ahí está la Taberna de la Cabeza de Jabalí, de Eastcheap. O, si nos encontramos en Egipto, cámara y terraza están ataviadas para formar el monumento en el que murió Cleopatra.²⁴

El citado fragmento de Frances Yates nos permite de forma simultánea, percatarnos de cómo trabaja una memoria espacial temporalizada por *ensoñaciones poéticas* (G. Bachelard), que se nutren de la “imaginación teatral”. La reconstrucción escénica de la estudiosa es una rebosante ensoñación de escenógrafo, de dramaturgo, de actor y de director, re-ubicando las presenciadas escenas, a lo largo del tiempo; como espectadora en el “espacio vacío” del *Teatro del Globo*.

Estas escenas de la memoria son las que están erigiendo y poblando de nuevo la arquitectura imaginaria y ésta, a su vez, se traslada de ciudad en ciudad, de época en época, de una relación humana significativa a otra.

En efecto, nuestra memoria funciona como un “*teatrino*”, como un *Theatri Mundi*, que condensa e intensifica con las múltiples capas memorables de la existencia, vividas por otras mujeres y hombres, nuestro presente, cotidiano y real escenario. Eso hace la memoria viva o con-memorante del teatro con nuestra imaginación, nos convierte en *persona-es*.

Porque la *imago agens* o *phantasmata* del teatro no es un gozne metafórico o una mera figuración alegórica para el encadenamiento memorístico del orador sino, siempre, la *encarnación* en el actor de la concreta acción del *personae*. De la misma manera, mientras dure el traslado *imaginal* de la representación, el *loci* de la escena es la realidad temporo/espacial e interhumana, en la que está ocurriendo el acontecimiento (*performance*), en presencia del espectador.²⁵

²⁴ *Ibid.*, pp. 408-409.

²⁵ Aquí es interesante la reflexión que hace el escritor y dramaturgo vienés Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), en su *Libro de los amigos*, acerca de Goethe: “Gran impresión causó a Goethe este verso del *Cantar de los Nibelungos*:

*Era el gran Sigfrido, que salto de la hierba,
Una lanza le salía del corazón.*

Pone de manifiesto lo que es oír una palabra en su utilización propia y corpórea cuando estamos acostumbrados a oírla en sentido traslaticio o medio traslaticio.” Hofmannsthal, H.v., (1991), *Libro de los amigos. Relatos*, Cátedra, Madrid, p.152. Por lo demás, esta imagen, tal cual, corpórea de los *Nibelungos*, diríamos nosotros, es propia de la imagen teatral que la acción del actor nos *da*, o debería de darnos, en escena.

Es decir, la especificidad del teatro se juega toda ella, pensando con Peter Brook, en la elaboración precisa del “*momento presente*”, utilizando todas las fuerzas de su arte y artesanía en la condensación intensificada –estereoscópica, estereofónica y kinestésica– del momento presente en que se efectúa el contacto magnético entre actor y espectador.

“El momento presente” es asombroso –expresa de modo inmejorable P. Brook–, su transparencia es engañosa como el fragmento arrancado a un holograma. Cuando se desintegra ese átomo de tiempo, todo el universo se halla contenido en su infinita pequeñez. Aquí, en este momento, superficialmente, no ocurre nada en particular. Yo hablo, vosotros escucháis. Pero ¿es esta imagen superficial un reflejo auténtico de nuestra realidad presente? Por supuesto que no. Ninguno de nosotros se ha desprendido súbitamente de todo su tejido vivo; aunque aletargadas por el momento, nuestras preocupaciones, relaciones, comedias menores y profundas tragedias siguen ahí, como actores, aguardando entre bastidores. No sólo nos acompañan los protagonistas de nuestros dramas personales sino, al igual que un coro de ópera, un enjambre de personajes secundarios que guardan cola, dispuestos a entrar y establecer el vínculo entre nuestra vida privada y el mundo exterior, la sociedad en su conjunto. Y en nuestro interior, en todo momento, como un gigantesco instrumento musical dispuesto a ser tocado, se hallan las cuerdas cuyos tono y armonías son nuestra capacidad de reaccionar ante las vibraciones del invisible mundo espiritual que a menudo ignoramos, pero con el que entramos en contacto cada vez que tomamos una bocanada de aire.

