

La recepción del existencialismo camusiano en el teatro de Carlos Solórzano

DAVID GARCÍA PÉREZ
Centro de Estudios Clásicos, IIFL-UNAM

Salvo la literatura del Cono Sur, especialmente la literatura argentina, es poco frecuente encontrar en los escritores latinoamericanos una visión existencialista. Uno de estos casos excepcionales es el del dramaturgo guatemalteco Carlos Solórzano.¹ Resulta interesante analizar la manera en que algunos tópicos y figuras míticas trabajados por el filósofo franco-argelino Albert Camus, con ecos fuertes, a su vez, de la literatura griega clásica, tuvieron una recepción muy marcada en ciertas piezas de Solórzano, en especial en *Las manos de Dios* y en *Los fantoches*. De manera particular, interesa examinar los temas del progreso, la angustia y la libertad que cobran vida en los personajes dramáticos de Solórzano, los cuales responden a un espectro muy amplio de la realidad histórica latinoamericana en el marco de los cacicazgos. El diálogo que sostienen las obras de Camus y las de Solórzano tiene lugar en el teatro; es en este espacio en donde el existencialismo se representa no como teoría en estado puro sino como una forma de vida.²

¹ Pensamos, sobre todo, en la tríada formada por Roberto Arlt, Ernesto Sábato y Juan Carlos Onetti, cuya literatura de corte existencialista se enfoca sobre todo a los dramas personales de los hombres que se hallan inmersos en las entrañas de la ciudad, a diferencia del existencialismo de Solórzano que apunta, más bien, a un compromiso con los asuntos socio-económicos de los desarraigados en el contexto de la provincia latinoamericana.

² Solórzano y Camus mantuvieron cierta amistad que se fundaba, sobre todo, en sus intereses teatrales. En una carta de Camus dirigida a Solórzano, se aprecia la voluntad del primero por llevar a los escenarios de México *Les justes*, montaje que correría a cargo del dramaturgo guatemalteco.

La propuesta teatral de Solórzano se sostiene en tres raíces: en primer término, su condición socio-histórica de escritor latinoamericano que se manifiesta en su experiencia directa con las costumbres y formas de ser de Guatemala y de México, países que poseen elementos culturales en común y que conforman, en gran medida, el material temático con el cual Solórzano ha trabajado su obra literaria;³ en segundo lugar, la formación teatral que recibió en Europa, específicamente en Francia, país en donde entró en contacto con otras formas culturales y corrientes de pensamiento que después llevó a México y las puso en práctica, tanto en montajes teatrales de autores como Camus, Ionesco, Beckett y Pirandello, entre otros, como en determinadas ideas de carácter filosófico que fusionó al costumbrismo y al regionalismo centroamericanos, para alejarse paradójicamente de ellos y proponer un teatro más abierto y simbólicamente universal. Y, por último, una tercera raíz que tiene que ver con su apego al teatro clásico griego en lo que se refiere a la estructura consagrada de este género y también en cuanto a los temas. La amalgama de estas tres experiencias se aprecia en la totalidad de las obras teatrales de Solórzano, tanto en el nivel temático como en el de la escenificación misma, lo que permite observar un palmario proyecto teatral por parte de este escritor, en el cual se pone de manifiesto el origen y la evolución de los tópicos que le han preocupado, así como su perspectiva sobre las tareas del dramaturgo.

El recinto teatral ha sido por excelencia, y desde siempre, un transmisor abierto de la cultura, un medio por el cual la gente se educa, y se expresa el sentir popular. Los dramaturgos griegos de la época clásica, inventores de este género literario, así lo entendieron y eran los hacedores de la catarsis colectiva, porque hablaban de los problemas de su sociedad con su lenguaje y con sus mitos.

En Latinoamérica, el teatro ha sido y es también un medio por el que se manifiesta ese espíritu colectivo que adquiere formas simbólicas para opinar, para poner a discusión las estructuras que dan consisten-

³ Carlos Solórzano ha desarrollado prácticamente toda su actividad literaria en México, aunque él es guatemalteco de nacimiento. Nació en 1929 en San Marcos, Guatemala y reside en México desde 1939. Los temas que ha trabajado en el plano del folklor, son comunes con las formas de pensamiento del pueblo mexicano, sobre todo de aquella parte del sureste que colinda con lo que la geopolítica denomina Centroamérica.

cia a la sociedad y para enjuiciar lo que, en muchos casos, la misma ley ha negado: que el pueblo sea parte funcional del tejido social y no un mero instrumento del sistema.

