

# APARIENCIA Y REALIDAD: UNA CLAVE PARA «LA MANTIS RELIGIOSA»

Helio Gallardo

En su presentación a la puesta en escena de *La Mantis religiosa* en Costa Rica —regionalizada para el consumo local con el nombre de *La Mula del Diablo*— señala Alejandro Sieveking, el autor, que su obra se constituye como una expresión de teatro con trasfondo político (teatro hipócrita) trasfondo que es necesario discutir escarbando en los personajes y en las situaciones que propone la obra de modo que ellos dejen traslucir su sentido profundo y oculto. Las proposiciones de estas notas siguen el sentido de la invitación de Sieveking, pero no se refieren a la puesta en escena de su obra sino que a su lectura. *La Mantis religiosa* es considerada aquí, pues, en cuanto literatura dramática e independientemente de sus montajes posibles; desde luego, lo que se dice respecto del texto dramático intenta contribuir al enriquecimiento de la discusión previa a esos posibles montajes.

*La Mantis religiosa* sirvió, en 1971, para inaugurar el *Teatro del Angel* en Santiago de Chile. Se trata

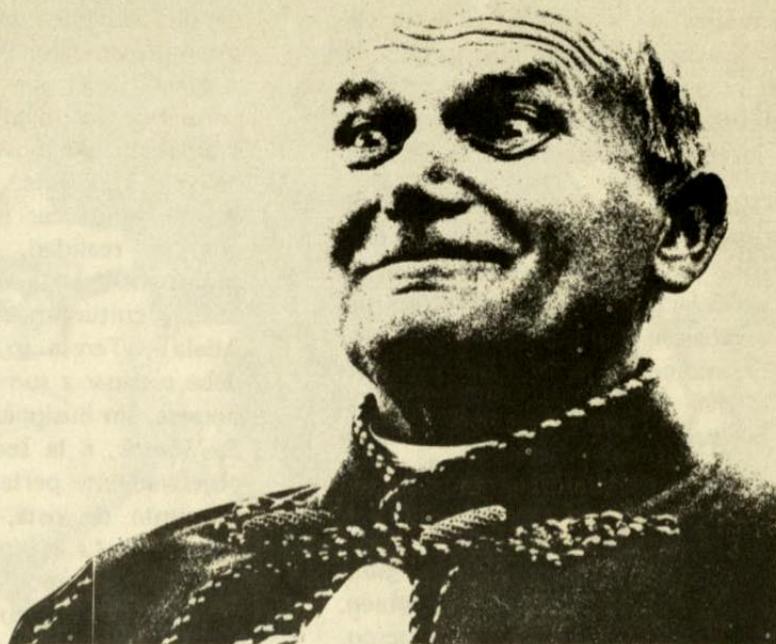
de una obra en dos partes, coetánea respecto del tiempo del lector o espectador y localizada en un puer to del centro-sur de Chile: Talcahuano. Considerada esquemáticamente la trama relaciona en un solo escenario a cinco personajes: Llalla, Lina, Adela —tres hermanas—, su padre, Aparicio, Juan, el cuasi-novio de la más joven de las hermanas (Adela), y Teresa, personaje que se manifiesta físicamente sólo mediante sonidos (aullidos, gemidos y voces) o por el resultado de sus acciones sobre otros personajes. La acción tiene como eje la visita que Juan hace a la casa de las hermanas para reforzar su compromiso con Adela. Llalla y Lina han vivido también la visita de sus novios a la casa pero esa relación ha concluido con la muerte violenta de los pretendientes en "accidentes fatales". Los accidentes han ocurrido porque los hombres no han resistido la curiosidad que despierta en ellos Teresa —a la que sus hermanas mencionan con hostilidad y repugnancia—, quien permanece encerra-

da en un cuarto interior, como una fiera, y que se hace sentir mediante aullidos e insinuaciones verbalizadas. Juan tampoco resiste el atractivo de lo misterioso y oculto representado por la existencia de Teresa y penetra también a su cuarto. Al ser sacado de allí por las hermanas rechaza-renuncia su compromiso con Adela y declara que se llevará a Teresa y que la hará su mujer. Adela, entonces, lo asesina, tal como sus hermanas asesinaron anteriormente a sus novios, y se incorpora, mediante este acto, plenamente a la estructura de existencia de su familia. El llanto de Teresa, siempre en su cuarto, cierra la obra. A discutir su sentido posible, ¿o a concretarlo?, invita Sieveking y eso realizaremos en los siguientes apartados teniendo nosotros siempre como determinación central de la lectura la relación dialéctica 'apariciencia-realidad'.

