

Apocalipsis barroco en *Gran teatro del fin del mundo* de Homero Aridjis

Baroque Apocalypse in Homero Aridjis' *Gran teatro del fin del mundo*

Laurence Pagacz

Université Catholique de Louvain (UCL)

BÉLGICA

laurence.pagacz@uclouvain.be

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 2.2, 2014, pp. 81-94]

Recibido: 04-03-2014 / Aceptado: 12-05-2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2014.02.02.06>

Resumen. El presente artículo propone una lectura (neo)barroca del universo distópico y postapocalíptico de *Gran teatro del fin del mundo* de Homero Aridjis (México, 1940). El uso de la distopía y la alegoría permite una subversión del paradigma antropológico de la sociedad occidental. Así, se leen al revés las utopías modernas del progreso constante y del individualismo triunfante. El análisis se estructura en tres partes: la primera consiste en establecer la naturaleza de la relación intertextual con la obra barroca *El gran teatro del mundo* de Calderón; la segunda describe la distopía irónica en *Gran teatro del fin del mundo*; la tercera resalta la lógica de la estética aridjiana del revés.

Palabras clave. (Neo)barroco, distopía, apocalipsis, Aridjis, alegoría.

Abstract. The present article provides a (neo)baroque reading of the dystopic and postapocalyptic universe of Homero Aridjis' (Mexico, 1940) *Gran teatro del fin del mundo*. The use of dystopia and allegory subverts the Western anthropologic paradigm: utopias of continuous progress and triumphant individualism can be read in reverse. The analysis is structured in three parts: first part establishes the nature of intertextual relationship with Calderón's baroque piece *El gran teatro del mundo*; second part describes ironic dystopia in *Gran teatro del fin del mundo*; third part highlights the logic of reversed aridjian aesthetics.

Keywords. (Neo)Baroque, Dystopia, Apocalypse, Aridjis, Allegory.

El poeta, novelista, dramaturgo, ensayista y ecologista mexicano Homero Aridjis (1940) reconoce en el tema de la catástrofe un «gran tema»¹ que atraviesa buena

1. Homero Aridjis, por correo electrónico, el 23 de enero de 2012.

parte de su obra² y que se relaciona con la descripción del fin del mundo como catástrofe final. Que este fin del mundo no sea un instante sino un proceso implica, primero, que haya supervivientes, y, segundo, que estos puedan presenciar cierta revelación sobre el postapocalipsis.

La obra particular que voy a examinar aquí, *Gran teatro del fin del mundo* (1989/1994³, que abrevio por *GTFM*), no se puede leer de otra forma que como un reflejo alterado de la obra barroca casi homónima de Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo* (~1645, que abrevio por *GTM*). La alteración principal reside en el título: al tratar el fin de la creación, Aridjis propone una lectura al revés de la alegoría de la creación cristiana de Calderón. El teatro como mundo distópico y postapocalíptico permite a Aridjis subvertir el paradigma antropológico de la sociedad occidental marcado por el progreso constante y el individualismo erigidos en valores cardinales; asimismo, la vida como sueño le permite construir una red de personajes que actúan como en un sueño, con reminiscencias del pasado, diálogos de sordos, escenas carnalescas en un no-lugar y en un no-tiempo. El espacio teatral, así como los personajes, se vuelven alegóricos, detentores de una verdad que sobrepasa el triunfo del individualismo⁴.

2. Véanse por ejemplo los títulos siguientes, muy sugestivos: *Construir la muerte* (1982), *El último Adán* (1986), *Imágenes para el fin del milenio* (1986), *Nueva expulsión del paraíso* (1990), *La leyenda de los soles* (1993), *El señor de los últimos días* (1994), o *Apocalipsis con figuras* (1997).

3. La primera edición de *Gran teatro del fin del mundo* a cargo de Joaquín Mortiz (Barcelona, 1989) consta de ocho partes:

- *Prólogo: monólogo del personaje Pedro Calderón de la Barca*

«Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo» (publicada antes en *Revista de la Universidad de México*, 32, 1983).

«Él y ella: jinetes blancos» (publicada antes en *Vuelta*, 112, 1986).

«Adiós, mamá Carlota» (publicada antes en México en el *Arte*, 3, 1983).

«Hombre solo» (publicada antes en *Vuelta*, 83, 1983).

«Un mundo al revés» (publicada antes en *Unomásuno*, 333, 1984).

- *Epílogo: monólogo del personaje Pedro Calderón de la Barca*

«Comedia de los últimos días».

La edición del Fondo de Cultura Económica (México, 1994) suprime la primera pieza y presenta el conjunto en siete partes:

- *Prólogo: monólogo del personaje Pedro Calderón de la Barca*

«Él y ella: jinetes blancos» (publicada antes en *Vuelta*, 112, 1986).

«Adiós, mamá Carlota» (publicada antes en México en el *Arte*, 3, 1983).

«Hombre solo» (publicada antes en *Vuelta*, 83, 1983).

«Un mundo al revés» (publicada antes en *Unomásuno*, 333, 1984).

«Comedia de los últimos días»

- *Epílogo: monólogo del personaje Pedro Calderón de la Barca*

Homero Aridjis está de acuerdo con la nueva estructura, pero no con la supresión de «Colón» (Homero Aridjis, por correo electrónico, el 09 de mayo de 2012). Por eso, utilizo la edición de 1994, pero analizo también la primera pieza «Colón» de la edición de 1989.

4. Me refiero aquí a la reflexión de Gilles Lipovetsky sobre la sociedad occidental que se construye, para resumirlo, a partir de la Segunda Guerra mundial: «[E]l individualismo hedonista y personalizado se ha vuelto legítimo y ya no encuentra ninguna oposición» (1994, p. 14).

