

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Dto. de LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA
INSTITUTO DE SEMIÓTICA LITERARIA Y TEATRAL**

TESIS DOCTORAL

**APROXIMACIÓN SEMIÓTICA AL TEATRO
HISTÓRICO DE DOMINGO MIRAS Y AIMÉ CESAIRE**

**ANDRÉ MAH,
Licenciado en filología hispánica
Madrid, 1997**

TESIS DE DOCTORADO

APROXIMACIÓN SEMIÓTICA

AL TEATRO HISTÓRICO

DE

DOMINGO MIRAS Y AIMÉ CESAIRE

ANDRÉ MAH

INSTITUTO DE SEMIÓTICA LITERARIA Y TEATRAL

DEPARTAMENTO de LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

INSTITUTO DE SEMIÓTICA LITERARIA Y TEATRAL

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Director: Dr. D. José Romera Castillo

Curso Académico 1996/1997

Dedicatoria

Dedico esta tesis:

*A mis padres y a mi amigo Vicente Miravalles
que la quisieron, pero no la verán.*

*A mis hijos
Que la verán para comprender lo que les espera.*

*A mi esposa
por su paciencia.*

ÍNDICE

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN GENERAL: PRESUPUESTOS TEÓRICOS

I. EL MÉTODO DE ANÁLISIS SEMIÓTICO: un estado de la cuestión

- I.1. ¿Es el teatro un género literario?
- I.2. De la existencia de la comunicación teatral
- I.3. ¿Semiótica del texto o de la representación?

II. EL DISCURSO HISTÓRICO

III. CONFIGURACIÓN GENERAL

PRIMERA PARTE: LOS DRAMATURGOS, LA OBRA, EL CONTEXTO Y LA CRÍTICA

I. EL HOMBRE, LA OBRA Y EL CONTEXTO

- I.1. Domingo Joaquín Miras
- I.2. Aimé Césaire

II. EL CONTEXTO Y LA CRÍTICA: un estado de la cuestión

SEGUNDA PARTE: LOS PERSONAJES: SUS FUNCIONES ACTANCIALES Y ACTORIALES

II.1. EL ANÁLISIS ACTANCIAL: un modo privilegiado de lectura

II.1. ANÁLISIS ACTANCIAL DE LAS PIEZAS DE MIRAS Y CÉSAIRE

- II.2.1. El eje Sujeto/Objeto (S/O)
 - II.2.1.1. Su funcionamiento
 - II.2.1.2. El paradigma Opresión/Libertad
 - II.2.1.2.1. Sujeto de condición humilde
 - II.2.1.2.2. Sujeto perteneciente al alto estamento social

- II.2.1.3. El paradigma Muerte/Vida o el signo de la semilla
- II.2.1.4. El paradigma Sujeto único/Sujeto colectivo
- II.2.1.5. El paradigma Mujer/Hombre

- II.2.2. El eje Ayudante/Oponente (A/Op)
 - II.2.2.1. Su funcionamiento
 - II.2.2.2. El paradigma Ayudantes sobrenaturales/Ayudantes normales
 - II.2.2.3. El paradigma Oponentes/Pueblo/Poder
 - II.2.2.4. Hacia un anticlericalismo en el teatro de Miras y Césaire
 - II.2.2.5. El paradigma actante árbitro/traidor

- II.2.3. El eje Destinador/Destinario
 - II.2.3.1. Su funcionamiento
 - II.2.3.2. La categoría Destinador/Destinario

- II.2.4. El paradigma Actante/Actor

TERCERA PARTE: ANÁLISIS DE LAS DETERMINACIONES ESPACIALES Y TEMPORALES

III.1. ESTRUCTURA DRAMÁTICO-ESPACIAL

- III.1.1. El concepto de espacio teatral

- III.1.2. Las determinaciones locales

- III.1.3. Tipología de los espacios escénicos
 - III.1.3.1. El espacio cerrado
 - III.1.3.1.1. El convento y la Iglesia
 - III.1.3.1.2. La casa y el palacio
 - III.1.3.1.3. El bar, la taberna y la venta
 - III.1.3.1.4. La prisión

 - III.1.3.2. El espacio abierto

III.1.3.2.1. El mar y el espacio aéreo

III.1.3.2.2. La calle

III.1.3.2.3. El barrio y la plaza pública

III.1.3.2.4. El camino y el campo

III.1.3.3. El espacio imaginario

III.1.3.4. El campo objetual

III.2. ESTRUCTURA DRAMÁTICO-TEMPORAL

III.2.1. El concepto de tiempo teatral

III.2.2. Funcionamiento del tiempo en las piezas

III.2.2.1. El tiempo escénico

III.2.2.2. La temporalidad histórica

III.2.2.3. El tiempo dramático: la cronémica

III.2.2.3.1. Las grandes secuencias

III.2.2.3.2. La condensación por saltos temporales

III.2.2.3.3. La simultaneidad

III.2.2.3.4. Otras figuras del tiempo

III.2.2.3.4.1. Figuración del día y la noche

III.2.2.3.4.2. Figuración de las estaciones

CUARTA PARTE: ANÁLISIS DEL DISCURSO TEATRAL

IV.1. EL CONCEPTO DE DISCURSO TEATRAL

IV.2. DISCURSO TEATRAL EN LA DRAMATURGIA DE LOS AUTORES

IV.2.1. Tentación de la escritura y reducción del interés dramático

IV.2.1.1. Miras y las didascalias

IV.2.1.2. Césaire y los diálogos

IV.2.2. El discurso del personaje: sociolecto e idiolecto

IV.2.2.1. El sociolecto

IV.2.2.2. El idiolecto

IV.2.3. El discurso no verbal

IV.2.3.1. El paralenguaje

IV.2.3.2. Las cualidades y funciones paralingüísticas

IV.2.3.3. La kinésica

IV.2.3.4. La proxémica y otros aspectos

CONCLUSIONES GENERALES

ANEXO (Esquemas Actanciales)

BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera que mis palabras de agradecimiento fuesen para el Dr. Romera Castillo, director de la tesis de doctorado, por el interés que ha manifestado por este trabajo y la cordial firmeza con la que lo ha dirigido y me ha guiado, poniendo a mi disposición la bibliografía adecuada, su propia biblioteca y las posibilidades de participar en varios Seminarios de Semiótica.

Quiero agradecer también a los amigos y hermanos que, en distintos niveles, han contribuido a la realización de este trabajo, principalmente a Pierre-Célestin Ndzié Abena, Mme Guindon née Yawé Jacqueline y Bernardin Essama Ngala, por su constante apoyo moral. Y así como a cuantos me han escuchado y aconsejado, pese a que no constan sus nombres, en este reducidísimo espacio.

INTRODUCCIÓN GENERAL:

PRESUPUESTOS TEÓRICOS

I. EL MÉTODO DE ANÁLISIS SEMIÓTICO: un estado de la cuestión

De la forma más general posible, diremos con M. Foucault (1996: 44)¹ que la semiología es *el conjunto de conocimientos y técnicas que permiten distinguir dónde se encuentran los signos, definir lo que los instituye como signos, conocer sus vínculos y las leyes de su encadenamiento.*

El método de análisis semiótico – en el caso del teatro – es el que centra su atención en la organización interna de sistemas significantes que componen el texto y el espectáculo, en la dinámica del proceso de significación y de instauración del sentido por la acción de los practicantes del teatro y del público.

La bibliografía de la Semiótica general y de la Semiótica teatral en particular, es abundantísima; por lo que, para tener una idea exhaustiva de la situación, sugerimos el recurso a cualquier historia o manual dedicado al tema, siendo más provechosa, a nuestro juicio, la serie de trabajos bibliográficos llevados a cabo, durante estos últimos años por el profesor Romera Castillo, al inventariar toda la crítica en España sobre la semiótica literaria en general y teatral, en particular. Aludimos a:

- 1) José Romera Castillo (1998)
- 2) José Romera Castillo (1990), a lo que podemos añadir el *pequeño estado de la cuestión* que ofrece sobre la semiótica teatral en general (Romera Castillo, 1993: 310).

¹ Hemos optado por el sistema anglosajón de notación: el nombre y el año remiten al libro y la edición que hemos manejado, tal como se da en la lista bibliográfica del final. Recurrimos a las notas al pie de página sólo para discutir un punto o aclarar algún aspecto concreto.

En lo que respecta a nuestro trabajo, sólo intentaremos dar un sucinto panorama de lo que en la actualidad se conoce como **semiótica teatral** y despejar algunas dudas sobre lo que sigue constituyendo puntos de polémica de la crítica teatral moderna.

La filiación histórica y la justa localización del enfoque semiótico contemporáneo nos conduce a la obra de dos pensadores de finales del XIX y principios del XX, el suizo Ferdinand de Saussure y el norteamericano Charles Sanders Peirce: en ellos residen los cimientos de una teoría sin los cuales el desarrollo de la semiótica teatral sería inexplicable.

Saussure consigna en su famoso *Cours de lingüistique générale* que *la lengua es un sistema de signos que expresan ideas y por esta razón, es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc. Así, pues, podemos concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social; podría formar parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; nosotros vamos a llamarla **Sémiologie**² (del griego “signo”). Podría decirnos en qué consisten los signos, qué leyes los regulan (Eco, 1985: 43).*

Es interesante recordar esas palabras de Saussure, porque muchos semiólogos de corte saussureano (Buysens, Mounin, etc.) han obstaculizado, como lo veremos a continuación, la semiología teatral al no ser influidos más que por el aspecto lingüístico del signo y su doble articulación.

² En nuestro trabajo, los términos *semiología* de origen europeo-occidental (Saussure) y *semiótica* de origen angloamericano (Locke, Peirce, etc.) se contemplan como sinónimos. Utilizamos perfectamente *semiótica*, de acuerdo con la *Internacional Association for Semiotics Studies*, que en su carta constitutiva, decidió unificar las denominaciones en dicho término.

Casi en el mismo momento, Peirce, en los Estados Unidos, concibe una teoría general de los signos bajo el nombre de semiótica. La importancia de las investigaciones de Peirce es de ofrecer algo más amplio que Saussure, en la medida en que los sujetos de la semiosis de Peirce no son necesariamente sujetos humanos sino tres entidades semióticas abstractas:

Por semiosis, entiendo una acción, una influencia que sea, o suponga una cooperación de tres sujetos, como por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas (Eco, 1985: 45).

La tríada de Peirce, iconos, índices y símbolos³ (el signo es considerado como algo que está en lugar de alguna otra cosa para alguien en ciertos aspectos o capacidades) no requiere como condición necesaria para la definición del signo, que éste se emita intencionalmente ni que se produzca artificialmente. Su compatriota Ch. Morris, en *Writing of the general theory of signs* (Morris, 1971) corresponderá con él:

...Algo es un signo solo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo... (por lo que) la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo de objeto particular, sino con los objetos comunes en la medida (y sólo en la medida) en que participan en la semiosis (Eco, 1985: 46).

A Morris, debemos además las partes generalmente admitidas de la Semiótica, que son las que propuso en 1958 en su obra *Foundations of the theory of Signs*: la Sintáctica, la Semántica y la Pragmática, basándose en el

³ Para la abundante bibliografía que han provocado las ideas de Peirce, pero sobre todo por esta clasificación fundamental de los signos, oportuna para explicar los mecanismos que articulan la significación de toda obra literaria, véase José Romera et alii, *Ch. S. Peirce y la literatura*, Signa 1 (1992).

hecho de que en todo sistema de signos, hay unidades formadas (objeto para un estudio de unidades y relaciones), unos valores de significado o estímulos de conducta (objeto para un estudio de las relaciones, las formas con sus efectos), y unas relaciones externas con otros sistemas culturales o con los sujetos que usan los signos (objeto de un pragmática) Bobes, 1989).

De todos modos, desde que Peirce y Saussure empezaron a hablar de nuestro ámbito de estudio -la Semiótica o la Semiología- la consideración de que todo hecho cultural, dentro de la vida social, es un signo que comunica algo, ha ido afianzándose.

De la interpretación del pensamiento de Peirce y Saussure va a desprender la historia de la semiología en general y de la teatral en particular. En el ámbito europeo de raíz saussureana se nota como rasgo caracterizador de la semiótica, una fuerte imbricación entre Lingüística y Semiótica, con especial tendencia de dependencia de la segunda respecto a la primera. Con respecto a su aplicación a los estudios teatrales, la Semiótica como método consciente de sí mismo, se puede remontar a los años treinta, al **Círculo de Praga** (la escuela checa). Sus máximos representantes son: Veltrusky (1990), Mukarovsky (1977); Honzl (1940); Zich (1931) y el etnólogo ruso Bogatyrev (1971). Cabe destacar la presencia, en estos momentos en Checoslovaquia, de una figura cumbre de la reflexión sobre el arte y el lenguaje: Roman Jakobson (1963, 1966, 1977); influye y se deja influir por el círculo de Praga. Es también notable, en los mismos años, la escuela polaca con Roman Ingarden (1971), como figura prominente.

De estos autores nace la creación y la reflexión teatral como resultado de la síntesis entre la teoría del teatro y la práctica de la puesta en escena; de esa simbiosis germina y se consolida la semiótica del teatro de raíz estructuralista:

su clasificación de los signos escénicos, su análisis del texto dramático, su reflexión sobre la dinámica del signo teatral están en base de la semiótica teatral hasta hoy día.

De este poderoso sistema conceptual europeo-oriental hereda la Europa occidental, cuyas figuras y obras más destacadas pueden, brevemente, reseñarse así:

- Los Franceses: E Souriau (1950); G. Mounin (1972); R. Barthes (1964, 1972, 1981, 1985); A. Ubersfeld (1978, 1982); P. Pavis (1976, 1990); el polaco T. Kowzan (1969); el belga A. Helbo (1975); ...etc.

- Los Italianos: ... U. Eco (1985); su discípulo, M. De Marinís (1982); G. Bettetini (1977); ...etc.

Por lo que respecta a España, cabe señalar, a partir de los setenta, la existencia inicial de dos núcleos de investigación semiótica: uno en Oviedo y otro en Valencia; y a partir de los ochenta, la constitución de la *Asociación española de Semiótica* (1983). Un panorama de las actividades investigadoras de la A.E.S., se ofrece en J. Romera Castillo, 1993:303.

El año 1983 es muy fecundo para la semiótica española española, no sólo por la creación de la Asociación, sino también por la celebración en Roma del Simposio *Semiótica del teatro: el texto de la representación*. Este encuentro evidencia la consolidación de la semiótica española, en sus diferentes líneas metodológicas, donde la opción por la representación escénica cohabita válidamente con los análisis del texto dramático. Una sucinta nómina de semióticos de teatro sería más o menos la siguiente: J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo (1975); M. C. Bobes (1989, 1991); su discípula J. Canoa (1989);

J. L. García Barrientos (1981); J. C. Galiana (1974); M. Sito Alba (1987); K., Spang (1991); A. P. Trapero (1989); A. Tordera, J. Talens y J. Romera (1988). La tesis doctoral de A. Tordera (1979) está aún inédita.

A estos teóricos, hay que añadir, para elogiar, la intervención de especialistas que ejercen simultáneamente el análisis intelectual y la práctica en el trabajo de creación teatral, como es el caso de César Oliva (Universidad de Murcia), M. Ricard Salvat (Universidad de Barcelona), Antonio Tordera (Universidad de Valencia), etc.

Hoy día, la paulatina y creciente valoración de la semiótica pragmática de Peirce, por una parte, ha permitido la recuperación de la dimensión pragmática de todo hecho de comunicación cultural. Por otra parte, y como lo propuso Umberto Eco (1985: 28-29), la semiótica teatral se ha enriquecido de la aportación de otros campos de investigación, siendo el proyecto de la Semiótica, convertirse en disciplina que estudia el conjunto de la cultura:

- La narratología (*el relato es una representación de un acontecimiento*: N. Everaert-Desmed, 1981: 7) desde la perspectiva de V. Propp (1971), Cl. Bremond (1973, 1981), A. J. Greimas (1966, 1970, 1973, 1983), R. Barthes (1981), G. Genette (1966, 1969, 1972), P. Ricoeur (1983, 1984, 1985)... etc.
- La enunciación y los actos de habla, es decir, la conversión de la lengua en discurso por un enunciador, la enunciación que se refleja en la estructura del enunciado: E. Benveniste (1966, 1973), D. Maingueneau (1976, 1981, 1984), O. Ducrot (1972, 1986), J. Searle (1972)... etc.
- El vasto dominio de la paralingüística, que estudia los rasgos en un tiempo llamados “suprasegmentales” que corroboran la comprensión del lenguaje verbal; la kinésica y la proxémica, que nacidas en el ámbito de la

antropología, se afirman como disciplinas de comportamiento significativa, es decir, los gestos, las posturas del cuerpo... etc., como lenguaje no verbal: F. Davis (1986), F. Poyatos (1994: I, II, III), Romera (1994... etc., sin olvidar la teoría de la recepción con su “horizonte de expectativas” ...etc.

Como se puede notar, cada uno de estos campos está estrechamente ligado con el teatro: la estructuración del drama, las determinaciones espacio-temporales, el discurso teatral y la actuación del comediante: intentaremos aprovecharlo en nuestro trabajo. En definitiva, la Semiótica no es una disciplina más, sino un método y, a la vez, un modo interdisciplinar de aproximarse a la producción de sentido que comportan todos los lenguajes que intervienen en la comunicación del hombre. Pero antes de todo, conviene aclarar algunos puntos polémicos: es que, dada la conocida frecuencia con que la crítica se somete a una no escrita ley del péndulo (puesto que la idea de teatro cambia constantemente según las épocas), una aproximación semiótica a la escritura dramática de nuestros autores, nos precipita en el centro de unas controversias.

Es que, tras tantos años de considerar en el teatro sólo el nivel lingüístico, o sea verbal, hoy se ha podido llegar a su olvido, o al menos, a su postergación por parte de algunos críticos. Tres parecen ser los campos de batalla de la crítica teatral actual:

- 1) ¿Es el teatro, un género literario?
- 2) ¿Existe o no una comunicación teatral?
- 3) De existir una semiótica teatral, ¿semiótica del texto o de la representación?

Se comprenderán ahora las enormes dificultades teóricas que encontramos en nuestro camino, no sólo porque la semiología del teatro sea aún una disciplina balbuciente sino por la complejidad de la práctica, que la sitúa en una encrucijada de enormes querellas por la que transitan la antropología, el psicoanálisis, la lingüística, la semántica y la historia.

A. Ubersfeld (1989: 9)

I.1. ¿ES EL TEATRO UN GÉNERO LITERARIO?

Antes de todo, queremos hacer una aclaración, de acuerdo con el profesor Tordera (1988: 159): la mayor parte de las literaturas europeas distinguen entre *drama* y *teatro*, que coincidirían aproximadamente con el *texto escrito* y su *representación* respectivamente. Aunque esta distinción es apenas perceptible en castellano, no entramos en su discusión y utilizamos indistintamente ambos términos, mientras no se indique lo contrario, para referirnos al teatro como totalidad.

A la hora de analizar la falta de unanimidad en cuanto a la clasificación del teatro y a la controversia sobre texto y representación, conviene señalar dos tipos de postura, uno aparentemente opositivo y el otro excluyente.

El primero es coyuntural: es el tipo de opinión expresada por algún autor en determinadas circunstancias, sin que sea una postura radical. Por ejemplo, cuando Lorca (1967: 1767) afirma: *Hay que desterrar de una vez todas esas cantinelas ineptas de que el teatro no es literatura, y tantas otras. No es ni más ni menos que literatura*, o cuando, en su teoría teatral, Ruiz Iriarte releva la supremacía del autor y del *texto literario* (García Ruiz, 1988: 197), pueden resultar excesivos en sus puntos de vista, puesto que ellos mismos sabían que el

teatro era más que eso y lo demostraron en la práctica. Hay que apreciar estas opiniones como una reclamación de la necesidad y de la legitimidad de decir que el teatro es también literatura.

Al lado opuesto, pero dentro de los “coyunturales”, hay otros como Molière, Ortega y Gasset, Ubersfeld, etc., cuyos juicios no tienen que considerarse como excluyentes. En el prefacio de *L'Amour-médecin*, Molière escribe: *Les pièces ne sont faites que pour être jouées*; coincide con él Ubersfeld cuando dice que *el teatro no es un género literario. Es una práctica escénica*; Ortega y Gasset corrobora estas opiniones cuando escribe (Urrutia, 1975: 269-291): *Lo, literario se compone sólo de palabras,... (y el teatro) no es una realidad que, como la pura palabra, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro, no sólo oímos, sino que, más aún y antes que oír, vemos... vemos a los actores moverse*; y concluye: *El teatro, antes que un género literario, es un género visionario o espectacular*. En realidad, lo que se exige aquí es “otra lectura” de las obras dramáticas, lectura diferente de la crítica literaria tradicional, que durante mucho tiempo, ha contemplado el teatro de igual modo que la novela o la poesía, haciendo oídos sordos a su especificidad.

Como se puede notar, los dos puntos de vista, aunque opuestos, no son excluyentes, y los reconcilia fácilmente el profesor Romera (1993: 310) con el concepto de la doble existencia artística del hecho teatral:

Los textos teatrales (escritos) pertenecen de lleno a la literatura, cuando tienen calidad artística -¿cómo no?- y por lo tanto, pueden ser estudiados en las historias literarias: pero cuando hay representación, el texto escrito es una parte más, integrada en el conjunto de todos los elementos que articulan el espectáculo teatral.

El segundo grado de posturas opositivas, en términos radicales, empieza con la revolución en el ámbito de la crítica, iniciada a principios del siglo XX y especialmente en el período entre las dos grandes guerras, con (como ya lo vimos) las escuelas checa y polaca. La reflexión sobre el teatro desde una óptica semiótica permite a los teóricos y hombres del teatro definirlo como una estructura de signos. Pero mientras unos, como Veltrusky, establecen la diferencia entre el texto escrito, literario, y la representación, como los dos aspectos del hecho teatral, otros, como Ingarden, distinguen entre *texto principal* (diálogos) y *texto secundario* (acotaciones, terminología cuyo carácter privilegia al texto literario dialogado; otros, como Zich, rechazan absolutamente la supremacía de la palabra en el teatro y proponen una definición del hecho teatral de manera que la obra dramática sólo exista a partir de su realización escénica.

La brecha está abierta: de los que sostienen que el teatro, constitutivamente, es representación, a los que piensan que el hecho teatral debe su especificidad de la correlación entre el texto y la representación, llegamos a los extremos con ciertos críticos italianos y franceses, en los que los términos *obra literaria* y *representación* están en una oposición equivalente a *no teatro/teatro*.

A partir de allí, ya no hay acuerdo sobre lo que es la obra dramática: si empieza en el texto literario o si sólo es representación.

En el origen del conflicto, cabe señalar las “Historias” de literatura, incluso del teatro, en las que se puede comprobar que, con frecuencia, el estudio de la obra dramática se limita al texto escrito. Así, no sólo se clasifica el teatro como género literario igual que la novela o la poesía, sino que también, en las escuelas, Institutos y Facultades, es “leído”, y en los análisis de las piezas, encontramos el mismo empeño en el estudio de los temas, personajes, fuentes, etc. Nada de lo que hace especificidad, la inteligibilidad de una obra dramática.

A este problema se refiere el profesor Amorós (1988: 4) cuando habla de *nuestra gran incultura actual*:

(...) En el centro de toda ésta, por supuesto, la inaceptable reducción del teatro a un texto, sin tener en cuenta la enorme complejidad del fenómeno escénico (...). En términos generales, en las facultades de letras españolas se estudia nuestro teatro clásico desde un punto de vista casi exclusivamente literario; no se acercan demasiado al teatro actual y de ningún modo a los problemas escénicos...

Además (y es un problema más agudo en nuestros países de África donde las casas editoras son muy escasas) los editores se dedican a la publicación de lo que se estudia en los bancos; los promotores del libro favorecen más la edición de las obras teatrales inscritas en el programa escolar.

Profesores e investigadores han intentado siempre estudiar los textos dramáticos sobre la base de un acercamiento temático, psicoanalítico, etc., acordando la primacía al texto concebido como el conjunto de los discursos de los personajes, y con el total olvido del discurso didascálico, el mismo que rige la representación. De ahí nacieron algunos *loci comuni* hoy indesraizables en el espíritu de muchos estudiantes: *Yerma* o *el drama de la esterilidad*, *Fedra* o *el amor incestuoso...* etc.

Por otra parte, en la concepción historicista de la literatura (de donde deriva el interés por conocer las circunstancias personales, familiares, profesionales, sociales del autor, que aclararían sus posibilidades de expresión, su visión del mundo, sus fuentes literarias... etc.) como expresión de un sentido único (el dado por el autor y que la crítica debe descubrir) está según Bobes (1991), el que, durante siglos, se consideró como principio generador del arte, la

mimesis: para el autor, la obra es un proceso de reproducción de la realidad, tal como él, desde sus personales circunstancias, la capta; y para el lector, el proceso debe realizarse a la inversa. Nace así otra de las actitudes reductoras del hecho teatral, lo que Ubersfeld (1989): 13) llama *la ilusión de la coincidencia* entre el texto escrito y la representación, es decir *la idea de equivalencia semántica* entre ambos.

La representación sería, en este caso, una traducción fiel del texto literario. Semejante actitud conlleva el gran peligro de *la tentación de fijar el texto, de sacralizarlo hasta el extremo de bloquear todo el sistema de la representación y la imaginación de los intérpretes (director y comediantes)* (Ubersfeld: 14). Es más, según Bobes (1991: 31): con la pretensión de fidelidad, se trata de sacralizar no sólo el texto sino *un sentido* o sea, una lectura particular del mismo como si el texto dramático, creación literaria, fuera *un texto histórico, testimonial único*.

El error de esa “concepción historicista” es olvidar que una representación (una lectura entre otras de un director de escena) no puede ser fiel a un texto (literario) de lectura múltiple, o sea polivalente semánticamente.

Otro punto de discordia es la postura frente al objeto de estudio. Ante las dificultades y la falta de estabilidad, en sus formas, de la representación, los hay que creen que la teoría del teatro debe reducirse al análisis del texto dramático (texto literario y espectacular, en su conjunto escrito, aunque denominado de formas diversas según escuelas y autores). Para estos teóricos, la representación no añade nada nuevo al texto escrito: es la opinión de Meyerhold para quien ambos *no son más que uno* (Tordera, 1988: 163). Ionesco resume así la situación:

Au théâtre le metteur en scène, personnage à peu près inutile, sauf en tant que régisseur, est aussi néfaste. C'est une sorte de doublure de l'auteur. Une mauvaise habitude veut que souvent, le metteur en scène puisse considérer que le texte n'existe pas ou ne compte pas; il veut faire une mise en scène en se servant du texte au lieu de servir de texte tout naturellement, ce qui est la chose la plus logique puisque l'œuvre est dans le texte, puisque les intentions sont dans le texte, cet univers-là est l'univers du texte... (E. Jacquart, 1974 : 20).

Otros, idealistas y simbolistas, ayudados por la psicocrítica, van hasta considerar la representación como un empequeñecimiento, una distorsión del texto o un atentado a los dotes imaginativas del lector. A este propósito escribe Maeterlink:

La plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques. Lear, Hamlet, Othello, Antoine et Cléopâtre, ne peuvent être représentés; il est dangereux de les voir sur scène. Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous le dangereux de les voir sur scène. Le spectre d'un acteur l'a détérioré et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves (...) Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence de l'homme de l'homme (...) L'absence de l'homme me semble indispensable (Bobes, 1991 : 68).

Mallarmé comparte esta posición de rechazo de la representación en nombre de la palabra y sus valores evocadores y simbólicos: *Un livre dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause, mais les rappelant impérieusement au contraire* (Bablet, 1983: 365). Para él, estaría justificado el escenario únicamente para la danza u otro espectáculo con tal que nunca esté basado en la palabra, porque la limita.

Esta serie de ideas de finales del siglo XIX pertenece a la vieja jerarquía defendida por los “guardianes de la literatura”. Patricia Trapero (1989) las resume así:

- sólo hay pensamiento en la literatura; únicamente la literatura es un arte elevado y duradero.
- La lectura del texto es un fenómeno espiritual, activo.
- El espectáculo está constituido por medios materiales, efímeros, inferiores.
- El espectáculo es obra de los sentidos; su efecto es sensual, y su contemplación pasiva.
- La literatura es el arte de la élite. El teatro-espectáculo es, sobre todo, el arte de las masas y ésta es una de las causas de su inferioridad artística.

No es de extrañar que esta postura sea tachada de mentalista: al privilegiar el texto escrito, no se dan cuenta de que estas teorías pueden conducir a la esterilización del teatro.

Frente a esas actitudes *intelectuales o pseudos-intelectuales*, en palabras de Ubersfeld, se puede una reacción que, naturalmente, parte de los directores de escena, tendente a minusvalorar, e incluso rechazar, la palabra y a privilegiar los signos no verbales de la escena, sobre los que el director tiene plena competencia. Esta corriente se inicia a principios del siglo XX, con directores de escena como G. Graig, A. Appia, y llega a su extremo con A. Artaud. Uno de los detonantes de esta corriente es el descubrimiento de sistemas sémicos, como la luz con sus posibilidades expresivas, descriptivas y simbólicas. El enfrentamiento texto/representación se plantea aquí como una especie de desafío entre las posibilidades del lenguaje escénico no verbal y el lenguaje verbal.

Esta nueva actitud ha llevado, como ya hemos dicho, el enfrentamiento al extremo, intentando representaciones que prescindan del texto, es decir, realizar un teatro sin palabras, o por lo menos, sin texto previo para evitar el carácter “literario” del texto: se trata de desvincular al teatro de las artes de la palabra y buscar su propio ser en formas no verbales, distintas de las literarias. Uno de los representantes de ese extremismo es Artaud, y algunos de sus seguidores consideran “no teatro” las representaciones que se apoyan en el lenguaje verbal:

El diálogo – cosa escrita y no hablada – no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de la historia literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado (Artaud, 1964: 37).

Para Artaud, el lenguaje teatral debe crearse espontáneamente en escena, o sea, sin pasar por un texto previo. Pero parece haber contradicciones en sus planteamientos, entre otras cosas cuando asegura, páginas después, que sus espectáculos *en manera alguna quedan librados al capricho de la inspiración inculta e irreflexiva del actor* (Artaud, 1964: 111). Además, su idea de teatro-vida condena el teatro, según Urrutia (1975: 276), a la destrucción:

... (Este teatro) existe mientras no existe, mientras se va creando. La simbología teatral se autentifica paulatinamente, el signo se aproxima cada vez más al referente; en la determinación del proceso, el teatro se ha autodestruido, ya no es teatro; es nuevamente vida.

En la misma línea, se encuentra otro director de escena, J. Grotowski, quien, como para refutar a Ionesco, realza el papel de los actores y de los directores de escena:

Por supuesto, el director de escena pretende ser un creador, y de ahí que, más o menos abiertamente, se declare partidario del teatro autónomo, independiente de la literatura considerando a ésta nada más que como forma de pre-texto (Grotowski, 1970: 52).

Define el teatro como *lo que sucede entre el espectador y el actor*, basándose en el teatro de las civilizaciones primitivas o de las que han mantenido el sentido antiguo de la escritura teatral (por ejemplo, el teatro oriental), y ofrece su propuesta de *teatro-pobre*.

Si todo el mundo comprende fácilmente la importancia dada al actor y con ello, al lenguaje gestual, por parte de los directores, cabe notar que su concepto del teatro no ha florecido demasiado, y ese fracaso se debe, según M. Corvin (1963: 6), a la falta de *une convergente entre la dramaturgie, la mise en scène et le public, qui seule permet de transformer une distraction de mandarins en fair de civilisation*.

En consecuencia, toda actitud de rechazo radical del teatro de texto constituye otra forma de ilusión, contraria y simétrica a la de los mentalistas.

Así va el teatro: mientras unos privilegian el texto, otros hacen primar, sin reserva, la práctica escénica. La eminente teatróloga francesa Anne Ubersfeld (1989) ha caracterizado una y otra de las dos actitudes de *terrorismo textual* y *terrorismo escénico* del que tenemos que liberarnos a la vez. A este nivel es donde interviene el semiólogo, no para servir de *árbitro* sino más bien de *organizador*, de legislador, pues viene a delimitar el campo de actuación y fija las reglas del juego. La primera constatación que salta a los ojos es que todos (defensores del texto o de la representación) se sirven de sistemas de signos;

esos signos son los que hay que estudiar y constituir conjuntamente, con el objeto de establecer, luego, una dialéctica verdadera de la teoría y de la práctica.

Si por semiótica, entendemos, en un sentido amplio, la investigación sobre los signos, entonces todo estudio que tenga por objeto los signos del teatro, verbales y/o no verbales, escritos y/o representados, en el *texto literario* o en el *texto espectacular*⁴, será un análisis semiótico del teatro. Desde esta perspectiva, los enfrentamientos aludidos carecen de sentido.

A este propósito, Bobes (1991: 32) concibe el texto dramático como *una creación de caracteres específicos en el conjunto de las creaciones literarias y se afirma como un proceso de comunicación específico, que se inicia en la creación, se formula en el texto literario y el texto espectacular como aspectos simultáneos y se dirige a formas de recepción también específicas, frente a los géneros literarios, porque es espectáculo, y frente a los otros espectáculos, porque es literario.*

Así se aluden las polémicas que pretenden excluir algunos signos o privilegiar otros. La semiótica que considera la obra como objeto signifiante (Eco, 1985) tiene en cuenta todos los signos que la crean, tanto en su forma escrita como en la representación.

Superada la polémica sobre texto/representación desde una perspectiva de análisis semiótico, planea otra duda: si lo que llamamos “signos teatrales” lo son realmente, es decir, en otras palabras, si existe un lenguaje teatral.

⁴ Tomamos prestada esta terminología de M. Carmen Bobes (1991: 25) que propone distinguir, dentro de la obra dramática en conjunto, *Texto dramático*, dos aspectos: el *Texto literario*, constituido fundamentalmente por los diálogos, pero puede extenderse a toda la obra escrita, con su título, la relación de *dramatis personae*, los prólogos y aclaraciones de todo tipo que pueda incluir, y también las mismas acotaciones, si se presentan en el lenguaje no meramente referencial; y un *Texto espectacular* que está formado por todos los indicios que, en el texto, diseñan una virtual representación, y que están fundamentalmente en las acotaciones, pero pueden estar en toda la obra, desde el título, las *dramatis personae*, los prólogos y aclaraciones que incluya, o sea, que puede coincidir con el *Texto Literario*, ya que los diálogos se conservan en la escena (son parte de la representación) e incluyen indicios para su realización paralingüística.

I.2. DE LA EXISTENCIA DE LA COMUNICACIÓN TEATRAL

Un lenguaje se define como un sistema de signos destinados a la comunicación. De ahí, se ha negado la existencia de un lenguaje teatral. En el mismo sentido, si se tiene en cuenta la teoría *strictu sensu* del signo saussureano (elemento significativo compuesto de dos partes indisociables: el significante y el significado, y su característica esencial: su arbitrariedad, su carácter inmotivado, es decir la falta de relación aparente o lógica con su referente), se puede decir que no existe un signo teatral.