PRIMERAS DEVELACIONES: DE LOS ORTOPTEROS Y SUS NOMINACIONES

Una de las asociaciones más inmediatas que se establece —es decir que establecen algunos individuos y grupos sociales ligados peculiarmente a las regiones sexual y moral de la ideología— con la imagen o nombre "mantis religiosa" es que se trata de un insecto cuyo macho o durante la relación sexual; *La Mantis religiosa* de Sieveking juega puntualmente con este contenido aparente (pp. 182-183) cuya significación puede ser extendida a la obra en su conjunto; así, *La Mantis religiosa* devendría un sistema de símbolos o alegorías cuyo sentido final estaría dado por la repulsión a la entrega en el acto del amor sexual. Sin embargo, esta simple interpretación, unilateral y esquemática —correlato de la que desvela en la obra la pureza y la belleza encerradas y escondidas tras una apariencia grotesca y terrífica, repugnante, o una alegoría del amor homosexual— está negada explícitamente por el autor quien al ocuparse del insecto 'mantis religiosa' hace hincapié en sus diversos nombres su notable capacidad de mimetismo

mo, su apariencia y tamaño y su utilidad ante insectos depredadores (p. 155). Desde luego, la apreciación ideológica acerca de la conducta sexual de la mantis religiosa —un tipo de ortóptero andador y cazador cuyo nombre (*Santa Teresa* en Andalucía, *Pregadiou* en Cataluña) deriva de la posición que adoptan sus patas anteriores cuando está al acecho— está notablemente sesgada. Los mántidos, familia de ortópteros a los que pertenece la mantis, pueden y suelen devorarse entre sí forzados por el hambre (asunto nada inusual entre insectos carnívoros), pero su conducta tras el apareamiento ha sido descrita como singular sólo por contados especialistas y, por supuesto, esa singularidad, que no todos los investigadores han podido comprobar, ha de ligarse a razones de supervivencia de la especie y no a motivos sexi-eróticos o teleológicos inexistentes para los insectos (y esta perogrullada resulta inevitable puesto que la obra de Sieveking no parece estar escrita desde los insectos hacia (para) los hombres, sino que desde los hombres para los hombres). Desaparecida (negada-asumida) así una posible y fácil clave sexual inicial, se torna viable y necesario reparar en el sentido histórico, oculto (profundo) etimológico, de la *mantis religiosa*, el insecto, cuya nominación remite, en principio, a la sensibilidad dominada, a los ámbitos de la frustración o peligro o vergüenza sexuales (es decir hacia el sexo privatizador, castrante, cosificador, realizado desde y por "los otros", sexo fetichizado que incluye versiones hetero y homosexuales), ámbitos que al hacerse patentes ocultan la historia del nombre y sesgan su percepción objetiva posible haciendo de *La Mantis religiosa* o una aberración singular o un ejemplo moral universalizador y vacío. La expresión "mántidos" proviene del griego "mantikós", noción que en esa lengua sirvió tanto para referirse a los que se ocupaban de las artes adivinatorias como al conjunto de estas artes; "mantikós" está, así, por "profético" y "mántis" por "adivino". De hecho, y en los relatos mítico-mitológicos del pasado, el nombre de mántidos le viene a