A mi juicio, es así como Solórzano ha entendido el quehacer teatral porque, independientemente de su acertado manejo de los cánones del drama, sus preocupaciones temáticas parten de los problemas sociales que Latinoamérica enfrenta todavía en la actualidad y que limitan el desarrollo del hombre. En especial, el dramaturgo se ocupa de analizar cómo las libertades más elementales son coartadas bajo la figura emblemática del cacique. Así, México y Guatemala han aportado a las piezas de Solórzano una gama de personajes representativos de las distintas clases y posturas sociales que registran una angustia nacida de la ausencia de la libertad.

Los personajes de Solórzano, se hallan dentro de una dinámica social en la que los oprimidos —los campesinos, los indígenas, los trabajadores en general— intuyen que existe la libertad, pero jamás la han conocido y, por la misma razón, no sabrían qué hacer con ella, si la llegaran a obtener en un momento dado. Entonces, si aplicamos la idea camusiana sobre la libertad, algunos de estos personajes serían hombres rebeldes que tratan de hallar un espacio de autonomía dentro del reducido margen de maniobra que les deja el sistema represor imperante. El rebelde es para este pueblo oprimido una esperanza fallida, pues es más fácil identificar a un revolucionario y seguirlo, que descubrir al verdadero rebelde: no hay que confundir al uno con el otro. El rebelde es aquel que dice *no* cuando juzga de pronto que otra nueva orden del sistema es inaceptable y lucha por un cambio (Camus 1951: 27). El rebelde es solidario, honesto y no busca obtener el poder, sino arrancar de cuajo la raíz de la injusticia; por esta misma razón, el hombre rebelde carece de un programa ideológico que guíe su lucha, es, simplemente, la justicia y la solidaridad con los hombres lo que lo lleva a rebelarse. El revolucionario, en cambio, busca establecer un régimen de acuerdo con una ideología determinada, y se convierte en aquello que decía detestar. Es en este último punto en el que Solórzano ha encontrado en Albert Camus una copiosa fuente para plantear el conflicto de la conciencia en los seres desarraigados que pueblan sus obras teatrales.

Las manos de Dios es una pieza trágica que tiene como escenario cualquier comunidad latinoamericana, en donde la Iglesia católica y el

gobierno oligárquico se alían y conforman un sistema para ejercer un poder ilimitado y violento sobre el pueblo, quien no posee absolutamente nada, ni material ni moral ni espiritualmente. El pueblo ha sido despojado de sus tierras y también de su conciencia, o bien ésta ha sido transfigurada de acuerdo con una serie de intereses creados por las instituciones represoras que lo gobiernan. Esta situación trágica es representada por el hermano de Beatriz, personaje sin rostro, al hallarse injustamente detenido en la cárcel.

La lucha que se describe en *Las manos de Dios* es desplegada mediante la división de los personajes en dos bandos; por un lado, el Cura y el Amo son las figuras de autoridad que crean un clima de terror a través de la violencia política y espiritual; por otro lado, el Diablo y Beatriz son el símbolo de la rebeldía por su oposición al sistema vigente. El resultado de la confrontación es que los pobladores han perdido su esencia, aquello que los puede identificar como seres humanos desde el plano existencial. Son meros títeres, tal como los dibuja Solórzano en *Los fantoches*, otra de sus piezas dramáticas, es decir, son monigotes de cartón que carecen de una plena conciencia que les permita decidir sobre su vida. Así, un día de fiesta cualquiera, uno de los fantoches es elegido al azar, por el capricho de una niña concretamente, para ser quemado.