A partir de esos presupuestos, G. Mounin (1972) cuestiona la posibilidad de enfocar semióticamente o sea como acción comunicativa, el teatro. Primero, según él, no se demostró previamente su condición comunicativa, y más aún en la práctica, la existencia de una intención de comunicar. Luego, parte de la diferencia entre comunicación y significación para señalar que el verdadero objeto de la Semiología es la comunicación, y que no existe una Semiología de la significación. Su postura es que, al ser el teatro sólo un hecho de significación, no se puede hablar de una Semiología del teatro:

La lingüística ha considerado central la función de comunicación. Esto ha llevado a Buyssens y a otros lingüistas a distinguir los hechos que implican una intención de comunicación que se puede verificar (existencia de un locutor en relación con un receptor por medio de un mensaje que da lugar a comportamientos verificables) y a separarlos de los hechos que no tienen ese carácter, por mucho que se llame a estos signos y se los estudie en el lenguaje.

Estos hechos que Trobetzkoy llama índice y síntomas son informes que el locutor da sobre sí mismo sin intención de comunicar (Mounin, 1972: 99).

Como se puede ver, Mounin enfoca los estudios teatrales desde los presupuestos de la comunicación lingüística, y por eso, rechaza absolutamente la idea de una comunicación teatral. Otro de sus argumentos más relevantes, es que el esquema de la comunicación teatral es siempre (E---R): no se da un intercambio de papeles entre emisor y receptor y, además, actores y espectadores no poseen el mismo canal de expresión:

La comunicación lingüística se caracteriza por el hecho fundamental, constitutivo de la propia comunicación, de que el emisor pueda convertirse a su vez en receptor, y el receptor en emisor. Nada semejante se da en absoluto en el teatro, en el cual los emisores-actores siguen siendo los mismos y los receptores-espectadores también los mismos siempre. Si existe comunicación, tiene un sentido único, a diferencia de lo que ocurre en la comunicación propiamente lingüística. Los espectadores jamás pueden responder a los actores. Se podrán objetar los murmullos y los suspiros, los bravos y los silbidos, algunos otros indicios mímicos o gestuales, que son las únicas respuestas observables y posibles del público a los actores: pero esas respuestas forman parte de otro sistema de comunicación, diferente del que constituye la propia obra de teatro. Repitémoslo, los espectadores no pueden nunca responder a los actores por medios teatrales (Mounin, 1972: 101).

Además, Mounin plantea el problema de la relación con algo emparentado con la comunicación, la estimulación, porque, según él, lo único que pretende la escena es actuar sobre el público:

El circuito que va del escenario a la sala es esencialmente un circuito muy complejo del tipo estímulo-respuesta. Se actúa sobre los espectadores, al menos eso es lo que se busca (...) la representación teatral aparece entonces como la construcción de una red de relaciones muy complejas entre escenario y sala (...). Se producen estímulos lingüísticos, visuales, luminosos, gestuales, plásticos, cada uno de ellos perteneciente, seguramente, a un sistema diferente cuyas reglas fundamentales quizá se pueden explicar (Mounin, 1972: 105-106).

Como se puede notar, no se da en el teatro una situación comunicativa sino un *complejo juego de estímulos-respuestas*. Gran parte de su argumentación, como muestra la primera cita, parte de lo trabajado de E. Buysens, básicamente, la idea de intencionalidad para influir sobre alguien y que éste la reconozca como tal, es el postulado general. De esta manera, distingue entre hechos semiológicos (con intención consciente de comunicar) e índices. A partir de ese enfoque, advierte que los actores en el teatro simulan personajes reales que comunican entre sí, pero no comunican con el público; esto crea una situación que S. Alexandrescu (1971) calificó de *escándalo semiótico*.

Esta postura diferenciadora de los hechos semiológicos e índices, de Buysens (1978) i Mounin (1972), es rebatida especialmente por:

- Los teóricos de la semiología de la significación, en especial R. Barthes, quienes reivindican precisamente el estudio de los índices por la ciencia semiótica.
- Los diferentes estudios de psicólogos, psiquiatras e investigadores de la comunicación no verbal: F. Davis (1986), F. Poyatos (1994b; I, II, III), U. Eco (1975: 95-102), J. Romera (1994) etc., en el sentido de que ciertos indicios,

gestos, posturas... deben ser recogidos como hechos de comunicación y no simplemente como respuestas emocionales.

- Otros semiólogos de la comunicación, Eco (1985), Bobes (1991) que demuestran que no depende exclusivamente de la intención del emisor para que se dé un hecho comunicativo, sino también de la posibilidad de ser considerado intencional o no por el receptor.

Otros autores, retomando las cautelas metodológicas de Mounin, aún admitiendo que un hecho cultural, por ejemplo el teatro, no puede reducirse exclusivamente a un proceso de comunicación, proponen por razones de eficacia, estudiarlo “como si” fuera un acto comunicativo. Es el caso de Prieto (1971), que clasifica la Semiología en dos ámbitos: semiología de la comunicación (existencia de la lingüística), semiología de la significación (más amplia, dedicada a nuestros comportamientos sociales); y sitúa la semiología de comunicación artística a caballo de las otras dos, porque, según él, *si bien por su objeto, el arte, se presenta como una parte de la semiología de la comunicación, sin embargo, por el tipo de problemas que plantea dicho objeto, por ejemplo, no existe una codificación-descodificación idéntica a la comunicación lingüística (...), es también parte de la semiología de la significación* (Tordera, 1988: 164).

Para Helbo (1975), el enfoque de Mounin se inspira en un *cientificismo próximo al terror*, al considerar dignos de análisis los únicos términos convertibles al dogmatismo postsaussureano:

La posición de Mounin se arroga el privilegio de limitar la comunicación al lenguaje humano: semejante restricción descalifica toda idea de la representación efectuada dentro de un vocabulario que desborda la analogía o la antilogía del simulacro (Helbo, 1975: 130).

La exclusividad comunicativa no se puede asociar únicamente al lenguaje hablado, ya que se dejan de lado otras manifestaciones sin duda comunicativas, por lo que Ubersfeld (1989) afirma y demuestra que no sólo el teatro es un hecho comunicativo, sino que es también capaz de ser estudiado según las seis funciones del lenguaje propuestas por Jakobson.

Por lo que respecta a la intencionalidad, Bettetini (1977), Eco (1985), y Bobes (1991) postulan que ese criterio no es suficiente para delimitar la actividad de lectura teatral ya que la intuición y competencia del receptor singularizan sistemas de codificación voluntarios o involuntarios; no es, en definitiva, pertinente para el estudioso de la Semiótica, porque a ésta no le incumbe recoger las intencionalidades sino que, debido a los múltiples sistemas de significación y comunicación del fenómeno teatral, debe buscar las reglas de funcionamiento que rigen la producción de sentido.

Genot (1973) centra su atención en el malentendido del tema que nos ocupa; según él, en primer lugar, la comunicación pertenece a un comportamiento social mientras que la intención es un dato psicológico; y en segundo lugar, si se habla de la *intención de comunicar*, también se tendría que hablar de la *intención de recibir*, ambas presentes tanto en el público como en los actores.

La intecomunicabilidad es rebatida tanto por Ruffini como por Bobes, al referirse a códigos y canales empleados por emisor y receptor. Para ellos, si un mismo código significa la identidad de ambos y correspondencia, deberemos concluir, por ejemplo, que no hay comunicación entre un hablante capaz de entender el lenguaje de los sordomudos y un mudo capaz de oír el lenguaje hablado, pero sólo capaz de responder con su lenguaje.

Podemos, de acuerdo con Bobes, resumir así el estado de la cuestión:

- En primer lugar y en contra de lo afirmado por Mounin, puede haber una semiología de la significación y una semiología de la comunicación. A este propósito, Eco (1985) no ve por qué oponer los dos campos de investigación que, a pesar de su distinción, son complementarios dentro de un proyecto de semiótica general: una teoría de la significación es la desarrollada por la teoría de los códigos, y una semiótica de la comunicación incumbe a la teoría de la producción de los signos; la semiótica, según él y a partir de las definiciones originales de Saussure y Peirce, estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación, y cada uno de dichos procesos subsiste porque debajo de ellos se establece un sistema de significación:

el proceso de comunicación se verifica sólo cuando existe un código. Un código es un sistema de significación. (...) En los procesos culturales los dos fenómenos van estrechamente ligados (Eco, 1985: 34-35).

La semiótica de la comunicación puede abarcar tanto a los signos codificados y a los códigos, como a los no codificados, bajo la forma que se usen. Entendida de esta manera, la semiótica de la comunicación abarcaría a la semiótica de significación. Afirma lo mismo Eco (1985: 35) en el mismo texto cuando dice: *cualquier proceso de comunicación entre humanos presupone un sistema de significación como condición previa necesaria.*

De ahí, se destaca que el objeto de la semiótica es el signo, no unos determinados procesos realizados con el signo, y no el signo limitado a determinadas funciones. La semiótica de la comunicación no tiene por qué limitarse a la comunicación lingüística; hay modelos de comunicación no verbal. Resumiendo:

- Está claro que no podemos excluir de los hechos la semiótica de la significación y negar las posibilidades teóricas a la semiótica de la comunicación no lingüística, porque es posible. Así es cómo podemos entender el lenguaje de los sordomudos y podemos contestar a sus signos con otro tipo de lenguaje. Los mensajes pueden revestirse de formas diferentes y no es necesario que haya coincidencia en la forma y en el sentido para lograr comunicación. Hasta no es necesario para la comunicación, la contestación por el mismo canal: una carta puede ser contestada por teléfono, por ejemplo.

- Es absurdo negar al teatro la intención de comunicar. Según Eco (1985), para que haya comunicación, basta que el destinatario sea un ser humano, que la señal que se emita esté de acuerdo con reglas conocidas por el destinatario humano y solicite una respuesta interpretativa del destinatario.

- En el teatro, el comediante comunica necesariamente algo, el escritor también. Además, al otro lado de la cadena, se encuentra el destinatario-público que recibe el mensaje dotado de lo que O. Ducrot (1986) denomina la *fuerza ilocutoria*, es decir, lo que determina cómo el mensaje debe ser recibido por el receptor.

- Si fueran válidas las tesis de Mounin, entonces sus exigencias tendrían que entenderse a toda la literatura, que dejaría de ser comunicación. Habría escándalo semiótico hasta para los discursos políticos, los sermones, ...etc., porque allí no hay posibilidad de intervenir igual que le resulta a un lector imposible comunicar con el sujeto textual de un poema, o a un público intervenir en los diálogos de Calixto y Melibea. ¡Curiosamente, nadie ha negado que en los sermones, discursos políticos, haya comunicación!.

Según Bobes, lo que no hay es diálogo (hecho lingüístico), pero sí dialoguismo (hecho semiótico). Las exigencias de Mounin al teatro para considerarlo como comunicación son propias del diálogo, pero todos los mensajes no son dialogados: en realidad, todo mensaje es dialógico, es decir que incluye virtualmente un intérprete, y esto ocurre en todo signo:

Para que haya comunicación, basta con que el emisor del mensaje utilice signos de un sistema convencional, es decir, signos que pueden ser interpretados, y por esto, se pueda hablar no sólo de significación, sino también de interpretación y de comunicación, es decir, hay dialoguismo desde el momento en que el receptor podría ser también emisor, y podría dialogar, aunque de hecho no utilice esta forma lingüística con el emisor (Bobes, 1991: 41).

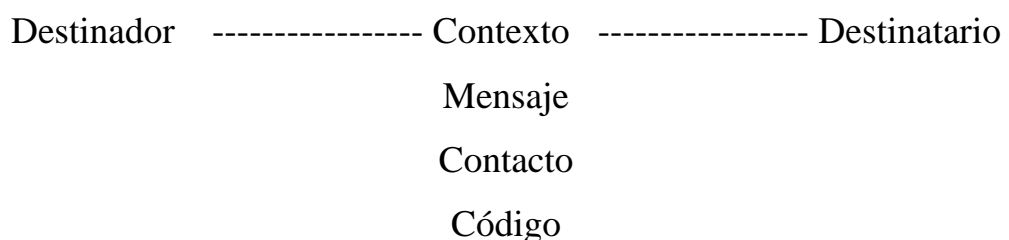
Como se puede ver, basta con decir, con Eco (1985), que el destinatario humano es la garantía metodológica de la existencia de una función semiótica establecida por un código. Un espectáculo como el teatro no se puede limitar a las intenciones del emisor, sino que debe extenderse a lo que captan los distintos espectadores, a las distintas lecturas del público. Y, para P. Trapero (1989), es interesante comprenderlo así, porque, en primer lugar, ello introduce el concepto de público como creador de significado (uno de los puntos esenciales en la labor textual, dramática y de representación), y en segundo lugar, creemos que limitar la comunicación a las intenciones estrictas es un obstáculo para la dinámica de montajes.

En resumidas cuentas, la semiótica como método de análisis de las obras humanas establece sus propios presupuestos (el arte es un hecho semiótico, el signo artístico crea sus propias referencias, el signo artístico es polivalente... etc.), desde las cuales aborda el estudio de los objetos que se

propone: literatura, pintura, teatro, etc., y únicamente *excluye de su interés el mundo natural porque lo natural es, no significa, a no ser que el hombre le dé un valor simbólico, en cuyo caso, añade a su ser natural una dimensión cultural.*

El teatro, en su forma escrita (texto literario o espectacular), utiliza los signos del sistema lingüístico, cuya semiótica es aceptada por todos; el teatro, en su realización escénica, es decir, realización del texto espectacular, utiliza objetos naturales o culturales que, por el hecho de estar en el escenario, o sea, el espacio escénico, actúan como signos. De las artes significantes, el teatro se destaca por la gran capacidad del escenario de volver significativo todo lo que aparece en su escenario y lograr así el proceso de comunicación. Signos sistemáticos o no, convencionales o no, todos pueden ser objeto de una semiótica, porque tienen una capacidad simbólica, convencional o no, metonímica y metafórica, etc. A este nivel es justo reconocer el inmenso trabajo de T. Kowzan (1969) cuyo cuadro de sistemas operantes en escena sigue muy operativo en la actualidad.

Superadas todas las controversias, podemos hablar de una *performancia teatral* constituida por un conjunto de signos, articulados en dos subconjuntos: el texto y la representación. Estos signos se inscriben en el proceso de comunicación del que constituyen el “mensaje” según el conocido esquema de la teoría de la información



Con la complejidad que impone el teatro:

- El destinador o emisor es doble: autor, director de escena, técnicos, comediantes.
- El mensaje doblemente articulado: el texto y la representación.
- Los códigos igualmente múltiples: lingüísticos y no lingüísticos.
- El destinatario o receptor es múltiple: el comediante, el público, etc.

Pero pensamos, y de acuerdo con Bobes, que el modelo semiótico que mejor explica la comunicación lingüística en general y particularmente la artística literaria, no es el lineal (lo utilizó generalmente el estructuralismo y le resultó adecuado en sus análisis y teorizaciones), sino el modelo circular. La pertinencia de este modelo viene de que, según él *la comunicación es un proceso interactivo, es decir, un proceso que se inicia en el emisor y a través de la forma llega al receptor del mensaje, y añade a éste un efecto 'feedback' que procede del receptor y condiciona al emisor y a la obra misma* (Bobes, 1991: 17).

En definitiva, está fuera de duda la licitud del enfoque semiótico del teatro. Podemos afirmar con Barthes (1985: 309-310) que *el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado*. El texto dramático inicia un proceso de comunicación que pasa por la lectura, se prolonga y culmina en la representación siempre colectiva. La representación no es algo añadido al texto y ajeno a él (ya que está virtualmente incluido como algo constitutivo del mismo texto), y esta circunstancia condiciona el modo de recepción, como es lógico, pero también condiciona fuertemente la creación y la forma del texto literario dramático, es decir, afecta a todo el proceso semiótico y a sus partes. Por eso mismo, resulta incomprensible la resurgencia de la controversia actual: ¿semiótica del texto o semiótica de la representación?

I.3. ¿Semiótica del texto o de la representación?

Hemos reservado un epígrafe aparte a esta discusión porque, si de todos modos puede relacionarse con la primera polémica, su planteamiento es diferente y exclusivo de los semiólogos. Excepto Segre (1975)⁵⁵ que sigue hablando de la superioridad del texto escrito sobre la representación, todos los semiólogos llegan al consenso al considerar la realización escénica como culminación del hecho teatral.

Algunos autores, principalmente italianos, opinan que *il vero oggetto della semiotica teatrale* es únicamente *lo spettacolo, la messa in scena*, así De Marinis (1982). Esta tesis está presente, como lo subrayamos, en los primeros trabajos semióticos checos sobre el teatro, Zich (1931) por ejemplo, para quien el hecho teatral no existe realmente sino a partir de la realización escénica.

En general, los semiólogos intentan superar esa fragmentación del proceso para llegar a un análisis globalizante de todos los aspectos del fenómeno comunicativo teatral. De ninguna manera se trata aquí de puntos de vista excluyentes: en general, el método y las técnicas de análisis teatral son iguales (muy diferentes de los tradicionales y más cuidadosos de la teatralidad); las discrepancias surgen fundamentalmente de la diversidad terminológica propia de las primeras etapas por la que atraviesa la investigación semiótica. Expresiones como *texto literario* y *texto espectacular* de Bobes (1991), *texto del autor* y *texto de la puesta en escena* (T + T') = representación ® de Ubersfeld (1989) o *texto A* y *texto B* de Díez Borque (1975), *Representación, signos no verbales de la representación, texto y realización escénica, ...etc.*, son utilizados con contenidos próximos, pero con límites diferentes al situarlos en oposiciones

⁵ Para C. Segre (1975), la superioridad del texto escrito procede de que precede a sus posibles puestas en escena y las sobrevive constituyendo una inagotable reserva de sentidos abiertos a nuestras lecturas, a nuestras interpretaciones; además y según él, el texto está escrito en el código lingüístico que es capaz de traducir a todos los demás códigos.

distintas por los diversos estudios, y esto crea una especie de metalenguaje para iniciados en cada orientación que sigan. Algunos ejemplos pueden corroborar nuestro propósito:

- a) El estudio de Helbo (1975), *Sémiologie de la représentation, théâtre, télévision, bande dessinée*, lleva según Ubersfeld (1989: 15), un título *usurpado* (a pesar de sus importantes aportaciones), porque en realidad, lo esencial de su trabajo se refiere al texto teatral. Comparte la misma opinión Bobes (1991: 67) cuando al citar a Helbo como ejemplo, afirma:

De hecho, ocurre que muchas de las obras que se titulan, y es de suponer que se proponen hacer una semiología de la representación, no toman como objeto de sus investigaciones la realización escénica, sino el que hemos denominado Texto espectacular:

- b) Los mismos semiólogos, De Marinis (1982) o Bettetini (1977) – por citar algunos ejemplos – que defienden el espectáculo como objeto de la semiótica teatral, reconocen la doble existencia del teatro. El primero articula el hecho teatral en dos textos a los que denomina *Texto dramático* (al texto escrito), y *Texto espectacular* (a la representación) y define el texto espectacular como *un conjunto no ordenado, pero coherente y completo de unidades textuales, de varias dimensiones, que remiten a códigos diversos, heterogéneos entre sí y no todos específicos (o por lo menos, no necesariamente), a través de los cuales se realizan estrategias comunicativas* (De Marinis, 1982: 62). El segundo insiste en la prevalencia del texto dramático al que considera como espectáculo en potencia y como *esquema de un proyecto (...) sobre el cual o contra el cual se realiza la puesta en escena* (Bettetini, 1977).

- c) Díez Borque (1975), en su *Aproximación a la “escena” del teatro del siglo de Oro*, define el teatro desde un punto de vista semiótico, como *la ejecución verbal y no verbal de un Texto A (texto de la obra) que necesita las mediaciones del Texto B (texto escénico: actor, escenografía, etc)*. Todo su estudio de la *escena* (sistema de signos de la escena: la palabra, los signos kinésicos, el decorado...) es en realidad, el análisis de los elementos de la teatralidad contenidos en el Texto A. El mismo lo reconoce, cuando al final, y como decepcionado por la imposibilidad de estudiar una representación y la reivindicación del Texto A, escribe:

Y llegamos de nuevo al punto de partida para afirmar otra vez, que la aproximación semiológica a la escena concreta de un teatro concreto sólo merecerá entrar en igualdad de derechos en la ciencia semiológica general, cuando se puedan establecer las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas de los signos escénicos con una sistematización comparable a la lingüística; por ahora y hasta entonces seguiremos viendo nacer más o menos brillantes aproximaciones, con un marcado carácter de aplicación particular (Díez Borque, 1975: 92).

Además del embrollo terminológico, hay que añadir los obstáculos planteados por el estudio de las obras dramáticas en su escenificación. Si el texto puede ser fácilmente tomado como objeto científico, la representación lo es con dificultades, hasta tal punto que muchos estudiosos declaran, como Urrutia (1975: 269), *la posible imposibilidad de la crítica teatral y la reivindicación del texto literario*. Creen imposible estudiar algo tan fugaz como la representación, que cambia no sólo de una puesta en escena a otra, sino incluso en las representaciones sucesivas de una misma puesta en escena:

Mientras que en el nivel lingüístico textual del drama (el texto) se observa una constancia relativamente fija, el nivel de la representación escénica está sujeto a variaciones bastante frecuentes, modificaciones que son la expresión de la libertad interpretativa del colectivo responsable de la representación (K. Spang, 1991: 26).

Bobes (1991: 67) coincide con Kurt Spang, cuando afirma que *el estudio de la representación, tal como lo proponen algunos teóricos del teatro, como texto que se opone a la obra escrita, tiene mayores dificultades teóricas: la representación es la realización en el tiempo, y por lo tanto, no queda fijada, de unas posibilidades tan ampliadas como se quiera, que están virtualmente contenidas en el texto escrito.*

Por eso, se presenta dudosa la existencia de un *texto de la representación* que pueda alcanzar categoría de objeto científico para la investigación semiótica y que obras como la de Helbo (1975), Díez Borque (1975) o García Barrientos (1991)..., a pesar de su opción escenocéntrica, respectivamente *Semiología de la representación, Aproximación a la escena y Drama y Tiempo (Dramatología I)*..., toman como objeto el texto espectacular (en el sentido que le da Bobes) y no la realización escénica. El profesor Tordera (1998: 166-167), después de reconocer que un texto es dramático en virtud de su potencialidad de funcionar sobre la escena, propone que *el acto de la representación ('performance' = actuación) sea el objeto de estudio; pero releva inmediatamente que sin embargo, ocurre que este acto es efímero, fugaz, irrepetible... etc:*

Pilar Moraleda García (1984: 143-144), en "El estudio de la literatura dramática, hoy", reconoce también *el carácter esencialmente irrepetible de la puesta en escena ya que impide volver cuantas veces sea preciso sobre el objeto del análisis.* Algunos autores (Tordera, 1988: 167) han propuesto filmar la

representación y así obtener un objeto duradero para estudiar; sin embargo, concordamos con Moraleda cuando opone que ni siquiera la grabación en vídeo ha conseguido, hasta ahora, superar totalmente el hándicap, puesto que nos permite *acceder no a la representación de la obra, sino a un hecho escénico concreto, a una sola de las representaciones, mediatizada, además de forma adicional por el cambio de medio artístico*. El propio Tordera va más allá y ve en ese cambio de medio *el obstáculo grave de que de este modo se traduce un medio artístico a otro distinto, con gramáticas distintas*.

Más allá de estas consideraciones, es evidente que el crítico teatral se suele encontrar, salvo rarísimas excepciones, sometido a la condición caduca del hecho dramático. Si la necesidad de aislar una representación como objeto de análisis es algo que ya limita considerablemente su trabajo, hay que sumar la dificultad de poder efectuar ese aislamiento y la barrera insuperable para quienes como nosotros, trabajan con textos de dramaturgos cuyas producciones se han apenas estrenado. De ahí, la necesidad de buscar vías de accesos complementarias, capaces de identificar en el texto escrito toda la potencialidad teatral, toda su virtualidad de representación. De ahí también, la necesidad de obrar sobre hipótesis de puestas en escena surgidas de las órdenes inscritas en las didascalias⁶ explícitas o implícitas, que, como marcas de representación acompañan al diálogo teatral:

El texto de teatro está presente en el interior de la representación (...); tiene una doble existencia, precede a la representación y la acompaña (...)

⁶ Las didascalias son indicaciones escénicas o acotaciones. Distinguimos dos tipos según vayan incluidas en el *texto secundario* o en el *principal* (utilizamos aquí la terminología de Roman Ingarden, 1971).

- La didascalia propiamente dicha es la explícita o externa y forma parte del texto secundario. Por lo general, va acompañada por algún procedimiento tipográfico (cursiva o entre paréntesis) diferente de las réplicas de las figuras en el texto principal.
- La didascalia implícita, interna o inmersa (según los autores) se localiza en el texto principal mismo ya que es parte de la réplica; suele ser un elemento deíctico que puede referirse a la misma historia con el entorno óptico-acústico y la concreción y creación del espacio-tiempo dramático.

Nuestro presupuesto de partida es que existen, en el interior del texto de teatro, matrices textuales de representatividad (Ubersfeld, 1989: 16).

En otras palabras, la teatróloga francesa destaca aquí lo específico del texto de teatro, *la cuestión palpitante: su disposición formal para ser representado, que lo convierte en un discurso diferenciado de otros textos literarios*, novela o poema, que pueden ser representados, por ejemplo *Cinco horas con Mario* de Delibes; pero, para eso, tiene que *prepararse* porque en su forma habitual no lo están. El efecto *feedback*, es decir, la proyección del receptor en la emisión que se inicia en la forma de recepción del texto dramático es precisamente el que condiciona las formas del texto desde su creación. Por eso, García Pintado (1982: 19) puede escribir en *Primer Acto: Yo, de todas formas, cuando escribo, me siento a la máquina y veo el escenario*. O como decía Iriarte, *el autor (...) ha de estar en trance: ha de soñar la fábula en teatro, ha de escuchar cómo hablan sus propios personajes en teatro; ha de realizar teatralmente lo soñado y lo escuchado* (V. García Ruiz, 1988: 200). El esquema de la comunicación teatral presentado por G. Barrientos (1991: 116) pone de relieve el carácter de *instancia extra-discursiva englobante* del público virtual que es el verdadero y último destinatario de la comunicación, y al tiempo, refleja la posibilidad de actuación del público, que lo sitúa en el interior del drama como destinatario *inmediato* de los mensajes teatrales.

Parafraseando a Ubersfeld, resumimos todas estas ideas admitiendo que un texto no sabría escribirse sin la presencia de una teatralidad anterior. Si admitimos que la especificidad del teatro está ya en texto escrito, lo hacemos porque el discurso (dialogado y didascálico) contiene virtualmente la representación (que para unos críticos y directores de escena es la fase específicamente teatral). De modo que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que ponen de relieve los

núcleos de teatralidad del texto; y lo que hace un texto pueda ser conceptualizado como texto de teatro, de entrada, son los dos componentes distintos e indisociables: **el diálogo y las didascalias**. De ahí, la percepción de la teatralidad en el texto escrito, como lo muestra tan bien Barthes (1973: 50):

El teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se levanta en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente la teatralidad debe estar desde el primer germen escrito de la obra, es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, Brecha; el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, la palabra se convierte en seguida en sustancia...

Larthomas (1972) comparte este punto de vista al creer que el gesto, la entonación, la mímica del texto dramático concretan el carácter *naturalmente representado* del diálogo teatral: están incluidos en el mismo texto, de modo que no es que el texto se proyecte hacia su representación, es que *ésta es una de sus modalidades estilísticas*. A partir de los mismos presupuestos, el profesor Núñez Ramos (1988: 501-513) hace una brillante demostración, mediante cuatro aspectos de la teatralidad como cualidad del texto: *la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, etc., se halla en el propio enunciado verbal, antes ya de cualquier representación*.

Finalmente, existe un argumento sociológico: escribir para el teatro es una práctica socioeconómica, la de la escena, lo que implica un lugar escénico, unos comediantes, un público, unas inversiones y unas estructuras materiales cuyas consecuencias inciden en la escritura. Raros son los ejemplos de escritura teatral

realizada al margen de las condiciones materiales, en las que incluimos las condiciones de *recepción* por parte del público; de descuidar estos condicionamientos, la escritura teatral se expone a la irrepresentabilidad o la falta de comprensión. Por lo tanto, la pieza dramática está escrita para su representación.

Total, casi todos los críticos o teóricos del drama (Tordera, Moraleda, A. R. Fernández y González, K. Spang...) coinciden en la conclusión de que las didascalias textuales preparan la práctica de la representación; que la obra está escrita pensando en el escenario y que todo sucede según es preciso para la puesta en escena.

Hasta T. Kowzan (1975: 220), el creador del mejor cuadro sinóptico de signos operativos en escena, sintetiza así el tema de las relaciones entre el texto y la representación

L'art du spectacle n'est pas un simple 'prolongement'. Il n'est pas un 'complément' de la littérature, et pourtant il se nourrit essentiellement de matière littéraire qui lui sert de support thématique.

Para Ubersfeld (1982: 13), resulta difícil pensar que *une représentation sans texte puisse exister; même s'il n'ya pas de paroles (...). Un important et poétique texte didascalique est à base d'Acte sans parole de Beckett, et l'absence de paroles est la trace d'une parole antérieure ou intérieure.*

Y podríamos citar como ejemplo español, *¿se ha vuelto Dios loco?* de Arrabal, en la que el texto consiste en una extensa didascalia.

Con todo lo que precede, podemos preguntarnos con Jorge Urrutia (1975), para qué elaborar una crítica teatral de *una representación*, un hecho irreplicable, una actuación: la crítica se revela inútil. Por otro lado, un vídeo, una visión, no permite un estudio; a lo mejor sirve para *verificar cómo el texto se modifica, se intensifica o se desvirtúa en los signos no literarios*, o sea el grado de intertextualidad entre el texto dramático y el hecho escénico reproducido, pero no una crítica.

Ubersfeld (1989: 11) corrobora nuestra postura cuando define así el hecho teatral:

El teatro es un arte paradójico. O lo que es más: el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproductible y renovable) e instantáneo (nunca reproductible en toda su identidad); arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer, arte del hoy, pues la representación de mañana, que pretende ser idéntica a la velada precedente, se realiza en hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores; la puesta en escena de hace tres años, por muchas que fueran sus buenas cualidades, está, en el momento presente, más muerta que el caballo del Cid. Y, no obstante, siempre quedará algo permanente, algo que al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre: el texto.

En resumen, todas las opiniones reseñadas en relación con este epígrafe discuten sobre los límites y la naturaleza del texto dramático, y sobre todo, qué parte o qué signos del proceso de comunicación dramática son más teatrales. Las palabras, los signos no verbales, el texto escrito o la representación y las relaciones entre unos y otros, son el texto que las diferentes orientaciones proponen como objeto científico de una investigación dramática. para contentar

a todo el mundo, Ertel (1977) había propuesto un triple objeto a la semiótica teatral:

- a) El estudio de los textos de teatro como conjuntos significantes limitados, en su especificidad de “textos de teatro”,
- b) El estudio de la representación como conjunto significativo autónomo en el texto verbal, bajo forma acústico-fónica, no es más que un elemento más o menos importante, según el tipo de representación,
- c) El confrontar texto y representación de una obra concreta.

A nuestro parecer, es innecesario estudiar separadamente el *corpus* de textos dramáticos (que serían objeto de una historia del teatro) y la representación para descender a cada uno de los textos y su representación. Lo más sencillo y desde luego oportuno, es distinguir lo que es el texto y lo que es la representación, los dos componentes del mismo proceso, y aplicarles instrumentos de análisis diferenciados.

Si admitimos que el objeto de la Semiótica son todos los signos y sus valores y relaciones, la semiótica dramática que considera la obra como objeto significativo, tendrá en cuenta todos los signos que la crean, tanto en su forma escrita como en la escénica. El objeto de la Semiótica, el texto dramático, se extiende a todo el proceso de comunicación que va desde la producción del texto y sus sujetos hasta la recepción con sus modalidades de lectura y representación y sus sujetos respectivos, el lector y el espectador, y que pasa por la forma que adopta la obra, diálogos y acotaciones, realización del diálogo en el lenguaje oral de la representación, realización de los referentes de las acotaciones en el escenario; total, cuanto en el teatro crea sentido y los procesos de creación de este sentido. Así ponemos fin a las discrepancias.

Superamos asimismo la oposición entre el texto y la representación, o entre las diferentes clases de signos, también entre el autor y el director de escena, ya que el *Texto* que propone el semiólogo es *el proceso completo*, en sus dimensiones. *No se concibe un teatro sin palabra interior o exterior, no se concibe una representación dramática sin texto (sería otro espectáculo) y tampoco se concibe un texto dramático sin representación, real o virtual, porque si no, sería otro género literario.*

Aceptadas las matrices de representatividad en el texto literario como especificidad del texto teatral, cualquier crítico puede admitir el hecho de que:

- a) El texto escrito *precede* a la representación, y ésta se realiza sobre el texto.
- b) El texto *permanece* igual en sus formas (en este sentido, lo consideramos como acabado), mientras que las puestas en escena pueden ir cambiando a lo largo del tiempo
- c) El texto dramático persiste después de las representaciones en su misma forma y sentido textual sin que la puesta en escena influya para nada; el efecto ‘feedback’ procedente de la representación se da en el momento de la creación, sobre el autor, y una vez que la obra está acabada, una vez que se ha constituido en texto, no cambia por las interpretaciones que en lecturas o representaciones se hagan de él. La profesora Bobes (1991: 73) nos lo demuestra por un ejemplo bastante revelador:

*Shakespeare pensó y dio forma a todos los actos de **Hamlet**; quizá rectificó, tachó, amplió o redujo el texto de modos diversos partiendo del cronicón del que tomó el argumento, y una vez que terminó el acto creativo, la obra permanente inalterable en sus formas, en sus*

contenidos posibles, abierta a las interpretaciones que sea, y seguirá igual por más que Baty represente al espectro por medio de un punto de luz, o por más que algunos vanguardistas vistan al príncipe con corbata. Estos actos de representaciones, no alcanzan al texto que les sirve de punto de partida.

Situadas la lectura y la representación como hechos de recepción del proceso comunicativo dramático, y situados “el texto literario” y “el texto espectacular” como aspectos del “texto dramático”, ahora sí, tenemos un objeto para la ciencia con las mismas posibilidades que los demás objetos de investigación científica.

El texto dramático es el conjunto de la obra escrita y representada con todas las relaciones que suscitan en el proceso de comunicación en el que intervienen dos aspectos: el texto literario que se dirige a la lectura y el texto espectacular, a la representación, pero ambos están en el texto escrito, conforme con J. Alter (1979: 279).

Indeed theatre is a two-faced semiotic monster, each FACE presenting a different network of signs systems. On the one hand, in the play as text, the representational function is carried out with printed words. In that sense, theatre belongs to, and is identified as, literature; it is written and read according to literary codes.