Si nos fuera posible, ahora, liberar súbita y abiertamente nuestras fantasías y movimientos ocultos, parecería una explosión nuclear. El caótico torbellino de nuestras impresiones sería demasiado intenso para que alguno de nosotros pudiera absorberlo. Comprendemos así por qué un acto de teatro en el presente, que liberara el potencial oculto colectivo de pensamientos, imágenes, sentimientos, mitos y traumas, sería tan intenso y tan peligroso.²⁶

El teatro no es pues, según Brook, los edificios, los textos, los actores, los decorados, los estilos o las formas, sino todos estos elementos puestos en función del misterioso *instante* que puede aflorar, explotar (*sphota*), a partir de la colisión significativa de actores

²⁶ Brook, Peter (2007), “El pez dorado” en *La puerta abierta*, Alba, Barcelona, pp. 97-98.

y público. En esta concepción no programática ni estilísticamente reglamentaria, reside la clave del famoso “vaciamiento del espacio” y el mantener siempre *la puerta abierta* a lo inesperado, continuamente practicados y repensados por Peter Brook, podríamos decir, el Picasso de las artes escénicas de los siglos XX-XXI.

Se trata, en el sentido de Nietzsche (Segunda *intempestiva*), de elevar en el tiempo/espacio el “umbral del instante”, ese punto donde convergen la memoria del pasado ancestral –de *lo que ya no es*– con la tensión del presente y con el deseo futuro –de *lo que aún no es*–. Tan sólo en ese precario y poderosísimo equilibrio logrado en el instante, relucen las capas latentes de significado que se envuelven en él y se produce la experiencia compartida de la *visibilidad de lo invisible*.

Otro aspecto teatral al que podemos aludir en relación con el complicado balance entre memoria y olvido, en el seno de la psique/cuerpo de la persona, es el íntimamente experimentado por todo actor y bailarín al iniciarse en el difícil aprendizaje de su arte; un aprendizaje que, por lo demás, nunca tendrá fin. Nos referimos al desprendimiento o superación de las “marcas” represivas que los hábitos y el comportamiento alienado han impreso en el cuerpo abandonado y olvidado a las inercias de la practicidad cotidiana.

Eugenio Barba y Nicola Savarese, junto con muchos maestros y actores de diversos países y tradiciones dancísticas y teatrales, han explorado y denominado a este proceso formativo: fase de aprendizaje “negativa” para olvidar las posturas y los *tics* adheridos al cuerpo cotidiano, ajustado a los patrones de las “técnicas del cuerpo” propias de sus contextos socio/culturales, con el fin de transmutarlo hacia un “equilibrio de lujo”, o *equilibrio extra-cotidiano*, propio del ritual festivo y del teatro.²⁷

A través de precisos y rigurosos códigos de disciplinas psico/corporales, estos aprendizajes, elaborados por diferentes tradiciones a veces milenarias, pero que en su fondo comparten análogos principios de orientación y modelamiento del cuerpo, tienen como objetivo liberar las fuentes de energía del cuerpo, “restaurar su comportamiento”, potenciar su expresividad, serenidad, armonía y equilibrio, su unidad bio/psíquico/espiritual, a fin de lograr un actor/bailarín lo suficientemente flexible y alerta o en condiciones óptimas de “*pre-expresividad*”.

²⁷ Véase: Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (1988), *Anatomía del actor*, Universidad Veracruzana/ IMBA/ SEP, México.