En la imagen de Beatriz se confrontan los extremos, y de ahí resulta la fuerza dramática de este personaje. En efecto, Beatriz es el resultado de varios mitos: es como el ideal femenino dantesco que ayuda a salvar al descarriado, su hermano, que está en la cárcel; él es una especie de Dante que necesita de la ayuda de su hermana para escapar de la muerte. Además, esta figura es parte representativa del pueblo, pues en última instancia éste es liberado simbólicamente por las acciones de Beatriz, aunque no logre entenderlo. Así, no es gratuito el hecho de que el fanatismo del cura llegue al grado de crucificar a esta mujer, con lo cual ella adquiere la categoría de mártir, pues se ha atrevido a ir en contra de las leyes de Dios y del hombre, y el castigo que recibe en lugar de degradarla, la magnifica. Al mismo tiempo, Beatriz, como una Antígona, se opone a los designios del amo, a pesar de que sabe plenamente que eso la condenará en todo sentido. Sin embargo, la fuerza de la sangre es más poderosa que los designios del amo y por ello busca una solución que salve a su hermano, aunque ella sea condenada y por esta razón presta atención a las palabras del Diablo.

El espíritu prometeico de esta pieza dramática representa la preocupación de Solórzano en torno al problema de la libertad, del ejercicio libre de la conciencia y de la posibilidad de que sea el hombre el que tome las decisiones trascendentales en su vida cotidiana y no que lo haga una entidad metafísica. El Diablo es un Prometeo en tanto que trata de que la conciencia nazca en los personajes oprimidos. Beatriz, en términos tradicionales, es tentada por el Diablo para que se rebelle en contra de la “razón” que representa el Cura y la Iglesia. Como sucede en el mito tradicional sobre el espíritu prometeico, el Diablo quiere que los hombres tengan el conocimiento verdadero; así, su interés no es apoderarse del alma de Beatriz ni de ningún otro personaje, porque el alma no puede tener más dueño que uno mismo, sino alcanzar precisamente lo contrario: que los seres humanos, Beatriz específicamente, se den cuenta de que son patronos de su propia alma y que ésta es libre por naturaleza. Un ejemplo de que la conciencia no se ha manifestado en los personajes se aprecia en *Las manos de Dios* cuando el Campanero expone al Sacerdote y al Sacristán la manera en que el Diablo —él no sabe que se ha topado con éste y poco a poco irá descubriendo con quién había platicado— le ha dicho que no vaya a la Iglesia ni rece, porque son formas por las que el individuo aniquila su conciencia al dejar de confiar en sí mismo (Solórzano 1992: 154).

Para el existencialismo, en general, el hombre está determinado por las circunstancias que le rodean, pero en el mismo ser existe, también, la capacidad de decisión (Sartre 1981: 16-17); la religión, un elemento sistemático de control espiritual y político según la óptica de Solórzano, no es la solución a los problemas de la gente porque coarta inexcusablemente la posibilidad de decisión y ofrece al hombre una serie de dogmas que son una especie de cárcel. En efecto, ninguna ideología sería capaz de salvar al hombre, de hacerlo libre, pero trágicamente éste debe vivir, por fuerza, dentro de un sistema, es decir, dentro de una organización social, puesto que si esto no fuera así, no existiría la raza humana; simplemente los hombres desaparecerían porque nunca se pondrían de acuerdo. Hay, pues, una contradicción en el modo en que el hombre construye su libertad, pues, por una parte, se trata de un hecho natural, como afirma el Diablo; pero, por otro lado, no puede haber libertad sin la artificialidad de las reglas que constriñen al hombre y que, paradójicamente, aseguran, al mismo tiempo, su libertad, una libertad condicionada:

La idea de libertad, pues, es sencilla y a la vez compleja. Sencilla si nos atenemos a la definición que afirma que la libertad es la posibilidad natural en el hombre de obrar de una manera o de otra, o de no hacerlo. Pero la complejidad proviene de que antes de que la acción se produzca se han movido varios pensamientos contradictorios y que esa contradicción es la esencia misma de nuestra posibilidad natural de elegir o de rechazar (Solórzano 1998: 9).

Toda organización está fundada en la ideología y ésta impone reglas de convivencia. El hombre que está fuera de tales reglas se convierte en un rebelde. Solórzano asemeja la ideología con una máquina cuyos componentes mecánicos son los hombres. En efecto, el Diablo le dice a Beatriz que el Carcelero no tiene la culpa de que ella esté sufriendo por tener arrestado a su hermano, pues él sólo cumple las órdenes del Amo, *es sólo una pieza de la maquinaria* (Solórzano 1992: 161), y como tal puede ser desechado en el momento en que deje de ser funcional.