El texto espectacular va dirigido en principio al director y a los actores que harán el cambio pertinente de los signos verbales del texto en los signos no verbales de la escena, es decir, esas partes que nunca serán oídas por el espectador, porque se visualizan en la escena para crear es espacio lúdico o escenográfico. El texto dramático, en su conjunto, se destina a una primera

comunicación por la lectura, necesaria y previa a toda representación (la puesta en escena procede de una lectura global, de acuerdo con las alusiones del diálogo, para mantener una mejor coherencia entre el diálogo y los elementos escénicos).

En resumidas cuentas, el texto literario que se escribe para ser representado no podría comprenderse en todos sus aspectos si no tuviese en cuenta el efecto *feedback* que la presencia del público (aunque sea mudo) impone a través de la representación. Las relaciones lector-obra-autor, son las que canalizan este efecto en todos los géneros; el teatro, al prolongar el proceso después de la lectura en una representación, y al dirigirse a un nuevo receptor, el espectador, amplía también el efecto *feedback*, que afecta no sólo al director de escena y a los actores (sujetos del nuevo proceso), sino también al autor. El efecto *feedback* es tan impactante en la creación que Jean Paul Sartre (1948) en la solapa de su ensayo “*Qu’est ce que la littérature*” afirma:

Ainsi tous les ouvrages de l’esprit contiennent en eux-mêmes l’image du lecteur auquel ils sont destinés.

ésta es una de las razones que apoyan la tesis de que el teatro empieza en el texto, que no es ajeno a la obra, o algo pegadizo: el autor, cuando escribe, tiene presente al destinatario final del proceso, y la forma específica de recepción, la representación en un escenario ante un público. Definir el texto de teatro consiste ante todo en elegir una manera de leerlo: la que aquí proponemos, en términos generales, es una lectura presidida por la pertinencia de lo teatral (...) que recorre el camino de la textualidad a la teatralidad.

En definitiva, puede caracterizarse el texto dramático (en su doble aspecto de texto literario y texto espectacular y en su respectiva forma de recepción,

como lectura y como representación), por su disposición para ser representado, que se formaliza en un discurso “diálogo con acotaciones”, en un lenguaje directo, y también en una interrelación diálogo-acotaciones por medio de un aparato deíctico propio del lenguaje en situación. La lectura y la representación son fases de un proceso de comunicación único: la representación no es algo añadido, sino la culminación de un proceso previsto en todas sus fases desde el principio: el texto está preparado para su lectura y para su representación. La semiótica estudia el proceso de comunicación dramática en todos estos aspectos.

La humanidad avanza perfeccionando sus fuerzas. Todo cuanto ahora le resulta inasequible, le será algún día próximo y comprensible. Sólo que hace falta trabajar, ayudar con todas las fuerzas a quien busca la verdad.

(A. Chejov. *El jardín de los cerezos*)

II. EL DISCURSO HISTÓRICO

Novela histórica o drama histórico, en nuestro caso, son expresiones y contenidos que, desde el punto de vista de la teoría literaria llevan inmediatamente a uno a plantearse el problema de la dicotomía realidad/ficción. La realidad sería lo histórico, es decir, el conjunto de experiencias sociales transmitidas y compartidas por una comunidad, y la ficción lo inventado por un autor particular. Es el punto de vista de varios investigadores que teorizan la ficción como una representación liberada de su objeto, como una representación de la ausencia de realidad. Kate Hamburger (citado por el profesor Oleza Simó, 1996: 89) distingue netamente entre los enunciados de realidad y los enunciados de ficción. Para ella, la literatura es, por esencia, ficción, lo opuesto, por tanto, a la realidad.

Desde este enfoque, se pueden distinguir dos tipos de textos históricos: el texto histórico propiamente dicho, o sea, el texto de historia y el texto literario histórico, en forma de novela o de drama histórico. ¿En qué coinciden? ¿En qué discrepan? Es el propósito de este epígrafe.

Conocemos, por un lado, los esfuerzos de los historiadores a lo largo de la historia de la historiografía, por desembarazarse, en su relato, de la ficción. Cada época establece criterios dominantes para configurar lo que es historia y lo que no lo es, los que son textos históricos y los que no lo son. En todo caso, el texto histórico necesita tener marcas de historicidad, desde el conocimiento por la percepción – *yo he visto o yo he oído de una persona creíble que ha visto lo que yo refiero* – hasta la visita a los archivos, los documentos, el principio de objetividad... etc., para buscar en la investigación la prueba de que lo que se cuenta no es fruto de imaginación (Lozano, 1986: 128). Porque la pretensión del texto histórico es “contar la verdad”; el texto histórico posee vocación de contar lo verdadero. Por eso, las tesis de Hamburger (1977: 110-111) no pueden sino rechazar toda la pretensión de historicidad y de referencialidad histórica por parte del texto literario histórico:

Le processus (de fictionnalisation) transforme la matière historique du roman en une matière non historique (...) Le fait qu'il s'agisse d'un récit traitant d'une matière historique authentique ou imaginaire (c'est-à-dire, dont l'historicité est plus ou moins feinte) est sans importance.

Dicho de otro modo, las fechas y los lugares históricos, además del propio acontecimiento, que aparecen en el texto literario histórico, carecerían de valor referencial, y serían puros artificios.

Por otro lado, aparece el afán y la necesidad por parte de los dramaturgos y novelistas, de hacernos comprender el pasado investigando, y acuden a la historia. Entonces, la historia sirve, según G. Gullón (1996: 65). Es un relato – relato en el sentido que le da Everaert-Desmedt (1981: 7), o sea, *la representación de un acontecimiento* – que se caracteriza por presentar secuencias y personajes identificables fuera del contexto narrativo, ya que han

sido recreados a partir de unos personajes y unos hechos no ficticios, sin pertenecientes a lo que se considera “realidad histórica”. Este relato literario histórico utiliza materiales de la “realidad” para construir una nueva configuración donde, con determinados procedimientos e intenciones, se entrelazan hechos documentados con otros imaginarios, personajes históricos, reconocibles fuera del texto, con personajes imaginarios. Del uso de elementos reales dentro de la ficción depende la mayor o menor “exactitud documental” que ciertos criterios encuentran en los dramas y novelas históricas, de modo que se ha podido decir, en términos generales, que *la novela (o drama) histórica es la obra en la que la exactitud documental es más importante que la ficción* (Ravis-Françon, 1975: 419).

Sin embargo, es una apreciación algo equivocada de este tipo de discurso. Este nuevo relato histórico es literario, y por las normas culturales que rigen el proceso de producción y recepción de textos literarios, es como todos los textos literarios, es decir, ficción. Todas esas secuencias y personajes históricos, por pertenecer a un relato que consideramos literario, son en principio, ficticios, e integran el universo de la ficción que representa al mundo real, pero no se confunde con él.

Esto no significa que un drama o una novela histórica no nos pueda ofrecer una interpretación, perfectamente válida, de la historia. La dicotomía realidad/ficción es engañosa, porque no se puede aislar tan fácil y nítidamente lo real y lo ficticio. ¿Quién puede decidir hoy si un texto es literario o no?

En primer lugar, texto histórico y texto literario histórico, sólo se distinguen en la intención artística. A partir de J. Searle (1979), sabemos que la filosofía del lenguaje encuentra su base en la filosofía de la mente que, por tanto, la precede, y que los actos de habla dependen en gran medida de la

intencionalidad del hablante: la ficción, por consiguiente, adquiere naturaleza en la intención del hablante. Dicho con propiedad, el criterio que permite distinguir si un texto es o no una ficción es la intención ilocucionaria (o no ilocucionaria) de su autor, pues no hay ninguna propiedad, sintáctica o semántica, que identifique a un texto de ficción.

En el mismo orden de ideas, el pensamiento de Ricœur (1985, 1987) resumido en Oleza (1996: 87) proporciona otra clave para *celebrar estas muchas bodas entre Historia y Ficción*. Para Ricœur, la constatación de una cierta diferencia si bien limitada y relativa, entre relato de ficción y relato histórico, basada en *la pretensión de verdad* de este último, no impide establecer firmemente la identidad estructural de ambos, su condición narrativa.

Se trata, en principio, de dos formas diferentes de una misma exigencia de verdad, y ambas ponen en juego el carácter temporal de la experiencia humana: *El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal (...); el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo* (Ricœur, 1985, I: 41). Ricœur relaciona la capacidad de representar lo real por medio del discurso literario con el concepto de mimesis: la redefinición de la mimesis como un proceso en tres fases, que conduce desde la prefiguración de los acontecimientos reales por el autor, a su configuración en el texto por medio de la trama, para llegar a su transfiguración por el lector, devuelve al texto literario su capacidad de entenderse con lo real, y por lo tanto con lo histórico, esa otra forma de lo real, y lo hace tendiendo un puente entre nuestra capacidad de experiencia humana como agentes y nuestra facultad de transformarla en experiencia estética por medio de la lectura. En última instancia, la diferencia entre narración histórica y narración ficcional, pertenece a la fase final de la mimesis narrativa, la que Ricœur denomina *mimesis 3*, y radica en la operación de lectura.

Ricœur coincide aquí con la Crítica de la Recepción: son los lectores (comenzando por editores y críticos) quienes deciden si es ficción o no. En las dos primeras fases de la mimesis, en la captación de lo real o *mimesis 1* y su configuración textual por medio de una trama o *mimesis 2*, el historiador y el poeta⁷ operan de la misma forma básica. La historia, en todo caso, y sea cual sea su modalidad, mantiene sus vínculos dentro de la esfera de la narración, única forma de preservar su propia dimensión histórica. Lo literario y lo no literario se hallen en una relación de continuidad: no hay un límite estricto, de carácter idiomático, que los separe. De ahí, la reivindicación, por Ricœur de una nueva formulación de la referencia, de lo real, incluso de la verdad.

Por eso, no se puede hablar de “realidad” más que en un sentido aproximado cuando esta realidad se refiere a lo que es extraliterario, la historia. Además, el texto literario histórico, en el que se reconocen secuencias y personajes que, antes de ingresar en la ficción existieron en el mundo, suele extraer su información histórica no de una realidad inmediatamente accesible, sino de otro relato, el texto de historia, en el cual esa realidad ha sido reorganizada y reinterpretada (Faye, 1972). Este primer texto (texto de historia) es ya una interpretación del conjunto de experiencias sociales, interpretación variable, siempre sujeta a rectificación. A este propósito escribe Leda Shiavo (1984: 12):

Si nos atenemos al relato histórico que se manifiesta en las obras adscritas al género del ensayo histórico, y entre estas, en nuestro caso, a los del S.XIX, veremos que es difícil establecer en ellas el límite entre realidad y ficción, ya que los historiadores de la época admiten narraciones anecdóticas, escenifican determinados sucesos, abren continuamente juicios sobre los hechos

⁷Poeta está empleado aquí con el significado que le concede George Lukács y Jorge Lozano (1986), es decir, refiere al novelista o al dramaturgo.

relatados, incorporan datos sin indicar fuentes y reproducen fragmentos enteros de esas fuentes sin señalar siquiera con comillas lo reproducido.

Esto quiere decir que entre los libros de historia, que sirvieron en gran parte como fuente a los relatos literarios históricos de la época y los relatos literarios históricos mismos, no hay pues gran diferencia ni en cuanto al manejo de datos ni en cuanto a los procedimientos de valoración de esos datos (selección, interpretación personal, comentarios... etc). Viene a corroborar el que no haya diferencias esenciales (sino de intención) entre los propósitos del historiador y los del poeta: ambos quieren interpretar procesos históricos, y hasta se ha podido decir que *un novelista puede explicar un proceso histórico mejor que un historiador* (Dasfre, 1975: 235). A este propósito, es interesante lo que un historiador tan célebre como Tuñón de Lara (1973: 150) afirma de Galdós:

Don Benito, testigo calificado, es fuente histórica de primera mano para cuanto ocurre en Madrid en 1865, fuente que algunos han mirado despectivamente tratándola – erróneamente – de ‘literario’.

En segundo lugar, como se puede ver de todo lo que precede y como lo demuestra la historia de la historiografía, los criterios definidores del texto histórico (opuesto al texto de ficción), desde Heródoto hasta hoy son, a veces, tan enfrentados que la puesta entre paréntesis de la supremacía del documento y su supuesta objetividad, y el consecuente recurso a otros tipos de fuentes hasta entonces menospreciadas, muy especialmente a los textos literarios (como el caso de Galdós, que acabamos de destacar) redescubiertos éstos ahora por los historiadores, hacen que la oposición entre texto histórico y texto de ficción no sea clara. El rico acercamiento al *discurso histórico* que nos propone Jorge Lozano (1986) nos permite ver cómo las estrategias de veridicción de historiadores de una época son rebatidas por los de la época posterior. Lo que

nosotros destacamos para nuestro propósito es la analogía del procedimiento tanto del historiador como del poeta: los datos, hayan sido encontrados en documentos o no, tienen que ser elaborados por el historiador o por el poeta, antes de que pueda hacer algún uso de ellos; y el uso que hace de ellos es precisamente un proceso de elaboración. Lo confirmó Menéndez Pelayo en su discurso de ingreso en la RAE de la Historia, el 13 de mayo de 1893:

Y tienen finalmente siglos de reflexión y de análisis en que los poetas cultos sienten la necesidad de refrescar su inspiración en la fuente de lo real y acuden a la historia con espíritu desinteresado y arqueológico, naciendo entonces el drama histórico de Shiller y la novela histórica de Walter Scott, que influyen a su vez en los progresos del arte histórico, y en cierto sentido la renuevan (Lozano, 1986: 116).

Y añade para mostrar que sólo difieren historiador y poeta en el modo de interpretar la realidad, pero que el proceder es igual:

El poeta no inventa ni el historiador tampoco; lo que hacen uno y otro es componer o interpretar los elementos dispersos de la realidad. En el modo de interpretación es en lo que difieren (Lozano, 1986: 16).

Las reflexiones del pensador español nos hacen comprender por qué H. White (1987) acusó a la profesión de historiadores de menospreciar el modo de conocimiento propio de la literatura, y con él el papel de la imaginación en el conocimiento humano. Para White, los acontecimientos reales no se nos dan en forma de relato sino en la forma caótica en que lo registran los “Anales”: es la narración la que impone a los acontecimientos una coherencia formal, que es a la vez una coherencia semántica y lo hace, como hemos subrayado, por medio de una trama.

Así como lo reconoce G. Gullón (1996: 65), parafraseando al norteamericano: *los sucesos consignados en un tratado histórico difieren de los hechos certificables. Pensar que las historias funcionan como norias que trasvasan los hechos del pasado al presente, que lo ocurrido en el siglo XIII se recoge hoy sin problemas, resulta absurdo. El trasvase contamina la información. La Historia rebosa de casos y las mismas palabras utilizadas para la elaboración de esos hechos en el discurso son eso, palabras, un sustituto de lo acontecido, una manera de contar realidad.*

Sea el autor un historiador o un poeta, el relato histórico hace revivir los acontecimientos pasados; y lo revivido tal como sale de las manos del historiador, no es, de acuerdo con Veyne (1972: 12), lo que han vivido los actores; es una narración: lo mismo que el poeta, el historiador selecciona, simplifica, organiza, hace que un siglo quepa en una página, porque sea como sea, el texto histórico no es un *fotomontaje documental* y no presenta el pasado *en directo, como si estuviera allí mismo*. Lo mismo dice G. Genette (1969: 50): el texto histórico es diéresis y no mimesis. Por eso mismo, Barthes (1967: 5) se pregunta si *la narración de los acontecimientos pasados, sometidos comúnmente en nuestra cultura, desde los griegos, a la sanción de la ‘ciencia histórica’, situada bajo la caución imperiosa de lo ‘real’, justificada por los principios de exposición ‘racional’, (...) difiere verdaderamente, por algún rasgo específico, por una pertinencia indudable, de la narración imaginaria, tal como se la puede encontrar en la epopeya, la novela, el drama.*

Estas tesis han tenido una gran influencia entre los historiadores y teóricos de la literatura. Se solía desdeñar la ficción histórica porque parecía una especie de timo, ya que el autor entregaba algo menos verídico que lo que ofrecía un historiador. En realidad, estas consideraciones se relacionaban con la figura institucional del “historiador”, dotado, por tradición, de una aura de fiabilidad,

mientras que el “autor literario” connotaba frivolidad, cuando, de hecho, las diferencias reales no son tan tajantes.

Los historiadores han asimilado, afortunadamente, que ninguna historia es inocente y que nadie posee el privilegio, o el poder, de reproducir *lo que realmente ocurrió*, por lo que en todo estudio histórico, no cabe buscar sino una versión limitada, relativa y en el mejor de los casos, posible de los hechos, asimilación que, según Oleza (1996: 85), ha llevado a unos historiadores *a perder el pudor de introducirse en su propio relato, facilitando al lector la impresión de que la Historia no se escribe por sí misma, no es omnisciente, ni imparcial, y que flanco a flanco con aquélla que se lee caben otras posibles.*

No podía ser de otra manera, ya que la historia selecciona y ordena, pero también concluye. La capacidad de la historia de explicar el pasado procede de su capacidad de ponerle un fin, en definitiva, su capacidad de crear una trama y un desenlace, y esa doble capacidad es esencialmente narrativa. Al imponer una trama a la secuencia de los acontecimientos reales, no se refleja la vida como tal, sino una imagen de la vida, que es y sólo puede ser imaginaria; y al imponerle un fin, se dota a la secuencia de una significación moral, pues los acontecimientos ni son tales sin una trama que los seleccione, destaque y ordene, ni tienen nunca un final que les proporciona sentido.

Por eso, para White, la historia y la ficción operan de manera básicamente semejante a la hora de enfrentarse a lo real, pues ambos utilizan la narración como modo de conocimiento, de lo real, ambas constituyen un discurso simbólico cuyo mayor poder no es el informativo, sino el generar imágenes de lo real. Como ya hemos subrayado, la trama de una narración histórica no reproduce el pasado, no lo imita, tampoco lo explica; lo comprende y lo simboliza, se constituye en su correlato alegórico.

En cuanto a esta simbolización de la realidad, la obra de arte (drama, novela) tiende a una elaboración total (porque quiere ser reflejo artístico) del proceso vital. Si consideramos el drama – nuestro objeto – y utilizando términos de Gerorge Lukács (1971: 109, 110, 126), vemos que, en él, esta totalidad del proceso vital se encuentra en torno a un núcleo firme, a un choque de fuerzas sociales, a “una colisión dramática”.

Es una imagen artística del sistema de los afanes humanos que toman parte en esta colisión central al luchar unos contra otros (...). Al concentrar el drama el reflejo de la vida en la plasmación de una gran colisión, al agrupar alrededor de ésta todas las manifestaciones vitales y desplegarlas siempre en su relación con esa colisión, simplifica y generaliza las posibles actitudes de los hombres frente a sus problemas vitales. La plasmación se reduce a la representación típica de las más importantes y características actitudes humanas, se restringe a aquello que es imprescindible para la configuración dinámica de la colisión, es decir, a los ‘movimientos’ sociales, morales y psicológicos que producen y luego resuelven la colisión (...) puesto que la representación dramática transfigura esos momentos supremos de la vida, desaparecen de su representación todas aquellas manifestaciones de la vida que no guardan una relación inmediata con ellos. Las fuerzas motrices de la vida se representan en el drama únicamente en la medida en que conducen hacia esos conflictos centrales, en la medida en que son las fuerzas motrices de las propias colisiones.

En todo caso son las mismas proporciones ‘normales’ de la vida concentradas en el drama, pero mantenidas con mayor rigor en la novela y con mucho mayor rigor en el texto de historia.

En último lugar, la investigación llevada a cabo estos últimos años sobre el discurso revela que el criterio fundamental para definir un texto histórico, ‘la

verdad', es cuestionable porque su convención es insuficiente: no existe ningún referente extraliterario de la verdad, su existencia es discursiva: lo verosímil, por ejemplo, es lo que produce, discursivamente, el efecto de sentido llamado verdad, lo Barthes (1984) denomina *l'effet de réel*.

Como lo destaca Yvancos (1989: 227), retomando el pensamiento de Benveniste (1966), la lengua reproduce la realidad (...). La realidad es reproducida de nuevo por mediación del lenguaje. El que habla hace renacer por su discurso el acontecimiento y experiencia del acontecimiento. El que oye capta primero el discurso y a través de este discurso el acontecimiento reproducido. El acontecimiento (historia) en el acto comunicativo, para quien habla y para quien escucha, renace en forma de discurso. El discurso crea la realidad, ordena y organiza la experiencia del acontecimiento: constituye la modalidad lingüístico-comunicativa de lo acontecido. De ahí que el tipo de verdad como ilusión y como efecto es una característica común a lo *histórico* y a lo *ficticio*. En este sentido, los hechos verificables y los imaginados, a nivel del discurso, se aproximan. El suceso, lo acontecido permanece en el ayer físico, en la historia quedan las palabras con que se le reconstruye en el texto:

El signo verbal comprime la información al convertirlo en signo, la "digitaliza" y cuando la leemos la descodificamos (G. Gullón, 1996: 67).

Este proceso afecta a toda representación verbal, donde la realidad queda atrás, en el mundo, en el pasado y la narración lo único que hace es reconstruirla.

Del estudio, en la enunciación histórica, de los "*shifters*" o conmutadores por Barthes (1967), a la distinción *historia* y *discurso* por Benveniste (1996), llegamos a las estrategias de veridicción y credibilidad de Greimas (1979, 1983),

para comprobar que la literatura y la historia no pueden ser definidos por los contenidos que los textos de una y otra disciplina vehiculan, sino por la forma del discurso; también ambas pueden, como en el caso del texto literario histórico (drama o novela histórica), recurrir a procedimientos análogos en la búsqueda de sus fines, sin duda diferentes. De modo que, como lo reconoce Weinrich (1968: 89-90), *el historiador es un narrador de hechos pasados (...), pero al mismo tiempo es un estudioso. No se contenta, por consiguiente, con contar lo pasado, él quiere también comprenderlo, explicarlo, interpretarlo, enseñarlo (...); por decirlo brevemente, él quiere comentarlo.*

En el estado actual de la historiografía y en palabras de Jorge Lozano (1986: 148), el historiador no se limita a contar hechos acaecidos sin comentarios y sin polemizar con otras interpretaciones: no escribe sólo *sobre* ciertos acontecimientos, sino también *contra* otras interpretaciones que puedan ir desde el error hasta la falta de comprensión o a la ausencia de una explicación veraz. Éste es otro punto de junción del historiador con el dramaturgo o el novelista “histórico).

Si un discurso incluye el comentario, se introducen modalizaciones que desvían de la supuesta aserción a la *modalidad*⁸ la verdad del discurso histórico. Desde el momento en que la *verdad* en el discurso no es una representación de una verdad exterior, sino una construcción, no basta con describir las marcas de la verdad en el discurso. Para que la “verdad” pueda ser dicha y asumida, debe desplazarse a la instancia del enunciador y a la del enunciatario (J. lozano, 1986: 198).

⁸ La modalidad (lo que modifica al predicado de un enunciado), señala la actitud del sujeto respecto al propio enunciado.

La operación cognitiva, producción de verdad, realizada por el enunciador consiste más que en producir discurso verdaderos, en generar discursos que produzcan un efecto de sentido llamado “verdad”. Desde este punto de vista Greimas (1979: 83) indica que la producción de verdad corresponde al ejercicio de un hacer cognitivo, *un hacer parecer verdadero*, es decir, se trata de la construcción de un discurso cuya función no es el *decir-verdad*, sino el *parecer verdadero*. Hay que hacer creer que lo que uno dice es verdad. Y en eso, la verdad histórica no puede ceñirse a la antigua concepción de la *correspondencia* entre palabras y cosas, correspondencia entre lo que se dice y un referente externo. La verdad histórica es un efecto de sentido, construido por el texto histórico.

La estrategia de veridicción consiste en un *parecer verdadero*, interesado en producir el efecto de sentido “verdad”. En la manipulación discursiva, el hacer del destinador se dirige a garantizar la adhesión de su interlocutor: a tal hacer del destinador lo llama Greimas *hacer persuasivo*, basado en hacer creer (verdad); el hacer persuasivo tiene la función de establecer el contrato de veridicción, es decir que entre el destinador y el destinatario existe un hacer persuasivo y un hacer interpretativo, respectivamente, cuyo resultado del proceso es que el destinatario crea que es verdad lo que el destinador está ocupado en hacerle creer.

Por eso, en *Du sens II* (1983: 17), Greimas propone la situación del concepto fundamental de *verdad* por el de *eficacia*:

La comunicación no es un simple ‘transfert’ del saber sino una empresa de persuasión y de interpretación situada en el interior de una estructura polémico-contractual, fundada sobre la relación fiduciaria dominada por las instancias más explícitas del hacer creer y del creer, donde la confianza en los

hombres y en su decir cuenta ciertamente más que las frases ‘bien hechas’ o su verdad concebida como una referencia externa.

El historiador, en su comunicación textual, no se limita a transmitir un “objeto” cognitivo de saber verdadero, sino que debe conseguir la adhesión del destinatario para que acepte que es verdadero. Como todo proceso de comunicación, la transmisión de información requiere la persuasión o, lo que es lo mismo, un *hacer creer* para que el destinatario crea. Por eso, por ejemplo, cuando un texto falso es recibido como verdadero, es creído; cuando se demuestra que no es verdadero, es necesario hacer creer que es verdad que es falso. El que un documento falso funcione como verdadero o se crea verdadero, prueba que, en cuanto que funciona, es activo, y su eficacia lo convierte en verdadero.

En conclusión, si admitimos que los hechos históricos, reales, quedan en el ayer, en la vida, mientras que los incluidos en un texto son reconstrucción verbal, discursiva, de los mismos, entonces, la visión de la escritura tradicional de la historia, acrítica, basada en unos supuestos que la convierten en una ciencia determinativa de la verdad de lo pretérito, al disponer de hechos incuestionables, tiene un punto flaco: la historia tiene que valerse de la narración, lo cual implica que en lugar de manejar hechos en sí, los crea en el texto:

Al atravesar el puente virtual de lo sígnico pierden (los hechos) su entidad, su forma física, su temporalidad, dejan de estar regidos por el reloj, pasando al dominio de los tiempos verbales, sus características espaciales y las adoptan de nuevo pero dentro de la narración.

La historia, por consiguiente, constituye un tipo de narración en la que los hechos con los que se confecciona hallan su origen en la realidad, y que son utilizados por el narrador para realzar esa calidad certificable de los mismos. Aceptada, esta idea, el texto histórico (novela, drama o de historia), se define como aquél en el que los hechos se originan en la realidad. Para G. Gullón, a veces, sólo la alusión a acontecimientos verídicos considerados parte de la historia escrita, o concebiblemente escribible, garantiza su historicidad. Lo distintivo entre *texto histórico* y *texto literario* reside en el propósito, no en el carácter de los hechos contados ni en la narración, sino en la configuración que se le conceden en el discurso, tanto a los hechos como al propio discurso. La realidad de la historia, es literal, compuesta en el texto, discursiva, al igual que la literaria.

Con todo lo que precede, resulta incomprensible el rechazo que suelen sufrir unos dramas históricos con el reproche de “inexactitud documental”, o “falta de fidelidad histórica” o “traición histórica”. Con motivo del Encuentro de Teatro España-América Latina, Buero Vallejo (1981: 19) figura prominente del drama histórico español de posguerra, aclara su concepción del historicismo del teatro histórico:

Por ser teatro y no historia, es además el teatro histórico labor estética y social de creación e invención, que debe, no ya refrendar, sino ir por delante de la historia más o menos establecida, abrir nuevas vías de comprensión de la misma e inducir interpretaciones más exactas (...). Para lograrlo, el autor no tiene por qué ceñirse a total fidelidad cronológica, espacial o biográfica respecto de los hechos comprobados (...). Un drama histórico es una obra de invención, y el rigor interpretativo a que aspira atañe a los significados básicos, no a pormenores.

Lo corrobora el profesor Oleza (1996), para quien toda reconstrucción está destinada a ser una reinvención del pasado: para él, la particularidad de nuestro tipo de texto histórico (novela o drama) es, en ocasiones, presentar a un personaje principal totalmente histórico, pero luego volverse hacia la conciencia y la memoria del personaje, recorrer galerías interiores, para revelarnos lo que las fuentes documentales no nos dijeron, su privacidad, ese territorio en el que son posibles episodios que si nunca ocurrieron, reflejan, sin embargo, formas posibles de verdad.

Como el mismo Buero (1981) afirma también, para acertar un drama histórico, es decir, una versión enriquecedora de personas y acontecimientos pasados, es necesario que el autor tenga, además del *conocimiento profundo de lo realmente sucedido y de sus causas sociales y psicológicas, la intuición de la 'intrahistoria' posible que los hechos documentados no pueden dar*. Con eso se puede alcanzar la interpretación histórica de fondo, *ejerciendo especial tino al mezclar aspectos inventados o destacados con la fidelidad, nunca vulnerable del todo, a los hechos históricos*. Para Buero, *escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla, reinvención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos o sucesos propiamente históricos*.

Es que la pretensión del texto literario histórico es *crear las posibilidades concretas para que los individuos perciban su propia existencia como algo condicionado históricamente, para que se perciban que la historia es algo que interviene profundamente en su vida cotidiana, en sus intereses inmediatos* (Lukács, 1971: 22). Opina lo mismo Ricardo Doménech (1993: 152) cuando,

para despejar la ambigüedad⁹ de la acuñación “teatro histórico”, define el concepto en los términos siguientes:

*Si desde un punto de vista perceptivo el concepto de **teatro histórico** resulta extraordinariamente impreciso, este fenómeno de que un pueblo, al encararse con un escenario, pueda encararse con su pasado histórico y, por lo tanto, tomar conciencia histórica de sí mismo y de su destino a través de la acción catártica que es peculiar al drama, nos parece, por el contrario, extraordinariamente preciso y entendemos que sólo a partir de aquí la idea de **teatro histórico** puede tener una significación coherente.*

Sin embargo, si el teatro histórico cuando nos “relata” sucesos pasados conocidos, no se propone como práctica historiográfica, sino que asume acontecimientos o personajes históricos como “contenidos” de una reconstrucción que, más o menos explícitamente, está entretejida con la conciencia contemporánea, con alusiones a la naturalidad del autor y del espectador, es obvio, también que recorriendo el mismo itinerario histórico, pueden darse versiones opuestas:

- a) se puede proponer de nuevo un acontecimiento según la óptica ideológica vigente, y de esta manera, el espectador se encontrará de frente a un pasado consabido, que ha conocido ya a través de los manuales institucionales,
- b) o al revés, según un punto de vista “inesperado”, que trastorna la recepción conocida del pasado, muestra grietas y hendiduras que

⁹ Una de las ambigüedades que destaca es que uno puede preguntarse por qué el *presente histórico* no ha de entrar dentro de un riguroso concepto de *teatro histórico*. Para Domenech (1993) se puede contestar afirmativamente, desde luego, pero en tal caso, el concepto mismo de *teatro histórico* se desvanece al tener que englobar todas las manifestaciones de teatro social, político, documental... etc.

encuadran perspectivas diferentes, induciendo al espectador a enfrentarse con la sorpresa, a reflexionar (Cattaneo, 1989: 45).

He aquí, reunidas, las dos tendencias de teatro histórico que configuran el panorama dramático en general que podemos concretar con el ejemplo español: la primera, de opción lenitiva, con Marquina y Pemán a la cabeza, se asoma al pasado con intento consolatorio, evocando la imagen idílica de la España imperial, *en escenas brillantes y con encantadoras retóricas* donde se plasman momentos y figuras memorables en los que se hace relucir la dignidad, el patriotismo y la grandeza de la tradición nacional como receta aseguradora y posición ideológica en tiempo de crisis. De este teatro dice Martha Halsey (1988: 11): *... the conformist dramas prevalent during the earlier part of the twentieth century, with their 'oficial' version of Spain's past and present glories and national virtues. Such a problematical dramas as those of Eduardo Marquina, José María Pemán and Juan Ignacio Luca de Tena continued the Golden Age and Romantic tradition, idealizing an imperial past and ignoring the problems of the present...*

La otra vertiente, con Valle-Inclán y Buero Vallejo como puntos de referencia, se dedica a la presentación dramática, con la voluntad de sacar a luz lo que las historias oficiales olvidan o sofocan, de diversos momentos de la historia, en un ejercicio que casi podría calificarse como una propuesta de autocrítica colectiva.

En esta última tendencia se sitúan nuestros dramaturgos, Domingo Miras y Aimé Césaire. Encauzar el paralelismo de unas situaciones remotas con otras próximas, pero también reflexionar sobre la experiencia histórica de algunos períodos para comprender todo lo que de positivo o negativo en ella se encerraba para ciertos hombres de entonces y de ahora, es el objetivo de los dos

dramaturgos. El escenario es, para ellos, el lugar privilegiado para favorecer la reflexión conjunta sobre el presente y el pasado: la voluntad de *pensar políticamente el pasado e históricamente el presente* (Cattaneo, 1989: 12), es el hilo común que une a los dos, a pesar de la distancia geográfica y contextual. Su pretensión común es llevarnos a llegar a una comprensión del pasado para penetrar hondamente en los problemas actuales. Por eso, su teatro no halaga al espectador; hace pensar, invita pensar, invita a la reflexión:

The aim of such dramatists (...) as they confront the spectators with their own history, is not to mourn last virtues and values, but to provoke an awareness of errors, both past and need to be corrected (Hasley, 1988: 11).

Además y sobre todo, su idea de teatro coincide con la función que atribuye Gerog Lukács (1971: 155) al drama:

El drama trata de los destinos humanos, incluso no hay otro género literario que se concentrase tan exclusivamente en el destino del hombre, en los destinos que resultan de las recíprocas relaciones en pugna de los hombres, y que resultan sólo y únicamente de ellos. Pero justo por eso, son destinos concebidos y representados en forma muy peculiar. Son destinos expresan de manera inmediata los destinos generales, los destinos de pueblos enteros, de clases enteras y aún de épocas completas.

De Domingo Miras, estudiaremos *La saturna*, *De San Pascual a San Gil*, *La venta del ahorcado*¹⁰, *Las brujas de Barahona*, *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, *La Monja Alférez* y *El doctor Torralba*. Son obras por las

¹⁰ Aunque ciertos críticos no incluyen esta pieza dentro del teatro histórico de Miras – es el caso de M^a Teresa Cattaneo (1989: 14) – considerándola del realismo social, nosotros sí la incluimos, porque, de acuerdo con César Oliva (1986: 11-12), la última secuencia – la de las Muertes – proyecta la pieza en un tiempo indeterminado (pasado-presente-futuro) con fórmulas arcaizantes de la época de Alfonso X.

que el dramaturgo es conocido por la crítica, porque, primero son las únicas publicadas hasta hoy; y además, todos los estudiosos de su producción coinciden en que sus primeras obras de los principios de la década del 70, son textos de *tanteo* (Serrano, 1991: 24 y 51; 1992: 14 y 19). Otros van hasta afirmar que el dramaturgo *rechaza* (Ruiz Ramón, 1988c: 26) o *reniega* (Ruggeri, 1921: 29) de esas primeras piezas. Lo cierto es que no han sido publicadas.