Observando las posiciones de partida de un *performer*, las formas del teatro *Noh* y el *Kabuki* del Japón, del teatro *Kathakali* y la danza *Orissi* y *Mohinyattam* de la India, la danza *Balinesa*, las artes marciales del *T'ai- Chi Chuan* y el *Kung-fu* de China, o las prácticas de la *Commedia dell'Arte* y las del Ballet Clásico en Occidente, así preparado tras incontables jornadas de práctica en el elemental modo de pararse y la postura de su cuerpo en el escenario: "...se tiene la sensación de que estos cuerpos no muestran sentimientos, ni tampoco todavía, ninguna reacción. Pero, al mismo tiempo, nos damos cuenta de que están preparados, ante la posibilidad de poder actuar, como *al acecho*... Esto es el *bios* escénico: en realidad es *pre-expresividad*, es decir, una vida dispuesta a transformarse en acciones y reacciones precisas".²⁸

Estos cuerpos "de lujo" que han desarrollado por así decirlo, una "segunda naturaleza", o nueva forma activa de "consciencia corporal", que por su nueva manera de estar ahí, de colocar la columna, de caminar, de trazar el alfabeto de los gestos con los hombros, el cuello, los pies, las caderas, el rostro, las manos, los ojos y la resonancia de la voz... están, ya de por sí, subvirtiendo y sofisticando, a partir de sus posturas y su "mímica" extra-cotidianas, la *memoria corporal* aprendida por el cuerpo sometido a la explotación laboral e *inhibido* y deformado por los roles sociales del poder. Su alerta *pre-expresiva* es la premisa para el salto a la encarnación creativa del personaje, a la alquimia escénica del traslado del actor hacia su "*Doble*", preconizada por A. Artaud como el corazón de todo verdadero acontecimiento teatral. Sólo entonces el actor, simultáneamente disciplinado y libre, dueño de su oficio, podrá con toda la potencia necesaria realizar la contundente crítica al orden existente y provocar "la *autorrepresentación*" unificada del hombre y el mundo.

Sin duda, este proceso –hasta aquí toscamente esbozado– es arduo y complejo, usando el símil de la diferencia de funcionar de la memoria desplegada por Marcel Proust, en *A la recherche du temps perdu*, podríamos decir que el cuerpo/psique condicionado por la cotidianidad, se halla sujeto, tan consciente como inconscientemente, por una *memoria "voluntaria"* corporal, y que el permanente aprendizaje de artifice teatral, a través de su empeñoso entrenamiento continuo –o "*training*" como le llama E. Barba²⁹ en un "aprender a aprender", va des-aprendiendo, borrando o despejando de sí los malos hábitos. Se trata de "olvidar" esas capas de memoria perezosas y opresivas

²⁸ *Ibid.*, p. 175.

²⁹ *Ibid.*, pp. 217-221.

del cuerpo para despertar una memoria corporal más profunda, que estaba ahí; pero, oculta o en estado latente. Una suerte de *memoria "involuntaria"* corporal a la que, enérgica y lentamente, hay que hacer advenir. Lo que también significa reavivar las *reminiscencias* pulsionales, sensibles y emocionales del cuerpo de la infancia y acceder a las más hondas huellas de una memoria ancestral, bio/psíquica, potencialmente contenida en nuestros cuerpos.

El transcurso de este auto-conocimiento, en términos jungianos, se corresponde en el actor con el proceso "interminable" de su *individuación*, de la constante trascendencia de los límites del "Yo" hacia el desarrollo del "*Sí mismo*" (*Self*), que integra y supera los condicionantes de su medio y época. Proceso de profundización de la conciencia sensible del cuerpo que conlleva una necesaria impronta terapéutica de superación de las heridas represivas inscritas en el cuerpo/psique por la violencia del poder. Experiencia "purificadora" que para el actor/bailarín, cobra el carácter de una misión que ofrenda al público. Como ha expresado el notable director y pensador escénico mexicano Luis de Tavira:

El teatro nace, se desarrolla y existe como un laboratorio de transformación del *Persona-e*; dirigido a mostrar que el hombre, en su singularidad irrepetible, es susceptible de auto-transformación; es esa posibilidad de libertad y creatividad de la Persona lo que, propiamente, el teatro proclama y conmemora.³⁰

Gaston Bachelard (1884-1962), el decisivo filósofo francés que elevó a categoría fundamental para el pensamiento contemporáneo el proceso de la *imaginación*, tratado por la iconoclastia del racionalismo moderno como una categoría subordinada, deformante y reducible a otros órdenes causales, no podía haber dejado de lado principalmente a través de sus estudios de la intuición o "*ensoñación poética*", el papel de la memoria en la relación creativa e imaginante del hombre con el mundo. Cuando se ocupa de ello, le otorga un papel clave a la *memoria corporal*, que matiza todos los contenidos afectivos de la memoria. El hermenéuta Jean-Jacques Wuneburger, estudioso de la obra de Bachelard, explica:

³⁰ Versión mía de algunas palabras de la lúcida y penetrante intervención del maestro Luis de Tavira en el Coloquio del *Taller-Festival Teatro y Memoria*, organizado por el Teatro-laboratorio La Rueda/ Dragón de jade A. C. y el Instituto de Cultura de Morelos, en la Cd. de Cuernavaca, Morelos, México, 21 de agosto del 2008.

La poética de la presencia de las cosas se teje también con todas las dimensiones convocadas por la memoria, se enriquece de lo que aportan al presente los recuerdos del pasado. El espacio adquiere propiedades oníricas a partir de materias, formas y movimientos del afuera, pero también de imágenes arcaicas y recuerdos de la infancia que pueblan la memoria. En efecto, percepción e imaginación nunca se desolidarizan de la memoria. En principio la memoria del cuerpo. Porque nuestras ensoñaciones están también activadas y acompasadas por los movimientos del cuerpo, sus gestos y ritmos. Aunque un paisaje se deja contemplar, quizá es mejor recorriéndolo a pie, caminando a través de él, al ritmo lento del cuerpo.³¹

A manera de posible conclusión

Espero que este recorrido por algunas calas en la cuestión de la memoria y el olvido en el arte, específicamente en el teatro, haya logrado insistir en poner de relieve, según nos decía W. Otto, porqué lo que las Musas donan al hombre, la *Seya manía*, “inspiración o locura divina”, es una transmisión conjunta e inseparable del *canto*, el *habla*, la *danza* y la *música*. Es decir, de la unidad originaria que, reposando en *Mnemósine*, consiste en los elementos esenciales para la “*autorrepresentación* del hombre en medio de su mundo y el llegar a manifestarse de ese mundo en Uno”; justo en los elementos primordiales que se conjugan y retornan en el juego, en el rito y luego, en su transformación en teatro. Esa teatralidad en devenir se irá cargando y tiñendo con las capas de historicidad del hombre para poder cantar su *destino*. Y aunque pareciera alejarse u olvidarse de su mitológico origen, en verdad, con múltiples máscaras de época, con uno u otro estilo, siempre está retornando a él.

En su esencia, el teatro articula y reactualiza el canto, el habla, la danza y el sentido musical, conmemora en comunidad, en lo interhumano, a la más alta auto-representación siempre abierta hacia la percepción y recepción del misterio del “Uno/Todo” (*Hen Kai Pan*), en expresión de Hölderlin. Por eso no es extraño que el filósofo catalán Eugenio Trías, en su obra, *Lógica del límite*,³² una teoría

³¹ Wunenburger, Jean-Jacques (2009), “Gaston Bachelard y el toponálisis poético”, en G. *Bachelard o la vida de las imágenes*. Cuadernos de Hermenéutica, núm. 3, CRIM/ UNAM, Morelos, México, p. 101.

³² Trías, Eugenio (1991), *Lógica del límite*, Destino, Barcelona.

estética de las más formidables que se han escrito en estos tiempos, re-actualizando a Platón, coloque a *Mnemósine* junto a *Poiésis*, *Logos* y *Eros*, como potencias o *Daímones* del arte para avizorar el resplandor en el Límite del Ser, o más precisamente para el autor, el “*Ser del Límite*”:

Hay que añadir a *Mnemósine*, aquella instancia que da horizonte a estos tres *daímones* (*Poiésis*, *Logos*, *Eros*) y que los entrelaza en una *symploke* o sinfonía, armonizándolos y dándoles dirección, sentido y *télos*. *Mnemósine* es también el fundamento de la *anamnésis*, la cual tiene por sede a *Psyche*, en la cual se aloja el conjunto complejo y entrelazado de centelleos fronterizos susceptibles de definición (*horizeín*) que es lo que Platón llama *ideas*, *eidée*, figuras o formas referidas a “lo que se repliega en sí”. Esas *figuras*, en tanto quieren determinar lo replegado, tienen que aparecer como figuras *simbólicas*.³³