La obra consta de seis piezas enmarcadas por los que llamaremos prólogo y epílogo; se trata de dos monólogos de un personaje llamado Calderón de la Barca que instala el contexto de agotamiento del mundo en las representaciones siguientes: «Cristóbal Colón desembarca en el otro mundo», «Él y ella: jinetes blancos», «Adiós, mamá Carlota», «Hombre solo», «Un mundo al revés» y «Comedia de los últimos días»⁵. En «Colón» se dibuja el revés del Descubrimiento, a saber, el fin del mundo anterior; «Él/ella» designan a dos actores que representan a Bernarda Ramírez y Sebastián de Prado, dos comediantes muy conocidos en la época barroca que se relacionan con diversos personajes de la corte, salidos de *Las meninas* de Velázquez; «Adiós» reconstituye el itinerario biográfico de los dos breves emperadores de México, Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica, a partir del cual se nos ofrecen lecturas diversas y simultáneas de la Historia; el «Hombre» dialoga con la Muerte en medio de un mundo devastado; «Revés» cumple con el programa anunciado en el título; «Comedia», con la epifanía de un Dios/Sombra, trata el tema milenarista. Las representaciones de finales *de mundos*, llevadas a cabo por las diferentes piezas, conforman y reflejan el fin *del mundo* —en el que se enmarca la obra—.

A sabiendas de que el juego especular se relaciona en particular con lo barroco⁶, trataré de mostrar que el análisis de *GTFM* es posible a partir de los mecanismos de la estética neobarroca, entendida por Parkinson Zamora como una reconfiguración heredera y a la vez crítica de las formas barrocas que le sirven para subvertir las estructuras de la modernidad⁷. La «subversión e inclusión»⁸ que hace Aridjis de *GTM*, obra representativa de las dos ideas principales del metateatro, a saber, el *theatrum mundi* y la vida como sueño⁹, le permite criticar las utopías modernas del progreso constante y del individualismo triunfante, proponiendo un estallido del espacio-tiempo y del personaje por la creación de un universo distópico y el uso de la alegoría. Mi análisis adopta también una estructura especular para examinar la relación entre los dos textos, por una parte, y entre *GTFM* y el mundo moderno, por otra, detallando entre las dos partes la distopía creada por Aridjis en *GTFM*. Remito en este contexto a la indicación de puesta en escena particularmente interesante de «Él/ella»: en el escenario, se refleja en un espejo la obra especular *Las meninas* de Velázquez, cuyos personajes, en un momento determinado, cobran «vida».

1. CUANDO EL GRAN TEATRO DEL MUNDO DE CALDERÓN SE MIRA EN EL ESPEJO

Los dos apartados de *GTFM* que he signado como *prólogo* y *epílogo* introducen y concluyen la obra, proponiéndola como una renovación del *GTM* de Calderón que se convierte en el hipotexto, es decir, el texto anterior del que *GTFM* deriva, aquí por

5. En adelante las designo por: «Colón», «Él/ella», «Adiós», «Hombre», «Revés» y «Comedia».

6. Sáez Raposo, 2011, p. 30.

7. La principal característica del neobarroco es que se trata de una estética que retoma *conscientemente* los mecanismos de la estética barroca, con todas las consecuencias que ello implica: juego, exageración, parodia...

8. Parkinson Zamora, 2011, p. 359.

9. Hermenegildo, 2011, p. 9.

inversión. Además de la comparación de los títulos, es la de los *incipits* la que llama la atención:

PERSONAJES. El autor. El mundo. El rey. La discreción. La ley de gracia. La hermosura. El rico. El labrador. El pobre. Un niño. Una voz. Acompañamiento. *Sale el autor con manto de estrellas y potencias en el sombrero.* (GTM)

Pedro Calderón de la Barca (con manto de cenizas y sombrero agujerado y maltrecho): Todos se han ido: El Monstruo, el Rey, el Pobre, el Rico, el Labrador, el Niño. Quedan la Enfermedad, la Desolación, la Envidia, el Rencor, el Hambre, la Muerte. (GTFM, p. 117)

La oposición casi término a término muestra que los cambios más evidentes conciernen al personaje del autor, llamado como el autor del hipotexto en vez de representar a Dios; la acotación referida al autor se ve invertida. A continuación, se describe el estado del mundo en términos apocalípticos. Aridjis utiliza los versos de Calderón en *La vida es sueño* (vv. 2474-2475); Estrella, al plantear a Basilio que su reino está desmoronándose, profiere que «[c]ada edificio es un sepulcro altivo, / cada soldado un esqueleto vivo». Aridjis solo cambia «altivo» por «vivo», acentuando de esta forma la dimensión espectral de la caída del universo. En realidad condensa —al revés— el discurso introductor del Autor en *GTM*: la «[h]ermosa compostura / de esta varia inferior arquitectura» (GTM, vv. 1-2) se vuelve «rápida [...] descompostura de la sublime Arquitectura que tenía la gran Naturaleza» (GTFM, p. 117); el «humano cielo» (GTM, v. 8) «abajó al lodo sus estrellas» (GTFM, p. 118). Pero, a diferencia de Calderón, Aridjis estructura su obra en seis piezas con un prólogo —o loa, ya que el autor explica el proyecto que sigue¹⁰— y un epílogo, en vez de un único acto dividido en tres jornadas. La estructura calderoniana, orden-desorden-orden, se ve reemplazada por la confusión y el caos total que se traducen por el empleo de una estética del revés en lo que concierne al escenario del mundo.