Ahora bien, la tarea que cumplen los personajes dentro del sistema maquinal no garantiza la definición de su esencia, pues si lo que hacen es lo que los define, entonces su misma existencia ha sido impuesta y depende, en este caso, de la voluntad del Amo y del Sacerdote, porque el primero destruye materialmente y el segundo aniquila el espíritu. Así, al no ser más que piezas reemplazables, Beatriz y todos los demás personajes que representan al pueblo son una especie de extranjeros en su propia tierra:

Forastero [es otro nombre del Diablo]: Pero nadie se preocupa de ti [sc. de Beatriz]. Nadie te habla. Nada te pertenece. Eres extranjera en tu propia tierra (Solórzano 1992: 161).

El eco camusiano es evidente en las palabras del Diablo. Beatriz es la prueba de la no-pertenencia del ser humano bajo cualquier sistema ideológico, por eso es una extranjera. La tragedia de esta mujer es no saber hacia dónde dirigirse, ni saber qué hacer, pues se halla en medio de la tragedia impuesta por la necesidad de tomar una decisión. Este escenario es provocado no sólo por las condiciones inmediatas que el personaje está viviendo, sino, además, porque la raíz del problema es que ella está divorciada, sin saberlo, del medio que la rodea y de sí misma. Este sentimiento del absurdo, dice Camus en *El mito de Sísifo*,

se da “en un universo privado de pronto de ilusiones y de luces, el hombre se siente extranjero. Es un destierro sin remedio, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida” (1999: 16).

Ante tal situación se plantean dos opciones, según la filosofía camusiana: o se acepta el absurdo como forma de vida al tomar conciencia de que se vive abortado por la realidad, o bien se sigue el camino de la rebeldía, lo cual tampoco da ninguna seguridad de que lo absurdo habrá de desaparecer. Sin duda, la opción del rebelde será la más adecuada, pero la más trágica. El primer rebelde de acuerdo con la tradición religiosa católica, a la que está tan apegada gran parte de la población latinoamericana, fue el Diablo, pues él se rebeló contra el sistema impuesto por Dios y fue echado del Paraíso, tal como lo plantea Solórzano:

Diablo: [...] Tu hermano se rebeló contra este Amo que lo tiraniza, así como yo me rebelé contra esa voluntad todopoderosa que me desterró del Paraíso donde nací, por enseñarles a los hombre los frutos del bien y del mal (Solórzano 1992: 165).

Es evidente que el imaginario católico latinoamericano percibe al Diablo, de manera común y corriente, como un ser de perdición y de maldad, con él no se debe tener ningún trato. En un sentido más universal, al Diablo se le ha asociado con el espíritu del Progreso. Como este mismo personaje afirma, él ha adoptado diversos nombres: Prometeo y Galileo son dos de ellos (Solórzano 1992: 155). Albert Camus analiza en *El hombre rebelde*, además de los ejemplos de Solórzano, otros más bajo las características del héroe que se enfrentan al orden establecido en busca de una libertad que nunca será posible: Sócrates, el Marqués de Sade, Iván Karamazov, entre otros, es decir, héroes de carne y hueso y otros que son propios de la ficción literaria. Para Camus, la rebeldía occidental tiene dos grandes raíces culturales: por un lado la tradición griega que, a partir de Esquilo y su *Prometeo encadenado*, desarrolló en la figura prometeica el sentido del progreso humano, cuando el Titán se rebeló contra Zeus al darle el fuego al hombre; por otro lado, la tradición judía en la que Caín asesinó a Abel como un acto de rebeldía. Esta última acción revela, por primera vez y de modo concreto, la lucha entre el bien y el mal entre los hom-

bres. El análisis de esta contienda, sobre todo la de carácter prometeico, permite dilucidar que la libertad como tal es una utopía.

En efecto, la propuesta de Solórzano consiste, en cierta medida, en tomar la figura del Diablo como agente de progreso y a Dios como símbolo del atraso espiritual y socio-económico en el que se encuentra inmerso el pueblo. El Diablo aquí es un filántropo y un ideal del progreso humano. Se trata del impulso que mueve a los hombres a buscar un modo de vida digno; esta premisa básica va contra la inmovilidad de la religión que profesa Beatriz. Cuando el hombre adquiere esa conciencia —el movimiento— simbolizada por el progreso, la religión lo condena y lo arroja de su seno.