La inscripción histórica de las obras de Miras y el momento de su escritura dramática nos permite alcanzar la pertinencia de la producción de signos como forma de crítica. En efecto, Pérez Minik (1961: 385) escribía: *Después de nuestra guerra civil, la historia de la convivencia española necesitaba un proceso. De esto no cabe duda.*

Domingo Miras, siguiendo los pasos de la figura señera del teatro de posguerra, Antonio Buero Vallejo, cuya influencia en él es patente, no hace otra cosa que concretar este propósito de Minik: abrir un proceso a gran parte de la existencia de España y de los españoles.

Pero más allá del proceso a la historia de España, sus ideas sobre el teatro histórico son de gran interés, no sólo para entender su propia obra, sino también para explicar la función utilitaria del drama histórico español contemporáneo. Para él, la historia es

Un enorme depósito de víctimas. Víctimas de muy distinta naturaleza y circunstancias, pero todas igualmente atropelladas por el curso de los hechos, ya se trate de luchadores armados por la libertad, ya de heterodoxos clandestinos o minorías marginales (...) El teatro sigue siendo así esencialmente igual al que fue en otro tiempo, representación catártica del sacrificio del hombre, pero con la importante innovación de que sus

antagonistas no son las fuerzas ciegas del destino, sino fuerzas sociales muy concretas que se pueden y se deben identificar (...). De ahí el que la Historia sea tan generosa proveedora de argumentos dramáticos. La Historia es el recuerdo de las injusticias de antes que son, en esencia, las de ahora, de las opresiones y persecuciones de antes que son también las de hoy, el recuerdo de los muertos de antes y después, los muertos ya intemporales, que se reencarnen el escenario (Miras, 1980-81: 21-23).

En esa idea coincide con Aimé Césaire. Las cuatro piezas de Césaire, *Y los perros callaban*, *La tragedia del rey Christophe*, *Une saison au Congo*, *Una tempestad*, se sitúan en el contexto sociopolítico de lucha por la libertad de los pueblos negroafricanos, contexto en el que el dramaturgo intenta erigirse en *despertador de conciencia*. El teatrólogo maliano¹¹ Bakary Traeré (1958: 9) destaca así las funciones sociales del teatro negroafricano:

El teatro negroafricano, como todo arte, responde a las necesidades fundamentales, necesidades del individuo, necesidades del conjunto social: el arte es unificador de hombres, sirve para la cohesión, para la toma de conciencia (...). Pues, en fin, el teatro ha de responder a una necesidad de anticipación: construir los materiales del orden futuro.

No olvidemos que el momento de escritura del teatro de Césaire es el de las post-independencias africanas, contexto en que, como lo reconoce José Monleón (1988: 5), *países enteros han sido condicionados y dirigidos a través de la manipulación de su historia¹² en la que se han querido fundamentar dudosos proyectos políticos. El recurso al drama histórico también sirve para quienes un modo de entender el pasado, de incorporar documentos y*

¹¹ De Mali, país de África.

¹² En numerosos países africanos, muchas figuras célebres, patriotas de la lucha por la liberación de África han sido no sólo, puestas entre paréntesis sino borradas del discurso oficial.

experiencias postergados por la visión oficial, es un factor de liberación popular.

Por eso, para Césaire, el teatro es un *donner à voir* y sobre todo un *donner à comprendre* la tragedia moderna, es decir el acontecimiento político. Para él no existe ninguna separación formal entre el arte teatral y el arte político: *la política es la forma moderna del destino; hoy, la historia es la política vivida. El teatro ha de evocar la invención del futuro; es, en todo caso en África, un arte de comunicación esencial, por eso ha de ser directamente aprehensible por el pueblo* (Césaire, 1967)¹³.

Desde entonces, no es contradictorio que Césaire presente una visión contemporánea y futurista a partir de acontecimientos y personajes que pertenecen al pasado (el futuro no puede ser más que un futuro enraizado: así, por ejemplo, la aventura haitiana de Cristophe en *La tragedia del rey Christophe*, prefigura ciento cincuenta años antes el destino colectivo del pueblo africano). Asociando pasado, presente y futuro, la obra dramática de Césaire se define en una perspectiva pluricontinental bajo el común denominador de la negritud. La conjunción pasado, presente y futuro y la problemática planteada, tanto en Césaire como en Miras, son las que explica Luis Iglesias Feijo'o (1988: 19) *no se trata de hablar del presente por medio del pasado, sino más bien de hablar al presente a través de la rememoración de etapas o personajes de la Historia. La presentación dramática de cómo se han producido unos hechos y cuáles han sido las dificultades con que tropezaron ayer sus protagonistas trata de ayudar a describir las que anidan en el presente, ocultas casi siempre por la familiaridad con que las soportamos. Si entonces los obstáculos resultaron quizá insalvables, cada obra invita implícitamente a reflexionar sobre las*

¹³ Son declaraciones el autor con motivo de un debate que reunía a Césaire, J. M. Serreau y los estudiantes H. E. C. en JOUY – en – Josas, el 6 de noviembre de 1967 (citado por Bablet, 1970).

causas de que ello fuera así. Y cuando los personajes terminan en el fracaso o en la muerte, se está revelando a la vez que, en el curso de la Historia, la violencia produce víctimas, las cuales-y ello no es lo menos importante – se encuentran casi siempre en el pueblo. Para evitar que el resultado de los procesos históricos siga siendo siempre ése, el dramaturgo considera su deber recordarlo.

En esto reside precisamente la universalidad del drama histórico. Trata de los destinos humanos, el destino del hombre, el destino del pueblo. Por eso, Césaire (1967) puede declarar:

Cuando intento explicar la génesis de mi teatro, admito que si he tenido ganas de escribir para el teatro, es porque yo pertenecía a un país subdesarrollado. Sin embargo, y dicho esto, estoy persuadido de que la obra de arte es universal (...). Persisto en creer que lo que ocurre en África debe interesar a los pueblos de países occidentales. Yo no me dirijo sólo a una categoría de hombres, y el teatro, si es un buen teatro, nace en lo particular, lo individual, pero desemboca inevitablemente en lo universal.

En resumen, a pesar de que los contextos evocados son diferentes, en Miras y en Césaire, los móviles de la escritura son, en cierto nivel, los mismos; su concepto del teatro histórico es igual: la historia viene ser *un semillero para el dramaturgo. En el oscuro interior de sus baúles guarda una multitud de fantasmas, dispuestos para su evocación. Son las sombras de gentes que quisieron ser libres, que de una manera u otra lucharon por su libertad. Su cólera y su fuerza pueden aún germinar y crecer en una nueva tierra, en otros corazones* (Miras, 1980-81: 23).

CONFIGURACIÓN GENERAL

A partir de la idea de teatro, del discurso histórico y de lo que, a nuestro juicio, es la semiótica teatral (que hemos aclarado en las páginas anteriores), enriquecida por los logros de otras investigaciones ya señaladas, articulamos nuestro trabajo en cuatro puntos.

El primer paso de nuestro análisis intenta presentar a los dramaturgos y sus obras, al tiempo que analiza las relaciones productor-producto-receptor, explicando el contexto de producción de estas obras. No pretendemos explicar las piezas dramáticas basándonos en las biografías de sus autores, pero sí pensamos que es importante comprender los mecanismos del proceso de producción que los crea y, por tanto, participa a la configuración de su sentido.

La segunda parte se consagra a los personajes y a sus funciones actanciales y actoriales. El personaje ya no se considera como sustancia o un alma, sino, más bien, como un lugar de “funciones” diversificadas; también se asimila a un lugar de intersección de dos conjuntos semióticos, textual y escénico. Por eso y según la terminología de Greimas, consideramos al personaje como *actante* o sea elemento de una sintaxis, y como *actor* o sea particularización de un actante.

La tercera parte se dedica a las determinaciones espaciales y temporales. Muchos estudiosos de teatro consideran el espacio, el elemento básico del género dramático, aquél en el que adquiere su máxima especificidad. Es pertinente la postura de Breyer (1968: 12) cuando, frente a los que creen que lo determinante del teatro es la relación actor-público, afirma que *el hecho teatral*

sí queda definido por el ámbito escénico. Basta sólo, para apoyar esta opinión y darle mayor relieve, decir que en el espacio es donde todo se hace significativo: los procesos de semiosis teatral se originan y se terminan en él.

Con la estrecha vinculación entre espacio y tiempo (en el lenguaje, es frecuente referirse al tiempo con metáforas espaciales, y al espacio con metáforas temporales), quizá pueda decirse, de acuerdo con Bobes (1991), que el drama encuentra en las categorías de espacio y tiempo, y en las formas en que la acción dramática y el personaje se inscriben en ellas, uno de los rasgos más fundamentales.

La cuarta parte trata del discurso teatral. En el teatro, el análisis de las condiciones de enunciación es imprescindible; por enunciación, entendemos el concepto tal como lo definió E. Benveniste (1974: 82), es decir, *la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización.* El discurso en el teatro es a la vez discurso de un “escritor” (emisor-autor) y de un emisor-comediante. El comediante desempeña el papel de un personaje y es tanto sujeto como objeto de un discurso. En este nivel, el análisis semiótico integra unos análisis socio-políticos como realizados por Lukács o Goldmann, rebatiendo así las acusaciones hechas a la Semiótica de ser formalista y antimarxista.

PRIMERA PARTE:

LOS DRAMATURGOS,

LA OBRA,

EL CONTEXTO

Y

LA CRÍTICA

La semiótica pone de manifiesto en qué circunstancias o con qué carácter la actividad intelectual se incorpora al hecho teatral como material.

Raúl H. Castagnio (1975: 30)

I. EL HOMBRE, LA OBRA Y EL CONTEXTO

La utilización de criterios semióticos en nuestro trabajo no pretende exclusivismos y monopolios; intentamos, por el contrario, movernos comprensivamente en actitudes de integración. Por eso, superamos el rechazo de los formalistas y estructuralistas por los aportes historicistas para introducir este trabajo con referencias biográficas sobre el autor y con datos sobre el contexto, como elementos auxiliares y complementarios. Compartimos el punto de vista de R. Gullón (1980: 87-88) según el cual, *en relación con el texto literario (...), para descubrir su significado hace falta atender al dintorno, al espacio donde resuenan las palabras tanto como a las palabras mismas (...). El contexto es parte del texto y cualquier referencia al contexto como con-texto (es decir), incluyente del texto (...)* Igual que el contexto de una conversación es una circunstancia, una perspectiva que la explica y permite aprehender (su(s) sentido(s)). De este modo, concretamos la afirmación de Coquet (1972: 26) de que un *buen análisis semiótico debe integrar en un momento de su recorrido el plano histórico*. Pero todo eso, con lateral intención de apoyo para el enfoque semiótico fundamental: interrogar al texto como resultante de la aplicación de códigos y sistemas sígnicos de diversas índoles; como consecuencia del contenido de los mismos y de sus funciones específicas. Nuestra meta

permanente es el análisis semiótico y el fundamental punto de partida, el texto dramático.

I. 1. DOMINGO JOAQUÍN MIRAS

Lo que ofrecemos en este apartado es una breve biografía del dramaturgo. Para completarla, es necesario recurrir a los datos ofrecidos por las distintas notas introductorias a su producción publicada:

- *La saturna*, con introducción de Ricard Salvat.
- *De San Pascual a San Gil*, con estudio preliminar de L. Alonso Girgado.
- *La venta del ahorcado*, con notas de César Oliva.
- *Las brujas de Barahona y La Monja Alférez*, con introducciones de Virtudes Serrano.
- *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, con comentario de Antonio Buero Vallejo.
- *El doctor Torralba*, con un vistazo panorámico sobre el teatro de Miras, realizado por Magda Ruggeri Marchetti: *Il teatro di Domingo Miras*.

Además, el propio dramaturgo ha publicado una *Autobiografía* (1974: 11-13).

Pero el estudio biográfico más exhaustivo se encuentra en el importante trabajo sobre el teatro de Miras, realizado por la profesora Virtudes Serrano (1991): *El teatro de Domingo Miras*. No sólo se apoya en *Autobiografía* sino también en una entrevista bautizada por ambos como *Con Domingo Miras, Ventosos del noventa*.

Domingo Joaquín Miras nace en Campo de Criptaza (Ciudad Real) el 5 de febrero de 1934. La Historia contemporánea del país hará de él uno de los *niños de la guerra*, según expresión de Josefina Aldecoa. Hijo, nieto y sobrino de maestros, vive en un ambiente favorable a la cultura. Aún niño, tiene el futuro dramaturgo la primera experiencia literaria de su vida, durante una visita que realiza con sus padres a Santiago de Compostela:

El verano del 35, mis padres van a Galicia (...). Salíamos de la catedral de Santiago por la fachada de las Platerías y nos cruzamos con un viejo caballero de largas barbas fluviales. Mi progenitor, muy emocionado, le dijo a la que me había llevado en su seno y a la sazón me llevaba en sus brazos: ‘¡Mira, es Valle-Inclán!’. Oyóle el divino vate y complacido se alzó el sombrero cortésmente (...) y, con las yemas de los dedos, me tocó (¡me tocó!) en el cráneo, al tiempo que me decía (¡a mí!): “¡Brrr!”. Y se marchó tras otros sombreroazo (Autobiografía, 1974: 11).

Año medio lleva Miras en el mundo, y medio año de mundo le queda a Valle. Y si en aquel verano del 35, le toca (a Miras) una figura señera de la civilización, en el verano del 36, le tocará uno de los momentos más incivilizados de la Historia de España: la guerra civil.

Finalizada la guerra, su padre y su abuelo, que eran republicanos son encarcelados y, tras dos años de prisión, al padre se le condena al destierro fuera de Ciudad Real. Ello motiva el traslado, en 1942, de la familia de Miras a Purchena (Almería), donde tienen parientes que van a proporcionar al cabeza de familia, trabajo de contable en una fábrica de talcos, puesto que la sentencia lo inhabilita también para el ejercicio de su profesión. Domingo Miras tiene entonces ocho años, y esta etapa de su vida será decisiva para muchos aspectos de su producción posterior.

En primer lugar, parece lógico que el castigo sufrido por su padre por no pertenecer al bando vencedor condicionase su punto de vista sobre la actuación del poder, elemento-clave de su producción. Por otra parte, una serie de vivencias experimentadas en aquellos años y una gran capacidad de captación de tipos y ambientes irán dejando en él un sustrato que aflorará, año después, en sus obras. Lo evoca en un coloquio que sostiene en Murcia con motivo de la representación de su pieza, *La venta del ahorcado*, en Diciembre de 1989:

Está (la obra) hilvanada con recuerdos, anécdotas, ambientes y hasta nombres y topónimos de mi infancia, así, como expresiones, giros, etc. (Con Domingo Miras, Ventosos del noventa).

Muy importante durante aquellos años es su propensión a la lectura, en la que su curiosidad lo lleva hacia las obras de autores distintos como Valle-Inclán, Galdós, Palacio Valdés, Calderón, Lope, etc.:

Creo que mi afición por la literatura se gestó en el aburrimiento de la estación de Purchena, en las horas ante la mesa camilla haciendo como que estudiaba las lecciones que mi padre me tomaría por la noche, y en la amenidad que por contraste representaba la lectura de los libros que pudiera haber por casa (Con Domingo Miras, Ventosos del noventa).

Otra de sus inclinaciones de aquella época es el teatro: se inicia como actor, coactor y director de un grupo de teatro aficionado con amigos. De estos primeros pasos surgen *Los niños del convento* y *Boda calé*, que representan ante amigos y vecinos, aunque ninguna de las dos pasa de la memoria al papel. Después de los primeros éxitos, comienzan a representar textos ya escritos, hasta la dislocación del grupo. *Las madres de las muchachas pensaron que si sus hijas*

eran lo bastante mayorcitas para el teatro, también lo eran para agarrar el cubo y la bayeta y ponerse a fregar los suelos de su casa (Autobiografía, 1974: 12).

Hasta los catorce años, Miras vive en este mundo donde sus aficiones principales siguen siendo la lectura y la práctica del teatro. A los once, representa unas piezas teatrales tituladas *Los espárragos* y *El canario* en un “teatro de verdad”. A los dieciséis, ya en el Alcázar de San Juan, donde transcurre el siguiente tramo de su existencia, está a punto de estrenar un *Hamlet*; escribe artículos para el periódico mural de su colegio con el pseudónimo de “Sarim” (Miras al revés), artículos que despiertan el asombro de sus profesores.

Terminado el bachillerato, se traslada a Santiago de Compostela (1951) para iniciar la carrera de derecho, que terminará en Madrid en 1956. En los diez años siguientes, lleva a cabo el servicio militar, trabaja como contable y prepara oposiciones, por las que obtiene, en 1961, una plaza en la jefatura de Obras Públicas de Gerona; allí se desarrolla su interés por la historia, que más tarde constituirá una importante fuente argumental para sus obras.

Se casa en 1962 y nacen sus dos hijos en 1963 y 1966 respectivamente.

En 1966, se traslada definitivamente a Madrid donde vuelve a su antigua afición por el teatro. En Madrid, no sólo puede leerlo y verlo, sino que además tiene la oportunidad de cambiar impresiones sobre él con otras personas de este medio, y sobre todo con los jóvenes autores de entonces. Así va naciendo el nuevo dramaturgo:

(La idea de escribir surgió) *por mimetismo, naturalmente (...)*. Cuando me hice asiduo espectador de teatro y me dediqué a leer y releer revistas, recortar y reunir las críticas de los periódicos y degustar plenamente los textos de los jóvenes autores, acabó por despertarse mi curiosidad sobre si sería posible dialogar un esquema dramático. Para saber si podía, tenía que intentarlo y lo intenté (...). Ya me había tragado el anzuelo (Con Domingo Miras, *Ventosos del noventa*).

Entabla relaciones con estos jóvenes autores, al tiempo que toma contacto con los textos y representaciones del teatro más combativo del momento (Buero, Sastre, los “realistas”).

Comienza, desde 1970, una febril actividad creadora que, según el estudio de Serrano que coincide con la opinión del propio autor, puede repartirse en dos etapas:

1) una etapa de tanteos y primeros pasos (1970-1972): la forman cuatro piezas de ambiente contemporáneo, *Una familia normal* (1970), *Gente que prospera* (1971), *Nivel de vida* (1971), y *La sal de la tierra* (1971), todas inéditas; y tres obras de ambiente clásico, también inéditas: *Egisto* (1971); finalista en 1972 del premio Lope de Vega; estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 4 de abril de 1974, con dirección de A. Amengual; *Penélope* (1971) y *Fedra* (1972); accésit en 1973 del premio Lope de Vega. La marca esencia de estas obras es que son de realismo social; parece evidente que Miras desea iniciar su trayectoria encauzándola en una de las pocas vías propuestas en España en los últimos años 50 y 60, a consideración: el realismo social, con Buero y Sastre como mentores. A este propósito, escribe Serrano (1991: 29):

*En las piezas que componen esta etapa del nuevo autor se advierte con claridad la huella del 'realismo', tanto en su modo de expresión más directo y con menos evidentes elementos simbólicos, como se hallaba en **Historia de una escalera, Muerte en el barrio, La camisa, La madriguera.***

2) La etapa de producción madura; el propio dramaturgo lo confirma cuando dice: *En 1973 escribí **La Saturna**, y mi vida cambió* para delimitar el comienzo de esta segunda etapa:

- *La Saturna* (1973), Premio Diego Sánchez de Badajoz en 1974;
 - a) publicada en *Pipirijaina*, Textos 4, 1974: 15-78 y en *Teatro Español contemporáneo. Antología*, México, Centro de Documentación Teatral-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. Introducción de Ricard Salvat, 1991: 921-1010;
 - b) estrenada en Ibiza el 1 de octubre de 1977, por la compañía Corral de Almagro, dirigida por César Oliva, y en *Teatro Clásico* dirigida por M. Canseco.

- *De San Pascual a San Gil* (1974), Premio Lope de Vega en 1975;
 - a) publicada en la revista *Tiempo de Historia*, 10, 1975. En Editorial Alambra, Madrid, 1988, edición de L. Alonso Girgado.
 - b) estrenada en el Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial, el 5 de Mayo de 1979, por *El Búho*, compañía de teatro dirigida por Gerardo Malla.

- *La venta del ahorcado* (1975)

- a) editada por la Universidad de Murcia, *Antología Teatral Española*, 1986, con introducción de César Oliva;
 - b) estrenada en Elda el 23 de diciembre de 1976, por el *Teatro Universitario* de Murcia, dirigido por César Oliva; en 1989, el mismo director vuelve a montar la obra.
- *Las brujas de Barahona* (1977-1978), Premio Lebrél Blanco en 1979;
- a) publicada en la revista *Primer Acto*, 185, 1980; y en Editorial Espasa Calpe, Colección Austral, 1992, edición de V. Serrano;
 - b) estrenada en el *Teatro Central* de Sevilla, en el Ciclo de *Teatro Español Contemporáneo*, el 27 de Agosto de 1992, por la compañía *Teatro de Hoy*, dirigida por A. González Vergel y A. Morales Marín.
- *Las alumbradas de la Encarnación Benita* (1979), Premio Tirso de Molina en 1980;
- a) publicada en Ediciones Julia García Verdugo, Colección la Avispa, con introducción de Antonio Buero Vallejo, 1985;
 - b) estrenada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 13 de Mayo de 1986, por la Compañía *Ensayo 100*, dirigida por Jorge Eines.
- *El doctor Torralba* (1980-1982), Premio Palencia en 1982;
- a) publicada en la revista *Estreno*, de Cincinnati, U.S.A., XIV, 1, 1988: 28-58 con trabajo de F. Ruiz Ramón; y en Roma, Editorial Bulzoni, 1991, edición de Magda Ruggeri Marchetti.
 - b) Todavía no ha sido estrenada.
- *La Monja Alférez*, 1986, Premio Alarcón, en 1987;

- a) editada por la Universidad de Murcia, Colección Cuadernos de Teatro, 1992, con estudio preliminar de V. Serrano;
- b) *El libro de Salomón, recién escrito* (Octubre de 1993), Premio Ciudad de San Sebastián, está aún inédito.

Estas piezas de la segunda etapa tienen en común que extraen su tema de la historia. Son, según V. Serrano, (1991) obras de *consolidación de estilo*. También aquí, parece evidente que Miras desea encauzar sus piezas en la nueva perspectiva creada por el drama histórico de Buero Vallejo, con introducción de elementos simbólicos, míticos o fantásticos.

Junto a las ya citadas obras, de duración normal, Miras tiene escritas piezas breves de los primeros ochenta, todas inéditas: *El jarro de plata* (1980), en la revista *Montearabí*, 14, 1992, con nota introductoria de V. Serrano; emitida por T.V.E. el 29 de Marzo de 1981 con realización de Gabriel Ibáñez; *Prólogo a El Barón de Moratín* (1980), en la revista de *Monteagudo*, 9 (1991: 40-51), con introducción de V. Serrano estrenada en el Real Coliseo de San Lorenzo de El Escorial el 30 de Marzo de 1980, por el grupo *Alcaba* dirigido por J. María Morera; *La Tirana* (1982), publicada en la revista *Art. 2*, 1988; *Entre Troya y Siracusa* (1984), sin publicar, estrenada en Mérida, durante el Festival de Teatro Clásico, en 1984; *Máscara de cristal* (1984), aún sin publicar ni estrenar.

A lo largo de estos años, Miras realiza varias adaptaciones, también aún inéditas: *Por orden del señor alcalde* (1975), sin publicar, estrenada en Murcia en el verano de 1975; *El Diablo Cojuelo* (1975) y *El arrogante español (El caballero de milagro)* (1975), las dos sin publicar ni estrenar; *Áyax* (1976), sin publicar, estrenada en el Teatro real de Madrid 21 26 de mayo de 1977; *Ivanov* (1982), sin publicar, estrenada en Alicante el 14 de febrero de 1982; *La villana*

de Vallecas (1982), en colaboración con M. Canseco y D. Induráin, sin publicar, estrenada en Almagro el 19 de septiembre de 1982; *La orestíada* (1985), en colaboración con M. Canseco y F. Rodríguez Adrados, sin publicar, estrenada en Mérida el 16 de julio de 1985; *La familia de Pascual Duarte* (1985), en colaboración con J. Osuna, sin publicar ni estrenar; *No hay burlas con el amor* (1986), en colaboración con M. Canseco, sin publicar, estrenada en Almagro el 10 de septiembre de 1986.

En la narrativa ha publicado *Los demonios de San plácido* (1988), obra todavía inédita.

A partir de 1981, aparece por primera vez, formando parte del Consejo de Redacción de la revista *Primer Acto*: desde entonces, se pueden leer allí muchas de sus opiniones expresadas en artículos especializados, entrevistas, críticas de estrenos teatrales o textos sobre diversas cuestiones que afectan a su quehacer dramático o al porvenir del teatro en la actualidad. Entre 1983 y 1985, colabora también en las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro donde presenta las ponencias *Personaje y héroe* (G. Lorenzo, ed., 1985h: 241-252), y *El mito agrario y la génesis del teatro* (F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Eds., 1988d: 235-247).

Aunque no llega a escribir ensayos (una de sus intenciones) participa activamente en congresos, jurados de distintos premios teatrales, y como hemos dicho, en mesas redondas y debates sobre el teatro en los que pronuncia conferencias sobre los temas que le preocupan en relación con los problemas que aquejan a los autores y al fenómeno teatral. Y es que Domingo Miras, como dramaturgo, es el reflejo de la desgraciada historia del teatro español, sin que haya un análisis que explique semejante anomalía.

A la pregunta de Virtudes Serrano, de saber lo que ha sido y es el teatro para él, Miras contesta:

*Hace veinte años, lo era casi todo,
ahora no es casi nada (Con Domingo Miras, Ventoso del noventa).*

Esta respuesta saca a la luz uno de los problemas fundamentales de las letras españolas: la “anormalidad” de la historia del teatro español contemporáneo; anormalidad de su desarrollo escénico, anormalidad de su recepción crítica, desfase entre la puntualidad y originalidad de una nueva dramaturgia y su aceptación pública en los escenarios por los hombres del teatro, los públicos y los críticos.

El silencio y el olvido que envuelve a Miras como a otros tantos dramaturgos españoles es evidente por la escasa mención que de él se hace en los estudios que tratan de los dramaturgos contemporáneos; o cuando se piensa en él, existe una confusión a la hora de situarlo generacionalmente. Citemos algunos ejemplos flagrantes: J. I. Ferreras (1990: 88), al tener en cuenta sólo parte de su producción, *La Saturna* y *De San Pascual a San Gil*, lo ubica dentro del grupo del nuevo teatro, con la etiqueta valleinclanesca:

(Su) modelo dramático parece ser Valle-Inclán, a cuya sombra intenta el esperpento histórico...

L. A. Girgado (1988), en la edición de *De San Pascual a San Gil* lo coloca en *el extremo final de la segunda generación realista* junto a Carlos Muñoz y Martín Recuerda; coincide así con el calificativo de *último realista* que el crítico P. Coterillo (1974: 10) aplicó a Miras, y lo saca del *nuevo teatro* al que tilda de *generación simbolista*:

(...) *No participa Miras del experimentalismo vanguardista del 'nuevo teatro'...* (L. Girgado, 1988: 6).

Otro elemento de anormalidad, quizá a nuestro juicio, el más importante y más grave, es el tratamiento sufrido por la producción de Miras. Sobre alrededor de veinte obras dramáticas originales y nueve versiones, sólo siete han sido publicadas, el resto permanece inédito, es decir, totalmente desconocido. De las obras originales, sólo ocho han sido estrenadas. Las notas características de esos estrenos son: su poca frecuencia, el desfase crónico (exceptuando *La venta del ahorcado*) con que tienen lugar, y además, la mayoría fuera de los circuitos normales comerciales:

- *La Saturna*, como se puede ver, tardó cuatro años para ser representada; *De San Pascual a San Gil*, cinco años; *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, siete años; *Las brujas de Barahona*, sólo acaba de ser estrenada en 1992.
- Desde 1992, año del estreno de *Las brujas...*, ninguna pieza de Miras ha sido reestrenada y la representación de *La Monja Alférez* o *El doctor Torralba*, espera las calendas griegas.

Diga lo que se diga, es una situación injusta al tratarse de obras que salen a premio por título. Y el dramaturgo se siente víctima de esa anomalía. Al notar que la crítica es favorable a su producción editada y que ninguna compañía comercial se interesa por ella para su montaje, Miras, tras la publicación de *Las brujas...*, expresa su desaliento: la ilusión de los primeros años ha ido dando paso a una cierta rebeldía testimonial, cuando afirma que los textos dramáticos que ya están escritos forman parte del patrimonio cultural del teatro español, aunque *nunca llegasen a salir de su oscura situación de inestrenados* (Miras, 1980b: 72).

Otra esperanza frustrada fue la escenificación de *Las alumbradas...*, en 1986, por el grupo Ensayo 100. En una entrevista con A. Fernández Lera (1986: 18), Miras expresa la dificultad de hacer teatro en España:

Nunca ha habido tanta dificultad como ahora para acceder a los locales de gran audiencia.

Esta permanente dificultad de puesta en escena, sin duda la mejor recompensa para todo hombre de teatro, tiene como consecuencia que las obras de Miras aparezcan (¡cuando aparecen!) primero ante el lector, normalmente a través de esta plataforma de difusión que son las revistas, como lo hemos visto (*Primer Acto, Pipirijaina, ...etc*). Tan alarmante es el desaliento de Miras que llega a opinar en un artículo *Los hijos de Valle* (1980e: 9), que quizá sea conveniente imitar al maestro y abandonar un medio que le está rechazando:

Que un autor como Valle-Inclán abandonase el teatro (...) es una pura catástrofe nacional. Lo abandonó porque (...) no se sentía cómodo en un medio que prefería ignorarle, que no le aceptaba de buen grado. A sus epígonos, ese medio tampoco nos acepta, ni de buen grado ni de mal grado; también en eso nos parecemos al maestro, y quizá debamos ir pensando ya en poner en práctica su lección definitiva de olvidarnos del teatro y dedicar nuestra actividad a un menester menos ingrato. Sería nuestro último homenaje, y el más meritorio: seguir su ejemplo hasta el fin.

Esta primera aproximación al autor dentro de un contexto era importante porque, al no ser el teatro un género puramente literario, hacía falta resaltar estas circunstancias extraliterarias que, tratándose precisamente del teatro, dan cuenta

del proceso a través del cual se construye el objeto significativo, el signo como producto y acción social.

I. 2. AIMÉ CÉSAIRE

Igual que con Domingo Miras, sólo nos importa dar una breve biografía de Césaire, basándose en estudios que de él se han publicado. Aludimos principalmente a L. Kesteloot (1963; 1971; 1982), S. Adotevi (1972), L. Kesteloot y B. Kotchy (1993); M. à M. Ngal (1975); C. Mbom (1979); A. Kom (1982); etc., a los que hay que añadir las introducciones a sus obras y ensayos sobre literatura negroafricana en que viene siempre mencionado su nombre.

Decir que Césaire es poeta y dramaturgo martiniqués (Antillas francesas); que nace en Basse-Pointe (Norte de la Martinico) en 1913; que funda con Senghor y Damas la revista *L'Étudiant Noir* en 1934, y publica un artículo en el que aparece por primera vez la palabra negritud; que en 1939 publica en la revista *Volontés* su celeberrimo *Cahier d'un retour au pays natal*, considerado por André Breton como el manifiesto de la negritud es cierto y acertado; pero resulta insuficiente para dar cuenta de un hombre cuya figura está tan estrechamente vinculada con lo que ha sido y es hoy la negritud, que es prácticamente difícil hacer un estudio disociado. A este propósito escribe Mbom (1979: 22):

...Esta gran figura del mundo negro es, sino el padre del movimiento de la negritud, por lo menos, uno de los principales artesanos de este extenso movimiento de dimensiones múltiples, políticas, económicas, sociales, literarias. Es uno de los pilares de la toma de conciencia negra y el verdadero pionero de

la renovación negra de nuestros días. Hoy, el propio Césaire reconoce que la negritud es una noción controvertida y controvertible, sin embargo, lo que le interesa es menos un vocablo, un concepto que la conquista progresiva de la libertad por parte del negro.

Hablar de negritud es, ante todo, magnificar a tres grandes poetas negros de lengua francesa: Aimé Césaire (Martinico), Leopold Sedar Senghor (Senegal) y León Damas (Guayana francesa). Los tres son padres² de lo que, según palabras de Luís María Ansón (1971: 22), *no es sólo un movimiento literario (...) sino también una forma de cultura, aún más, una forma de vida.* Sartre (1948: 9) lo sintetiza en una expresión “*l’être-du-noir dans le monde*” (el ser-del-negro-en el mundo) o más sencillamente en términos de Kesteloot (1970: 19) *el modo propio de los negroafricanos de pensar, actuar, vivir, crear.*

Para comprender este gran movimiento cultural y político, hace falta partir de la reacción de unos hombres de alta cultura que, hace unas décadas, se negaron deliberadamente a dejarse asimilar por una civilización que aplastaba y humillaba a su pueblo, el pueblo negro de África y de América.

Esta viril negación a la asimilación por primera vez³ en junio de 1932, en una pequeña revista que publica un grupo de estudiantes antillanos en París: *Legítima defensa (Légitime Défense)*⁴. De entrada, señalamos que el grupo, aunque da los primeros pasos de una renovación cultural del movimiento neo-

² En realidad, la paternidad del sustantivo *negritud* es de Césaire; lo reconoce Senghor en su ensayo *Libertad I Negritud y Humanismo*. (1963: 8). Se analizan los valores sígnicos de la palabra en Bogliolo (1977: 32-33)

³ No menospreciamos la obra de escritores que precedieron a *Legítima Defensa*. Nuestro propósito aquí es sintetizar y dar cuenta del movimiento colectivo que cataliza las aspiraciones de todo un pueblo y le ayuda, a preparar su libertad, a situarse de nuevo en la Historia.

⁴ Para tener una idea exhaustiva del contenido de las publicaciones de la revista, conviene leer el manifiesto firmado por sus dirigentes Etienne Léro, Jules Monnerot, René Menil, Maurice-Sebat Quitman, Michel Piotin, Simone Yoyotte (Kesteloot, 1971a).

negro, no produce ninguna obra literaria. Su papel se limita a emitir y discutir ideas que, más tarde, producirán frutos.

Según un estudio de Kesteloot (1970: 5-51 y 1971: 225-62), *Legítima Defensa* quiere servirse de las nuevas armas que le ofrece el propio Occidente – el comunismo (Marx) y el surrealismo (Freíd, Rimbaud, Breton)⁵ – para declarar la guerra a ese *abominable sistema de restricciones y coacciones, de exterminio del amor y de limitación de sueño, generalmente designado con el nombre de ‘civilización occidental’*. En realidad, lo que rechazan totalmente los estudiantes es esa “personalidad prestada” de la que se visten negros y mulatos de la burguesía y hombres de letras antillanos; esa personalidad que Frantz Fanon (1952) plasmará como título de su obra *Piel negra, máscaras blancas*. Ellos se reconocen, a pesar de su educación francesa, ni inferiores ni superiores, sino diferentes de los europeos a los que sus padres intentan parecerse y asimilarse⁶. Esta diferencia racial y cultural no les parece de ningún modo una tara, sino al contrario, una promesa fecunda.