¿La causa de tanto desgarró? El actor Hombre, que no cumplió su papel y se castigó a sí mismo, por haberse tomado por Dios¹¹: «Triunfó la estupidez del actor Hombre y su cólera de fuego sembró de rayos exterminadores los caminos de la tarde donde paseaban prodigios y quimeras» (GTFM, p. 118). De los personajes de Calderón, nadie queda; llegan estados o fenómenos (hambre, envidia...). Solo queda el Hombre, sustituyendo al Autor en su papel de controlador de la naturaleza y de los hombres («A todos los personajes el Hombre los vistió con el mismo trabajo siendo para el Autor la calidad del representante en su papel de igual consideración y recompensa», GTFM, p. 117). Lejos de «representar el papel de señor del paraíso terrestre, actuó en cambio el de la serpiente» (GTFM, p. 291), su doble malo, cuyo objetivo es dividir. Así, la obra de Aridjis carece de la referencia religiosa clara de la obra de Calderón; Dios está, pero al final, como «Autor Soberano» que ve el espec-

10. Raffi-Bérout, 2005, p. 258.

11. Cabría traer aquí el pensamiento de Mircea Eliade, citado por Homero Aridjis en su conferencia «Hacia el fin del milenio». Después de haber matado a Dios, «[é]l [el hombre] no será libre completamente hasta que no haya matado al último dios» (1995, p. 7), a la última potencia, a la naturaleza.

táculo y se ríe; no como creador. Solo queda el Hombre, responsable de la creación, reflejado por los diferentes personajes de las piezas que son variantes de él.

Al igual que *GTM*, *GTFM* se presenta como metateatro susceptible de acercarse a la vida de cada espectador, excepto que la multiplicación de los niveles *meta* en la obra de Aridjis aumenta la confusión del espectador/lector. El personaje Pedro Calderón se dirige a un «vosotros» a quien presenta la obra como una continuación de su propia obra *GTM* en la que «se han ido» (*GTFM*, p. 117) los personajes. Lo que sigue es una representación del Hombre frente a sí mismo, en un Mundo destruido por la Guerra: los episodios de la historia humana se escogieron y se colocaron *al azar* —tanto en la ficción como en la realidad, ya que la obra es un *collage* de obras dramáticas sueltas publicadas en revistas entre 1983 y 1986, excepto la última, titulada «Comedia de los últimos días» que remite más directamente al título genérico—; los comediantes no fueron elegidos, ya que son los supervivientes de la catástrofe; la historia se ve modificada por la fantasía. Al final, toma de nuevo la palabra para indicar que se quitan las máscaras, pero al mismo tiempo señala que, en la vida 'real', existe un «corral de sombras» con una «compañía de fantasmas» que actúa delante del Autor Soberano y el Espectador Anónimo (*GTFM*, p. 291). Identifiqué cuatro niveles *meta*: el público ideal o real; el público ficticio que son el Autor Soberano y el Espectador Anónimo; el público ficticio en segunda instancia que es el personaje Calderón; las seis piezas en las que los personajes se vuelven espectadores mirando extractos de loas y otras piezas o, al menos, en las que los actores son conscientes de que representan un papel.

En cuanto a la alegoría a la que recurre Aridjis, es fiel a la tradición calderoniana con sus personajes de naturaleza conceptual —sirven para ilustrar el propósito— y verbal; como dice Sarduy, son la «entificación» de la palabra¹², como lo veremos a continuación. La diferencia reside en que Aridjis se distancia del papel alegórico de los personajes por la multiplicación, irónica, de las mayúsculas (31 en las dos páginas de los monólogos del personaje Calderón). Al final, esta multiplicación provoca una cancelación; los personajes no encarnan nada, solo vacío.

2. LA DISTOPÍA IRÓNICA DEL MUNDO

Aridjis sigue a Calderón en la idea del mundo como escenario pero lo transforma en escenario de desvarío marcado por la confusión. Se borran las fronteras entre los distintos tiempos y espacios, entre lo real y lo ficcional, el espacio y el tiempo, el cuerpo y la mente, el hombre y la mujer, la vida y la muerte. La coexistencia de los contrarios, según Parkinson Zamora, se impone contra los valores culturales occidentales que los separan.

El mundo devastado es el escenario de la tradición distópica, nacida en el siglo XIX de una crítica de la modernidad industrial y concebida como la transformación de la utopía, con el objetivo de denunciar la alienación humana que aquella conlle-

12. Sarduy, 1975.

va¹³. En efecto, la industrialización se convirtió en un aparato muy eficaz de dominio —y destrucción— de la naturaleza; por ello, se relaciona la ciencia con la bomba nuclear, lo que despierta la desconfianza general hacia esta amenaza dirigida contra el ser humano mismo. A continuación, propongo analizar el mundo distópico de *GTFM* en sus tres aspectos: el derrumbe del cronotopo, de la individualidad y del arte.

2.1. Derrumbe del cronotopo

Lo mencioné antes, la fragmentariedad de la obra de Aridjis hace añicos la estructura ordenada de la versión calderoniana. *GTFM* es un vestido hecho de cinco pedazos diferentes de tejido, diferentes estructural y temáticamente: las tres primeras piezas son más históricas que las otras tres, «sin contexto histórico identificable»¹⁴ y más alegóricas. Sin embargo, demostraré en la tercera parte que esos jirones, a pesar de sus diferencias, forman también un conjunto coherente: la obra, en vez de presentarse bajo el signo del orden perdido y restaurado, es una obra del caos, de la confusión, del azar.