Como Prometeo, el Diablo fue arrojado al infierno por ayudarle al hombre a vencer el miedo a la vida y a la muerte,⁴ “la angustia del ser y del no ser” (Solórzano 1992: 162-163). Para vencer este miedo es necesario que el hombre tenga conciencia, lo cual implica un proceso trágico porque se trata de parir el conocimiento que enseña al hombre el camino de la libertad. En suma, el Diablo le otorga la conciencia a los hombres y Dios se la quita, lo cual se traduce como libertad y cárcel respectivamente.

Entonces, la gente del pueblo sí existe, pero carece de una conciencia que le permita conocer sus derechos (Camus 1951: 24) o tomar decisiones en cosas tan elementales como el querer permanecer en ese pueblo que no les ofrece nada o buscar un mejor espacio de vida. La libertad no aumenta proporcionalmente el grado de conciencia que el hombre ha adquirido a partir de ella. De esta observación no se puede deducir otra cosa sino esto: la rebelión es el acto del hombre informado que tiene conciencia de sus derechos y puede optar por su libertad. Así, los personajes oprimidos llegan a comprender, si acaso, que su destino es sufrir en este mundo para que en el otro les vaya mejor. La oferta de un Paraíso es una vana esperanza, pues sólo provoca que los individuos permanezcan pasivos ante las desgracias a las que se ven sometidos; la Iglesia justifica mediante la redención este tipo de sufrimiento al prometer a los hombres el Paraíso; así, desde esta perspectiva, la esperanza se maneja como algo positivo, cuando en realidad

⁴ La primera noticia sobre la tarea prometeica de quitar el miedo de la muerte a los hombres la hallamos en Esquilo en el *Prometeo encadenado*, vv. 248 y ss., tópico que aquí recrea Carlos Solórzano a través de la caracterización del Diablo.

es una mascarada que no permite progresar al hombre y lo mantiene en una especie de ensoñación, tal como le sucede a Beatriz al pensar en la tierra de su madre como una vuelta al origen primigenio:

No. Allá no hay ningún amo. Yo no conozco esa comarca pero me han dicho que ahí las gentes trabajan para sí mismas labrando una tierra que les pertenece, donde todo nace casi sin esfuerzo; el viento no lleva las heladas, sino la brisa cálida del mar. En las tardes, según me decía mi madre, después del trabajo, se tienden los hombres a cantar bajo el cielo, como si fuera su propio hogar (Solórzano 1992: 167).

Sin embargo, la esperanza puede adquirir su dimensión en el miedo. Éste paraliza a los hombres y los vuelve seres apáticos y pasivos. El miedo es cultivado y aprovechado por quienes detentan el poder. Se trata, entonces, de una situación irracional, del terror que nace en la inconciencia. A tal grado está enraizado este sentimiento que Beatriz llega a declarar que “es mejor tener miedo. Mi hermano no lo tuvo y por eso está preso” (Solórzano 1992: 163). El silencio del pueblo es porque tiene miedo de que el Amo le quite la libertad y de que el Cura lo excomulgue, lo cual es una trágica paradoja porque la gente del pueblo no es libre, ni lo será, y espiritualmente ya están condenados. Así, bajo estos dos fuegos, el razonamiento de Beatriz sobre el hecho de que más vale ser temeroso se justifica. Sin embargo, para el Diabolo el problema va más allá, pues radica en la autonegación de estos seres, es decir, en el sinsentido de su existencia. Como el rebelde metafísico delineado por Camus, la afirmación del ser se inicia con un simple *no*, pero los personajes de Solórzano son incapaces de imaginar, por lo menos, la probabilidad de que de sus labios salga tal palabra. Sin embargo, en el proceso de decir *no* está latente el peligro de morir. Así, el *status quo* que conforma la relación iglesia-oligarquía prevalece porque la esencia de los personajes ha sido confiscada al serles negada la posibilidad de existir, y esto se comprueba en el miedo que experimenta Beatriz.

En las representaciones dramáticas, la idea del mundo al revés y de la utopía corresponde a la comedia; sin embargo, en el teatro de Solórzano este principio no se aplica de esta manera, sino de modo totalmente contrario en cuanto a la visión religiosa y metafísica: paradójicamente la tragedia está imbuida en un imaginario del envés.