estos insectos porque se les atribuía la capacidad maravillosa de indicar el camino, con sus patas, a quienes lo hubieran extraviado, especialmente a los niños. Desde este determinante punto de vista el nombre "mantis religiosa" remite más a las representaciones de "camino correcto" y de "pureza" que hacia la imagen de alguna forma degradada, vergonzante o agresiva de sexualidad. *La Mantis religiosa*, Teresa, Sieveking, indican, pues, algo, algo que aparece velado por la inmediata facilidad con que 'lo' sexual y 'lo' moral se configuran en (para) nuestra sensibilidad sometida (ideológico-ideologizada). El autor, precisamente, ha indicado que su obra remite a 'lo' político, que *La Mantis religiosa* es expresión de lo que él llama "teatro hipócrita", es decir un teatro que oculta un trasfondo político, un teatro para discutir y re-velar ese trasfondo. ¿Será, pues, hacia lo político que indican Teresa y *La Mantis religiosa*? ¿Y tras su apariencia descriptiva y estática, circular, las patas prensoras de *La Mantis*. —su tensión dramática— señalan, dirigen, hacia una futura organización social o enuncian sólo una denuncia de lo actual? Cuáles quiera sean las respuestas a estas cuestiones, y algunas de ellas serán apuntadas en los apartados siguientes, la *determinación etimológica* de la mantis permite entregar a 'Teresa' un carácter estructurador en la

medida que esta etimología remite a una *relación* (no a una cosa), a un sistema de relaciones, a una *estructura*. Ello hace imposible, *ahora*, asumir el texto dramático desde un factor aislado, desde la suma de sus valores o por la exclusión recíproca y absoluta (metafísica) de sus valores —dicho sea, de paso, esta exclusión metafísica es la que *practican* los novios de las hermanas: 'o Teresa o...' y, en cierta medida aunque interesadamente, el padre—. Desde ya, y en este punto, *La Mantis religiosa* no designa a Teresa sino que a la estructura central de una pieza dramática articulada por las relaciones *Teresa-hermanas-Teresa*. De aquí que a despecho de asuntos de folklore, idiosincrasia e inmediatez, el cambio de *La Mantis...* por "La Mula del Diablo" haya sido no sólo innecesario sino que desorientador, una castración de las posibilidades dramáticas y humanas contenidas en el texto. Posibilidades que, por lo demás y estrictamente, no dependen nunca en forma exclusiva del autor.

## SEGUNDAS DEVELACIONES: DE ARISTOTELES Y MAQUIAVELO

Cualquiera que sea la percepción que se tenga de 'lo' político —noción que está muy lejos de ser unívoca—, esta expresión remite

siempre a la consideración de la organización social. Sabemos que la relación social determinante de *La Mantis...* está configurada por el sistema 'Teresa-hermanas-Teresa'.

Decíamos que estas relaciones constituyen una estructura de modo que sólo pueden ser entendidas en su articulación y nunca por su mutua exclusión. En términos del texto dramático, *La Mantis...* es las hermanas y Teresa o Teresa y las hermanas; *La Mantis* es una relación de *cooperación*, una sociedad, una forma concreta de articulación social. Pero el que la expresión 'político' remita a una forma de *organización* social quiere decir, también, que determina una *jerarquización*, es decir principios de poder y de valor (niveles de dominio) que sintetizan y generalizan, expresan y determinan el movimiento del sistema. Resulta sencillo percibir este movimiento de organización, de valoración, interno, cuando se repara en las relaciones establecidas por la estructura central 'Teresa-hermanas-Teresa' (*La Mantis*) y otras subestructuras del texto dramático: 'padre-Mantis 'o' Juan-Mantis', por ejemplo. En estos casos el movimiento es siempre iniciado y definido (determinado) por la estructura central. Así, el movimiento de huida del padre (pp. 177-179) está determinado por su intuición (representación) de ser el padre de "eso" (*La Mantis*); en el caso de Juan, su movimiento de ingreso al dominio de *La Mantis* está obviamente definido —en su naturaleza, en su alcance— por Adela y Teresa. Este movimiento de atracción-repulsión que caracteriza las relaciones de *La Mantis* con estas subestructuras —y cuyo denominador común es el *desconocimiento* o, tal vez, la voluntad vaga de Juan y Aparicio de no querer reconocer la identidad real de *La Mantis*— dramáticas se reitera al interior de la estructura central; así, Adela desea casarse para viajar, es decir para huir (p. 165), o sea, rigurosamente, para destruir *La Mantis*; del mismo modo, Lialla y Lina recuerdan a sus novios porque les permitían 'salir', moverse —en apariencia— fuera de la estructura central (p. 142), dejar