En el espejo de *GTM*, Aridjis dibuja un mundo distópico, de creación al revés, de fin de la creación. Muchas referencias intertextuales remiten al *Apocalipsis* de Juan de Patmos: las estrellas que caen (prólogo de *GTFM*, *Apocalipsis*, 6, 13), la última prueba (prólogo de *GTFM*, *Apocalipsis*, 7, 14), lo alto que se viene abajo (prólogo de *GTFM*, *Apocalipsis*, 6, 14), el caballo blanco («Él/ella», *Apocalipsis*, 6, 2 y 19, 11-19), la culpabilidad del hombre, no de la naturaleza (*Apocalipsis*, 9, 4) y el refugio de los hombres en cavernas (*Apocalipsis*, 6, 15). Este último motivo merece más ampliación.

En el *Apocalipsis*, al ver la lluvia de desastres, los hombres se esconden en cavernas y cuevas. En *GTFM*, los lugares son indefinidos: «Colón» está en un «mundo de ambiente nebuloso [que] que torna infernal cuando desembarcan los siete diablos»¹⁵; «Él/ella» están «en una pieza principal sin techo, o en un corral» en Madrid y «se sentarán, se recargarán o se acostarán en la tiniebla o en el aire, sin que se sepa con exactitud adónde» (p. 119); en «Adiós», se menciona una «Arquitectura espectral» (*GTFM*, p. 143); en «Hombre», está en una casa; en «Revés», caminan por una «calle sin aceras» (*GTFM*, p. 231); en «Comedia», la acción transcurre en Grecia, en un pinar, en un bosque y en un resto de oficina. En cambio, los personajes comparten el estar en un espacio cerrado, concebido como caverna o como laberinto, dos imágenes que se juntan según Souiller¹⁶, ya que la caverna es un lugar de encerramiento y de *errance*. En «Él/ella», Juan Rana responde a la afirmación de Sebastián de Prado que le indica que está en el espacio de la muerte: «Me queda chica la muerte y grande esta caverna, ahíto estoy de ella» (*GTFM*, p. 135). La respuesta se hace eco de la afirmación de Bernarda Ramírez al principio de la

13. Taillefer, 2007, p. 113.

14. Raffi-Bérout, 2005, p. 269.

15. Raffi-Bérout, 2005, p. 260.

16. Souiller, 1992.

pieza (desde el principio pregunta por el espacio): «Sebastián de Prado: Es una pieza principal, ¿no ves? Bernarda Ramírez: Más bien parece caverna» (*GTFM*, p. 119). En cuanto al laberinto, está claro que los actores parecen estar encerrados en el escenario donde muchos personajes, o figuras, pasan o deambulan; los personajes tienen conciencia de que es un escenario¹⁷ pero al mismo tiempo, cuando salen, mueren¹⁸; si el espacio es una ciudad, «[t]oda calle es un callejón sin salida» (*GTFM*, p. 217) y la ciudad, «enferma de sí misma, de delirio», donde «ya ni siquiera se podía morir» (*GTFM*, p. 223), padece un proceso de 'espectralización'; en todos casos, los actores se preguntan «cómo lleg[aron]», «cómo saldr[án]» (*GTFM*, p. 120), o caminan sin objetivo («Revés»). Si, en «Comedia», el espacio es indefinido pero no tanto laberíntico, es porque la última pieza del conjunto se fija otro objetivo que el de describir un mundo desvariado espacialmente, como veremos en la tercera parte.

En pocas palabras, como suele repetir Aridjis, el espacio es el «Edén subvertido», o la tierra a la que fue echada la serpiente en *Apocalipsis*, 12, 9. Para reflejarlo, elige el género del espacio por excelencia —el teatro—, bajo la forma del teatro alegórico de Calderón que indica, como la caverna, que el sentido se debe buscar en otra parte, fuera del escenario: el «Edén subvertido» es el mundo en el que vivimos hoy día, subvertido por la creencia en el progreso constante, simbolizado por el motivo recurrente de la explosión o de la catástrofe nuclear.

El tratamiento del tiempo también se tiñe de confusión, acercándose al no-tiempo de los mitos, ya que incluso en las piezas más históricas, se plasma siempre en una representación consciente y fantasmal de un acontecimiento histórico, y no el acontecimiento mismo. En «Colón», no se señala ninguna mención temporal; en «Él/ella», puede tratarse del siglo XVII como del fin del mundo; en «Adiós», si se viven de nuevo los acontecimientos de México entre 1864 y 1867, también está claro que no estamos en 1864-1867, sino después de la muerte; en «Hombre», «ayer y mañana son un hoy ilusorio» (*GTFM*, p. 218); en «Revés», «¿Qué día es hoy? El mismo que ayer» (*GTFM*, p. 235); en «Comedia», los acontecimientos pasan en «[c]ualquier año» (*GTFM*, p. 251).

El motivo del reloj sin cifras (*GTFM*, p. 236) marca este no-tiempo y remite también al presente perpetuo de Jameson que marca la era posmoderna y se traduce por un olvido de la historia¹⁹. Los personajes de Aridjis luchan contra el olvido por una especie de culto a la memoria, a la vez histórica y afectiva. Las tres primeras piezas que conforman el conjunto, «Colón», «Él/ella» y «Adiós» hacen referencia a 1492, a la biografía de tres comediantes muy conocidos en el s. XVII —Bernarda Ramírez, Sebastián de Prado y Juan Rana-Cosme Pérez—, y a la historia de los breves emperadores de México (1864-1867) Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica. Se anunciaba ya en el prólogo que «[p]ara curarse de su melancolía [despertada por el olvido que caerá pronto sobre la especie humana], antes de morir [los comediantes] han deseado representar por última vez unos cuantos episodios de

17. «Incapaz de persistir en mi locura, salgo de escena» (*GTFM*, p. 140).