Solórzano presenta en *Las manos de Dios* un mundo donde Dios representa el mal y el Diablo el bien, y en medio de estos dos personajes que alcanzan dimensiones apocalípticas, está Beatriz, en quien es sembrada por el Diablo la semilla de la rebeldía. Beatriz hace lo impensable dentro del contexto en el que vive por salvar a su hermano ya no sólo de la cárcel, sino incluso de la muerte, pues como ya no cabe nadie en las celdas es necesario desalojar a algunos presos, matándolos, para que entren otros. Y uno de los posibles desalojados —muertos— es el hermano de Beatriz, hecho que la orilla a escuchar los consejos del Diablo, por la sencilla razón de que la fraternidad le hace perder el miedo. La rebelión del hermano, y la de Beatriz luego, nace de una actitud que es absurda, que manifiesta las condiciones injustas a las que se ve sometido el hombre; el ir en contra de este modo de vida es lo que define al rebelde (Camus 1951: 15-16).

Beatriz, al escuchar las palabras del Diablo que le aconseja que tome algunas de las joyas que el Dios padre que está en la Iglesia tiene en sus manos, se convierte en la manifestación de la rebeldía diabólica ante los ojos de los demás, pues el pueblo alcanza a comprender la magnitud de su solidaridad filial. Y es en este punto en donde se da el proceso de agnición: en el escenario, Beatriz descubre que los ruegos que le ha hecho a Dios no han fructificado, y que los consejos del Diablo pueden ser más coherentes que la fe que desde siempre ha depositado en Dios.

La agnición que experimenta Beatriz cumple un doble papel: por una parte, la ignorancia de esta mujer desaparece al reflexionar sobre el hecho de que Dios no necesita de las joyas, mientras que ella puede comprar con éstas la libertad de su hermano; por otra parte, los conceptos del bien y del mal se confunden y parecen tener en el fondo la misma raíz y, entonces, no todo tiene que ser absoluto en la vida de estos personajes. Para Solórzano, el Diablo no es como lo pinta el catolicismo latinoamericano, pues se trata de un ser que “tiene los ojos bondadosos”, no tiene cuernos que “apuntan contra el cielo”, ni cola “inmensa que se le enreda entre las piernas al andar” y, al contrario, es alegre y viste con gran elegancia (Solórzano 1992: 164). La entrega ciega de Beatriz a sus creencias religiosas desaparece cuando se le presenta la oportunidad de alcanzar sus objetivos inmediatos. La eternidad celeste está tan alejada de su realidad cotidiana que comprende que vale la pena arriesgarse a tomar las joyas de las manos de Dios con tal de conseguir la libertad de su hermano. Beatriz ya no piensa más

en ella. Su solidaridad cristiana se ha hecho efectiva por medio de la rebeldía que, paradójicamente, censura su propia religión.

Y es el sentido de rebeldía lo que le permite a Beatriz ver al Diablo, a diferencia de los demás personajes, cuya conciencia les impide tener contacto con él, con la maldad. Los que tienen miedo no lo pueden ver. “Tan pronto aparece el arrepentimiento” en ellos, no lo ven más (Solórzano 1992: 169). A Beatriz le ha nacido la conciencia y puede ver al Diablo, es decir, alcanza a comprender las injusticias de las que ha sido objeto ella y todo el pueblo. Irónicamente, Dios no aparece en el escenario; su representante ciego, pues queda la impresión de que éste tampoco cree consistentemente en él, es el sacerdote que, siendo su intermediario, manipula el sentido de la religión al adaptar a sus fines o a los del Amo la manera de enseñar y de practicar la religión católica.