de ser parcialmente —al menos en sus representaciones— *La Mantis*, o al menos fingir no serlo. En el texto dramático, o mejor en la *acción* dramática, este movimiento de 'huida' es imposible. Aparicio debe dejarse embaucar (p. 179) puesto que, en realidad, no desea huir, Juan debe dejarse seducir sexual (p. 159) y culturalmente (p. 165) por Adela y Teresa (p. 183) y Adela debe asesinar a su novio para incorporarse, sin ilusiones, plenamente a *La Mantis*, a la sociedad a la que objetivamente pertenece. Desde este punto de vista, el movimiento interno de *La Mantis* es saturante e iterativo y carece de un efectivo contraste jerárquico y valorativo al interior de la obra dramática; de hecho, y siguiendo el texto, éste contraste debería buscarse y se encontraría singularmente en el desgarramiento entre lo que *dicen* y lo que *hacen* las hermanas, pero este camino no es viable, como veremos más adelante; el que *La Mantis* no posea una alternativa interna quiere decir, básicamente, que ella remite para su valorización o al autor, o al lector o al espectador, es decir a un "afuera de la obra". *La Mantis* es, en verdad, homogénea, reiterativa, saturadora. Dicho grotescamente, podría representarse perfectamente con Teresa conversando o aullando en el salón y las hermanas encerradas y aullando o conversando en una sala interior, fuera de la vista

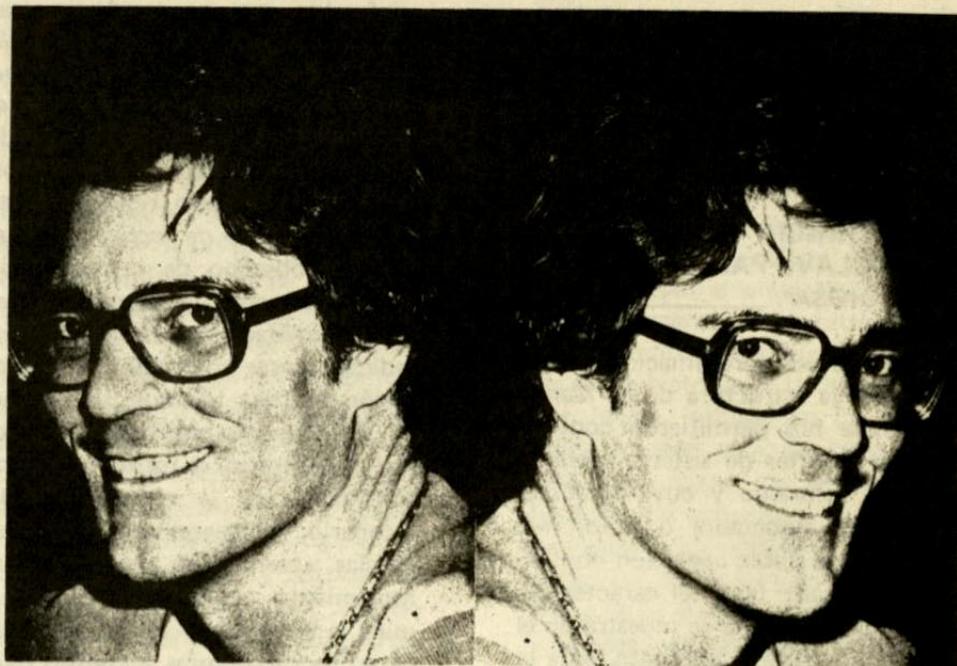
del público.

Sin embargo esta sociedad saturadora, iterativa y englobante que posee una justicia —es decir una sanción— funcional a su horror (p. 184), tiene a su vez un principio de movimiento, un nivel de jerarquización y dominio que escapa obviamente a su control y la torna en cierto modo dependiente. Este principio que genera y nutre a *La Mantis* está constituido por las ilusiones de sus víctimas, por la liquidación de sus ansias de vida, por el aplastamiento de su creatividad posible. La cooperación que exige *La Mantis* tiene como objetivo la muerte de las esperanzas y de las ilusiones. Pero para que ellas mueran es necesario que existan previamente fuera de *La Mantis* (el movimiento interior de ilusiones es mínimo e ilusorio, apariencial, verbal); en este sentido el carácter saturador de la estructura *mantis* la torna víctima de sí misma. Es por ello que el padre, enfrentado al hecho de existencia de *La Mantis* oscurece su gestación, su génesis: "La noche en que engendramos a Teresa salimos al balcón, desnudos, para que el Universo nos viera y supiera que habíamos alcanzado la perfección del amor. Y, entonces, algo pasó en el cielo, las estrellas corrían y chocaban entre sí, como fuegos artificiales, y la luna palpitaba como un corazón. De repente bajó una luz intensa, como una bola de fuego