18. El ejemplo más claro está en el final de «Hombre» que se va con la Muerte porque se ha acabado su tiempo.

19. Jameson, 2007.

la historia humana» (*GTFM*, p. 117). Solo una vez, al ver pasar figuras de seres humanos descompuestos y deformados, un personaje pide: «Olvida, olvida» (*GTFM*, p. 125) y las figuras desaparecen, como si lo que pensara se volviera realidad, como figura irónica de la omnipotencia de la razón capaz de ocultarse sus crímenes.

Según Michel Boccara, el mito del progreso constante es una transformación de la visión cristiana del tiempo lineal. La Biblia pasa efectivamente linealmente del *Génesis* al *Apocalipsis*: «las culturas occidentales [...] conciben esencialmente el tiempo de manera lineal, en tensión entre un principio y un final»²⁰. A mi modo de ver, Aridjis propone otro tipo de movimiento, más cerca del movimiento cíclico —que es, además, el de la naturaleza—. En su obra, se niega la linealidad de la historia, ya que esta se repite, como una serpiente que se muerde la cola²¹; es anclada, encerrada, en espacios laberínticos, cerrados, sin poder salir, ya que la salida es la muerte.

2.2. Derrumbe de la individualidad

La individualidad de los personajes de *GTFM* no existe. En las tres primeras piezas, si tienen nombres, son *actores* que encarnan personajes históricos sin serlos; en las otras piezas, solo se designan como el Hombre, la Muerte, el General, las Mujeres, etc. Se advierte un cuestionamiento constante de la identidad, propia²² o ajena²³. Asistimos a una multiplicación, una superposición de las máscaras, de los papeles: en «Colón», Cristóbal Colón se desdobra en dos personajes, Imagen de Colón y Colón; en «Él/ella», los personajes son actores que representan papeles de actores que a su vez representan ante Felipe IV unos extractos de loas; en «Hombre», lleva dos máscaras, la de Colón y la de Maximiliano y «[e]ncuadra su cabeza en el marco vacío» (*GTFM*, p. 225), en forma de broma, para que la Muerte se lleve su retrato; en «Revés», los bobos «parecen tener dos caras, tres caras superpuestas» (*GTFM*, p. 234); en «Comedia», las ocho mujeres con antorchas «dan la impresión de que llevan máscaras, velos superpuestos, ocultando su edad, sus facciones, su piel» (*GTFM*, p. 253).

Tampoco existe el verdadero rostro del personaje-comediante; es un vacío, que se viste con una superposición de máscaras o de cuerpos (el oficio de actor es «cuerpos prestados», *GTFM*, p. 229). El personaje no tiene rostro, no tiene cuerpo, y adquiere su existencia solo por las palabras. Sin embargo, la existencia de los personajes por las palabras se diferencia de la palabra como acción, que imitaría, como es el caso en el teatro, la acción; se trata más bien de personajes de discursos²⁴.

20. Fabry y Logie, 2010, p. 12.

21. Stauder, 2001, p. 190.

22. «MUERTE: [...] ¿[q]uién eres? HOMBRE: [...] Un hombre» sin nombre, *GTFM*, pp. 220-221 o «solo un actor vestido de Cristóbal Colón», p. 218; «BERNARDA RAMÍREZ: [...] ¿Dónde comienzo y dónde acabo?», p. 121.

23. «¿eres la muerte original o la copia?», *GTFM*, p. 218; «BERNARDA RAMÍREZ: [...] ¿De verdad sois Juan Rana? [...] ¿De verdad sois Juan Rana? [...] Nada, no sois Juan Rana», *GTFM*, p. 129.

24. Raffi-Bérout, 1997, p. 153.

SEBASTIÁN DE PRADO: No sé en qué clase de espectáculo te hallas, el cual, dicen, es comedia, teatro de sombras, de personajes fallecidos.

BERNARDA RAMÍREZ: Si no hay cuerpo no hay trama, si no hay calles no hay vida.

SEBASTIÁN DE PRADO: La trama está en las palabras, el principio y el fin se hallan en la noche; nos representamos a nosotros mismos con recuerdos y razones, si pronunciamos bien las palabras ordenaremos el pasado, pondremos las cosas en su sitio.

BERNARDA RAMÍREZ: ¿Qué quieres decir con ello?

SEBASTIÁN DE PRADO: Que *en las palabras existimos*, por mal dichas que estén en ellas vivimos.

[...]

BERNARDA RAMÍREZ: *Desprovistos de todo*, podemos entregarnos sin límites a nuestra fantasía, pero habiendo tenido un cuerpo, padres, hijos, seguiremos en la trama del universo.

SEBASTIÁN DE PRADO: Nunca olvidaré el momento cuando te quité la máscara de la vida y quedó tu verdadera cara, cuando te arranqué la cara y *quedó aire*.

BERNARDA RAMÍREZ: Cuando me desnudaste toda y solo me dejaste el anillo de bodas. (*GTFM*, pp. 121-122, cursiva mía).