El Sacerdote y el Carcelero son los emisarios de sus respectivos amos, es decir, son los lugartenientes de Dios y del cacique; estos últimos sólo son nombrados, pues su poder es tal que no aparecen en el escenario. Este tópico es una resonancia del teatro griego clásico tanto en la escenificación como en la representación de los personajes. En efecto, en *Prometeo encadenado* de Esquilo, Zeus envía a Hermes y a Hefestos para que encadenen a Prometeo y sean sus portavoces, los heraldos del sistema religioso imperante que se identifica con la tiranía. En la tragedia de Solórzano, Dios no se enfrenta directamente con el Diablo, por lo que se puede decir que este dramaturgo sigue la tradición del mito sobre el Titán: Luciano de Samosata en su *Prometeo* y Esquilo en su *Prometeo encadenado* presentan el agón entre esta deidad y la unidad formada por Hefestos y Hermes. Como emisarios que son, estos dioses son incapaces de dar una razón clara por la que Prometeo ha sido juzgado y condenado. En el opúsculo de Luciano, incluso, Prometeo es el único que argumenta las razones por las que dio el fuego al hombre y lo liberó del atraso técnico y social en el que vivía. De igual manera, tanto el Carcelero como el Cura repiten las viejas razones ya gastadas sobre el *status quo* que debe prevalecer, y cuando ya no es posible sostener tales mentiras queda el recurso de la negación arbitraria tal como se presenta en el Carcelero: “No estoy aquí para decir la verdad sino para cumplir las órdenes del amo” (Solórzano 1992: 158). A esta actitud se le llama eficacia en un sistema totalitario.

¿Por qué la tradición occidental evita la presencia de Dios en el escenario? Quizá por un temor que yace en la conciencia. Se habla de

Prometeo o del Diablo como seres que pueden estar cerca del hombre, que logran manifestarse plenamente ante ellos, pero Dios permanece siempre distante. En *Las manos de Dios*, el Amo deja sentir el rigor de su poder y posee, desde la visión del Carcelero, algunas características de la divinidad:

No se mueve la hoja de un árbol sin que él lo sepa. ¿Cómo se atreve tu hermano [sc. el de Beatriz, la rebelde] a gritar contra un Señor tan poderoso? (Solórzano 1992: 159).

El pueblo descrito por Solórzano como imagen de Latinoamérica parece vivir su época medieval, en donde Dios otorga el poder terrenal a los amos para que a través de ellos se haga su voluntad, la cual se confunde con el poder político que el gobernante puede desarrollar de modo tiránico. En la actuación del Carcelero claramente se identifica, de acuerdo con la cita anterior, la omnipresencia y la omnisapiencia de Dios en el Amo.

Ahora bien, bajo este último tenor, Solórzano describe al pueblo como autómatas: en la escena cuarta del tercer acto, se establece un agón entre el Diablo y el Cura —la voz de Dios—, cada uno de ellos trata de hacer entrar al pueblo en razón, en su razón. El agón permite a Solórzano teatralizar al pueblo como un muñeco de guiñol que sólo sabe decir *sí* o *no*, aunque para el Diablo esto ya es un triunfo porque el pueblo ha dejado que se escuche su voz. Es el *no* titubeante del rebelde. Sin embargo, lo que se percibe en el fondo es que el pueblo sólo seguirá la voz de aquel que logre convencerlo de una vida mejor. Sin embargo, ni el Diablo ni el Cura hacen reflexionar verdaderamente al pueblo, tampoco hacen preguntas críticas sobre su futuro. Sigue el viejo pleito entre el “bien” y el “mal”. Insistimos, el pueblo ha perdido su esencia y, por lo tanto, *sí* o *no* son monosílabos carentes de significado por lo que la libertad deja de tener, paradójicamente, algún significado. Solórzano explica así esta situación absurda:

...hay hombres, o pueblos, nacidos para la opresión, que para vivir necesitan de esa dependencia pues una atmósfera más libre los asfixiaría, como si fuera la temida libertad absoluta (1998: 12).

Así, el espíritu rebelde es algo desconocido por el pueblo porque su propia pasividad lo coloca fuera de este concepto, ya que no se trata

de hacer caso a Dios o al Diablo, sino a su conciencia; o, como lo dijo Camus, rebelde es aquel hombre que está “situado antes o después de lo sagrado, y dedicado a reivindicar un orden humano en el cual todas las respuestas sean humanas, es decir, razonablemente formuladas” (1951: 24). En otras palabras, rebelde es el que está consciente de su situación, y lo que diga el Cura o el Diablo son razones que, aunque creadas por los hombres, están situadas por debajo de las expectativas de libertad soñadas por el hombre. Por lo mismo, la característica más evidente para definir al héroe rebelde es aquella en la que se percibe el modo en que éste supera su naturaleza humana.