pasó zumbando por encima de nuestras cabezas... y todo parecía arder (...) Entonces mi mujer empezó a tiritar y se acostó. Tuvo fiebre durante varios días y gritaba, en la noche, diciendo groserías increíbles y repitiendo que Dios era su amante, que Dios era su amante, que Dios era su amante. Cuando la oyó el cura que vino a darle la extremaunción porque se moría, salió gritando que esta casa estaba condenada porque habíamos caído más bajo que el Demonio. Entonces... mi mujer se levantó, abrió la ventana y entró todo el viento del puerto, lleno de canciones y de risas y de voces (...) ¡Y mi mujer cantó! Mi mujer cantó! (...) Y lo que cantaba era lo que cantaba el pueblo, lo que cantaba el viento, la historia de los hombres muertos y de los que van a nacer" (pp. 169-170). El relato de la gestación de Teresa por Dios o por la Historia permite al padre, siempre en el discurso, es decir en aquello que él pretende (presenta) sea considerado su objetividad, su separación de *La Mantis* —por eso no tiene inconveniente en reconocer la progenitura de las otras hermanas: "Las engendramos sin pasión, deportivamente" (p. 171)—, su no participación en la sociedad (desde el nacimiento de Teresa *está solo* (p. 170), pero, al mismo tiempo, su separación (ideológica, verbal) constituye un motor permanente del funcionamiento terrífico, carnívor, es decir *práctico* (espiritual, moral) de *La Mantis*. En cuanto el sueño autoalucinado del padre no basta para mantener dramáticamente la estructura degradante y degradada de *La Mantis*, se hacen necesarios los novios que intentan alcanzar —desde el sexo— lo que ellos creen (imaginan) es la esencia de la estructura —el consumo, tal vez la insaciabilidad del lucro—, esencia que no logran puesto que su contacto con ella no les permite la correcta captación de lo que puede ser su apariencia (las hermanas, el salón). Parfraseando un texto de Marx, *intentan tocar (y tocan) el corazón de un mundo que carece de corazón*.

Narrado así el conflicto propuesto por *La Mantis religiosa*, por el texto dramático, parece irredi-



mible en su interior, sin fisuras. Las fisuras deberían provenir por el rompimiento (posible) de la estructura central misma (*La Mantis*) o por condiciones exteriores a esta estructura que la debilitasen o apuntasen alternativas. En la obra, éste debiera ser el papel de las subestructuras 'padre-Mantis' o 'Juan-Mantis' y ya hemos señalado que estas subestructuras se constituyen unidireccionalmente "en el sentido de *La Mantis*". De este modo el texto y la obra remiten al lector y al espectador o hacia Sieveking —es decir al lugar que ocupa *La Mantis religiosa* en el conjunto de su obra— o hacia sí mismos. El espectador y lector medios, normales, deben enfrentar su percepción de *La Mantis religiosa* con su propia experiencia existencial. Pero el carácter de esta confrontación no podrá ser nunca "político" en el sentido de una consideración que se ubica *prácticamente al interior del poder institucionalizado del Estado* (Maquiavelo; A), sino que será "política" sólo en el sentido aristotélico de lo que es recto y moral (ético) para los individuos en y por la *polis* (B). La confrontación entre *La Mantis* y el lector o espectador deviene, entonces, políticamente (A) imposible, aunque moralmente (B) necesaria. Recordemos que su lectura política se torna imposible por la ausencia interna de conflicto estructural; al ser unidimensional,

*La Mantis religiosa* se ocupa o concentra únicamente en la descripción de una serie de situaciones o problemas sin presentar o insinuar una serie respectiva de *por qué*s o de indicios de alternativas.