La incorporeidad que padecen los personajes es su verdadero rostro. También en el epílogo se apoya esta idea: «El actor despojado de su última indumentaria aparece desnudo, convertido en vacío» (*GTFM*, p. 291). La última indumentaria es el cuerpo mismo, y esa pérdida de la corporeidad trae como consecuencia que el Hombre «no sabe quién es» por haber tomado el papel de la serpiente y destruido la naturaleza así como el último pedazo de naturaleza en él, su cuerpo. Los personajes más o menos definidos —los que hablan— adquieren su definición, su identidad, cierta existencia corpórea, solo por la presencia del otro, como espejo recíproco del otro: Colón e Imagen de Colón, Él y Ella, Adán y Nada... Los otros 'personajes' son formas indefinidas, monstruosas (deformadas por el desastre), sin sexo ni edad, «espectros vivos» (*GTFM*, p. 263).

Tampoco existen como actores. «Nos representamos a nosotros mismos» (*GTFM*, p. 121) define la ambigüedad de su papel: los actores saben que actúan y representan a personajes históricos, pero al mismo tiempo se comportan y actúan como si fueran estos, después de la muerte. La pérdida de identidad, pues, se nota también en el elemento rector del metateatro, a saber, la autoconsciencia de su propia teatralidad. En el prólogo, Calderón reconoce que es un papel ser Calderón y se dirige a los espectadores; en el epílogo, evoca una compañía de fantasmas representando en un corral de sombras ante el Autor Soberano y el Espectador Anónimo que se ríen del espectáculo; en «Él/ella», los actores-personajes se convierten en mirones de Juan Rana y su loa, antes de actuar con él a petición de Felipe IV; en «Hombre», el Hombre, muy teatralmente, se obstina en fingir movimientos, aunque reconozca varias veces, a diferencia de un actor que debe incitar a creer en

su existencia, que los objetos no existen (abre una ventana inexistente, bebe café inexistente, etc.).

En suma, los personajes viven una vida de apariencia. Son simulacros «en una representación de sombras, en una burla existencial» (*GTFM*, p. 217). El único personaje 'real' es la Muerte, presente en todos los relatos y que acaba tomando la forma del General, es decir, de un hombre, en la última pieza, donde continúa la intertextualidad apocalíptica con una comparación clara entre el general, disfrazado de mujer para poder saciar su perversidad, y la Gran Prostituta montada en la bestia (*Apocalipsis*, 17, 3). De esta manera, se concretiza la idea de una humanidad perdida y culpable del fin de su propia especie; ni la Muerte es culpable del fin del mundo; solo el Hombre.

2.3. Derrumbe del arte

«Si no hay cuerpo no hay trama», afirma Bernarda Ramírez. A semejanza del mundo que se derrumba, se derrumba el escenario; aquí viene la noción de meta-teatro, teatro en el teatro, relacionada con el artificio barroco, como consecuencia dramaturgica del *theatrum mundi*. En efecto, al final de la representación, no solo muere la naturaleza (en realidad, la naturaleza ya está muerta) sino que también muere el arte, el teatro, puesto que los comediantes, últimos sobrevivientes de la raza humana, van a morir tras representar. Entonces, se trata de la última representación de todos los tiempos, irrepresentable físicamente y simbólicamente; físicamente, pues el conjunto de la obra no se puede, o difícilmente, poner en escena, por la extensión y por la imposibilidad de representar los escenarios de las piezas, demasiado complejos y extendidos; simbólicamente, por la imposibilidad de representar el fin de algo, ya sea del teatro —resultaría el silencio— o del mundo —no existiría espectador, condición imprescindible para que haya teatro—.

Se derrumba también el escenario en el sentido de que es una obra anticapitalista, antiutilitaria; casi se podría hablar de teatro «cero»²⁵, inútil, gratuito, sin trama, sin conflicto, sin personajes, condiciones necesarias de la existencia y «utilidad» del teatro. Lo escribe explícitamente en la página 139: «Presiento que la comedia ha terminado, sin trama alguna y sin mayor conflicto». Así, se puede considerar que es una obra hecha de pedazos: pedazos de teatro (seis piezas sin real trama), de loas y de Historia, pedazos de movimientos, de acciones y de personajes-sombras.

El mundo distópico de *GTFM* se construye —se destruye— por neantización: el cronotopo se caracteriza por un no-lugar cerrado y por un no-tiempo; los personajes son supervivientes que encarnan supervivientes sin individualidad, sin subjetividad, sin corporeidad; el teatro es teatro cero.

25. Kantor, 1972. Tadeusz Kantor se expresa al respecto (las traducciones son mías): «Reducido cerca de cero, [el espacio] casi no existe, tan reducido y tan miserable que los actores deben luchar para quedarse en él» (p. 68); «El actor debe [...] aparecer desarmado» (p. 68); «Reducir a cero, nivelar, destruir fenómenos, acontecimientos, accidentes, es quitar la pesadez de las prácticas cotidianas» (p. 72).

3. CUANDO GRAN TEATRO DEL FIN DEL MUNDO SE MIRA A SU VEZ EN EL ESPEJO

Comprobamos que *GTFM* era el reflejo, la imagen al revés, de *GTM*; pero ¿cuál es el reflejo de *GTFM*? De la misma manera que la distopía solo se entiende en relación con la utopía, si miramos el mundo de *GTFM* al revés, en un espejo, se dibuja en filigrana la propuesta de Aridjis por un mundo nuevo, renovado por el amor, por lo que concierne al hombre, y por la naturaleza, por lo que concierne a la fuerza dominadora, divina, del mundo. En esa propuesta yace la coherencia estructural de la obra: aparte de la recurrencia de personajes o de motivos como la Muerte, el espejo, etc., la verdadera evolución es hacia una epifanía, lo que cierra el círculo intertextual apocalíptico (*Apocalipsis*, 21 y 22).