Es fácil comprender la adhesión de los colaboradores de *Legítima Defensa* al surrealismo, con su aspecto crítico hacia Occidente. El surrealismo, según Albérès (1959) no hace más que sacar las conclusiones de un proceso general hecho por gran parte de los escritores europeos a los mismos fundamentos de su “civilización”, y la primera de estas conclusiones contempla el fallo de la “Razón Universal”. En el campo literario, por ejemplo, para renovar la sensibilidad y la imaginación ya empobrecidas por el racionalismo, los

⁵ El tema de la adhesión del grupo de *Legítima Defensa* y los demás al marxismo y al surrealismo ha sido muy bien tratado por Alberès (1959) y Kesteloot (1971^a). Nosotros destacamos solamente unas ideas claves, para no extendernos demasiado en lo que, respecto a nuestro análisis, es sólo tangencial.

⁶ René Menil explica en un artículo de *Legítima Defensa* (Kesteloot. 1971^a: 60) cómo la profunda alienación cultural del antillano es cultivada de modo consciente y maquiavélico:

Progresivamente, el antillano de color reniega de su raza, su cuerpo, sus pasiones fundamentales y peculiares, su modo específico de reaccionar al amor y a la muerte, y llega a vivir en un mundo irreal, determinado por las ideas abstractas y el ideal de otro pueblo (...). Pero no puede ser otra persona, es decir, blanco, porque aunque lo quisiera, leería eternamente en el rostro del blanco que no hay nada que hacer en esa vía.

surrealistas hacen hincapié en las teorías de Freud y en la valoración del arte de los pueblos hasta ahora considerados como primitivos, inferiores. Los negros van a utilizar el surrealismo como arma revolucionaria, pero de modo original, aplicándolo a su propia causa de negro y de colonizado. Hablando de Césaire, Sartre (1948: 28) dirá:

El surrealismo, movimiento poético europeo (...) robado a los europeos por un negro que lo vuelve contra ellos y le asigna una función bien definida.

Ese surrealismo que los Occidentales emplearon con éxito para dinamitar su propia sociedad, los poetas negros van a servirse de él para una revuelta más profunda. El surrealismo europeo criticaba el yugo del racionalismo, el empobrecimiento de un arte aburguesado, el envilecimiento de unas estructuras políticas y económicas; los negros lo utilizarán para cuestionar toda la civilización occidental, ya que *sus sabidurías, sus filosofías, su ciencia, su técnica y sus religiones han permitido el comercio de esclavos y la colonización.*

De igual modo, es comprensible la adhesión de los jóvenes estudiantes negros a la nueva ideología, aún adornada de todos los prestigios: el comunismo. Los propios surrealistas franceses habían sido seducidos por el comunismo que preconizaba, como ellos mismos, la revolución y la liberación del hombre. Para los escritores negros, es tentadora una ideología que condena el racismo, las diferencias sociales y la explotación del hombre por el hombre. Además, en aquel entonces, el comunismo es el único en interesarse por la situación de los negros, por escandalizarse de esta situación y considerarlos como hermanos dentro de la gran familia de los proletarios del mundo. Por fin, en esta atracción por el comunismo, hay que ver la influencia de unos intelectuales negros que precedieron a *Legítima Defensa*: el haitiano Jacques Roumain, el negro-americano Langston Hughes y el afro-cubano Nicolás Guillén. El comunismo,

antirracista y anticapitalista, se presenta a esos jóvenes estudiantes como única vía posible para solucionar la situación económica y social de las Antillas. Sin embargo, es lo único que retienen del comunismo; su conciencia política se limita a las reivindicaciones sociales del proletariado negro: no llega todavía a cuestionar la opresión de todo un pueblo por la dominación francesa; sólo critican los métodos.

Esto, en 1932, es invertir una jerarquía de valores sólidamente establecida en las Antillas y que sufrían aún países ya independizados como Haití. Esta inversión de valores por parte de jóvenes intelectuales idealistas, paradójicamente procedentes de orígenes burgueses (y por lo tanto, gozando de una situación social privilegiada, aunque edificada sobre la explotación de las masas y el prejuicio del color), es el primer paso hacia el reconocimiento de la negritud.

Pero lo más importante es la influencia que va a ejercer *Legítima Defensa* sobre los estudiantes africanos. La pequeña revista expresa ideas de las que va a germinar el renacimiento cultural de los negros: crítica del racionalismo, empeño por reconquistar una personalidad original, negación de un arte sometido a modelos europeos, rebeldía contra el capitalismo colonial... etc.

Los principales fundadores de este renacimiento, Césaire, Senghor y Damas, serán directamente marcados por esos temas. Los diferentes contactos que se establecerán entre autores negroafricanos (Claude Mackay, Langston Hughes...) y estudiantes antillanos y africanos de París, a través de la *Revue du monde noir*⁷, extiende, reforzándola la toma de conciencia de estos problemas.

⁷ Esta revista creada en 1931 por dos antillanos, el doctor Sajous de Haití, como director y la señorita Paulette Pardal, martiniquesa, como secretaria general, es según Ngal (1975: 45-52) una verdadera fuente importante de la negritud. Dejó de aparecer en Abril de 1932 después de no publicar más que 6 números. Césaire no tuvo contactos estrechos con el grupo.

Legítima Defensa era una revista de estudiantes antillanos en París: sufrió las amenazas gubernamentales, la suspensión de becas a esos estudiantes...etc. Pero ya estaba sembrada la semilla: había despertado la conciencia de los jóvenes africanos que se agruparon bajo la dirección de Césaire, Senghor y Damas, para fundar, hacia 1934, *El estudiante Negro (L'Enfant Noir)*, con el propósito de propagar sus preocupaciones que tienen que ver con la raza entera.

*El Estudiante Negro*⁸, aunque hereda los temas, se distancia de *Legítima Defensa*: ésta, con la influencia de eslogans comunistas, sostenía que la revolución política era la condición previa de realización de una revolución cultural. Aquél afirma la primacía y la prioridad de lo cultural y considera lo político como aspecto de lo cultural. Además y en contraste con *Legítima Defensa*, el grupo de *El Estudiante Negro* se sirve de los valores contemporáneos de Occidente, pero con eclecticismo, seleccionado y recogiendo sólo lo susceptible de promover la dignidad de los pueblos negros: por ejemplo, frente al comunismo, se niegan a afiliarse a ningún partido, ni a erigir el marxismo en ideología; se inspiran, como lo reconoce Senghor (Kesteloot, 1971^a: 93), en el socialismo, pero lo consideran como un método, un instrumento eficaz de investigación; aplicado a las colonias, el socialismo permite comprobar que *las relaciones del hombre con la naturaleza (economía) y del hombre con sus semejantes (sociología) están impregnadas de una triple alienación: política, económica y cultural*. También se dan cuenta de que no se trata de una explotación de clase a clase sino de un pueblo por otro pueblo, lo que implica una solución original.

⁸ Tiene gran reputación esta revista, aunque lamentablemente, no se encuentra ningún número de ella en ninguna parte. Los estudiosos Ngal (1975), Kesteloot (1971) se contentan con extractos. Tuvo a Césaire, Senghor y Damas como cofundadores y codirectores, pues el primer impulso de los tres era romper con la estrecha visión "martiniqueña" de *Legítima Defensa* y arraigar su revolución dentro de la negritud. La revista tuvo, según testimonios de Damas y Césaire (Ngal, 1975: 61) sólo 5 ó 6 números: las redadas de la policía, las múltiples convocatorias a comisarías, etc. acabaron con ella en 1935. Como la *Revista del mundo negro* y *Legítima Defensa*, *El estudiante Negro* sufrió la misma suerte: una desaparición precoz.

En cuanto al surrealismo, *El Estudiante Negro* lo acepta como medio y no como fin, como “aliado” y no como “maestro”. Se inspiran del surrealismo únicamente en la medida en que la escritura surrealista tiene conexiones con la “parole” negroafricana. Pero y sobre todo, el grupo se interesa por la poesía africana tradicional y cree más indicado tener “maestros” del lado de África.

Replanteamiento del comunismo en el plan social, del surrealismo en el campo literario, *El Estudiante Negro*, como se puede notar se distancia de los valores occidentales, hasta los más revolucionarios, para volver a los “valores de la negritud”. Para el grupo, es necesario, primero reconocer y tener fe en estos valores, y luego querer una independencia política. Contemplan la historia de los negros como un drama de tres episodios: los negros fueron esclavizados, luego asimilados, pero los jóvenes hoy en día no quieren esclavitud ni asimilación: reclaman ser hombre con toda su dignidad, pues *sólo el hombre libre camisa sin ayuda de un preceptor en los grandes caminos del Pensamiento (...). Esclavitud y asimilación se parecen: son dos formas de pasividad y esterilidad; la emancipación, al contrario, es acción y creación; la juventud negra quiere actuar, crear; quiere contribuir a la vida universal, a la humanización de la Humanidad.*

El Estudiante Negro fragua así una misma mística para toda la raza negra; esto explica su férrea voluntad de indagar y conocer el patrimonio de las civilizaciones africanas, a través de las fuentes africanas de la tradición oral, y sobre todo, la aportación de etnólogos africanistas⁹ que revalorizan las civilizaciones africanas precoloniales.

⁹ Los más leídos del momento son :

- Leo Frobenius, *Historia de la civilización africana*, París, Gallimard, 1936.
- Maurice Delafosse, *Los negros de África*, París, Payot, 1922.
- ----- *Los negros*, París, ed. Rieder, 1927.
- Georges Ardí, *El arte negro*, París, ed. Henri Laurens, 1927.

Se trata también para Césaire, Senghor y Damas, de que la humanidad no se empobrezca al asegurar el triunfo de un solo aspecto posible de la cultura humana, sino que, al contrario *pueda enriquecerse de la aportación de cada miembro de la familia humana al concierto común, de lo mejor que posee*. La negritud es entonces *el patrimonio cultural, los valores y sobre todo el espíritu de la civilización negroafricana*. Para que esta negritud no sea un objeto de museo, sino un instrumento eficaz de liberación de su pueblo, quieren que *encarne la cultura negroafricana en las realidades del siglo XX* a través de obras literarias.

Por eso, Damas publica una serie de poemas bajo el título *Pigments*, en 1937. Dos años más tarde, Césaire publica lo que, hasta hoy, se considera como el emblema de la negritud, *Cahier d'un retour au pays natal*¹⁰. *Chants d'ombre* y *Hosties noires* de Senghor aparecen en 1945 y 1948. estas obras expresan mejor que ningún estudio teórico la esencia de la negritud.

Resumiendo, en el *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, la negritud es conciencia de ser negro (simple reconocimiento de un hecho que implica aceptación), rebeldía y conciencia de ser responsable del destino, historia y cultura de su raza. Para Senghor, la negritud es el retorno al patrimonio cultural de África negra, o sea al espíritu de su civilización; para Damas, consiste esencialmente en rechazar la asimilación y defender su calidad de negro y de guyanés. Estos tres aspectos de la negritud se completan y se refuerzan, tendentes a una misma acción humanista: revalorizar el nombre, la persona y los valores del negro. En todo caso, en las tres obras poéticas, la nostalgia de África y la evocación de sus culturas están presentes también en Césaire y Damas como en Senghor existen momentos de rebeldía y rechazo. *El*

Existe una traducción de Maurice Delafosse: *Las civilizaciones negroafricanas/Las civilizaciones desaparecidas*, de Miguel López Atocha, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1927.

¹⁰ La obra ya tiene versión española bajo el título: *Cuaderno de un retorno al país natal* (1969).

ser-en-el-mundo del negro, según términos de Sartre, contiene el elemento constante del genio negro, es decir, una psicología característica debida a una civilización original, al que se añaden las cicatrices de la pasión de la raza, impresa en la memoria colectiva. Esto explica, en las obras, la afirmación de la raza, el rechazo del racismo y del imperialismo y la reivindicación de una liberación total.

Además de las actividades literarias, *El Estudiante Negro* se dedica a lo sociopolítico y escribe ensayos entre los cuales destacamos *Lo que el negro aporta*, de Senghor, un reportaje de Damas, *Retorno a Guyana*, y más tarde, *Discurso sobre el colonialismo* de Césaire. Más allá de la situación del negro, *El Estudiante Negro*, toma opciones más universales a favor de todos los *damnés de la terre*¹¹, postura anunciada ya en el *Cahier d'un retour au pays natal*:

Mi boca será la boca de las desdichas que no tienen boca; mi voz, la libertad de aquellas que se desploman en el calabozo de la desesperación (Césaire, 1969: 49).

El Estudiante Negro pretende aclarar a todos los negros de África y del Nuevo Mundo sobre los lazos que los unen por su parentesco ancestral y, sobre todo, su condición común: gente a la que la civilización industrial, con su imperialismo, ha convertido no sólo en seres explotados sino también inferiores por el color de su piel. Por eso, el negro debe asumir su negritud, no avergonzarse de ser negro y reivindicar con orgullo sus orígenes africanos¹². Pero, Césaire y sus compañeros no se limitan a eso. Su inteligencia, mediante el

¹¹ Prestamos la expresión del título de la obra de Frantz Fanon (1969) y que significa « los condenados de la tierra.

¹² Decirlo así ha provocado malentendidos ; por eso aclaramos que el concepto “negritud” para Césaire y sus compañeros no es sinónimo de “negrismo” y no encubre ningún tipo de racismo; la raza negra, igual que cualquier otra raza, no es, según ellos, una raza electa; sin embargo, posee el privilegio soberano que nadie le disputa: es simplemente el de haber padecido durante siglos, a través de la trata y de la sujeción de casi toda África, atentados materiales y morales que hacen de los negros “los humillados por excelencia”.

contacto con el marxismo, y su generosidad les hacen comprender que, tanto para un pueblo como para un individuo donde, porque algunos sufren la opresión, la libertad se halla pisoteada. Humillados y ofendidos, han de luchar a favor de todos los humillados y ofendidos, cualquiera que sea su raza y su meta será conseguir que se instaure un mundo totalmente liberado, donde nadie tenga que volver a aguantar sufrimientos similares por los que pasó el pueblo negro.

En definitiva, la negritud es entre las manos de Césaire, Senghor y Damas, un instrumento polivalente para alcanzar el mismo objetivo: la liberación del negro colonizado y el reconocimiento de sus valores propios. Es un espíritu nuevo entre los intelectuales de “color” en París, que culmina con la creación, después de la Segunda Guerra Mundial, en torno al senegalés Alioune Diop, de *Presencia Africana* (*Présence Africaine*, 1947).

Mientras tanto, con la guerra, Césaire ha vuelto a la Martinico donde crea la revista *Trópicos* (*Tropiques*, 1941)¹³ que sigue la misma línea editorial que tenía *Legítima Defensa*, en cuanto a contenido e influencias. En ella, edita otra serie de poemas, *Las armas milagrosas* (1946).

*Presencia Africana*¹⁴ se convierte rápidamente en el órgano del mundo negro en Francia y en toda África. Es una revista patrocinada por grandes intelectuales franceses: Gide, Sartre, Camus, etc., por etnólogos y sobre todo por cuatro escritores de confirmada reputación: Senghor y Césaire, naturalmente, el norteamericano Richard Wright y el Beninés Paul Hazoume. *Presencia Africana* quiere ser un órgano de reflexión, una tribuna donde pensadores y escritores, políticos y sociólogos, sabios tradicionales y jóvenes universitarios, tratan de

¹³ La revista aparece en Abril de 1941 y publica once números. Conoce una interrupción después del número 9 en octubre de 1943; luego reaparece en 1944, para desaparecer en mayo del mismo año. Una reseña de sus artículos puede verse en Ngal (1975: 284).

¹⁴ Su primer número aparece en diciembre de 1947 (Kesteloot, 1971a: 254-255) simultáneamente en París y en Dakar.

definir la originalidad africana y conseguir su rápida inserción en el mundo moderno.

Esta originalidad debe ser revelada a través de textos literarios y estudios de civilizaciones negras. La particularidad de *Presencia Africana* es recoger la postura y los presupuestos de *Legítima Defensa*, es decir, la primacía de lo político, prolongarlos y profundizarlos; consolidar las bases asentadas por *El Estudiante Negro*, es decir, la afirmación de una cultura africana. Aquí lo cultural anda a la par con lo político, sin que la revista falte a su papel: ser testigo de la “presencia” de África.

Lo cultural será siempre preponderante y nos revela un gran número de escritores negros¹⁵: africanos (A. Sadji, B. Diop, J. Milonga, B. Dadié, Mongo Beti, D. Diop, F. Oyono, J. Rabemandjara, etc., el filósofo berebere Hampate Ba, el erudito Cheick Anta Diop); antillanos (R. Depestre, E. Glissant, J. Roumain, F. Fanon, etc); africanos de habla anglófono (Peter Abrahams, Wole Soyinka, Chinua Achebe, etc) negros de expresión española (N. Guillén, M. Zapata Olivilla, etc)...

Mediante tonalidades múltiples, la orientación fundamental de todos los intelectuales colaborando en *Presencia Africana* es siempre la emancipación total, política y cultural, de todos los negros de África, de los Estados Unidos y de las Antillas. Para favorecer esta acción, la revista organiza Congresos Internacionales en los que la mayoría de los intelectuales se ponen de acuerdo sobre una definición precisa y exigente de sus responsabilidades. Asimismo, crea las *Ediciones de Presencia Africana (Editions de Présence Africaine)* para promover las obras literarias y los estudios científicos y políticos. Luego, funda

¹⁵ Para conocer esta poesía negroafricana, el lector interesado puede consultar la versión *Poemas/Selecciones de Poesía Universal* de Luís López Álvarez (1979) o *Poesía negroafricana. Antología* de A. Jiménez A. Bausart y D. Santa Cruz (1971) que recoge a casi todos estos escritores.

la Sociedad Africana de Cultura (*Société Africaine de Culture*), verdadera plataforma destinada a hacer conocer al hombre negro y sus preocupaciones, y de este modo, dar cuenta de la amplitud del renacimiento cultural neo-negro.

Pero y sobre todo, la revista se sensibiliza más a la vida pública africana. Influye en ella la “*intelligenza negra*”, en particular, los estudiantes apasionados de política. Para muchos, la reivindicación de la negritud, patente en las obras literarias, tiene que desembocar en una acción concreta, so pena de ser un mero tema literario, expresión inauténtica del escritor. La voluntad de revelar la dignidad, dice Alioune Diop (Kesteloot, 1971a: 263), *tiene como misión restituir a la Historia sus verdaderas dimensiones*. Los hombres de cultura, en África, ya no pueden desinteresarse por lo político, que es una condición necesaria del renacimiento cultural. Coinciden así con la idea ya defendida por Césaire, Senghor y Damas: por paradójico que sea, los escritores y artistas negros deben desempeñar un papel prominente en la lucha por la descolonización. A ellos les incumbe recordar a los políticos que la política, *la administración de la ciudad* (en su sentido etimológico), no es más que un aspecto de la cultura y por lo tanto, el colonialismo cultural bajo forma de asimilación es el peor de todo. Pero ¿cómo realizar un renacimiento cultural en las condiciones de una colonización que impone la asimilación, es decir, el abandono de la cultura tradicional? Si cree en la importancia de su civilización, no sólo el negro tiene que rechazar la asimilación, sino también y necesariamente la dominación del colonizador. Y ¿cómo realizar este programa ambicioso y pretender modificar la Historia del momento sin pasar a una acción directa?

La acción política es lógica consecuencia del compromiso cultural de estos intelectuales. Es un paso que dan, sin dudar, los líderes de la negritud: Césaire, Senghor y Damas serán elegidos diputados en sus países respectivos.

Senghor¹⁶ mantendrá siempre contactos con N’Kwame Krumah, el artesano de la independencia de Ghana y teórico del panafricanismo.

En cuanto a Césaire, está en la Alcaldía de Fort-de France (capital de la Martinico) a partir de 1945 y luego diputado comunista en 1946. En 1957, crea su propio partido: El Partido Progresista Martiniqués. Para tener una idea exacta de su acción política, es necesario leer sus artículos en *Presencia Africana*, seleccionados por B. Kotchy y L. Kesteloot (1993)¹⁷, el informe que depositó en la mesa de la Asamblea Nacional, el 26 de Febrero de 1946, tendente, primero, a la integración de la Martinico y la Guadalupe y luego a la autodeterminación, su famoso ensayo, *Discurso sobre el colonialismo* (1955); su fragorosa intervención en la Asamblea Nacional, el 26 de Octubre de 1971 y su rueda de prensa en la Universidad de Laval (Québec, 1972)¹⁸.

Su actividad literaria no sufre para nada de su quehacer político; al contrario, en 1946, escribe *Y los perros callaban*, su primera obra dramática. A propósito de esta pieza, Césaire (Kotchy, 1993: 120) dice que *no la veía representada*. De hecho, la había escrito como poema, y como le atraía el teatro, transformó el poema en pieza dramática. Eso se nota en la estructura del texto: debajo del título hay una nota “Arrangement théâtral”, en el original; además todo el texto es poético y la introducción carece de *dramatis personae*. En 1948, publica *Soleil cou coupé*; Le Seuil edita *Corps perdu* en 1949, que vuelve a aparecer en parte en *Cadastre* (1961); *Ferremets* (1960); en 1962, dedica un

¹⁶ Senghor crea no sólo el Partido Socialista Senegalés sino que llegará a ser Jefe del estado, hasta 1980, año en que renuncia voluntariamente al puesto (cosa que por lo rara, es excepcional en África).

¹⁷ Los títulos más destacados son bastante reveladores:

Message sur l'état de l'Union, N° VI

Décolonisation pour les Antilles, N° XII.

Culture et colonisation, N° VIII, IX, X.

L'homme de culture et ses responsabilités, N° XXIV, XXV.

Crise dans les départements d'Outre-mer ou crise de la departementalisation, N° XXXVI.

¹⁸ Se encuentran extractos en L. Kesteloot y B. Kotchy (1993: 179-180 y 185-194).

estudio histórico a *Toussaint-Louverture*, antiguo esclavo, insurrecto, héroe de la independencia de Haití; este personaje le inspira su segunda pieza *La tragedia del rey Christophe*. Esta obra fue dada a conocer en el Festival de Salzburgo el 4 de agosto de 1964, por Jean-Marie Serreau y luego en Francia, al año siguiente, en el Odeón, gracias al apoyo activo de una *Asociación de Amigos del rey Christophe*, que reunía, en particular a Michel Leiris, Picasso, Giacometti, Gaëtan Picon, Alejo Carpentier y Alioune Diop. La pieza fue representada con éxito creciente en Berlín, Bruselas, en la Bienal de Venecia, en las Casas de Cultura de Francia, en el Festival de Artes Negras de Dakar, en la Exposición Internacional de Montreal, en Yugoslavia y en el Teatro Piccolo de Milán, siempre por la compañía de Jean-Marie Serreau. *Une saison au Congo* escrita en 1965, se estrena en un suburbio de Bruselas, luego el 4 de octubre de 1967, en el Théâtre de l'Est Parisien, por la compañía Serreau-Perinetti, en una puesta en escena de Jean-Marie Serreau y dirección de Guy Retoré. *Una tempestad* aparece en 1969 y se estrena en la Martinico; la pieza está concebida a partir de *La tempestad* de Shakespeare, pero- precisión importante debajo del título – *según una adaptación para un teatro negro*. Si la *dramatis personae* recoge a los personajes de Shakespeare, existen dos precisiones suplementarias: 1° Ariel, esclavo, étnicamente un mulato, 2° Caliban, como esclavo negro, y una adición: Eshu, un dios-diablo negro. En 1982, Césaire vuelve a la poesía con *Moi, Lamine... La tragédie du roi Christophe* se estrena por primera vez en la Comédie-française en 1991¹⁹. En 1993, Césaire renuncia a la diputación en favor de su ayudante.

¹⁹ En lo que reza con las representaciones del teatro de Césaire en África, resulta difícil dar cuenta exacta, al no disponer la mayoría de los países de teatro o de compañías teatrales especializadas u oficiales. Por lo menos, no hemos podido dar con un estudio dedicado al teatro negroafricano que nos aclara en este sentido. Además, hay que señalar que en esos países, excepto algunos como Senegal, donde la cultura ha sido una prioridad con el Presidente-poeta Leopold Sedar Senghor, los medios oficiales han obstaculizado el estreno de estas piezas, tan revolucionarias y tan críticas hacia los dirigentes africanos. Lo cierto es que la producción literaria de Césaire se estudia en todas las Universidades e Institutos de África, así como lo reconoce Kesteloot (1993: 190) en una entrevista con Césaire:

Quisiera aportar una precisión. La obra de Césaire está enseñada por el momento en las Universidades africanas. Y muchas veces, en prioridad.

Un listado bibliográfico de la producción cesairiana sería el siguiente:

- Césaire, A. (1939). *Cahier d'un retour au pays natal*. Volontés (París), n° 20, octubre. Otras ediciones: Paris : Bordas, Préface de A. Bretón, 1947;

París : Présence Africaine, 1956, 1971.

Con traducción: *Cuaderno de un retorno al país natal*. Prólogo y traducción de Agustí Batra. Ed. Bilingüe. México: Era, 1969.

- ----- (1946). *Les Armes miraculeuses*. Paris. Gallimard.

Con traducción: *Las Armas milagrosas*. Traducción y notas de Lisandro Z. D. Galtier. Buenos Aires: Ed. Librerías Fausto, 1974.

- ----- (1948a). *Soleil cou coupé*. Paris : K.

- ----- (1948b). Introducción a la obra de V. Schoelcher: *Esclavage et colonisation*. Paris: P.U.F.

- ----- (1950a). *Corps perdu*. Paris. Flagrance

- ----- (1950b). *Discours sur le colonialisme*. Paris. Reclame.

Otras ediciones : Paris Présence Africaine, 1956.

5ª ed., Paris: Présence Africaine, 1970.

- ----- (1955a). *Réponse à Depestre, poète haïtien*. Paris : Présence Africaine, Avril-juillet.

- ----- (1955b). *Sur la poésie nationale*. Paris : Présence Africaine, Oct-Nov.

- ----- (1956a). *Et les chiens se taisaient*. Paris : Présence Africaine.

Otra edición : Paris : Présence Africaine, 1962.

Con traducción : *Y los perros callaban*. Trad. y notas de L. Z. D. Galtier.

Buenos Aires: Ed. Librerías Fausto, 1974.

- ----- (1956b). *Lettres à Maurice Thorez*. Paris : Présence Africaine.
- -----(1956c). *Culture et colonisation*. Paris : Présence Africaine, Nov. : 190-205.
- ----- (1959). *L'homme de culture et ses responsabilités*. Paris : Présence Africaine, Fev.-Mars.
- ----- (1960a). *La pensée politique de Sekou Touré*. Paris : Présence Africaine, Janv. : 65-73.
- ----- (1960b). *Ferrements*. Paris: Seuil.
- ----- (1960c). *Toussaint-Louverture*. Paris : Club Français du livre.
- ----- (1963). *La tragédie du roy Christophe*. Trad. de Carmen Kurtz. Barcelona : Barral Ed., 1972.
- ----- (1967a). *Une saison au Congo*. Paris: Seuil.
Otra edición : Paris : Seuil, 1973.
- ----- (1967b). *Une tempête*. Paris: Seuil.
Otra edición: Paris Seuil, 1969.
Con traducción: *Una tempestad*. Trad. de C. Kurtz. Barral Ed., Barcelona: Barral Ed., 1972.
- ----- (1982). *Moi, laminaire*. Paris Seuil.

En resumidas cuentas, cronológicamente y por clasificación, Césaire ha sido, primero, poeta y poeta de la negritud. En esta primera fase histórica de su “lucha revolucionaria”, la poesía se revela más apta para expresar pasiones fuertes, sentimientos dolorosos. *La poesía*, afirma Kesteloot (1993: 120), *se presta mejor al grito lírico de dolor y rebeldía*. Cuando Europa y África entran en crisis de mutación con la descolonización y las independencias africanas, los africanos han de asumir su propio destino. Es un momento trágico, en el sentido que le da Camus (Kotchy, 1993: 120), es decir, *momento que parece coincidir cada vez con una evolución en que el hombre, conscientemente o no, se separa de una forma antigua de civilización y se halla frente a ella en estado de*

ruptura, pero si haber encontrado una forma nueva que le satisfaga. Césaire es sensible a ese nuevo viraje del destino de su patria original. El teatro se adapta más a ese período de incertidumbres mezcladas de gloria y de amenazas. Césaire quiere desempeñar su papel de “despertador de conciencia” y esta vez, por la escritura dramática:

Efectivamente, prefiero la forma teatral, creo que los acontecimientos exteriores tienen que ver con eso. El mundo negro atraviesa una fase extremadamente difícil: con el acceso a la independencia de países africanos, hemos entrado en el mundo de la responsabilidad. A partir de ahora los Negros deben construir su historia (...). Y me parece bastante natural que, en el momento en que uno accede a la responsabilidad, eche una mirada atrás, se cuestione a sí mismo, y trate de comprender (...). Hoy la poesía nos parece un lenguaje más o menos esotérico. Hace falta hablar claro, hablar nítido, para que pase el mensaje y para mí, el teatro se presta mejor para este tipo de comunicación (Kotchy, 1993: 119-121).

Esta nueva orientación literaria delinea ya el sentido y el papel de la teatrología de Césaire al tiempo que define la visión global de la estética africana, reflejo de la sociedad.

II. EL CONTEXTO Y LA CRÍTICA: un estado de la cuestión

Una segunda aproximación nos permite dar cuenta tanto del comentario crítico como de la caracterización reflexiva de los valores estético-literarios de las obras de Miras. A este propósito, una reseña de la crítica teatral dentro y fuera de España sobre el panorama del teatro de la época, en general, y sobre la producción mirasiana en particular, puede enfocarse bajo dos rótulos:

- 1.- Las Historias del teatro, los manuales y artículos de la literatura.
- 2.- La crítica sobre Miras, su obra en general o alguna pieza en particular.

En el primer rótulo, se dan dos visiones panorámicas del teatro de la época, en las que se menciona a Miras:

- Alcocer, N. (1977). *La cultura española durante el franquismo*. Bilbao: Mensajero.
- Amorós, A. (1987). “El teatro”, en AA.VV., *Letras españolas 1976-1986*, Madrid: Castalia, 147-167.
- Cattaneo, M. T. (1989). “En torno a cincuenta años de teatro histórico”, en *Boletín informativo de la F. Juan March*, 188.
- Doménech, R. (1988). “1936-1975: Tiempos de guerra y dictadura”, en AA.VV., *escenarios dos mundos*, 2. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 219.

- Equipo Reseña (1989). “Teatro”, *Doce años de cultura española (1975-1987)*. Madrid: Encuentro, 91-143.
- Ferreras, J. I. (1990). *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.
- García Lorenzo, L. (1974). “Cartelera teatral”, en AA.VV, *El año literario español 1974*. Madrid: Castalia 49-65.
- Halsey, M. T. (1988). “Introduction to the Historical Drama of Post-Civil-War Spain” en *Estreno, XIV, 1*. 11-12 y 17.
- Halsey, M. T. y Zatlin, P., eds., (1988). *The contemporary Spanish Theater. A Collection of Critical Enssays*. New York: University Press of America, Inc.
- Huerta Calvo, J. (1985). *El teatro en el siglo XX*. Madrid: Playor.
- López Mozo, J. (1985). “Los dramaturgos se reúnen”, *Pipirijaina*, 19-20, octubre 55-61.
- Monleón, J. (1977). “El teatro: el año de las elecciones”, en AA.VV, *El año literario español 1977*. Madrid: Castalia 54-77.
- ----- (1979). “El teatro”, en AA.VV, *El año cultural español 1979*. Madrid: Castalia, 70-91.
- Oliva, C. (1988). “Breve itinerario por el último drama histórico español” *Estreno, XIV, 1*, 7-10.
- ----- (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alambra.
- Pérez-Stansfield, P. (1983). *Direcciones de teatro Español de Posguerra*. Madrid: José Porrúa Turranzas.
- Ruggeri Marchetti, M. (1982). “Teatro spagnolo”, en Mario Verdone, dir., *Teatro contemporáneo*. Roma: Lucarini 393-401.
- Ruiz Ramón, F. (1977). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- ----- (1978). *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March, Cátedra.

- ----- (1988). *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*. Murcia: Universidad.
- Salvat, Ricard, (1989). “Teatro de Autor”, *Boletín Informativo de la F. Juan March*, 194, 3-14.
- Serrano, V. (1989). “Galdos, personaje dramático”, *Montearabí*, 6, 19-25.
- Vidal Ortuño, J. M. (1991). “Isabel II, personaje literario”, *Montearabí*, 11, 49-58.

Estos críticos, manuales y artículos vienen señalados en el estudio de Virtudes Serrano (1991: 345-347). A ellos, podemos añadir otros nombres u otra aportación de los mismos:

- AA.VV (1977). *Teatro español actual*. Madrid: Fundación Juan March, Cátedra.
- Aragonés, J. E. (1971). *Teatro de posguerra*. Madrid: Publicaciones Españolas. Col. Temas españoles.
- Díez Canedo, E. (1968). *Artículos de Crítica Teatral, II & III*. México: Joaquín Motriz.
- Domenech, R. (1980). “El teatro desde 1936”, en *Historia de la literatura española*. Madrid: Taurus, vol. 4.
- Elizalde, I. (1984). *Temas y tendencias del teatro actual*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- García Lorenzo, L. (1975). *El teatro español hoy*. Barcelona: Planeta.
- ----- (1981). *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid: S.G.E.L.
- García Pavón, Fco. (1962). *Teatro social en España*. Madrid: Taurus.
- García Templado, J. (1984). *Literatura de la postguerra: el teatro*. Madrid: Cíncel.

- Guerrero Zamora, J. (1967). *Historia del teatro contemporáneo*. Vol. Iv. Barcelona: Juan Flors.
- Gwynne, E. (1989). *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- Isasi Angulo, A. C. (1974). *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Madrid: Ayuso.
- Marquerie, A. (1959). *Treinta años de teatro en España*. Madrid: editorial Nacional.
- Miralles, A. (1977). *Nuevo teatro español: una alternativa social*. Madrid: Villamar.
- Molero, L. (1974). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Editorial Nacional.
- Monleón, J. (1971). *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Pérez Minik, D. (1961). *Teatro europeo contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- Rico, F. (1981). *Historia y crítica de la literatura española VIII. Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Ed. Crítica.
- ----- (1992). “El teatro”, en *Historia y crítica de la literatura española, 9*. Barcelona: Crítica, 459-465.
- Rodríguez Alcalde, L. (1973). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Torrente Ballester, G. (1961). *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid Guadarrama.
- Wellwarth, G. E. (1978). *Spanish Underground drama*, trad. en español con prólogo de A. Miralles. Madrid Villamar.