Estrictamente, el grado más alto de conflicto al interior de la obra se encuentra en el hiato o fisura que existe entre lo que *dicen* los portadores de *La Mantis* y sus *prácticas*. Pero para (en) *La Mantis* las prácticas lo son todo —carácter unilateral de la determinación— de modo que este conflicto debe entenderse en el sentido de que la obra es *muda* o, mejor, que sus formas de expresión propias son el aullido y la soledad (lo que sintetiza y nuclea su carácter sentimental y moral). *La Mantis religiosa* queda determinada ahora como una obra de mostración social y moral cuyo 'efecto ético' —ligado a sus connotaciones de terror y horror, connotaciones que abren paso a un contraefecto posible: la piedad por *La Mantis* o por alguno de sus factores o subestructuras— demanda la participación de un espectador o lector ideologizados ("todos llevamos en nuestro interior algo de santos y de demonios...", etc.) y que no logra desarrollarse políticamente precisamente porque la obra (su desarrollo, su forma) exige una apelación a la apariencia (moral, jurídica) —lector y espectador son también, en este sentido, 'mundos' que carecen

de corazón— y porque el texto es unidimensional, es decir carece de mediaciones internas que posibiliten alternativas. Y el pensamiento y la acción políticos sólo adquieren sentido concreto en ellas.

## APARIENCIA Y REALIDAD: UNA CLAVE PARA 'LA MANTIS RELIGIOSA'.

Las dos aproximaciones anteriores a la estructura de *La Mantis religiosa* nos permitieron configurar su carácter de sistema cerrado, moral, saturante y cuya totalidad afecta al espectador o lector mediante una doble apelación conflictiva: *rechazo* (ante el carácter degradado de lo que se muestra en el escenario, ante el asesinato, ante la aparente frivolidad de las hermanas, ante la apariencial dicotomía de lo Bueno/Malo, etc.) y *piedad*, en el sentido de lástima, porque la misma homogeneidad de la estructura y la 'extraordinariedad' del fenómeno Teresa encauzan inevitablemente, al interior de un determinado espectro ideológico, un sentimiento de alivio, de respiro, que dice "nosotros y el mundo no somos así...", sentimiento de autogratificación desde el que se (nos) hace posible experimentar compasión. *La Mantis* puede extender así su efecto devastador más allá (más acá) del escenario al clausurar moral y estéticamente, es decir ideológicamente, los caminos para la reflexión y el develamiento a los que el teatro hipócrita invita al lector o al espectador. De este modo, la expresión que define al teatro hipócrita, "un teatro para discutirlo", oscurece y sesga precisamente el núcleo sentimental y moral que hace o podría hacer de *La Mantis religiosa* una expresión de teatro político: *La Mantis religiosa* define, en último término, la expresión de un profundo sentimiento de rechazo total de nuestras organizaciones sociales que subsisten y persisten por el mantenimiento y refuerzo de la frivolidad, el prejuicio, la falsa profundidad, el misticismo, la obscenidad, el crimen y, singularmente, por la reiteración mecánica de gestos encadenados y sobredeterminados por un sentimiento antihumano, enajenante, in-

confesable, que no puede mostrar su rostro: la codicia, el lucro, la forma mercantil concretada como último y único fetiche, como el canon que reifica y paraliza toda posibilidad de existencia y creación humanas. Planteado rigurosamente este sentimiento de rechazo ante el carácter obsceno de la existencia social —que en su vertiente positiva es una invitación a la indignación radical— posee una necesaria connotación política (A) que, sin embargo, Sieveking no plasma en el texto. Por el contrario, la forma y algunos contenidos de la obra —un solo escenario, protagonistas de capas medias, acentuación apariencial del movimiento centrífugo que determina la estructura— Mantis, el énfasis en las dicotomías aparentes (Natural//Artificial; Ser//Parecer; Hablar//Actuar, etc.), algunas temáticas existenciales (ser-para-los-otros; esencia≠intimidad)— tienden a anular el carácter histórico-social de la denuncia radical, su sentido profético, y remiten la percepción de la obra a regiones morales y jurídicas o a su mezcla, es decir la abstraen y reifican universalizándola o tornándola un caso.