Con Harald Weinrich hemos podido entrever que la cuestión de la memoria implica, necesariamente, tomar en cuenta su contra/polo, el olvido, con el cual guarda un enlace tan fasto como nefasto. “El arte es –nos advierte Weinrich– conjugar ambas cosas, a pesar de la contradicción. Para conseguirlo, hay que hacer sacrificios, con moderado politeísmo, en los altares de dos deidades: *Mnemósine* y *Lete*.”³⁴

Con seguridad uno de los más breves, condensados y geniales tratados de estética, de teatro y danza, es “Sobre el Teatro de Títeres”,³⁵ escrito por el dramaturgo Heinrich von Kleist (1777-1811). En este ensayo, elaborado como una ficción del encuentro de los espectadores en un *teatrino* de títeres, puesto en la plaza, y el diálogo subsiguiente que entabla un virtuoso bailarín –“primera figura”– con el narrador, Kleist plantea un dilema fundamental para la creación artística y, en general, para la condición humana. Se trata de la “pérdida de inocencia o espontaneidad” de las reacciones/acciones de la corporalidad (*psique/cuerpo*) infantil, conforme el hombre crece y madura su conciencia. Este desarrollo vuelve patéticos los desplazamientos del hombre y muestra su gestualidad “torpe y ridícula”, comparada con la precisión y armonía de los títeres, que movidos por hilos, no tienen que desafiar la ley de la gravedad; o

³³ *Ibid.*, pp. 311-312.

³⁴ Weinrich, H., *op. cit.*, p. 357.

³⁵ Kleist, Heinrich von (1978), “Sobre el teatro de títeres”, en: *Los románticos alemanes*, Centro Editor de América, Buenos Aires.

con la agilidad y presteza de los animales que reaccionan por instinto y sin ningún titubeo a las conminaciones del medio. Narrando distintas parábolas, Kleist enuncia de modo ejemplar el dilema casi insoluble para un actor/bailarín; o para el hombre y la mujer en general, que pretendiesen reencontrar la espontaneidad y la gracia perdidas. Pues, el hombre que se mueve en el espacio/tiempo del mundo “no es ni títere, ni Dios”. La posibilidad queda enunciada con la trayectoria de una enigmática elipse:

- De modo que dije – algo distraído – ¿deberíamos volver a comer del árbol de la sabiduría para tornar al estado de inocencia?
- Naturalmente –contesto él–; éste es el último capítulo de la historia del mundo.³⁶

Bajo los términos del dramaturgo clásico/romántico von Kleist, volvemos a tener aquí otra formulación de la difícil ecuación entre el olvido y la memoria inscritos en el cuerpo/psique; y de nuevo, la respuesta parece ser el estar conminados a profundizar, práctica y teóricamente, en el enigma de su relación crítica en nosotros mismos.

Sin embargo, tenemos que denunciar de inmediato –hoy más que nunca– que se ha generalizado la fetichista creencia de que mediante la red mediática global tenemos “a la mano”, en un instante, todos los conocimientos pasados, presentes y aún porvenir, desde los más distantes lugares. Más bien, lo que tenemos es una hipersaturación informática acelerada, que rellena una memoria (*chip*) puramente *retentiva*, automatizada en las pantallas de las computadoras y los televisores, sobre-estimulando y embotando a la mente con textos e imágenes superpuestos, induciéndola a seguir el ritmo de los programas de señales condicionantes con absoluta pasividad y complacencia. El crecimiento cuantitativo informático se corresponde con el igualmente acelerado decrecimiento y tendencial anulación del personal “teatro de la memoria” y el empobrecimiento de su espacio/tiempo, reposado y meditativo, de elaboración imaginante de la *reminiscencia*. Un proceso que, como hemos tratado de mostrar, implica un procesamiento selectivo, valorativo y creativo de simbolización personal de los contenidos de la memoria colectiva.