En cuanto al segundo rótulo, recurrimos también a la profesora Serrano, por tener la más amplia bibliografía. Se trata de:

a) ARTÍCULOS DEDICADOS AL DRAMATURGO Y/O A SU PRODUCCIÓN

- Fernández Lera, A. (1986). “lo penúltimo de Domingo Miras: Somos Hijos de Valle”, *El público*, 33, 1986: 16-19.
- *Primer Acto*. (1982). “Premios”. *Primer Acto* 196, 127-128.
- *amoragues Chazarra, M. A.* (1990). “Domingo Miras, una historia teatral”, *Campus* (Univ. de Murcia) 36, 10.
- *Morales, A.* (1989). “Domingo Miras, entre nosotros”. *La opinión* 6, de dic. 43.
- *Oliva, C.* (1990). “Viento de Europa”. *iLa verdad*, 11 de marzo, 66.
- *Pérez Coterillo, M.* (1974). “Domingo Miras, el último realista”. *Informaciones*, Suplemento del 26 de septiembre, 10.
- *Primer Acto*, (1980). “Domingo Miras”, *Primer Acto* 185, 70.
- *Serrano, V.* (1989). “Domingo Miras, dramaturgo actual”, *Campus* (Univ. de Murcia) 35, 13.

Nos permitimos, antes de añadir sus nombres, tres rectificaciones a las menciones de V. Serrano:

- *Medina, M. A.* (y no Miralles, Alberto) (1980). “Domingo Miras y el Búho”, *Primer Acto*, 185, 76.
- *Ruiz Ramón, F.* (1979a). “Crónica de una resistencia”, *Triunfo*, 12 de mayo (y no 9) de 48-49.
- ----- (1979b). “La dificultad de hacer teatro en España”, *Triunfo*, 19 de mayo (y no 16), 52-53.

c) INTRODUCCIONES CON ESTUDIOS PRELIMINARES DE OBRAS PARTICULARES, ARTÍCULOS-ESTUDIOS DE UNA PIEZA Y/O CRÍTICA DE UNA CRÍTICA:

- Alonso Girgado, L. (1988). “Estudio preliminar” a Domingo Miras, *De San Pascual a San Gil*. Madrid: Alambra, 1-34.
- Buero Vallejo, A. (1985). “Historia viva”, Prólogo a Domingo Miras, *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. Madrid: La Avispa, 5-14.
- Lorente, Marisa, (1990). “La venta del ahorcado”, *Campus* (Univ. de Murcia) 36, 10.
- Oliva, C. (1986). “Notas a *La Venta del ahorcado*”, Introducción a Domingo Miras, *La Venta del ahorcado*. Murcia: Universidad, Antología Teatral Española, 1-16.
- Ruggeri Marchetti, M. (1991). *Il teatro di Domingo Miras*, Introducción a Domingo Miras, *El doctor Torralba*. Roma: Bulzoni, 7-96.
- Ruiz Ramón, F. (1988c). “Domingo Miras (Breve noticia de un dramaturgo)”, *Estreno XIV*, 1, 26-27.
- Salvat, Ricard, (1991). “El resplandor de la hoguera”, Introducción a Domingo Miras, *La Saturna, en teatro Español contemporáneo. Antología*. México: Centro de Documentación Teatral – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – gran Festival de la Ciudad de México, 913-918.
- Serrano, V. (1991) “Domingo Miras y el Prólogo a *El barón*”, *Monteagudo* 9, 39.
- Ynduráin, D. (1980-1981). “De Galdós a Miras pasando por Valle-Inclán” *Primer Acto*, 187, 117-121.

Para ser exhaustivo, hoy podemos complementar este epígrafe:

- Armiño, Mauro, (1992). *Las brujas de Barahona (Domingo Miras)*. ABC cultural.
- Méndez Moya, A. (1994). *Domingo Miras: Las brujas de Barahona y la Monja Alférez*, Anthropos, nº 154-155.
- Serrano, V. (1992a). “Domingo Miras: *La Monja Alférez*”, Introducción de Virtudes Serrano, Cuadernos de Teatro. Murcia: Universidad de Murcia. 11-47.
- ----- (1992b). “Domingo Miras: *Las brujas de Barahona*” Introducción de Virtudes Serrano, Madrid: Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid. 9-60.
- Sastre, Alfonso, (1993). “¡No hay autores!”: *Las brujas de Barahona y La Monja Alférez*. *El Mundo (La Esfera)*, 6 de marzo.

c) Y EN FIN, ESTUDIOS ACADÉMICOS MÁS O MENOS COMPLETOS DE TODO EL TEATRO DE MIRAS:

- Se trata del ya citado estudio de Magda Ruggeri Marchetti (1991), *Il teatro di Domingo Miras*, Introducción a Domingo Miras, *El doctor Torralba*. A pesar de que desconoce toda la producción teatral del dramaturgo, Ruggeri hace un estudio temático bastante interesante de *La Saturna*, *De San Pascual a San Gil*, *La Venta del Ahorcado*, *Las Brujas de Barahona*, *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, *El doctor Torralba* y *La Monja Alférez*, tratando con más o menos fortuna de interpretar las obras a partir de la vida del autor.

- El mayor trabajo sobre Miras es el realizado por V. Serrano (1991): *El teatro de Domingo Miras*. Este estudio es el más completo de toda la producción teatral de Miras, con excepción de *El Libro de Salomón*, reciente (Miras, 1993) y todavía inédito. Podemos decir, con Ruiz Ramón, que, con Serrano, el

dramaturgo ha encontrado no sólo una contribución a su desmarginalización sino también y sobre todo *un crítico que le haga justicia*.

- De modo general y cualquiera que sea el rótulo, se valora favorablemente a Domingo Miras. Si lamentamos que gran parte de su producción es todavía inédita y que la escasa difusión de los textos y la ausencia (o la poca frecuencia) de representaciones explican la falta de información exacta sobre la evolución del dramaturgo, hay que reconocer que sus únicas piezas conocidas – porque publicadas – han sido galardonadas. El que sus obras salen a premio por título demuestra, si hiciera falta, las cualidades objetivas de su dramaturgia.

- Para no extendernos demasiado, ya que, como dijimos, nuestra meta es el análisis semiótico y nuestro punto de partida, los textos dramáticos, resumiremos, articulándolo en dos puntos esenciales, el contenido de la crítica. Más allá de estudios propiamente dichos, podemos resaltar:

- 1) Comentarios elogiosos sobre el dramaturgo.
- 2) El contexto de anormalidad del teatro español.

En el primer punto, sólo destacamos muestras de elogios de críticos de prestigio: - F. Ruiz Ramón (1979a:) 48-49 y 1988c: 26-27), refiriéndose a *La Saturna, De San Pascual a San Gil, La Venta del Ahorcado* y *Las Brujas de Barahona*, comenta: *...no es obra de un autor novel, sino de un recio dramaturgo, creador de uno de los más ricos, jugosos y espléndidos castellanos de nuestra literatura dramática y no dramática actual. (...) Las piezas citadas no sólo tienen en común la belleza y la alta calidad literaria de su lenguaje, sino que responden a una dramaturgia original...* Y vuelve a ocuparse en las interesantes reflexiones que sobre el drama histórico incluye en su libro *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)* (1988d: 179-184).

- Ricard Salvat (1991: 913) vuelve a afirmar que *La Saturna es una aportación fundamental y necesaria a nuestra dramaturgia*. En un artículo, “teatro de autor” (Salvat, 1989: 13) destacaba así la figura del dramaturgo: *Mientras tanto el repertorio posible que plantearíamos para un teatro “normal” de hoy sería el siguiente: de Domingo Miras, “el autor de mayor entidad literaria después de Buero”, La Saturna, Las brujas de Barahona, Las alumbradas de la Encarnación Benita, La Monja Alférez, De Jerónimo López Mozo...*

- Santos Sanz Villanueva (1984: 303) manifiesta: *aunque su obra es corta hasta ahora* (se refiere sólo a *La Saturna* y a *De San Pascual a San Gil*), *creo que es uno de los nombres con auténtico futuro del momento actual de nuestro teatro*.

- César Oliva (1989: 433) sitúa a Miras dentro del grupo de autores *con escasos o pocos significativos estrenos anteriores y que sí lograron un puesto en la escena española tras la consolidación de la democracia*.

- J. García Templado (1984: 76-77) habla de lo fructífera de la creación teatral en España y recalca la importancia de *la plétora de autores (...) merecedores de un estudio más profundo (...) hombres tan representativos como Domingo Miras, López Aranda, Andrés Ruiz y tantos otros que podrían perfectamente conmutarse con la mayor parte de los autores tratados, por ser imprescindibles en una panorámica del realismo de los sesenta*.

- Javier Huerta Calvo (1985: 37), bajo la denominación *Teatro experimental y neovanguardista* agrupa a una serie de escritores, disturbios en apartados en cuyo último aparece Miras junto con Jesús Campos, como dramaturgo de las últimas promociones *que merece la pena citar*.

- Pilar Pérez Stanfield (1983: 282 y 321) valora positivamente al autor de *La Saturna*, de quien afirma que, por cronología, pertenece a la generación realista.

- *Primer Acto* (185, 1980: 70) hace un comentario elogioso de *De San Pascual y Las brujas de Barahona*, de las que dice que *son textos a tomar en consideración en el mejor teatro español de nuestros días*.

- Alfonso Sastre (1993), después de estudiar *Las brujas* y *La Monja Alférez* reconoce: *Éste es un teatro “muy español” y su autor debería ser inquilino del Teatro Nacional: aquel Centro tenía que ser su casa y espero que se abran para él muy pronto y de par en par, aquellas puertas*.

Estas palabras de Sastre, además de elogiar al dramaturgo, manifiestan, como ya lo subrayamos, uno de los problemas fundamentales del teatro español en general y el de Miras en particular: el contexto de anormalidad de su desarrollo. Y la crítica lo refleja en esos términos.

- L. García Lorenzo, en *Teatro español actual* denuncia el que *se queman una serie de posibles dramaturgos y otros siguen esperando, mientras su teatro se estrena o edita al otro lado del Atlántico...* (AA.VV., 1977: 14-15) y achaca la responsabilidad de la situación a *los empresarios, la censura de la administración, la crítica y al público*.

- Moisés Pérez Coterillo, (1977: 254-255) en la misma obra, en el capítulo reservado al “nuevo teatro”, habla de estos dramaturgos, *años a la espera de un estreno público en nuestros escenarios, mientras – ironía de la historia – en las antologías de textos españoles editadas por las Universidades americanas, su nombre y su obra se escribe al lado de Cervantes, Quevedo, Calderón, Larra, Unamuno, Machado, o Valle-Inclán*.

- F. Ruiz Ramón (1979a: 48-49), en el artículo ya citado hace estas declaraciones contextuales: *Tanto el teatro como el autor que en él estrena son, cada uno a su modo y en su esfera, testigos y víctimas de esa peculiarísima historia de la cultura y del teatro español contemporáneo (...) Como el teatro, también el autor que en él estrena, Domingo Miras, ha resistido para no sucumbir a las reiteradas piquetas de censuras y silencios; (...) no es Domingo Miras el único que haya tenido que resistir: otros varios autores le acompañaron y le acompañan en ese reino de las sombras en que yacen invisibles, que no enterrados, dramaturgos y obras.* En el artículo del 19 de mayo de 1979b: 52, se pregunta *¿por qué es tan absurdamente difícil hacer teatro en España? (...) ¿Quién se preocupa de montar hoy lo que escriben hoy para no tener que rescatarlo – si es que se rescata – dentro de unos años, perpetuando así como una enfermedad crónica el desajuste de nuestro teatro y nuestra sociedad? Nadie. Ni la empresa particular ni las municipalidades, empezando por la de Madrid.*

- *Primer Acto* (194, 1982), en una visión global del teatro español de la época, se abre con un titular bastante revelador: *¿Crisis del teatro?.* Es un debate cuyas clarificaciones esenciales son: *1) El autor español escribe, pero no estrena. El autor español está ausente de nuestros escenarios; 2) El estado no ayuda al teatro. El estado es el máximo responsable de los males que padece nuestro teatro...; 3) El público no acude al teatro. El público prefiere hoy cualquier otro tipo de diversión... etc.*

- Ricard Salvat (1989: 3-14) demuestra por el título que gran parte del teatro español es un *Teatro de autor*. Recoge las reflexiones sobre el *eterno problema de la crisis del teatro: en el comentario previo se decía que la crisis del teatro no es un fenómeno reciente, pero la atonía en que se encuentra la escena*

española en estos años ha agudizado la decepción proporcionalmente a la expectativa de vigorización cultural que se depositó en la democracia... etc.

- M^a Ángeles Moragues (1990: 10) encuentra las causas de la anomalía, entre otras, en las preferencias del espectador actual, que relega lo histórico a último plano y opta por comedias más divertidas: *...hoy el teatro de entretenimiento tiene primacía sobre el de reflexión, y esta es una de las razones básicas por las que las obras de Miras permanecen en el silencio de los escenarios.*

Podríamos alargar la lista de citas, pero nos contentamos con la opinión de los especialistas aludidos para mostrar cómo el tema de la crisis del teatro y la falta de autores españoles en los escenarios nacionales ha sido y sigue siendo, quizás, el más traído y llevado de los últimos tiempos. Eso hace decir a Salvat (1989: 4): *Es curioso y no demasiado esperanzador comprobar que la mayoría de las quejas, críticas y sumas de desencuentros, expuestas (por a. G. Pintado, C. Muñiz, E. Haro Tecglen, A. Gala y A. Marsillac) siguen teniendo, hoy en día, una gran validez.*

Es que un teatro no existe por sí solo; existe un teatro en principio, pero a partir de aquí, entran en juego la dirección, la puesta en escena, un presupuesto económico, una situación social y hasta política. El contexto socio-cultural no ha permitido, según Ferreras (1990), cierto teatro propulsor de los movimientos dramaturgicos de la modernidad: lo ha rechazado abiertamente, no sólo a partir de una censura ya debilitada (estamos en los años 70), sino también de un público que siempre mal educado, prefiere el teatro y la comedia burguesa de evasión; sin contar con que el mundo empresarial no admite ninguna innovación: le resulta, financieramente, más seguro invertir en obras *seguras*, es decir, textos consagrados. Se comprende por qué, en la sección *Temas a debate* del periódico *El País* del 18 de octubre de 1981, García Pintado (el más joven de

la gente del teatro, nacido en 1940) después de denunciar que *la censura previa se llama hoy 'política de subvención'*, declara: *pienso que lo que está sucediendo en el teatro de Madrid es algo peor de lo que sucedía en la época en que no se podía representar un teatro surrealista, o Valle-Inclán o García Lorca. (...). De hecho todos los teatros de Madrid están en manos de los mismos empresarios o los hijos de aquellos empresarios que, en los años 40, representaron a Benavente. Estos hijos tienen los mismos gustos, la misma ideología, la misma mentalidad comercial de sus padres...*

Se comprende también por qué *Primer Acto* (1981: 2-3) del mismo año inicia su editorial con un título que expresa una posición crítica frente a la política teatral del país: *Decálogo del vacío*.

Dos años antes, F. Ruiz Ramón, uno de los grandes especialistas del teatro español, se había rebelado contra ese contexto, con motivo del estreno de *De San Pascual a San Gil* en el teatro Carlos III (*Triunfo* 19 de mayo 1979):

...Y cuando en medio de tanto nadie una compañía de teatro como El Búho, propone una obra de hoy de un autor de hoy para un público de hoy, no hay teatro en Madrid, privado, municipal o estatal, que lo acoja, cuando lo lógico, por relación al teatro español de hoy y de su historia de hoy, sería promocionar a esa pequeña compañía de hoy mismo, no mañana, antes que tenga que declararse en bancarrota y disgregarse... (...) Promocionarla hoy para hacer surgir mañana en el mapa teatral de España otras compañías que dieran a conocer el teatro español de hoy a los públicos de hoy, los cuales no serán de hoy ni de ayer ni de mañana, sino de nunca, si los responsables públicos y privados de la política teatral en España se empecinan en la política del avestruz.

Casi una década más tarde, Ricard Salvat (1989: 12) vuelve a señalar la misma situación:

Los autores del 70 estrenan poco y en muy malas condiciones. Incluso cuando estrenan en un Teatro Nacional, nunca es el director titular del teatro quien los pone en escena.

Y es elocuentemente revelador, en 1993, el irónico título que Alfonso Sastre da a su artículo (en que analiza *Las brujas* y *La Monja Alférez* de Miras), *¡no hay autores!*, alusivo a la frase habitual de los empresarios. En una entrevista con Pascual Vera (1990: 11), Sastre no había dudado en citar a Valle-Inclán como ejemplo paradigmático de la dificultad de hacer teatro en su país:

Estaba muy capacitado para el teatro, pero el reiterado rechazo por parte de las compañías acabó haciéndole desistir, y el gran hallazgo para el teatro español hubo de quedar en su época al margen del teatro.

Como se puede notar y de acuerdo con Ferreras (1990), la renovación democrática no ha conseguido que el teatro innovador se imponga en la escena española (con excepción de ciertas pero muy cortas en número, representaciones subvencionadas por algunas instituciones del Ministerio de Cultura, y siempre en las limitadas áreas de festivales). Por lo general, existe un teatro sin representación, un teatro de texto abundante, si se exceptúa, quizá a Francisco Nieva.

Tampoco existen cálculos exactos, pero según Ferreras, se podría sostener que de cien obras de teatro “nuevo”, solo veinte han sido estrenadas (muchas veces con desfase), cuarenta publicadas y cuarenta inéditas. A eso, hay que añadir que, en cuanto a representaciones se refiere, éstas suelen tener lugar, en

general, fuera de los circuitos normales del teatro: en festivales, por compañías no comerciales y sobre todo en teatros universitarios. Ésta es la desgracia historia del teatro español de que, como lo dijimos, es también víctima, Domingo Miras. Como J. M. Rodríguez Méndez (1988: 12), Miras puede definir:

Víctima de la incultura teatral que ha padecido siempre España, algunos autores figuramos en la historia literaria literaria del país como si nos hubéramos colocado por la puerta falsa... (...) Si Larra dijo aquello muy verdadero (...) de que escribir era llorar, yo digo que escribir teatro en este país (teatro, no bobadas) es rabiarse, patalearse y morir de infarto.

A pesar de la dureza de estas palabras de un dramaturgo contaminado por la decepción y el hastío, es patente en ellas la expresión de la anomalía del teatro español, de ese concepto de “invisibilidad” de que tanto habla Ruiz Ramón:

Dramaturgías pletóricas de futuro, surgidas en el momento histórico preciso, que ponían en cuestión, en rigurosa dialéctica cultural con su presente, formas teatrales sin futuro, son invisibilizadas en el seno de una sociedad cuya memoria colectiva, lastrada hasta la náusea por un pasado real o imaginario-nunca creadoramente asimilado, más miméticamente fosilizado, las niega y las anula (caso Valle-Inclán), las adultera y folkloriza (caso Lorca), las reduce y cuestiona (caso Buero Vallejo), las prohíbe y expulsa (caso Arrabal) o las ignora o enmudece (caso Lauro Olmo o Riaza) (Serrano, 1991: 11).

En cuanto a Césaire, podríamos también enfocar una panorámica de la crítica sobre el teatro de la época en general, y sobre sus obras en particular, bajo las mismas consideraciones:

1.- De entrada, notamos una escasez de manuales de las historias del teatro negroafricano; sin embargo, esta carencia está compensada por la presencia de una variedad de ensayos críticos sobre la literatura negroafricana:

- AA.VV. (1969). *La culture africaine. Symposium d'Alger*, 21 de julio- 1º agosto.
- ----- (1971a). *Poesía africana* (A. Césaire, B. Dadié, L. Damas, B. Diop, etc.): Antología de Amelia Jiménez, Andrés Bausart y Diego Santa Cruz, Santiago de Chile: Ed. Nueva Universidad. Universidad de Chile.
- ----- (1971b). “Le théâtre négroafricain”, en *Actes du colloque d'Abidjan*, 14-29 de abril de 1979. París: Présence Africaine.
- -----
- (1977). « En busca de un nuevo teatro africano », en *El correo*, año XXX, nº 5, mayo, 29-333. Doc. africano 7 (6) nº 3.
- Abanda Ndengue, J. M. (1970). *De la négritude au négritisme*. Yaoundé : Clé.
- Adotevi, S. (1972). *Négritude et négrologues*. París: U.G.E.
- Alberes, R. M. (1959). *L'aventure intellectuelle au XX*. Paris: Albin Michel.
- Anson, L. M. (1971). *La negritud*. Madrid: Ed. de la Revista de Occidente.
- Bogliolo, F. (1977) *Manuel Zapata Olivilla (Négritude et problèmes du Noir)*. Dakar-Abidjan : NEA.
- Césaire, A. (1979). *Poemas* ; versión L. López Álvarez. Espulgas de Llobregat: Barcelona: Plaza & Janés.
- Cuche, F. X. (1971). “L'utilisation des techniques du théâtre traditionnel dans le théâtre negroafricain moderne”, en *Le théâtre negroafricain*. Paris: Présence Africaine, 137-154.
- Dally, C y Sido, I. (1971). “L'histoire et la politique comme sources d'inspirations”, en *Le théâtre negroafricain*. Paris : Présence Africaine, 87-101.

- Delafosse, M. (1927). *Las civilizaciones negroafricanas*; trad. de Miguel López Atocha. Madrid: Hernando.
- Diop, Cheick, A. (1967). *Antériorités des civilisations nègres: mythe ou vérité historique*. Paris: Présence Africaine.
- Eliet, E. (1965). *Panorama de la littérature négroafricaine*. Paris: Présence Africaine.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil.
- ----- (1952). *Les donnés de la terre*. Paris : seghers.
- Guegane, J. (1971). “Les auteurs et l’Etat”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris: Seuil.
- Janheinz, J. (1969). *Manuel de littérature négroafricaine du XV^e siècle à nos jours, de l’Afrique à l’Amérique*. Paris: Resma.
- ----- (1971). “La théâtralité du théâtre nigérian moderne”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris : Présence Africaine.
- ----- (1973). *Muntu: Las culturas negroafricanas*. México: Fondo de cultura económica.
- Kesteloot, L. (1970). *Négritude et situation coloniale*. Yaoundé: ed Clé.
- ----- (1971a). *Les écrivains noirs de langue française*. Bruxelles: Université de Bruxelles.
- ----- (1971b). “Le théâtre traditionnel” en *Le théâtre négroafricain*. Paris: Présence Africaine, 15-30
- ----- (1971c). “Universalité du théâtre africain”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris: Présence Africaine, 225-246.
- Kom, A. (1983). *Dictionnaire des œuvres littéraires négroafricaines de langue française des origines à 1978*. Sherbrooke: ACCt, Naaman.
- Kotchy, B. (1971a). “Place et rôle de la musique dans le théâtre négroafricain moderne”, en *Notes africaines*, n° 132, 99-102.
- ----- (1971b). “Le théâtre contemporain”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris: Présence Africaine, 45-46.

- ----- (1971c). “Théâtre public”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris: Présence Africaine.
- Lethbridge, E. Figueredo (1981). “Do Negro a Negritude: Significação do teatro histórico de A. Césaire”, en *África*. Revista do Centro de Estudios Africanos da Universidade de Sao Paolo, n° 4, 114-120.
- Mahindi, K. (1985). “L’Apport de Efua Theodora Sutherland à la dramaturgie contemporaine”, en *Présence Africaine*, n° 133-134, 1-2° trim. 75-85.
- Maximin, D. (1971). “Le théâtre de Wole Soyinka”, en *Présence Africaine*. n° 79, 3° trim., 103-117.
- Mahood, M. (1966). “Le théâtre dans les jeunes Etats africains”, en *Présence Africaine*, n° 60, 4° trim., 1434.
- Méloné, T. (1962). *De la négritude dans la littérature négroafricaine*. Paris : Présence Africaine.
- ----- (1971). “La vie et le langage théâtral”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris: Présence Africaine, 137-154.
- Memel-Flote, H. “Anthropologie du théâtre négroafricain traditionnel”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris: Présence Africaine, 15-30.
- Mercier, R. (1962). *L’Afrique noire dans la littérature française*. Dakar : Publication de la Section des Langues et Littératures, n° 11.
- M’Lanhero, J. (1971). “Les sources d’inspiration du théâtre africain. L’utilisation de la tradition orale”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris: Présence Africaine, 65-87.
- Moore, G. (1982). “Images de la Révolution dans le théâtre africain”, en *Le Monde Diplomatique*, n° 342, sept. 23.
- Morisseau-Leoroy, F. (1969). “Le rôle du théâtre africain dans le développement”, en *La culture africaine*, 271-274.
- Mouralis, B. (1971). “La peinture sociale comme source d’inspiration”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris: Présence Africaine, 101-112.
- Nadeau, M. (1945). *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil.

- Njoh Mouelle, E. (1970). *De la médiocrité à l'excellence*. Yaoundé: Clé.
- Nwoko, D. (1969). "A la recherche d'un nouveau théâtre africain", en *La culture africaine*, 229-241.
- Ricard, A. (1985). "Le théâtre et le cinéma africains", en *L'année Africaine*, mai, 299-304.
- ----- (1972). *Théâtre et nationalisme, Wole Soyinka et le Roi Jones*. Paris : Présence Africaine.
- Salien, F. (1983). *Panorama du théâtre africain d'expression française*. Bandundu : CEEBA Publications.
- Senghor, L. S. (1963). *Négritude et humanisme, Liberté I*. Paris: Seuil.
- ----- (1964). *Poèmes*. Paris: Seuil.
- ----- (1979). *Libertad, negritud y humanismo*. Trad. por Julián Marcos. Madrid: Tecnos, S.A.
- ----- (1977). *Négritude et civilisation de l'universel, liberté III*. Paris: Seuil.
- Serreau, G. (1966). *Histoire du nouveau théâtre*. Paris : Gallimard, Collection Idées.
- Sido, I. (1971). "La politique", en en *Le théâtre négroafricain*, Colloque d'Abidjan, 1970. Paris: Présence Africaine.
- Sofola Zuhu (sin fecha). "Le théâtre et la quête de l'authenticité africaine", en *Libération ou adaptation ? : La théologie africaine s'interroge*. Le Colloque d'Accra, 154-166.
- Tchicaya U Tam'si (1987). "Les origines sacrées de notre théâtre", en *Le Monde Diplomatique*, n° 405, dic. 23.
- Tempels, J. (1949). *Philosophie bantoue*. Paris: Présence Africaine.
- Towa, M. (1979) *Introduction de la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*. Yaoundé: Clé.
- Traoré, B. (1957). "Le théâtre négroafricain et ses fonctions sociologiques", en *Présence Africaine*, n° XIV-XV, 180-201.

- ----- (1958). *Le théâtre négroafricain et ses fonctions sociales*. Paris : Présence Africaine.
- ----- (1970). “Tendances actuelles dans le théâtre africain”, en *Présence Africaine*, 75, 34-48.
- ----- (1971a). “Le théâtre africain de l’Ecole M. Ponty”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris: Présence Africaine, 31-44.
- ----- (1971b). “Le théâtre Africain: réalités et perspectives”, en en *Le théâtre négroafricain*. Paris: Présence Africaine, 46-65.
- ----- (1971c). “Le rôle social du théâtre négroafricain”, en *Présence Africaine*, 207-224.
- ----- (1976). “education coloniale et génèse du théatre négroafricain d’expression française”, en *Présence Africaine*, n  97, 1  trim., 92-116.

2.- Los estudios críticos específicos sobre el dramaturgo y su producción puede apreciarse a través de tres rúbricas:

A) Los artículos:

- Battestini, M. et S. (1967). *Aimé Césaire. Ecrivain martiniquais*. Paris : Nathan, Collection “Littérature africaine”.
- Benamon, M. (1975). “Demiurgic Imagery in Césaire’s theatre”, en *Présence Africaine*, n  93, 1  trimestre, 165-177.
- Richard, (1971). “Césaire et Shakespeare, en en *Le théatre négroafricain*. Paris: Présence Africaine, 113-136.
- Sartre, J. P. (1948). *Orphée noir*, Préface   *L’anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris : P.U.F.
- Zadi, B. (1978). *Césaire entre deux cultures*. Dakar : Ed. NEA.

B) Notas preliminares, artículos o estudios de una pieza:

- Breton, A. (1943). *Un grand poète noir*, -Préface au *Cahier*. New York : Hémisphères.
- Césaire, A. (1969). Cuaderno de un retorno al país natal. Prólogo y traducción de Agustí Bartra. México: Era.
- Kesteloot, L. (1964). *La tragédie du roi Christophe*, n° 51, 3° trim. 131-146.
- (1982). *Comprendre le Cahier d'un retour*. Yaoundé : Ed. Saint Paul. Les classiques africains.
- Richard, R. (1971). “La tempête” de Shakespeare et “Une tempête” de Césaire, en *Le théâtre negroafricain*, Colloque d'Abidjan, 1970. Paris: Présence Africaine.

C) Estudios académicos de todo el teatro de Césaire:

- Irele, Fr. A. (1966). *Les origines de la négritude à la Martinique*, sociologie de l'œuvre poétique d'Aimé Césaire, Thèse, Paris (inérita).
- Kesteloot, L. (1963). *Aimé Césaire, poète d'aujourd'hui*. Bruxelles : Ed. Seghers.
- Kesteloot, L. & Kotchy, B. (1993). *Aimé Césaire, l'homme et l'oeuvre*. Paris : Présence Africaine.
- Mbom, C. (1979). *Le théâtre d'Aimé Césaire*. Paris : Ed. Nathan.
- Ngal, M. à M. (1975). *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*. Dakar-Abidjan : NEA.
- Rodney, E. H. (1973). *L'humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire*. Sherbrooke : Naaman.

Un vistazo sobre la crítica teatral del momento, obliga atender en cuenta dos consideraciones generales:

- Las circunstancias temporales son las de las post-independencias africanas y sólo empieza la crítica a interesarse por la joven y apasionante literatura negroafricana. Los especialistas franceses del texto están bajo influencia metodológica de la crítica temática de J. P. Weber, la psicocrítica de Mauron, el existencialismo de Sartre y su teoría de la compromisión.
- El contexto sociopolítico de lucha por las independencias, contexto en que el escritor quiere hacer de “libertador del pueblo”, de “despertador de conciencias”, y asigna al conjunto de su producción artística una función demiúrgico de instrumento de lucha.

El propio Césaire (Traeré, 1970: 34-48) corrobora este propósito:

Mi teatro (...) es sobre todo político porque los mayores problemas en África son problemas políticos. Me gustaría reactualizar la cultura negra para asumir su permanencia, para que se convirtiera en una cultura que contribuyera a la edificación de un orden nuevo, de un orden revolucionario donde la personalidad africana pudiese desenvolverse... Quiero un teatro actual en sintonía directa con nuestros problemas. El drama ha de ser una toma de conciencia, es un “donner à penser”. Al contrario de la ideología, el arte – decimos el teatro – restablece la dialéctica del mundo: mundo de participación y de diálogo.

Bakary Traeré (1958) ya señaló las funciones sociales del teatro negroafricano. Los principales analistas de Césaire, Harris (1971), Ngal (1975), Mbom (1979), Kesteloot y Kotchy (1993), han destacado sobre todo esta función social del teatro africano. Cada análisis tiene como objeto una o varias obras y pone un acento particular sobre el compromiso (en el sentido sartriano), es decir, el grado de su posicionamiento radical frente a los problemas de su tiempo, y especialmente los problemas sociales y políticos. Al triunfo de este

“arte útil” coincide esa crítica literaria pragmática que, más allá de las querellas de ideologías, métodos o de escuelas, pretende dar prioridad al “mensaje” sociopolítico, las reivindicaciones de los escritores. Issa Sido (1971: 231-232) explica el sentido de este compromiso:

La compromisión es para nosotros el acto o la actitud por los que uno toma conciencia de su pertenencia a la sociedad y al mundo de su tiempo; uno renuncia a ser simple espectador para poner su pensamiento a su arte al servicio de una causa.

Las hecatombes de dos guerras mundiales, la creación de campos de concentración, la victoria de regímenes totalitarios, la revolución soviética, los movimientos de emancipación de los pueblos colonizados, tantos fenómenos humanos que han terminado por arruinar un cierto número de valores y de certezas en los que confiaba la humanidad.

El arte, el teatro en particular, no ha escapado a los efectos de esas conmociones. Tanto en Europa como en África, aparecen corrientes teatrales que participan a la vida concreta de la época. Sin embargo, en África, esta orientación del teatro no es sólo histórica, es también sociológica y permanece fiel al espíritu del teatro tradicional que ya era un acto político en el sentido literal de la palabra, es decir, una participación a la vida de la “ciudad”, toma de conciencia colectiva.

Los relatos de los “gritos”, los cantos rituales, los cuentos, los mitos cosmogónicos, han estado siempre insertados en la vida de la sociedad y requerían la participación del público; el teatro comprometido moderno sigue perpetuando esta función del teatro tradicional, adaptándose a los problemas del presente.

Esta preocupación es la que prevalece en investigadores ya mencionados. Cada pieza de Césaire es una etapa hacia la liberación del pueblo. *T los perros callaban* inicia la lucha por la libertad y la dignidad del negro. El Rebelde, *Orfeo negro*, baja al infierno de la corrupción colonial para rescatar a su pueblo que se muere en la *vasta prisión colectiva poblada de negros candidatos a la locura y a la muerte; día trigésimo del hambre, de la tortura y del delirio* (Césaire, 1974: 90-91). La pieza trasciende rápidamente el perímetro de la isla, se universaliza y se dirige al espectador de todos los tiempos. El rebelde, como lo indica su nombre, acepta morir en holocausto a favor de todos los oprimidos del mundo: ... *No hay en el mundo un pobre tipo linchado, un pobre hombre torturado, en quien no me sienta asesinado y humillado* (Césaire, 1974: 138).

La tragedia del rey Christophe y *Une saison blanche au Congo* sitúan al negro después de que ha conquistado su independencia y hacen ver los problemas nuevos con que tiene que enfrentarse el líder: la soledad, la incompreensión de las masas, las rivalidades, la propensión a la dictadura, las ramificaciones nocivas de las antiguas potencias coloniales, etc..., en suma, lo que, para cualquier observador de la realidad africana, desde las independencias hasta hoy, es patente en todo el continente; lo que ha llevado a Mitterand (1993) a considerar a África como tierra del *golpe de estado permanente*²⁰. Tanto Christophe como Lumumba, cuando acceden a la jefatura del Estado, no tienen ninguna formación ni preparación para esta alta función. Antiguo cocinero o antiguo agente de correos y telecomunicaciones, respectivamente, sus únicas virtudes son su nacionalismo, el amor a su país y su férrea voluntad de luchar hasta el sacrificio supremo contra las fuerzas retrógradas.

²⁰ El estudio de su libro es : *le coup d'Etat permanent*. Paris, U.G.E., 1993. El tema del "golpismo en África negra" ha sido desarrollado por José Luis Cortés (1982). Madrid: C.I.D.A.F. (Centro de Información y Documentación Africanas), con las limitaciones derivadas de la caducidad hoy de algunos de sus puntos de vista.