Un recuento del análisis posibilita las siguientes determinaciones y sus relaciones:

a) *La Mantis* es una estructura sobredeterminante y saturadora, unidimensional y mecánica, cuya oposición sólo puede darse o encontrarse 'fuera de la obra'; *La Mantis* es aquí (objetividad-ideología) un disvalor.

b) *La Mantis religiosa* no posee mecanismos internos que lleven a la comprensión (o asunción) del carácter 'mántico' de nuestras sociedades a quienes la leen o presencian su montaje; por el contrario, necesidades de comunicación y de 'lo' dramático 'mantizan' al espectador o lector prolongando así una actividad saturadora y englobante y logrando de este modo que la estructura-Mantis devenga (existencia-ideología) un valor.

c) El núcleo principal de contenido dramático de *La Mantis religiosa* está compuesto por un sentimiento de rechazo (radical, total) a la posibilidad-necesidad de ser so-

cializado por una sociedad-Mantis. *La Mantis*, 'lo' social, es aquí, de nuevo, un disvalor (ideología).

d) El correlato dramático de la negativa a ser incorporado a la sociedad-Mantis es, en la obra, la soledad. Dice el progenitor de *La Mantis*: "Después de todo, ese era mi castigo... estar solo" (p. 170); la soledad es también (ideología) un disvalor y afecta negativamente sólo a cada personaje sino a totalidad (materia y forma) del discurso (mensaje) dramático que, en contraposición, exige simpatía, comprensión. *La Mantis*, ahora 'Teresa' y alegoría, expresa así la ambigüedad de la atracción-rechazo.

Salta a la vista que de la enumeración de estos niveles —que no son homogéneos— y de sus posibilidades de interrelación se privilegia el rol de Teresa; sólo Teresa puede sintetizar los movimientos de atracción-rechazo y de singularización//colectivización que animan los distintos planos y percepciones que alimentan y desgarran la obra. Pero Teresa, individuo, es factor de *La Mantis*, el colectivo. En esta doble faz, no dialéctica, ser-individuo y ser-social se caracterizan ambos, por ser compulsión del sí mismo. El aullido y el gemido de Teresa describen y homologan así tanto a la sociedad como al individuo y signan ambos estados-procesos como dolorosos. Teresa, su aullido —es decir, *La Mantis*, sus prácticas viciosas—, se constituye, en verdad, como un esfuerzo desgarrado e infructuoso por lograr un sí mismo que repugna pero que debe alcanzarse. Desde esta lectura, *La Mantis*, con sus prácticas y verbalizaciones irracionales y a veces dis-tractivas, conforma un espacio adecuado para describir y acotar el corazón de un mundo que carece de corazón y la conciencia de un mundo que sólo puede existir prescindiendo de ella.

Apuntada la develación de estas cuestiones, se hace posible ahora, volver a la obra.

## EXCURSUS SOBRE LAS PALABRAS Y LAS PRACTICAS

Hemos indicado en varias o

portunidades que *La Mantis* expresa, enfatiza y sintetiza prácticas —movimientos— específicas y que, en este sentido, estético, su organización permite un montaje *mudo*. La irrealidad del mundo de las palabras —frente a las acciones— es un rasgo del conjunto de la obra y de cada personaje; así, Llalla acompaña a su autoelogio culinario (nivel verbal) con un ataque sexual (nivel práctico), Adela proclama su virginidad e inexperiencia sexuales mientras seduce, prostituyéndose, a Juan; Teresa aúlla para interesar-atraer; el padre habla de huir mientras permanece, el diccionario reemplaza, *ineficazmente*, a la vida real, etc. Este peculiar desfase entre lo que se dice y lo que se hace —rasgo general, por lo demás, del mundo escindido (civil/político) que inauguran las formaciones económico-sociales del capitalismo— posee, sin duda, antecedentes latinoamericanos —histórico-sociales, culturales— específicos. *La Mantis religiosa* se estrenó en 1971, lo que indica que fue “sentida” y pensada, probablemente, en la década del sesenta. Para América Latina la década del sesenta se inaugura con la definición socialista de la Revolución Cubana y, acompañando esta definición y como intentos de réplicas, en el período se abren procesos como el de la Alianza para el Progreso, la Acción Cívica y una específica readecuación militar y represiva de las FF.AA. y policía latinoamericanas cuyo objetivo fue tornarlas más eficaces en cuanto ‘grupo armado de ocupación’ de sus pueblos. Al influjo antagónico de la Revolución Cubana y de la Alianza para el Progreso, principalmente, el clima cultural del período se llenó de *aires de renovación* —que fueron acompañados y complementados por el remozamiento del rito católico derivado de los acuerdos de Vaticano II— que encontró su vocabulario en la proliferación y reiteración de palabras como *liberación, revolución, cambio radical, reforma, concientización*, etc. que invadieron todos los ámbitos (así, por ejemplo, nacieron pedagogías concientizadoras para la liberación, sociologías y teologías de la liberación, etc.; en el plano religioso-cul-