Entonces, el pueblo se encuentra suspendido entre los dos discursos que, a mi juicio, son resultado de la visión maniquea del catolicismo y de la oligarquía, un enfoque innegablemente simple, pero muy efectivo, pues los extremos a los que los hombres se ven sometidos no dan cabida a una posible solución que reconcilie los distintos puntos de vista o que introduzca una tercera opción. De esta manera, el hombre puede verse, de pronto, ante la anulación de lo bueno o lo malo en el agón del Cura y del Diablo, tal como afirma Camus en términos de ideología,

no siendo nada verdadero ni falso, bueno ni malo, la regla consistirá en mostrarse el más eficaz, es decir, el más fuerte (1951: 11).

Es obvio que el filósofo franco-argelino aboga por la definición del hombre a través de la rebeldía pero, en el marco en que Solórzano presenta esta postura, no hay espacio para la decisión del hombre rebelde. Hay un titubeo de rebeldía en Beatriz, pero queda sólo en eso. La derrota del Diablo demuestra que la eficacia de la que habla Camus en este caso no se aplica al hombre, en particular, sino a los sistemas ideológicos. El movimiento escénico que apunta Solórzano es que el pueblo cuando dice *sí* o *no* se desplaza hacia Dios o hacia el Diablo, como las olas que mueve el viento a su capricho. Los pobladores no son dueños de su conciencia, pues ni siquiera se han dado cuenta de que la tienen a la mano.

El Diablo ofrece, entonces, a los hombres el nacimiento de su conciencia, lo cual se traduce en el acto de conocer. Sin embargo, la Iglesia condena que los hombres sean

capaces de conocer todo y fue por eso que Dios los castigó haciéndolos mortales y al mismo tiempo temerosos de la muerte (Solórzano 1992: 156).

Así, el acto de conocer es igual a la maldad, por lo que es preferible para el Cura que el pueblo se sacuda de su conciencia que sólo sería un motivo de condena. Es evidente aquí el eco bíblico, según el cual Dios arrojó a Adán y a Eva del Paraíso por haber comido del fruto prohibido, que es símbolo del conocimiento, un elemento divino negado a los hombres. El conocer conduce a la libertad, pero al mismo tiempo somete al ser humano a un proceso trágico. El riesgo que se corre al emprender la búsqueda de la libertad es el de quedarse a medio camino como le ocurre a Beatriz. Como ya señalábamos, este personaje, símbolo de la humanidad que aspira a ser libre, está en medio de la disputa entre Dios y el Diablo, entre la ignorancia y el conocimiento; la simiente de su conciencia le permite distinguir que puede optar por una vía u otra, pero cualquiera de las dos son tortuosas y el fin es trágico, sobre todo si se tiene en mente que se trata de una utopía.

En suma, de un lado o de otro, Beatriz, y con mayor razón el pueblo, no conoce ni conocerá la felicidad que da la libertad y sólo es un instrumento en manos tanto de Dios como del Diablo. Sólo que éste es honesto comparado con la voluntad de Dios. La agnición conduce a Beatriz a la desgracia, pues la raíz del problema de la libertad del hombre se halla en los sistemas que el mismo ser humano ha inventado para ejercer el poder autoritario. El hombre es el lobo del hombre. La muerte fue lo que encontró Beatriz en la lucha por su libertad a manos del propio pueblo, a quien quiso liberar, pues su rebeldía no pudo ser comprendida y se le vio bajo el signo de la maldad diabólica. Si un epitafio habría que escribir sobre la tumba de Beatriz, nada mejor que unas palabras que le dedicó el Diablo: “Beatriz, ¿no sabes que los hombres nacen libres? Son los otros los que después los van haciendo prisioneros” (Solórzano 1992: 164).

BIBLIOGRAFÍA

- CAMUS, ALBERT. *L'homme révolté*. París: Éditions Gallimard, 1951.
— *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 1999.
ESQUILO. *Tragedias*. Madrid: Gredos, 1993.
SAMOSATA, LUCIANO DE. *Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
SARTRE, JEAN-PAUL. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Ediciones del 80, 1981.
SOLÓRZANO, CARLOS. *Teatro*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
— *Los falsos demonios*. México: Siglo XXI, 1998.