El último drama de Césaire, *Una Tempestad*, adaptación de *The Tempest* del dramaturgo isabelino William Shakespeare, reformula la problemática de la liberación y la consideración del hombre negro, al tiempo que trata de los medios que hay que utilizar para alcanzar estas metas; de pronto, nos encontramos en el contexto socio-político empapado de segregación racial de los Estados Unidos de los años sesenta: Ariel simboliza la “no violencia” heredada del modelo Ghandi; Caliban, la violencia de los “Black Panthers” y Próspero, el colonizador blanco.

Como se puede ver, la intención de Césaire es, grosso modo, elaborar una dramaturgia de la descolonización. Es lo que destaca Ngal (1975: 221) cuando escribe:

Al hacer revivir en escena, al simular el drama de la descolonización de Haití con Christophe, el del Congo con Patrice Lumumba, la meta perseguida por Césaire es, desde luego, didáctica: el teatro debe actuar en los nuevos descolonizados como una “imagen-boomerang”, es decir, que el público colonizado ha de sentirse atrapado, sacar lecciones útiles, sabiduría, para la construcción de los nuevos Estados.

Es un teatro muy comprometido que quiere instaurar un humanismo nuevo, al sacralizar a héroes que se ofrecen como modelos; héroes que, al morir en holocausto, lanzan un vibrante grito a Occidente para que cambie su visión de los negros, al tiempo que regeneran a África cantando las potencialidades y riquezas, la dignidad y el valor de sus hijos. Además, como lo nota, Issa Sido (1971: 234): *El teatro africano comprometido no es sólo un arraigamiento en lo particular (lo negro), sino también una apertura sobre lo universal (...) Se inscribe en la lucha de los pueblos oprimidos para una sociedad mejor.*

En conclusión, al principio, hemos tratado de justificar este primer capítulo, *El hombre, la obra y el contexto*. Ahora sí podemos dar razón de ser semiológica: participa de lo que Patricia Trapero (1989: 28) llama *la semiótica de la producción*, es decir, el estudio del proceso a través del cual se construye un objeto significativo, el signo como producto y acción social. Este propósito se fundamenta en la concepción sémica de Peirce con la inclusión del elemento pragmático en el signo, o sea, la contextualisation. Estamos de acuerdo con Bobes (1989: 101) cuando reconoce que uno de los objetos de la semiótica es *el proceso de creación de sentido que da lugar al signo y se da siempre en una situación pragmática determinada*. La pragmática viene a aclarar que el objeto de la Semiótica, sin dejar de ser el signo en sí, es también y sobre todo *el signo en situación*, es decir, no sólo el producto objetivado en una forma, sino también todo el proceso de producción que lo crea y en el que se integra para adquirir un sentido. Por lo tanto, el estudio de *las relaciones del signo con los sujetos principantes* (y uno de ellos es el emisor) o *con la situación social, cultural, ideológica* (Bobes, 1989: 106-108) es el reconocimiento de las formas en las que se manifiesta la influencia y los condicionamientos de los hechos sociales, culturales e ideológicas sobre los signos. Los estudios históricos o biográficos entran, por lo tanto, en una *pragmática semiológica*, en la medida en que son relaciones indirectas en cuanto que afectan a los contenidos a través de las ideologías que se filtran en la cosmovisión de un autor.

Esta concepción, a partir de una teoría de la actuación intelectual, de que una actividad productora de sentido no puede prescindir de una opción filosófico-ideológica ha sido puesta de relieve por los “Telquelistas” (Trapero, 1989: 28): la conjunción de las nociones de *escritura e ideología* fundamenta su teoría marxista de la producción. El concepto que se tiene aquí del término “ideología” corresponde al de Althusser y Gramsci articulado en dos componentes: lo cultural y la visión del mundo. Para Althusser (R. Robin, 1973:

101-102) la ideología podría definirse como *el modo como los hombres viven sus relaciones con sus condiciones de existencia*. El mismo autor define las ideologías prácticas como *formaciones complejas de montajes, nociones, representaciones de imágenes, por un lado, y de montajes de comportamientos, actitudes, gestos, por otro, que funcionan, en su conjunto, como normas prácticas que gobiernan la actitud y la toma de posición concreta de los hombres ante los objetos reales de su experiencia social e individual y de su historia*. Gramsci (1957: 138) le otorga *el sentido más elevado de una concepción del mundo que se manifiesta implícitamente en el arte, en el derecho, en la actividad económica, en todas las manifestaciones de la vida individual y colectiva*.

Nos auxilian también en este sentido las aportaciones de la Escuela de Tartu, a cuyas figuras señeras, Lotean y Uspenki, debemos sobre todo una lúcida teoría acerca de los contextos y del modo de insertar el texto en su contexto, a partir de lo que se ha denominado la *semiótica de la cultura*²¹.

El escritor no vive fuera del mundo, pertenece a una sociedad determinada y es evidente que el entorno social, la historia, la situación espacio-temporal... etc. tengan repercusiones considerables en su personalidad y su creación. Aparece entonces que la integración de una obra literaria en su contexto social e histórico puede dar el sentido de los problemas planteados por esta obra. Aquí, no se trata de contentarse con una vaga extrapolación de la historia sobre la obra, de hacer una obra segunda fuera de la intención del autor, sino de aproximarse a la obra desde el ángulo de la crítica de la significación, es decir, *preguntar a las obras lo que nos quieren enseñar sobre el hombre, sobre el mundo, sobre nosotros mismos y, generalmente, sobre la conciencia que una*

²¹ A este respecto, recurrimos a Lotman (1979) y Pozuelo Yvancos (1989).

sociedad, en un momento dado, toma de sus problemas, de sus inquietudes, de su fe, de su esperanza (Mbom, 1979: 29).

Pierre-Henri simon (1966: 8) dice lo mismo cuando escribe:

Si el hombre de letras, lejos de ser el fugitivo de la vida que desemboca en el sueño y en la abstracción, mantiene con ella una relación íntima e intensa, y si el sueño y la abstracción en sí mismos no son sino vías más raras y más altas para realizar esta relación, entonces se ha de permitir a los lectores y al crítico que interrogue su obra como un documento privilegiado sobre la condición histórica y metafísica del hombre. Esto, verdadero en general, lo es más y de manera manifiesta cuando contemplamos la mayor producción literaria de ese siglo: en ella constatamos que, bajo la presión de una historia excepcionalmente fértil en acontecimientos grandes y trágicos, los escritores y los artistas han insertado frecuentemente sus creaciones en las circunstancias, hasta tal punto que sería arbitrario querer comprenderlas fuera de este contexto.

Con todo lo que precede nos parece acertado afirmar que el drama se representa primero en el mundo antes de interpretarse en el escenario teatral.

Por eso, hemos pensado que no debe interesar únicamente lo que significan las piezas teatrales en sí, sino que también es juicioso inquirir las causas y los mecanismos del proceso de producción de la significación de las obras. Es interesante insertar el objeto semiótico en su universo productivo de discurso porque, precisamente en el caso del teatro que estudiamos “representación” es como “re-presentación” de una realidad extra-artística, una artificialización de dicha realidad.

Wladimir Krysinski (1981: 17), en su obra *Carrefour de signes*, al interesarse por las relaciones existentes entre lo real objetivo y externo al texto artístico, y el texto mismo - en su caso, la novelística – enuncia la definición de la *incidencia semiótica* en los siguientes términos:

La refracción semiótica de lo real por medio de la narración novelesca, sitúa al autor en lo que llamaremos la incidencia semiótica. Ésta es una configuración sistemática de regímenes sociales de signos con el objeto de producir un significado a partir de lo real dialéctico y de las modelizaciones. La incidencia semiótica se produce cada vez que un sujeto de la enunciación verbaliza estéticamente, según las costumbres de una época, o en oposición ellas, el contenido dialectizado de lo social y de lo real confrontados ambos con lo individual y lo subjetivo.

Según Fernando de Diego (1988: 29), que cita a este autor, esta definición, que se inscribe en la línea de una crítica fundamentada, básica aunque no completamente, en los textos de Mijaíl Bajtín (1977) y de Yuri Lotean (1973), y que parte, por lo tanto, de una concepción materialista del signo y de una tipología cultural, nos plantea la resolución del problema dejado de lado por la crítica estructuralista: el papel del autor en la obra y el contexto histórico del momento de su producción.

La introducción del autor en el proceso creativo refleja su posición frente a la sociedad que lo rodea, y lo sitúa *a posteriori*, una vez producido el texto, en una situación de continuidad o de ruptura con respecto a las normas vigentes. Desde el punto de vista social y político, nos permite, también *a posteriori*, estudiar la perspectiva ideológica en la que se inscribe el texto.

SEGUNDA PARTE:

LOS PERSONAJES:

SUS FUNCIONES

ACTANCIALES Y ACTORIALES

II. 1. EL ANÁLISIS ACTANCIAL: un modo privilegiado de lectura

El mensaje estético no tiene la misma función transitiva de conducir al sentido; tiene un valor en sí; es un objeto, un objeto-signo.

P. Guiraud (1971: 80)

En esta parte, intentamos llevar a cabo la formulación del modelo actancial sintético de la producción de Domingo Miras y Aimé Césaire. El estudio de la estructura profunda de las piezas pondrá de manifiesto la ideología – visión del mundo – subyacente en la escritura dramática. la utilidad del modelo actancial en teatro es señalada por Patrice Pavis (1990) en estos términos: permite *visualizar las fuerzas principales del drama y su papel en la acción*; propicia la dialéctica de caracteres, establece las situaciones y los conflictos¹, siendo necesario para un trabajo de dramaturgia, indispensable en toda puesta en escena, ya que esclarece las relaciones físicas entre personajes así como su configuración, además de considerar al personaje como *una entidad que pertenece a un sistema global de acciones variando de la forma ‘amorfa’ del actante a la forma precisa del actor*.

Un breve repaso por la historia de los modelos actanciales puede revelarnos su configuración y su importancia. Sin duda, deberíamos empezar por Vladimir Propp (1971): en efecto, Propp puede ser considerado como precursor del análisis actancial. Como lo sintetiza J. Urrutia (1985: 88), el investigador ruso había observado que, en las distintas versiones de los cuentos populares de tipo maravilloso, se dan valores constantes y valores variables. Pueden cambiar

¹ Tiene la ventaja de no continuar separando artificialmente los caracteres y la acción, y de revelar la dialéctica y el traslado progresivo del uno al otro.

los nombres o los atributos de los personajes pero sus acciones o sus funciones se mantienen de un cuento a otro. Entiende “función” como *la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga* y concluye que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Llega Propp a aislar 31 funciones posibles y define el cuento popular ruso como un escalonamiento, en un eje temporal, de estas 31 funciones que van desde la situación inicial de carencia a la situación final de carencia superada. A la noción de personaje, Propp sustituye la de *dramatis personae*, elemento invariante, perteneciente a todo un *corpus* de textox-ocurrencias, definido no por lo que es (grande o pequeño, tapiz volante o ser humano), sino por lo que hace:

La cuestión de saber lo que hacen los personajes es la única importante; quién hace algo y cómo lo hace es una cuestión que se plantea sino de manera accesoria (Propp, 1971: 53-80).

Los *dramatis personae* son, por lo tanto, actantes que Propp presenta desde una perspectiva funcional. Se definen por la *esfera de acción* a las que participan; Propp destaca siete esferas de acción que corresponden a siete actantes:

- El agresor o el malo (comete la mala acción)
- El donador (atribuye el objeto mágico y los valores)
- El auxiliar o ayudante (socorre al héroe)
- La princesa (o personaje objeto de búsqueda; exige una hazaña y promete matrimonio)
- El mandatario (envía al héroe en una misión)
- El héroe (actúa y se somete a diversas peripecias)
- El falso héroe (usurpa por un instante el rol del héroe verdadero).

Etienne Souriau (1950) traslada el análisis proppiano de los cuentos a obras teatrales. Coincide con Propp en su separación de funciones y personajes. Es preciso distinguir claramente – dice – las funciones dramáticas (y los personajes esenciales que las sustentan) de los personajes concretos, vivientes. En la pieza teatral, las funciones dramáticas (que imperan en toda dramaturgia y que combinadas entre sí, dan lugar a más de doscientas mil situaciones dramáticas) se convierten en funciones dramáticas que Souriau considera de seis tipos y que designa por medio de signos astrales:

- El león: la fuerza temática orientada de la obra; es el sujeto deseante de la acción.
- El sol: el bien deseado por el sujeto, el valor que orienta.
- La tierra: el beneficiario de la acción; se beneficia del bien deseado.
- Marte: la fuerza opuesta, el obstáculo encontrado por el sujeto.
- La balanza: el árbitro o sea el que decide la atribución del bien deseado por los rivales.
- La luna o la ayudante.

A estas funciones Guy Michaud (1957) añade una más: la de traidor.

Basándose en los análisis de Propp y Souriau, puede Greimas (1973) afirmar que un número restringido de términos actanciales basta para testimoniar de la organización de un micro-universo². Dentro del proyecto de elaborar una estructura elemental de la significación que acaricia Greimas, la reducción del complejo narrativo a enumeraciones de acciones se revela enormemente útil.

² Detrás de los análisis de Souriau y Greimas, hay que ver las ideas de Aristóteles (1988) que, en su *Poética* ya definió la tragedia como imitación no de personas, sino de una acción y de una vida, y que por ejemplo, la felicidad y la infelicidad están en la acción: porque, según él, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí.

Las acciones pueden expresarse por medio de oraciones gramaticales de máxima simplicidad, lo que suprime las dudas sobre la aplicación de términos de la lingüística en el análisis³.

Greimas llega a la conclusión de que existen tres dobles parejas de actantes:

- Sujeto/Objeto: es el eje que traza la trayectoria de la acción y de la búsqueda del héroe o del protagonista, plagada de obstáculos que el Sujeto debe vencer para progresar y alcanzar el Objeto. Como podemos notar, se trata del eje que implica las funciones que propulsan la historia. Corresponde a los propósitos del protagonista, a sus afanes, al objetivo que se propone alcanzar. El recorrido narrativo, de la situación inicial a la situación final, se realiza bajo la forma de una búsqueda del Objeto por parte del Sujeto: si el Sujeto emprende la búsqueda del Objeto, es porque siente su carencia y su necesidad. La relación entre Sujeto y Objeto, es porque siente su carencia y su necesidad. La relación entre Sujeto y Objeto se sitúa, por lo tanto, en este eje del deseo.

- Destinator/Destinatario: ¿quién o qué mueve al sujeto hacia el objeto y en beneficio de quién o de qué actúa el sujeto? Esta pareja nos da la respuesta. Se trata de eje ideológico en el que se sitúan las consideraciones éticas y el reparto de los valores entre los participantes. Es el eje más abstracto, es decir no tiene que *encarnarse* en figuras; es el de las motivaciones o impulsos, *del poder y/o del saber* como puntualiza Pavis (1990: 14).

- Ayudante/Oponente: ¿quién o qué favorece o contraría la acción del sujeto? Es el eje que tiene que contestar a la pregunta. El ayudante y el oponente

³ Los estructuralistas y los lingüistas de textos contemplan las narraciones tanto como el drama no desde un punto de vista de sus realizaciones concretas y únicas, sino que los enfocan desde los elementos repetibles que posean: es decir, en el caso ideal, desde la estructura que el texto contemplado tiene en común con otros textos o incluso con todos los textos existentes y posibles (Kurt Spang, 1991: 110).

se definen con respecto al sujeto. El ayudante auxilia al sujeto para que alcance su objeto, mientras el oponente obstaculiza la búsqueda en forma de poder contrario al sujeto.

En resumen, se trata de explicar que, si se da una acción, existe alguien que la realiza, alguien o algo que la padece, gentes o cosas que la favorecen, gentes o cosas que se oponen a ella, un propulsor u origen de la acción y alguien o algo para el que se realiza.

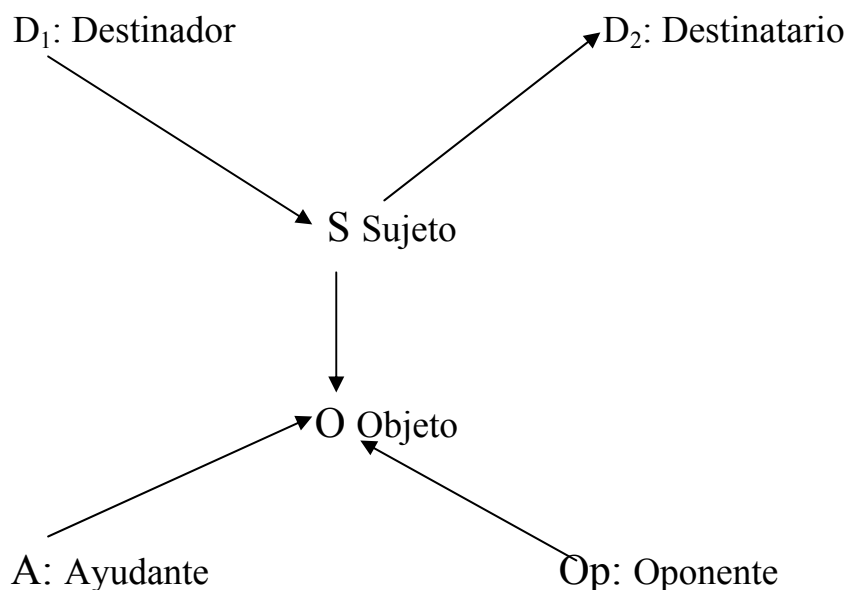
Greimas se convierte así en jefe de fila de un equipo de semánticos cuyas investigaciones tienden a poner en pie una *gramática del texto*. El método consiste en determinar, primero, macroestructuras textuales que asuman la organización de la estructura profunda del texto, por oposición a la fábula entendida como la *exposición horizontal, sin relieve, diacrónica, del relato de los sucesos* de una obra (Ubersfeld, 1989: 43). Van Dijk (1973: 204) formula la hipótesis siguiente:

La existencia de una macroestructura constituye la hipótesis central de nuestra gramática textual. Esta hipótesis comprende también a las macroestructuras narrativas. La dificultad inicial de la presencia de actantes humanos y de acciones sólo puede ser terminada por estructuras textuales profundas: el relato no tiene una presencia ocasional (estilísticamente superficial) de “personajes”, sino un dominio permanente de actantes humanos.

Esto quiere decir, sencillamente, que por debajo de la infinita diversidad de relatos (dramáticos o de otra especie) subyace sólo un limitado y escaso número de relaciones entre términos mucho más amplios que los de personajes o acción; a estas relaciones se les da nombre de actantes.

Esto supone que la coherencia textual sea definida también en el plano macroestructural; y como corolario, que podamos establecer una homología entre las estructuras profundas del texto y las de la frase; y por lo tanto, que la totalidad textual pueda corresponder a una única y gran frase, o sea que el texto, por ejemplo el dramático, pueda ser resumido en una frase cuyas relaciones sintácticas sean un reflejo de las estructuras de este texto.

Nosotros no entramos en la discusión que puede generar la hipótesis de Van Dijk, según la cual las macroestructuras son las estructuras profundas del texto, por oposición a sus estructuras de superficie. Pretendemos sencillamente considerar el análisis actancial como un modo de lectura que ofrece una aproximación específica de la estructura profunda de la acción. La construcción de un esquema actancial permite dibujar la figura estructural que forman, en un momento dado, las fuerzas en presencia sobre el microcosmo escénico. La formalización geométrica de estas fuerzas es el modelo actancial que Greimas (1966: 185) define como *en primer lugar, la extrapolación de una estructura sintáctica*. El modelo actancial canónico de seis casillas que determina Greimas, se estructura de la manera siguiente:



Como se puede notar, Greimas ha suprimido, si duda con razón, la séptima función, la de árbitro, preconizada por Souriau, pues un análisis riguroso de las relaciones (de fuerza) entre actantes permite, según él, darse cuenta de que el árbitro puede figurar en la categoría D¹ (Destinador) u Op (Oponente) o A (Ayudante).

Pero sin, sin duda, el modelo actancial más útil en la semiótica teatral es el modelo múltiple propuesto por Anne Ubersfeld (1989). Con leves correcciones, admite la idoneidad del esquema del esquema greimasiano. Acepta la hipótesis de la presencia en el texto de una macroestructura, una presencia permanente, dominante de los actantes respecto a los que los personajes muestran una presencia ocasional y superficial.

De lo superficial a lo profundo, Ubersfeld considera como determinaciones superficiales: los personajes, los discursos, las escenas, diálogos, es decir, todo lo que concierne a la dramaturgia; y como estructura profunda, la sintaxis de la acción dramática, sus elementos invisibles y sus relaciones. Una actante se identifica con un elemento lexicalizado o no, que asume en la frase de base una función sintáctica. Puede ser una abstracción (Dios, La ciudad, Eros, La Historia, La Libertad... etc) o un personaje colectivo o una reunión de varios personajes (coro antiguo, ejército, pueblo... etc). Un personaje – que no se debe confundir con un actante – puede asumir simultáneamente o sucesivamente funciones actanciales distintas. Un actante puede estar escénicamente ausente, y su presencia textual no inscribirse más que en el discurso de los distintos personajes.

Convencida de que la teatralidad está inscrita ya en el plano de las macroestructuras textuales, Ubersfeld hace pasar el modelo actancial (Greimas) y las funciones del relato (Propp, Bremond) por determinaciones adaptaciones para adecuarlas a la escritura teatral. La base de su modelo es que *el carácter*

*tabular del texto de teatro (texto de tres dimensiones) obliga a suponer la concurrencia y el conflicto de muchos modelos actanciales (dos como mínimo). Del mismo modo, el carácter conflictual de la escritura dramática hace difícil, salvo en casos particulares, la anotación de una sucesión fija de las funciones del relato*⁴. *Lo específico de la estructura teatral podría encontrar aquí su campo de aplicación (...) La teatralidad se inscribe ya en el plano de las macroestructuras textuales del teatro, de la pluralidad de los modelos actanciales, de la combinación y transformaciones de estos modelos: estas son las características principales que disponen al texto de teatro para la construcción de sistemas significantes plurales y especializados (Ubersfeld, 1989: 46).*

Este modo de análisis, a pesar de su formalización, escapa al escollo del “formalismo”. El análisis de las macroestructuras nos sitúa en el plano del contenido (forma y sustancia del contenido), dominios de la Semántica. Pero, además, desborda la Semántica propiamente dicha para enlazar con otras disciplinas y enfrentarse con el problema de la ideología. El mismo Van Dijk afirma que una teoría de las estructuras narrativas es una parte de la teoría de las prácticas simbólicas del hombre y, en consecuencia se convierte en objeto tanto de la Antropología como de la semiótica, de la Lingüística y de la Poética.

En lo que reza con nuestro estudio, estas afirmaciones no permiten intentar analizar las macroestructuras textuales esforzándonos por no desconectarlas de sus condiciones de producción, es decir, de su relación con la historia. Además, Greimas (1973) ha aportado y establecido una serie de unidades jerarquizadas y articuladas: actantes, actor, rol, personaje, unidades que, en el terreno teatral, podemos encontrar tanto en el texto de teatro (literario) como en la representación y que, en cierta medida, ordenan la relación

⁴ Se refiere a las funciones destacadas por Claude Bremond (1981).

texto-representación. En este sentido, la estructura profunda del texto sería también la estructura profunda de la representación y podemos comprender cómo la misma estructura (en la medida en que es *sustancia de la expresión*) puede, echando mano de materiales diversos, dar origen a una serie de estructuras de superficie totalmente diferentes. En este punto, el análisis actancial, lejos de ser rígido e invariable, se nos muestra como un instrumento de gran utilidad para la lectura del hecho teatral. Lo que importa es no ver en él una forma pre-establecida, una estructura inamovible, sino un modo de funcionamiento diversificado:

(...) El modelo actancial no es una forma, es una sintaxis capaz, en consecuencia, de generar en número infinito de posibilidades textuales (Ubersfeld, 1989: 48).

Lo esencial es que cada una de las formas concretas engendradas por el modelo se inscriba “dentro de la historia del teatro”, y sobre todo sea “portadora de sentido”, y en consecuencia, se halle directamente relacionada con los conflictos ideológicos. Como se puede ver, la determinación de la estructura actancial nos permite hacer un ahorro de análisis tan confuso como el del tradicional análisis “psicológico” de los personajes, o tan aleatorios como el clásico sobre la “dramaturgia” del texto de teatro.

II. 2. ANÁLISIS ACTANCIAL DE LAS PIEZAS DE MIRAS Y CÉSAIRE

El establecimiento de los actantes es una interpretación de la historia de un drama y por lo tanto, en muchos casos serán posibles esquemas discrepantes según se vea la distribución de las intenciones por un lado, y según se quiera interpretar las circunstancias expuestas. Como ya hemos dicho, el análisis actancial no es una forma rígida: no es una forma, sino una sintaxis capaz de generar un número infinito de posibilidades textuales y dramáticas. Como lo subrayamos también, un actante se identifica en una obra con un elemento lexicalizado o no, que asume en la frase de base de todo relato una función sintáctica: sujeto, objeto, destinador, destinatario, oponente o ayudante. Estos actantes se distribuyen por parejas oposicionales cuando se encuentren marcadas por una fuerte oposición o divergencia, tales como el ayudante y el oponente; y en parejas posicionales cuando actúan en una misma configuración: sujeto/objeto, destinador/destinatario.

II. 2. 1. EL EJE SUJETO/OBJETO (S/O)

II. 2. 1. 1. Su funcionamiento

El principal problema, a la hora de configurar un modelo actancial, es el de la determinación del actante sujeto, pues su identificación va a determinar también cuál es el objeto propuesto como tesis por el autor. Por lo general, en un texto narrativo, el equívoco no es frecuente, ya que el sujeto se confunde con el héroe de la historia que persigue una misión, y al que le suceden casi todas las aventuras. Este criterio es el que nos propone Tordera (1989: 183) o Kurt Spang (1991: 193): recurren los dos críticos a una fórmula que permite “medir” la

importancia de cada personaje. Sobre esta base, podríamos contar, en cada pieza dramática, el número de apariciones de un personaje, el número de sus réplicas y hasta el número de líneas que comprende su discurso: en el caso de que estas tres cifras destaquen a dicho personaje, es posible que hayamos dado con el “héroe” de la pieza. Mediante esta fórmula, podemos establecer un paralelismo entre Miras y Césaire en cuanto a la elección de sus sujetos. Un vistazo sobre la producción de ambos dramaturgos permite observar que destacan por su protagonismo, algunos personajes hasta convertirse en epónimos. Se trata, por parte de Miras, de Saturna en *La Saturna*, las monjas en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, las brujas en *Las brujas de Barahona*, Eugenio Torralba en *El doctor Torralba* y catalina, la monja alférez en *La Monja Alférez*; en cuanto a Césaire, señalamos a Christophe a Christophe en *La tragedia del rey Christophe*. La importancia del rol de estos personajes ha obligado, sin duda, a los autores a destinar su nombre a la pieza. Pero a éstos, hay que añadir, otros héroes que, sin ser epónimos, dominan las piezas desde el principio hasta el fin: hablamos de Donata en *La Venta del Ahorcado*, el Rebelde y Lumumba en *Y los perros callaban* y *Una estación en el Congo*, respectivamente. En toda estas obras señaladas, el individuo, el héroe monopoliza de tal forma la acción que convierte el resto de los personajes en acompañantes, sea como impulsores iniciales de las acciones que él lleva a cabo, sea como representantes de la adversidad. Estos héroes, por lo general, aparecen como figuras solitarias con las que se abren y se cierran los dramas. En esta caso, podríamos considerarlos como sujetos.

Sin embargo la fórmula, aunque admisible, es insuficiente como para deducir que dichos personajes sean necesariamente los sujetos principales de la acción de sus piezas. El método se vuelve ineficaz frente a dos obras, *de San Pascual a San Gil* de Miras y *Una tempestad* de Césaire. Aquí, también,

podríamos establecer un paralelismo entre Miras y Césaire en la concepción de las dos piezas, en cuanto al sujeto:

En el caso de *De San Pascual a San Gil*, Isabel II y Sor Patrocinio podrían perfectamente encajar como sujetos, al ser la obra, por un lado, una visión esperpéntica de la milagrera corte de Isabel II y un ataque a su política, según el estudio de A. Girgado (1988), y por otro, la historia de Sor Patrocinio como lo señala el propio autor (Miras, 1975d: 74):

Unos meses después de escribir La Saturna, sor Patrocinio me saltaba por dentro de la cabeza convenciéndome progresivamente de que sus intrigas, milagrosas y travesuras podrían dar lugar a un texto teatral...

Cada una (quizá la religiosa más que la Reina, ya que ésta y el rey y los ministros son marionetas entre sus manos) de las dos mujeres sería, según el criterio formulado, sujeto, pues con su figura se abre y se cierra la pieza.

Ocurre lo mismo con *Una tempestad* de Césaire, en la que Próspero podría ser sujeto por las mismas razones ya señaladas. Además, Isabel II, Sor Patrocinio y Próspero tendrían un objeto: conservar el poder. Pero como ya lo subrayamos, el criterio preconizado por Tordera o Kurt spang es insuficiente. Isabel II y Próspero, por citar sólo estos dos, no encarnan todos los atributos necesarios para ocupar esta función.

Existe un criterio común de elección del sujeto a las piezas; es el definido por A. Ubersfeld (1989: 56):

(...) Es sujeto de un texto (...) aquel en torno a cuyo deseo se organiza la acción, es decir, el modelo actancial; es sujeto, pues, el actante que puede ser

tomado como sujeto de la frase actancial, el actante cuya positividad del deseo, al enfrentarse con los obstáculos que encuentra a su paso, arrastra en su movimiento a todo el texto.

Como podemos notar, la determinación del sujeto sólo puede hacerse en relación con la acción y en correlación con el objeto. Eso quiere decir que no existe un sujeto autónomo en un texto dramático, sino más bien un eje sujeto/objeto. Por lo tanto, al estudiar esta pareja sujeto/objeto, hemos de tener en cuenta el hecho de que, como ya dijimos, un actante no es una sustancia o un ser, sino un elemento de relación. Así un personaje puede ser grandioso, *mundialmente histórico*, en términos de Lukács (1971), como los que pueblan los dramas históricos de Miras y Césaire; sin embargo, no es necesariamente sujeto si no está orientado hacia un objeto, real o ideal, pero textualmente presente. La categoría actancial sujeto/objeto tiene que concebirse como la matriz de todo relato dramático, pues es la pareja que especifica y precisa lo que hace actuar al sujeto.

Existe otro elemento fundamental a la hora de determinar al sujeto principal de la acción dramática: es que no se puede considerar como sujeto del deseo a alguien que quiere lo que tienen o que busca simplemente conservar lo que posee: la voluntad conservadora no compromete fácilmente una acción si le falta la fuerza dinámica y conquistadora del deseo. Por eso, en nuestro análisis, el héroe “conservador” podrá ser ponente o, a lo más, un destinador, pero no sujeto.

A partir de los dos criterios destacados, ahora sí, podemos proponer los ejes sujeto/objeto en torno a los cuales se organizan las acciones de los dramas de Miras y Césaire. Sin duda, los propios dramaturgos nos orientan hacia una cierta interpretación de su producción, a través de una serie de indicios externos

e internos: de éstos últimos nos ocuparemos a continuación en el análisis intrínseco de las piezas; de aquellos, basta señalar algunas opiniones de los dramaturgos, y en primer lugar, su actitud ante la Historia que les hace *semejante a la piadosa Antigonía, que vaga por el campo de batalla buscando entre los muertos el cadáver de su hermano para sepultarlo en la madre-tierra como el campesino sepulta el rubio cereal. Al Creón de turno, puede muy bien no gustarle esta operación y eso hace sino acentuar la analogía. De entre los batallones de muertos de la Historia, seleccionamos aquéllos que nos son afines (...)* La identificación de sus heridas y de la mano que se las hizo vendrá por añadidura (...) y no suele ser raro que esa mano se halle viva y activa en nuestro tiempo... (Miras, 1980-1981: 23).

Estos muertos de la Historia que selecciona el dramaturgo porque le (nos) son afines, son, como ya dicho, esta *multitud de fantasmas dispuestos para su evocación. Son las sombras de gentes que quisieron ser libres, que de una u otra manera lucharon por su libertad. Su cólera y su fuerza pueden aún germinar y crecer en una nueva tierra, en otros corazones* (Miras, 1980-1981: 23)⁵.

Miras insiste sobre la lucha por la libertad, en una conferencia pronunciada en la universidad de Murcia (1989a: 17-18), sobre el tema *Teatro e historia* al decir recordando a Rousseau:

El hombre, libre por naturaleza, cede una parte de su libertad para constituir un poder que le garantice el pacífico disfrute de la porción de libertad que le queda. Pues bien, la misión del arte en general y del teatro en particular, es la utópica reivindicación de esa parte de libertad perdida.

⁵ El texto resaltado con negrilla en todo el texto es nuestro.

En cuanto a Césaire, su problemática de la conquista de la libertad como punto de partida del acto creador (véase I.2.), no deja lugar a dudas sobre los sujetos principales de la acción.

Al leer los textos de Miras y Césaire – leer en el sentido de *establecer entre los elementos significativos vínculos que producen sentido* (Pavis, 1990: 291) – nos damos cuenta de que manejan elementos humanos y sociales de permanente presencia: la opresión, el dolor y la muerte aparecen como constantes en la historia del hombre, ya que la libertad y la justicia son ideales que jamás han sido en ella establemente logrados.

Así podemos reducir las diferentes frases de base de la producción mirasiana y cesaireana a este enunciado:

*El sujeto quiere la libertad y la justicia social*⁶.

Nuestra relectura, revisión y reanudación de las piezas dramáticas de Miras y Césaire, nos hace proclives a considerar como sujeto de la acción al “personaje principal”, a sabiendas de que, como lo subrayamos, una figura heroica o un personaje epónimo en una obra no es necesariamente un sujeto. De este modo, podemos proponer, con todo lo que precede, de la producción de nuestros dramaturgos, los ejes siguientes:

⁶ Como ya advertimos, la macroestructura actancia omite bastantes aspectos que un esquema tan general sencillamente no puede contemplar. Es decir que en casi todos los dramas como los que estudiamos, la historia puede ser, a veces tan compleja que un análisis actancial daría lugar a varios esquemas suplementarios.