tural, Medellín-68 culminó esta verbalización liberadora que animó ideológicamente a los pueblos y a las instituciones latinoamericanas durante la década). Chile no sólo no fue excepción a esta situación general, sino que en este país se intentó realizar una de las principales experiencias políticas de la década: la sedicente *Revolución en Libertad* que, jefada por la democraciacristiana chilena, se presentó como la alternativa democrático-capitalista a la Revolución Cubana. Como sabemos, el clima de liberación que animó ideológicamente la década del sesenta finalizó en una penumbra objetiva lúgubre y sórdida. Ernesto Guevara, rehusado y abandonado por las organizaciones marxistas y populares tradicionales, y asesinado por bolivianos y norteamericanos en un pequeño poblado que sintetizó entonces las condiciones de superexplotación, coacción y manipulación en que malviven los pueblos latinoamericanos, simboliza bien esta penumbra lúgubre y sórdida que desplazó al clima y al lenguaje de la liberación. Pero, al mismo tiempo que ocurría este desplazamiento —y que se abría el período de auge de los regímenes de Seguridad Nacional—, la década del sesenta dejaba al descubierto la vaciedad, la frivolidad y la inutilidad de los discursos y de las palabras que no expresan un dominio objetivo o que no son asumidas (comprendidas, hechas fuerza material) por fuerzas sociales efectivas.

En la década de los sesenta se tornaron así superfluos, se desgastaron muchos lenguajes, se bloquearon e inhabilitaron códigos. Estos procesos, expresión de la pugna económico-social protagonizada por cada pueblo, se hizo extraordinariamente patente en Chile, un país de antigua tradición electorera y en donde el clima de liberación y su fatal irrealización condujeron coherente, aunque irracionalmente —puesto que la irracionalidad posee también su lógica— a extremar la verbalización demagógica y ello no sólo en el campo propio de las organizaciones político-partidarias.

En Chile, la década del sesenta es, pues, una década de excitación

(obscena) de las aspiraciones populares y sociales, la década de su obscena represión y frustración y, también, la década de su reemplazo por una sensibilidad y un discurso vacíos, discurso que, obviamente, degenera con facilidad en lo grotesco elevando lo obsceno, lo superfluo, la hiper-ideologización. Independientemente de las relaciones y antecedentes específicos provenientes de la historia de la dramaturgia que hayan influido en *La Mantis religiosa*, este proceso socio-histórico, este clima, de desgaste del lenguaje, de aplastamiento objetivo de ilusiones (principalmente verbalizadas), se constituye en un antecedente de la relación entre *frivolidad* y *vaciedad* del discurso (apariencia) y *seriedad* y *concreción* de lo que se experimenta como esencia en el texto dramático. Por este camino, que no es el de la Sociología de la Literatura, encontramos el desgarramiento entre sentimiento y racionalización, entre contenido y forma, entre ausencia e integración, entre individuo y colectivo... que constituyen, tal vez, los lugares oscuros e irresueltos hacia los que señala sin saber, esta *Mantis* de Sieveking. □

---

## BIBLIOGRAFIA

---

Kosic K.: *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México 1967.

Marx C.: *En torno a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, en “La Sagrada Familia”, Grijalbo, México 1958.

Poulantzas N.: *Poder político y clases sociales en el estado capitalista*, Siglo XXI, México 1969.

Sieveking A.: *La Mantis religiosa*, en “Pequeños animales abatidos y otras obras”, Fernández-Arce, San José de Costa Rica 1977.

Sieveking A.: *Programa del montaje de ‘La Mula del Diablo’*, Teatro del Angel, San José de Costa Rica 1981.