Veamos la evolución. Se describe un mundo arruinado espacialmente en todas las piezas, excepto en la última donde la ruina es moral y humana más que espacial. En todas se reúne una pareja cuya suerte evoluciona: en «Colón», Colón e Imagen de Colón se funden finalmente en un cuerpo; en «Él/ella», se reúne la pareja histórica Sebastián de Prado y Bernarda Ramírez a quienes la Muerte pide que representen el último abrazo amoroso. Hacen «la muerte» y mueren. En «Adiós», también se reúne la pareja histórica Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica. Salen de escena (es decir, mueren) llevados por las Muertes. En «Hombre», la soledad del Hombre se quiebra con la llegada y el diálogo con la Muerte, con quien sale de escena (pues, muere) como con su amante. En «Revés», se reúnen dos parejas, Bobo y Boba, y Viejo y Vieja. La pieza se termina con la transfiguración y el rejuvenecimiento de Viejo y Vieja tras una declaración de amor. Salen de escena (es decir, mueren, pero al revés, ya que estamos en el «mundo al revés»; es decir, viven). En «Comedia», se encuentra la pareja Mujeres-Sombra (Dios) que termina con una epifanía. Los hombres no salen; se quedan en el mundo por otros mil años. Se observa que la nota positiva viene sobre todo en las dos últimas piezas. En «Revés», se puede interpretar la salida tras la transfiguración como una vuelta al orden en un mundo al revés, una restauración del orden: los viejos se vuelven de nuevo jóvenes, la salida-muerte es la vida. Y en «Comedia», ya no se trata de muerte; una Sombra se asemeja a Jesucristo que regresa y sufre de nuevo el diálogo con el General/Pilatos. El regreso del Mesías no es un apocalipsis, sino una epifanía que permite descubrir que

ARPISTA CIEGO: Lo mejor de todo, creo yo, es que después de él el mundo no es distinto a lo que era, no somos más pobres ni más ricos, más jóvenes ni viejos, más enfermos ni más sanos. El reino es nuestro día y dentro de nosotros tenemos al dios que merecemos, que forman nuestros sueños. Tal vez, él solo haya venido para mostrarnos eso, que la vida va a continuar del mismo modo, porque la hermosura del mundo está en lo cotidiano y no en los grandes cambios (*GTFM*, p. 290).

Este mundo renovado por el amor es dominado por la naturaleza, presente en la pieza «Revés» de manera muy lógica, ya que el mundo distópico al revés es un estado de naturaleza. Esta última, descrita como un paraíso por el Viejo, se designa como «gran» y «sublime» en el prólogo, en contraste con el color confuso, gris y oscuro del resto. También se hace referencia al Jardín, presente en «Comedia».

En esta pieza, no es la naturaleza la que es devastada sino el hombre por la violencia. Se distingue también de las otras piezas por la presencia destacada de la irrupción de lo mágico natural en la realidad²⁶: los seres humanos, apresurados por el ambiente del fin del mundo, se reúnen en danzas rituales, frenéticas y orgiásticas, con flautas y tambores, bajo la dirección de Pan, dios de la naturaleza, del que se disfraza el cura. Esas danzas remiten igualmente a las ceremonias de los hongos de María Sabina con los cantos repetidos en náhuatl²⁷. La epifanía, el Arpista ciego la había profetizado: «En este lugar el árbol de la vida expandirá sus frutos hacia todas las direcciones del espacio y del tiempo» (*GTFM*, p. 281). En realidad, ya estaba anunciada por todos los finales de las piezas: en primer lugar, la reunión en un solo cuerpo de Colón e Imagen de Colón; en segundo lugar, el último abrazo de amor; en tercer y cuarto lugar, la reunión de los amantes en la muerte; en quinto lugar, la transfiguración tras una declaración de amor completa; y finalmente, la epifanía de la Sombra que se hace muy brillante antes de desaparecer. El amor, el abrazo de una pareja que se funde en un cuerpo es alegorizado por la profusión de parejas, no solo personajes que van juntos, sino parejas en el sentido de amantes: Él-Ella (Bernarda Ramírez-Sebastián de Prado), Carlota-Maximiliano, el Hombre-la Muerte, el Viejo-la Vieja, el Bobo-la Boba, las Mujeres-la Sombra. Así, se salva al hombre. Morgane Leray apuntaba que el imaginario escatológico, más que un temor a la muerte causado por el progreso tecnológico, era la imagen de un temor a la soledad y a la pérdida o imposibilidad del amor, a causa del fin de la humanidad, de la *caritas*²⁸.

Con ello vislumbramos la estética del revés de Aridjis: crear un mundo distópico le permite, *in fine*, proponer otro mundo, por el que lucha fuera —o además— de su actividad literaria. Finalmente, es a otra fe a la que Aridjis nos invita: la fe en la naturaleza, y en la naturaleza en el hombre. El mundo imaginado por Aridjis es el mundo presente exagerado²⁹, hiperbólico, que se puede intuir hoy día por diferentes señales.

4. CONCLUSIÓN

En conclusión, cuando *El gran teatro del mundo* de Calderón se mira en el espejo, se reconoce y se ve al revés: se usan los mismos términos en los dos *incipits*, pero al

26. Aridjis, en su conferencia «Survivance d'un monde magique» en Le Louvre de París, presentó ante el público el pensamiento de María Sabina, chamana y poeta mazateca: «Hay un mundo más allá del nuestro, un mundo invisible, lejano, pero también cercano. Allí vive Dios, viven los muertos, los espíritus y los santos» (2011).