Los efectos “líquidos”³⁷ y “congelantes” de la pantalla sobre los vínculos humanos, tienden, cada vez más, a diferir y evitar el

³⁶ *Ibid.*, p. 149.

³⁷ Véase: Bauman, Zygmund (2005), *Amor líquido, acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, FCE, México.

compromiso y la responsabilidad para con el prójimo, su renovación a través de su conmemoración “cara a cara”, el acompañamiento solidario en la aventura frente al Destino.

Por ello, hoy se vuelve decisivo distanciarse por medio de una memoria estudiosa, crítica y creativa en el arte, de la tendencia agudizada, “posmoderna” del “historicismo” espectacular cinematográfico, al que tan aficionado está el público, y que nos oferta un pasado más bien “anticuario” y “monumentalista”, adecuado al histrionismo de las *super-stars* y que se combina con una reconstrucción ecléctica, las más de las veces *kitsch*, de las épocas pasadas. Esto, además, vuelve a ser la exhibición magnificada del “discurso de los vencedores”, pues este historicismo de la industria del espectáculo se acopla, de manera perfecta, a los “vicios y virtudes” presentes, sin la menor distancia crítica, sin la tensión –utópica y ética– de la memoria/olvido. A menudo, esta industria del espectáculo no hace sino justificar ideológicamente, acciones contemporáneas de guerra, poder y violenta explotación, normalizándolas con un barniz de efectos “estetizantes”, precisamente, en las antípodas de lo que Walter Benjamín consideraba el objetivo prioritario de la rememoración: “*la salvación presente de lo fracasado en el pasado*”.³⁸ George Steiner, lo ha planteado sin cortapisas:

(...) la atrofia de la memoria es el rasgo dominante de la educación y la cultura de la mitad y las postrimerías del siglo XX... en el aprendizaje de hoy, la amnesia ha sido planificada.

Situación de extrema emergencia puesto que:

Ningún pensamiento puede construir sobre la patología del olvido: equivaldría a construir una casa sin cimientos (*Pasión Intacta*).³⁹

La auténtica tradición del teatro encuentra sus cimientos en la memoria; su posibilidad en la renovación o conmemoración presente, inter-humana, de sus potencias liberadoras, despertadas para cambiar el presente.

³⁸ Véase, también, Duch, Ll., *op. cit.*, cap. 2.

³⁹ Steiner citado por Duch, Ll., *op. cit.*, p., 127.

Bibliografía

- Barba, Eugenio y Savarse, Nicola (1988), *Anatomía del actor*, Universidad Veracruzana/ IMBA/ SEP, México.
- Bauman, Zygmund (2005), *Amor líquido, acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, FCE, México.
- Benjamín, Walter (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid.
- Brook, Peter (2007), *La puerta abierta*, Alba, Barcelona.
- Calderón de la Barca, Pedro (1999), *Teatro*, CONACULTA/Océano, México.
- Duch, Lluís (2007), *Un extraño en nuestra casa*, Herder, Barcelona.
- Diel, Paul (1966), *El simbolismo en la mitología griega*, Labor, Barcelona.
- Grimal, Pierre (1993), *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, Barcelona.
- Hofmannsthal, H. V. (1991), *El libro de los amigos. Relatos*, Cátedra, Madrid.
- Kott, Jan, (1977) *El manjar de los dioses*, ERA, México.
- Kleist, Heinrich von (1978), *Sobre el teatro de títeres*, en *Los románticos alemanes*, Centro Editor de América, Buenos Aires.
- Nietzsche, F. (1978), *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid.
- Otto, Walter, F. (2005), *Las Musas y el origen divino del canto y del habla*, Siruela, Madrid.
- Trías, Eugenio (1991), *Lógica del límite*, Destino, Barcelona.
- Weinrich, Harald (1999), *Leteo, arte y crítica del olvido*, Siruela, Madrid.
- Wunenburger, Jean-Jacques (2009), "Gaston Bachelard y el topoanálisis poético", en *G. Bachelard o la vida de las imágenes*. Cuadernos de Hermenéutica, núm. 3, CRIM/ UNAM, Morelos, México.
- Yates, Frances A. (1974), *El arte de la memoria*, Taurus, Madrid.