27. En unas ceremonias sagradas, María Sabina utilizaba hongos alucinógenos para entrar en contacto con los espíritus. Aridjis, en la conferencia del Louvre, la cita: «Los hongos sagrados me llevan y me traen al mundo donde todo se sabe. Son ellos, los hongos sagrados, son los que hablan en una forma que yo puedo entender. Yo les pregunto y ellos me responden. Cuando regreso del viaje, vivo lo que ellos me han dicho, me han mostrado» (2011).

28. Morgane Leray, 2011.

29. Aridjis me explicaba en una conversación en París, el 15 de noviembre del 2011, que sus mundos narrativos siempre son posibles, en el sentido de que son el resultado de una radicalización de los rasgos del mundo actual.

revés; se recurre al metateatro, pero exageradamente, lo que desemboca en el caos inherente al fin del mundo; se utiliza la alegoría, pero con exceso, lo que a la vez refuerza y cancela el alcance del 'mensaje' del que los personajes son portadores.

Homero Aridjis, en *Gran teatro del fin del mundo*, retoma los tópicos barrocos del teatro-mundo y de la vida-sueño y los subvierte gracias a lo que podríamos llamar una estética del revés. Esta estética responde a un mecanismo de neantización del mundo —por la distopía—, del teatro —por el teatro cero— y del personaje —por la alegorización a ultranza—. Le sirve para describir un mundo futuro que no es sino una crítica del mundo presente (México y la civilización occidental) y asimismo de las utopías del progreso constante y del individualismo triunfante.

Al mismo tiempo, también podemos leer la obra como inversión: Aridjis describe una distopía que se puede leer al revés ya que da a entender el contrario de lo descrito, o sea, una utopía, la del reino de la naturaleza, que inventa en *La leyenda de los soles* al continuar la leyenda azteca por un Sexto Sol, el Sol de la Naturaleza. El personaje alegórico del ser humano moderno accede a su propio ser por la naturaleza y el amor, como lo vemos en la evolución de los finales. De este modo, todo el texto se vuelve irónico y próximo a los imaginarios apocalípticos y a la estética neobarroca entendida como reconfiguración de las formas barrocas con vistas a subvertir las estructuras de la modernidad; la originalidad de la obra de Homero Aridjis radica en que se ancla en esas estéticas tomando la vertiente ecologista, con un afán de «defender las esferas de la vida»³⁰, ya sea humana, artística o natural.

5. BIBLIOGRAFÍA

Aridjis, Homero, *Gran teatro del fin del mundo*, 1989, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Aridjis, Homero, *La leyenda de los soles*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Aridjis, Homero, «Hacia el fin del milenio», *Encuentros*, 11, 1995, pp. 1-11.

Aridjis, Homero, «Survivance d'un monde magique», conferencia no publicada, París, Le Louvre, 14/11/2011.

Boccaro, Michel, *Le mythe du progrès*, Paris, Les Produits du Jardin, 2011.

Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, Salamanca, Anaya, 1958.

Fabry, Geneviève et al. (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bern, Peter Lang, 2010.

Fabry, Geneviève e Ilse Logie, «Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea (ss. XX-XXI). Una introducción», en *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, eds. Geneviève Fabry et al., Bern, Peter Lang, 2010, pp. 11-32.

30. Guardia, 2005, p. 51.

- «Génesis» y «Apocalipsis» (2012) en *Biblia de Jerusalén*. Artículos disponibles en línea en <<http://www.bibliacatolica.com.br>> [11/09/2014]
- Guardia, Gloria, «Con Homero Aridjis: Presidente del PEN Internacional [entrevista]», en *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, coord. Thomas Stauder, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 37-51.
- Hermenegildo, Alfredo et al., «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de Palabras*, 5, 2011, pp. 9-16.
- Jameson, Fredric, *Le postmodernisme ou la Logique culturelle du capitalisme tardif*, 1992, trad. Florence Nevoltry, Paris, École Nationale supérieure des Beaux-Arts, 2007.
- Kantor, Tadeusz, «Manifeste du théâtre zéro», *Travail Théâtral*, 6, 1972, pp. 64-72.
- Leray, Morgane, «La fin du monde ou la fin de l'amour? Errance, solitude et Révélation», ponencia en el 9^e Congrès International pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image, Montréal, UQÀM, 25/08/2011.
- Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, 1983, Paris, Gallimard, 1994.
- Parkinson Zamora, Lois, *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*, trad. Aura Levy, Madrid/Frankfurt/México, Iberoamericana/Vervuert/UNAM, 2011 [2006].
- Raffi-Bérout, Catherine, «El teatro mexicano actual considera la historia», en *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, coord. Patrick Collard et al., Genève, Droz, 1997, pp. 147-157.
- Raffi-Bérout, Catherine, «Reflexiones acerca de Gran teatro del fin del mundo de Homero Aridjis», en *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, coord. Thomas Stauder, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2005, pp. 257-276.
- Sáez Raposo, Francisco, «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la meta-teatralidad», *Teatro de Palabras*, 5, 2011, pp. 29-56.
- Sarduy, Severo, *Barroco*, trads. Jacques Henric y Severo Sarduy, Paris, Seuil, 1975.
- Souiller, Didier, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992.
- Stauder, Thomas, «"Adiós, mamá Carlota" de Homero Aridjis: una visión apocalíptica de la historia mexicana», en *Más nuevas del imperio: Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*, coords. Susanne Iglar y Roland Spiller, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2001, pp. 189-208.
- Taillefer, Hélène, «L'utopie moderne ou le rêve devenu cauchemar. Portrait de la transformation d'un genre», *Postures*, 9, 2007, pp. 113-128.