MIRAS**CÉSAIRE***La Saturna*

S: Saturna



O: la libertad

Las brujas de Barahona

S: Las brujas



O: respeto, libertad, justicia social

Y los perros callaban

S: El Rebelde



O: la libertad

La Venta del Ahorcado

S: Donata



O: La libertad, la justicia social

Las alumbradas de la E. Benita

S: Las monjas



O: respeto, libertad, justicia social

*La tragedia del rey
Christophe*

S: Christophe



O: La libertad, la dignidad

De San Pascual a San Gil

S: El pueblo



O: La libertad, la justicia social

El doctor Torralba

S: Torralba



O: Libertad de expresión y de pensamiento

*Una estación al
Congo*

S: Lumumba



O: la libertad, independencia

La Monja Alférez

S: Catalina de Erauso

O: Respeto, libertad, Justicia social

Una tempestad

S: Calibán

O: La libertad

Si comparamos estos esquemas de las piezas de Miras y Césaire, salta a la vista su homología:

- Los sujetos pueden manifestarse bajo personajes distintos, sin embargo, existe un paralelismo sintáctico y semántico en cuanto al sujeto.
- El sujeto puede ser individual o colectivo, pero no puede ser una abstracción. En contraste con los demás actantes, por ejemplo, el objeto, y más adelante el destinador y hasta el destinatario (y en rigor, el ayudante o el oponente) que pueden ser abstractos, el sujeto siempre es un ser animado, vivo y actuante en escena.
- El objeto de búsqueda del sujeto, en cuanto a su contenido, puede aparecer individual: por ejemplo, Saturna busca la libertad de su hijo; sin embargo, lo que se juega en esta búsqueda – la justicia social – sobrepasa lo individual en razón, como lo veremos a continuación, de los lazos que se establecen entre la pareja sujeto/objeto, jamás aislado, y los otros actantes.

II. 2. 1. 2. El paradigma opresión/libertad

Una reconsideración de los esquemas del eje sujeto/objeto presentados en II.2.1.1., pone de relieve un hecho: tanto Miras como Césaire tienen una forma peculiar de enfocar sus dramas; en su búsqueda, en el oscuro interior de (los) baúles de la *Historia, de las sombras de gentes (...)* que de una u otra manera lucharon por su libertad, los dos dramaturgos elevan al plano de la protagonización a seres, en ocasiones pobres y miserables, en ocasiones heterodoxos y excepcionales, y que, por serlo, todos fueron igualmente marginados y sufrieron los rigores de la justicia oficial.

Desde esta perspectiva, podríamos establecer otro paralelismo entre Miras y Césaire: la opresión y el dolor son una constante en sus piezas, y la lucha por la libertad y la justicia aparece como un imperativo para los sujetos, y articula el

programa narrativo de base de sus diferentes piezas. A pesar de que Miras y Césaire dramatizan dos realidades históricas y geográficas diferentes (el primero hace resonar el renacimiento, el barroco, y la segunda mitad del siglo XIX español en sus *zonas marginales y malditas*, en las que dentro de una misma sociedad, unos seres sufren la marginación y el castigo por ser pobres, o insólitos; el segundo escenifica las oscuras noches de servidumbre de todo un pueblo y sus ramificaciones en forma de colonización y neocolonización) nos encontramos frente a los mismos problemas humanos de libertad y justicia atropellados por los que detentan el poder cualquiera que sea. Bajo este aspecto, podemos dividir las obras de Miras y de Césaire en dos grupos, según la condición de los sujetos.

II. 2. 1. 2. 1. Sujeto de condición social humilde

El primer grupo lo forman *La Saturna*, *La Venta del Ahorcado*, *De San Pascual a San Gil*, *Las brujas de Barahona*, *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, *Y los perros callaban* y *Una tempestad*. Estas piezas son dramas de seres humanos que por sus condiciones de vida miserables, sufren el desprecio y la explotación de los poderosos que los relegan al nivel social de seres inferiores. Para ellos, *la sublevación contra el poder* (Magda Ruggeri, 1991: 29) significa la lucha por la libertad en forma de respeto y consideración en la sociedad y en el mundo.

La Saturna, por ejemplo, esta historia que nos lleva a través de los recuerdos de Pablos, el buscón (de *El buscón*)⁷ y de las alucinaciones de

⁷ Recordamos que *La Saturna* es fruto, por parte de Miras, de una relectura del texto de Quevedo y una actitud crítica frente a la postura ambigua del escritor ante la muerte del niño en la cárcel:

Le deliciosa prosa de Quevedo contrastaba brutalmente con el cinismo de algunos pasajes, y me escandalizó especialmente aquella frase “el angelico murió de unos azotes que le dieron en la cárcel” ¿De qué lado estaba Quevedo en aquellos azotes? ¿Del niño que los recibió, del verdugo que los aplicó? (Con Domingo Miras, Ventoso del noventa).

Quevedo, es el relato de las penosas peripecias de esta madre, de su verdadero nombre Aldonza Saturna de Rebollo, de profesión muy humilde – *arregladora de virgos* – y alto hechicera, para liberar a su hijo Clementito prendido junto con su padre, y encarcelado. Todo el programa narrativo de base que constituye la acción principal del sujeto es su lucha a toda costa por conseguir una carta de la gente de arriba que le permita libertar a su hijo. La pieza es una sucesión de las dificultades – agresiones sexuales en mayoría – que sufre Saturna en este intento de sacar a Clementito de la cárcel. Pero al final ella tiene que sufrir sobre su corazón el dolor de la muerte de este hijo al que no logra salvar de los azotes del verdugo y sobre su cuerpo las llamas de la Inquisición.

Sus esfuerzos serán vanos porque vive en una sociedad de desigualdades sociales, un sistema arbitrario donde la justicia es selectiva y existe para los débiles y los pobres en forma de tortura. Es el propio rey quien arruina las últimas esperanzas de Saturna:

El rey (burlón).- *¡tengo, tengo! ¡Qué has de tener tú desdichada! (...) ya ves lo que tienes nada. Esa carta no es cosa tuya, tú eres de aquellos que no tienen cartas y no te apartas de los tuyos por cuatro garabatos que escriba en un papel un puto encandilado* (Miras, 1974: 59).

El coro de las viejas mujeres del pueblo se había encargado ya de avisar a Saturna de la inexorabilidad de la tragedia de los pobres:

En la pieza de Miras se supone que Pablos, el protagonista de *El buscón*, cuenta a Quevedo la historia de su hermano y de su madre, que vemos dramatizada en los diez cuadros centrales.

Vieja 3ª.- (...) *los pobres parinos los hijos con una señal negra: o hambrientos o ahorcados (...)*

Vieja 2ª.- *El sino de los pobres: o aguantar o morirse (...)*

Vieja 1ª.- (...) *El niño (Clementito) ha muerto de azotes por no tener valores ni favor, que ningún pobre los tiene (...)* Y tú ¿qué pensabas? *Que porque un señor te escribiese un papelito, ya ibais tú y tu hijo a tener tratos de señores? (...)* *justicia de rico para la señora ¡Pues justicia de pobre has tenido, y bien de pobre, que te han matado a tu hijo con papel y sin papel! (...)* *si hubiese sido el hijo de un caballero (...)* *no hubiese ido a la cárcel.*

Vieja 2ª.- *¡Los rigores de la justicia son sólo para nosotros!*

Vieja 3ª.- *¡De la justicia y de todo!* (Miras, 1974: 71-72)

El diálogo de las viejas pone en evidencia la situación de la injusticia social. Le permiten a Saturna darse cuenta de la vanidad de su acción: creía poder resolver sus problemas con la amistad de un “caballero” y comprende la inutilidad de sus esfuerzos porque éste pertenece a otra clase social. A este nivel, entendemos porqué Moisés Pérez Coterillo (1974) dijo de *La Saturna* que era *la historia de una toma de conciencia de clase social*.

Saturna luchará con decisión y valor, corolarios de su grandeza espiritual en el amor por el hijo y la capacidad de entrega y sacrificio que de él se derivan. Sin embargo, no podrá salvar a su hijo: el poder, materializado en la visión del rey y proyectado en la pérdida de su hijo, vence su aplomo, su resistencia y la

somete. Después, recuperará una desesperanzada fortaleza de madre destrozada que generaliza su sufrimiento:

¡AY, niño, que ya no sé nada de ti! (...) ¡Pero tú estas cerca, estás cerca...! ¡Estás agora dentro de mí, envuelto en mi sangre!... Porque siento que somos uno solo. Somos uno solo tú y yo, y cuantos Clementitos han muerto y seguirán muriendo (Miras, 1974: 73).

Con estas palabras, este personaje individual que el dramaturgo ha levantado con acciones y palabras, generaliza el concepto de sufrimiento y la denuncia de un sistema arbitrario.

La Venta del Ahorcado podría resumirse como la historia de un asesino tomado por los venteros (Donata ayudada por su marido Juanico) para salir de una vida de atroz miseria.

Virtudes serrano (1991: 148) no está de acuerdo con esta interpretación de la muerte de don Terencio como un crimen organizado por los venteros. En parte tiene razón: la obra se inicia con un coito de don Terencio, rico terrateniente y dueño de la venta, con Donata, la ventera, a la que éste compró y por ello la considera como parte de su propiedad. El acto sexual se termina por la consiguiente y repentina muerte de don Terencia: ¿por infarto? ¿por anterior envenenamiento? El texto es confuso y no aclara la causa de esta muerte.

Pero pensamos – y con nosotros Luis Alonso Girgado (1988: 8) y César Oliva (1986: 9) – que se trata de un crimen, premeditado por los venteros, sojuzgados, y llevado a cabo por Donata, con el fin de heredar la venta, según disposición de un testamento de cuya existencia tenían conocimiento. Donata, la encargada de ejecutar el plan, utiliza lo que sabe: la prostitución (de la que la

había sacado don Terencio) y la propensión de su amo al sexo (otra forma de sujeción de que se vale el amo) para acabar con él. Nos respalda en nuestra interpretación el romance improvisado por el Ciego para mandar al cielo el alma del difunto: su voz recoge la acusación de la que los venteros serán objeto final:

*En la Venta de las cruces
por mal nombre del Ahorcado
por la noche entre dos luces
a don Terencio han matado
el ventero y la ventera,
por heredar al padrino
con el beleño y la tuera
le han envenenado el vino...*
(Miras, 1986: 90).

Después de la muerte de don Terencio, Donata y Juanico celebran el hecho porque creen ser sus herederos y por consiguiente los dueños de la venta; el entusiasmo y la esperanza vienen reflejados en este parlamento de Donata:

¡La muerte bendita, que remedia al pobre! ¡Ricos nos deja, como quien dice!... ¿Os creéis que es broma? ¡Ahí está el difunto, que no me dejará mentir! Él hizo su testamento, nos dejó nuestra manda, y ahora que se ha muerto, cada uno se alza con lo suyo (Miras, 1986: 62).

Donata será condenada al final por una justicia inquisitorial, anacrónica e injusta. Su culpa consiste en haberse rebelado contra una sociedad injusta en la que un ser humano, por ser pobre, puede ser propiedad de otro, rico.

Sobre esta base, no servirán de nada las explicaciones, las justificaciones de Donata. Podrá relatar su vida pasada y las circunstancias de la muerte del amo (cómo no ha conocido a sus padres, cómo después de la guerra civil fue para ella una conquista poder proporcionarse el pan cotidiano viajando en los trenes como prostituta de seis maquinistas, cómo le pareció haber alcanzado una promoción social al ser comprada por don Terencio y casada con un siervo de él para tapar la sucia vida de éste con ella, y cómo murió el amo mientras ella le *estaba dando placer como buena y fidedigna criada*, su suerte está echada. Reafirma su inocencia, pero se busca un culpable y todo lo que ella dice va en perjuicio suyo; ofrecerse a confesar no la libra de la tortura.

Donata es igual que Saturna en la pieza anterior, esta heroína con gran fortaleza a pesar de su pobreza y miseria, ha tomado conciencia de la realidad de un sistema social que la explota y ella se defiende con entereza. Se rebela contra este poder creyendo en la posibilidad de una justicia social. Pero la justicia encarnada por el rey, la Iglesia, no está dispuesta a que los humildes pasen sobre las prepotencias de los ricos y poderosos.

El crimen de Donata, consiste ante todo en ser pobre y querer vivir dignamente, al luchar por su libertad. Es lo que le reprocha el máximo representante de *la justicia de los pobres*:

¡Cuánta inmundicia, Obispo! ¿Pueden ser llamadas personas gentes tan ruines? No fuera mejor y más justo darles nombre de bestias? (...) Cerdos que se complacen en el lodo (...) demonios que se complacen en el mal. Mal empleada sería la misericordia con éstos tales, que siempre irán a lo suyo, que es hacer daño, como de bestias dañinas que no de hombres... (Miras, 1986: 104).

Los rigores de la justicia son sólo para nosotros (los pobres, decía un personaje de La Saturna. El dramaturgo ha sabido hacer planear la duda sobre la autenticidad de la versión de la muerte de don Terencio, el poderoso y rico propietario, para poner de relieve la arbitrariedad de la aplicación de la justicia. Como en *La Saturna*, presenciamos otra vez la contradicción entre el deseo de libertad y justicia del pueblo y la represión del poder (representado por la triología Monarquía-Iglesia-Ejército) defendiendo el orden establecido y convirtiéndose en verdugo de su propio pueblo.

En *De San Pascual a San Gil*, el pueblo-sujeto es el pueblo inocente que compone la escena de la barricada.

El grupo lo forman *paisanos de la Latina y del Rastro (...)* entre los que hay algunas mujeres (Miras, 1988: 74). A pesar de su origen plebeyo, son revolucionarios apostados tras la barricada para defender su causa porque perciben claramente su objeto de deseo enunciado desde el principio por el Coro de progresistas:

El progreso es la luz de la razón, la tolerancia (...), la cultura (...), la educación (...), la justicia, la equidad, (...) ¡Libertad de pensamiento! ¡Libertad de prensa (...), ¡Libertad de reunión! ¡Libertad de asociación!... (Miras, 1988: 42-43).

Esta conciencia de sus derechos y de la necesidad de lucha para conquistarlos es la que los empuja a sublevarse contra el poder de Isabel II y gritar: *¡Viva la Regolución! (...)* *¡Viva! ¡Prim, Libertad!* (Miras, 1988: 75).

Muy próximos a Saturna y Donata, su ingenuidad y su confianza les hace pensar que pueden subir desde sus posiciones ínfimas, no a las altas cimas, sino sencillamente a ser hombres, algo en la sociedad, alguien en su país.

El pueblo bajo (no el burgués de la ventana) se subleva contra un poder-chafarrimón cuyos representantes (Reyes, ministros...) son figurones, muñecos entre las manos de dos religiosos astutos, codiciosos y lunáticos que atentan contra la libertad y contra la vida de sus súbditos. Pero el fracaso queda muy claro como lo demuestran el río de muertos debido a la violenta represalia y las duras medidas que toma el poder para impedir cualquier revuelta democrática: sucesión de ejecuciones, gobierno de “El espadón”, suspensión de las garantías constitucionales. La prepotencia de los señores se asienta otra vez sobre la vida de los súbditos y sobre su muerte.

La heroica resistencia del pueblo termina con la represión del poder constituido y la profunda tristeza de quienes, con la llegada de Narváez, pierden toda ilusión. Así *De San Pascual a San Gil* escenifica un párrafo de Galdós (1910: 209):

Creyérase que el morir hombres y más era necesario, por la ley fatal, para la consolidación de nuestros altares y tronos, de perfecta índole asiática. ¡Vive Dios que ningún poder se asentó jamás sobre tan ancha y alta pila de cadáveres!

A pesar de todo, la victoria reside ya en la sublevación. La barricada y las actitudes de quienes la defienden son la expresión de la intuición directa y vitalista de quienes luchan por su propia causa, de quienes identifican la lucha con sus intereses y sus planteamientos ideológicos con sus necesidades materiales. Por eso, la barricada es un momento privilegiado con respecto de

fiesta-levantamiento que expresa lo que el profesor Domingo Ynduráin (1981: 119) denomina *el humanismo hispánico que sólo encuentra esperanza y consuelo en la relación personal, en la solidaridad de (...) los humildes – de algunos humildes, en algunos momentos.*

Al final, Serrano puede decir *hemos dado para el pelo al pueblo soberano; se acercan tiempos difíciles con el fin de las libertades expresadas en esta copla de Perico:*

*Ahora el que canta es ahorcado
a un ciego, mudo y castrado
que no le puede ganar*

(Miras, 1988: 102).

Lo que puede parecer como la última muerte, la de la palabra anunciada por Perico el Ciego, es vida por una necesidad pragmática. El solo hecho de anunciar la muerte de la palabra contradice el contenido del enunciado: hablar y decir este contenido es rebelarse. En esto reside la victoria: en la acción, en la sublevación.

En lo que reza con *Las brujas de Barahona*, como lo ha manifestado el propio dramaturgo (Miras, 1980b: 72-77)⁸, las brujas ocupan desde la primera escena hasta la última en que desaparecen, aplastadas por el poder. Miras las

⁸ Este protagonismo ha sido puesto de relieve ya por el propio dramaturgo, en el resumen de la Memoria del proyecto explicativo presentado por la obtención de una beca de la Fundación Juan March, titulado *Fragmentos de la Memoria* (1980b: 72-77).

A lo largo de la historia, el teatro se ha acercado con gran frecuencia al mundo de las brujas, pero siempre con precaución, como si el tema le atrajese y a la vez le rechazase (...) Ha llegado la hora de que el teatro se apodere de ellas por completo en lugar de tomar a penas su fugaz presencia (...). Ya no serán expulsadas de las cuartillas apenas hayan aparecido en ellas, sino que se asentarán de principio a fin de la obra para desarrollar con riqueza y amplitud, toda su potencia expresiva (...). Un día u otro tendrá que escribirse la primera obra teatral sobre las brujas desde el punto de vista de ellas mismas, o, al menos, desde aquel que se le aproxime tanto como sea posible. Por mi parte, me siento dispuesto a intentarlo.

considera desde dos enfoques: bajo un punto de vista objetivo, mediante el que se ofrece su vida cotidiana de bruja campesina (o lo que desde fuera se puede apreciar de las actividades de este grupo social) y desde un punto de vista subjetivo-ficticio o de la imaginación en el que se desvelan sus fantásticos poderes y actividades secretas. Las brujas son, en la pieza, el sujeto del programa narrativo principal: la historia que aquí se cuenta es la lucha de este grupo pobre, débil y marginado que recurre a supuestos y/o reales poderes satánicos como escudo de defensa ante la opresión, el acoso del poder y toda clase de injusticias debidas a su condición social. Son Quiteria de Morillas; Juan, su madre; Francisca la Ansarona y todas las brujas de Pareja, Córcoles, Casasa, Sacedón y Medina.

Se comprenderá por qué en su lucha contra el sistema injusto, las brujas reciben especial apoyo de los demonios cuyos máximos representantes son el gran Cabrón y sus sacerdote Astaroth. La homilía de éste durante el aquelarre del campo de Barahona (Miras, 1992b: 167) señala la situación de la mujer en la sociedad.

Este sermón es uno de los elementos fundamentales para comprender la rebeldía de estas mujeres contra su condición social. Nos hallamos en otro punto en el que la interdisciplinariedad se impone: la sociología y el psicoanálisis ofrecen sus auxilios a la semiótica para poder comprender a la *pareja barroca*⁹: mujer y demonio. Las brujas luchan denodadamente contra el sistema establecido, buscando así un escape a sus vidas. Caro Baroja (1979: 11) apunta que *la brujería aumenta en momentos de angustia (...) cuando las existencias humanas no sólo están dominadas por pasiones individuales, sino por miserias colectivas*. Está asimismo, de acuerdo con la tesis sociológica de que todo acto mágico está fundamentado sobre su parte de desesperanza y frustración. El

⁹ Tomamos prestada la expresión de la obra de Beatriz Moncó Rebollo (1989).

argumento de peso con el que Quiteria convence finalmente a la Ansarona, bruja *novel y desorientada* es revelador a este respecto:

Quiteria.- (...) *¿No sabes que eres la criatura más pobre y más desnuda de Pareja? ¿Ni que cuando alguien pierde algo, lo primero que piensa es que tú lo has robado? ¿No eres tú la última rata del pueblo, y no te tratan todos como a rata, con odio y con asco? ¿Y no son tus enemigos cuantos te pisan y desprecian de esa suerte? ¿Gustas tú de ese trato?*

(Miras, 1992b: 135).

Las brujas, en la pieza aparecen como un grupo social que vive con estrechez y opresión y busca en las prácticas heterodoxas algún aliciente para sus vidas. Resulta fácil comprender que, ansiosas de huir de las sórdidas miserias de una vida trabajosa y del desprecio de los demás miembros de la sociedad, esas mujeres lleguen a adquirir la facultad de inducirse trances en los cuales el transporte al lugar de ceremonias brujeriles, el culto a Satanás y los goces sensuales subsiguientes, como en la fiesta-ceremonia de Barahona, impresionan su imaginación como realidades.

Se crea así un espacio imaginario, verdadero paraíso artificial que propicia el desarrollo de su mítica personalidad: pueden volar desnudas, gritar, insultar, reír, cantar, actuar sin trabas, y sobre todo disfrutar según las recomendaciones de su dios, el Gran Cabrón:

¡Gozad, gozad vosotros, los que vivís sin gozos! ¡Entregaos, fornicad, enloqueced! ¡Vuestros cuerpos fueron hechos para unirse con otros y engendran el placer! ¡no se lo neguéis jamás!... (Miras, 1992b: 176177).

Este espacio imaginario de libertad anda a la par, en realidad, con la rebeldía y la transgresión como medio de afirmación y defensa en la sociedad. La brujería se convierte así, no sólo en un medio de evasión, sino también en arma de represalia del pueblo llano contra la sociedad opresora.

Quiteria y la Ansarona, los dos personajes más individualizados dentro del grupo, corroboran por su ser y su actuación estos dos aspectos de la brujería. Ansarona, la novicia de grupo, es una mujer *simplona, cuarentona recia de buen ver*, se entrega fácilmente a la brujería porque es pobre, sola y necesitada de todo:

Quiteria.- *Esta noche tienes cena en la lumbre, pero todos los día no puedes decir eso.*

La Ansarona.- *Cuando rabie de hambre y no tenga un bocado que comer, me iré contigo al algarrobo. Pero con un puñado de bellotas que haya en esta mano mejor me quedo en mi casa tranquila y serena.*

Quiteria.- *¿Tranquila y serena, hermosa mía? (...) Cuántas veces te han roto esas espaldas azotándote por las calles?*

La Ansarona.- *Tres veces, pero no fue por eso.*

Quiteria.- *Claro que no fue por eso, sino por robar, mira qué consolación...*

(Miras, 1992b: 134).

Por ser pobre y sola ya la habían colocado tiempo atrás, injustamente, la voz popular en las filas de la brujería. Tras la muerte de la niña de Catalina, los vecinos comentaban:

A buen seguro que esto lo ha hecho la Ansarona. A Juan del Río le mató un niño y luego, por amortajarlo, le dieron dos panes y un cuartillo de aceite, y eso que sacó (Miras, 1992b: 120).

Por eso no nos sorprende cuando la vemos volando sobre un diablo negro y profiriendo expresiones de júbilo al lado de Quiteria, para presenciar el aquelarre de Barahona y comprometerse con Satanás. En el vuelo, manifiesta su deseo de ser tímida, de ser tenida en cuenta e insiste en que todos adviertan que está allí. La reina del aquelarre, Quiteria de Morillas arrastra a la Ansarona a su mundo quimérico, porque ésta, desposeída de la fortuna por ser de la clase marginada, tienen en la brujería lo único a lo que aferrarse.

En cuanto a Quiteria, la primera vez que aparece ante el lector-espectador, está en pleno ejercicio de sus artes hechiceriles que le sirven como medio para sobrevivir. El comentario que hace a su madre, después de un rito de conjuro, cuando se marcha el cliente, abunda en este sentido: *Yo procuro rebañar con mi cuchara en su puchero, que vivamos un tiempo de lo suyo*. Porque es pobre, quiere sacar provecho de sus habilidades y se niega a efectuar un conjuro hasta que la angustia del solicitante le ofrezca el vino y el queso como recompensa. Durante la tremenda escena en que ella y su madre van a desdentar a un ahorcado, se manifiesta su afán de lucro:

Juana.- Aplícate y no descansas, hija, que no ha de quedarle uno. ¡Mira que cada diente es una fanega de trigo, ni un cuartillo menos!

Quiteria.- Así ha de ser, que el que anda con dolor de muelas, paga su remedio sin mirar el precio. ¡Nuestra hacienda colmada, tiene en su boca este tunante! (Miras, 1992b: 110).

Las artes hechiceriles son un remedio de vida para las brujas. Es lo que expresa Quiteria cuando, al intentar convencer a la Ansarona para que se haga bruja, dice: *En casa de mi madre no tenemos tierra ni labranza alguna, pero todos los días comemos cuanto nos pide el cuerpo, y bebemos y triunfamos, y convidamos a alguna amiga.*

La Ansarona, para sobrevivir, robaba, por eso la azotaban. Quiteria bruja desde mucho tiempo y *aún están con su virgo (sus) espaldas*. Es que ella no roba; es joven y atractiva y reúne su fama de bruja con la de puta. Si bien es cierto que los calificativos bruja-puta asociados los reciben todos los componentes del grupo social, en Quiteria recaen con mayor asiduidad y fuerza: Marica ha ido en su busca como bruja para que conjure a su amante ingrato que la ha abandonado, pero cuando cree que él se encuentra con Quiteria por obra del conjuro, estalla en insultos y la llama *putona insaciable*; Juana, su madre, la increpa, al ver el cariz que toma su actitud con el verdugo, con el mismo insulto: *¡Pero tirada, puta! ¿Es que no tienes bastante con todos los nombres del pueblo, que hasta con el verdugo te has de revolcar? ¿No tienes vergüenza?* (Miras, 1992b: 104); después de la muerte de la niña de Catalina y Pedro, aquélla acusa a Quiteria de haber matado a su hija, con un acto de brujería a lo que Pedro replica que *más tiene de puta que de bruja*; la acusación que la lleva a la escalera del tormento se funda en *su pésimo conducta de mujer escandalosa y disoluta*. Catalina, que la ha acusado por celos (*¡No puedo sufrir que a mi Pedro se le vayan los ojos tras ella cuando la ve pasar con esos meneos y esa indecencia!*), es la que más insiste en su condición de bruja, pide para Quiteria la hoguera.

En una sociedad que las obliga a vivir en condiciones infrahumanas, es normal que frustradas, Quiteria, la Ansarona y las demás desarrollen el “complejo de Circe”. Quizá sea la razón de que el protagonismo de las artes

brujeiles recaiga en mujeres. El sermón de Astaroth a las brujas en el que les recuerda cómo el demonio las libra del yugo que la sociedad les ha impuesto por ser mujeres y pobres y las palabras que Quiteria dirige a la Ansarona sobre su condición (*¿Y quién te hace pobre, sino los que no te dejan respirar ni levantar la cabeza?*) vuelven a plantear el problema de las injusticias cometidas contra las mujeres, en general y las pobres en particular.

En la pieza, no faltan momentos en que para darse importancia e infundir miedo para ser respetadas, Quiteria y sus compañeras aceptan en una constante mezcla de realidad-ficción, aquellas acciones que el vulgo les imputa:

Juana.- *Esa que chupa un niño cual si fuese un espárrago.*

Quiteria.- *Lo que hay que hacer con ella es untarla de primera intención y llevársela a la fiesta de Barahona, que haga de apostasías y reniegos y después ya aprenderá lo que queda* (Miras, 1992b: 99).

De entre sus actividades, mezcla de realidad y ficción, ocupa un lugar privilegiado en la obra la de hacerse con los dientes del ahorcado en encrucijadas y sitios mal famosos, protegidas por la nocturnidad (tercera escena de la primera parte). Dada la importancia del hecho, es natural que Juana, entusiasmada, quiera difundirlo: *¡Ay, Quiteria, esto se tiene que saber, tiene que correr y correr y lo ha de llevar la fama a la misma Corte* (Miras, 1992b: 112). La difusión-publicidad de sus actividades nocturnas es un medio de afirmación de sí mismas para que se las conceda respeto y consideración, por eso la fama y la honra son temas que dimanen de sus actitudes:

Juana.- *La honra, que es el más rico y delicado tesoro que podemos tener las mujeres decentes. Eso es lo que más vale de nosotras, hija querida: la buena fama y el qué dirán* (Miras, 1992b: 111).

Hasta la exposición a la vergüenza pública por hechos de brujería está considerada como un galardón para su oficio, ya que si son brujas reconocidas podrán irradiar temor entre los que las rodean, consiguiendo así su respeto:

Ansarona.- *¿Y por ventura no has sido estos días emplumada y empicotada?*

Quiteria.- *¡Eso es tropiezo menor! ¡Más bien me ha sido favor y ventaja, que me ha hecho crecer y ganar honra!*

Ansarona.- *¡La honra de estar en la vergüenza!*

Quiteria.- *¡La que aumenta la fama y el provecho! ¡La honra de los míos Ansarona!* (Miras, 1992b: 134).

Como podemos ver, los hechos brujeriles no son más que temores y deseos que sólo habitan en la mente de estas mujeres. La brujería viene a ser un escape a sus vidas, pero también una transgresión del orden establecido.

Estas mujeres de un medio rústico, familiarizadas con las hierbas y sus propiedades, que son más herboristas y curanderas que diabólicas se crean un mundo mítico-imaginario con actividades lúgubres como desenterrar muertos, desdentar ahorcados, efectuar conjuros, amenazar con maleficos o aceptar hechos que difícilmente llegar a cometer (chupar niños, entrar por las chimeneas, tomar cuerpo de animales.. etc). Se configuran así una reputación de

posesión de poderes extraordinarios; de esta forma consiguen prestigio ante sus vecinos que, atemorizados por la creencia supersticiosa de sus poderes, las respetan. Quiteria que ha perfeccionado el oficio de bruja, utiliza como argumento para atraer a la Ansarona el mismo motivo: *Y más ese plato sabrosísimo de que te respeten y te teman, que piensen en ti y te tengan en algo.* Pero, en realidad, se trata de un mecanismo de defensa: declaran, su miedo y su interés en asustar a los demás para no asustarse ellas mismas:

Juana.- *¿Vas a tener miedo de esos villanos cagones, cuando estás desdentando un ahorcado?*

Quiteria.- *los vivos me dan miedo, que no los muertos.*

Juana.- *Pues a ti solita puedo y decirte en secreto que a mí me dan miedo los unos y los otros. Por eso procuro y miro de asustar a los demás cuando puedo y cuando sé...* (Miras, 1992b: 107-108).

Son, en general, inocentes de los hechos y delitos que se les imputa. Cuando Catalina dice a Pedro que ha visto en la oscuridad a las brujas, éste le aconseja: *Tápate la cabeza.* Ante las protestas de Catalina sobre la Ansarona, a la que todos creen bruja, cuando en realidad no lo es todavía, responde la vecina: *Con esas hechiceras no hay que ponerse a mal.* La misma vecina dice de Juana: *Esa mujer es un demonio que seca un cristiano con sólo mirarlo.* Marica abunda en la idea de la fama de Quiteria pues, según ella *hasta los niños de la doctrina* conocen sus méritos, y ella misma reconoce los poderes de su vecina cuando ésta molesta por sus impertinencias, la amenaza. Al final, serán perdidas, torturadas y quemadas por un motivo político-religioso que ellas ignoran, para servir de chivos expiatorios a los detentores del poder político.

Al leer *Las brujas de Barahona*, resulta imposible no evocar a *Las brujas de Salem* del norteamericano Arthur Millar, o en el ámbito español, *Las brujas* de Luis Chamizo, *El cerco* de Claudio Torre o *Parece cosa de brujas* de Matilla López Mazo... etc., por no citar más que éstas. Aunque no hay, en estas obras una indagación sobre el mundo de las brujas por dentro como en la de Miras, al menos existe en todas ellas un paralelismo temático: nos encontramos ante falsas acusaciones propiciadas por los intereses de los demás (los vecinos o los de arriba) que arrojan las desgracias sobre esos seres débiles, pobres e indefensos. Las obras aparecen así como el testimonio de una permanente injusticia contra un grupo social degradado cuyo escudo de defensa es una relación especial con el diablo que les concede unos supuestos poderes extraordinarios: el acto brutal de una violencia injustificada contra las brujas, pero sobre todo la lenta formación, en el laberinto de la mente humana, de todo un sistema de represiones a lo largo del tiempo, se perciben en la réplica de Violante a Quiteria en la cárcel:

Si te hubiesen prendido con el rosario en la mano, lo mesmo hubiera sido. ¡Cuando cae de lo alto la piedra con tal fuerza, no hay quien tuerza los tiros! (Miras, 1992b: 182).

Por eso, las brujas están configuradas como símbolo de libertad. Se rebelan contra un sistema social en el que sufren la opresión y la injusticia social, y la voz, en el último momento, de Quiteria a don Miguel Carillo, es el ejemplo final de este acto de rebeldía de quien no se resignan a morir en la ignorancia:

... ¡Todas estas prisiones y rigor tienen su motivo (...) ¡Quiero saber esa razón! ¡Quiero saber, don Miguel de mi vida, quiero saber! ¡Si me van a quemar, quiero saber por qué me queman! (...) ¡quiero saber! ¡Vuestra merced

lo sabe y yo no! ¡Dígamelo, no se lo calle! ¡Quiero saber! ¡Aaaay! ¡Quiero saber! ¡Aaaay! (Miras, 1992b: 193).

Las alumbradas de la Encarnación Benita, aunque distinta a *Las bruja de Barahona* desde la perspectiva de su construcción dramática, guarda con ella esenciales paralelismos. En la primera, se trataba de un grupo de mujeres encerradas en la pobreza, la ignorancia y el desprecio; en ésta se trata de monjas, o sea, un grupo de mujeres encerradas entre los muros de un convento: en los dos casos, la libertad se encuentra ligada a la extravagante manifestación de lo ilógico y lo inhabitual. Para comprender la actuación de estas monjas, es necesario tener en cuenta la situación general de la mujer de la época.

Una breve prospectiva a *La Monja alférez*, pieza del mismo anclaje histórico, es decir, el siglo XVII, nos permite desvelar los mecanismos de sujeción de la mujer: los clásicos principios de la época¹⁰ cierran las puertas a la mujer para cualquier oficio que no sea tomar los hábitos, contraer matrimonio o ser criada de respeto en alguna casa noble siendo, de los tres estados, el de monja el oficio de más honor y dignidad. Hablando con propiedad, esto quiere decir que la única opción de más lustre que la sociedad concede a la mujer son los claustros. Catalina se había sublevado contra el sistema al buscar su libertad en el oficio de las armas después de disfrazarse de varón. Las mujeres de *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, al encontrarse enclaustradas en un convento eligen la enajenación como vía de emancipación. Igual que en *Las brujas de Barahona*, la sociología y el psicoanálisis – pensamos en las obras, entre otras, de Frank Donovan (1971) y Beatriz Moncó Rebollo (1989) ya citados – pueden explicar cómo la condición de la mujer en la sociedad empuja a nuestros “sujetos” (S) a buscar un escape que consiste, aquí, en la creación de

¹⁰ A este respecto, recuérdese el tipo de educación que preconiza Doña Úrsula a su sobrina Catalina de Erauso: véase Miras, 1992a:72.

unos mundos imaginarios liberadores de su esclavitud, presididos por seres sobrenaturales que convierten en triunfos sus fracasos.

El sujeto colectivo de nuestra obra es un grupo de monjas jóvenes, de poca cultura y de una precaria formación religiosa en la que la línea divisoria entre herejía y santidad es nebulosa. Son doña Teresa, Valle de la cerda, Sor Luisa María de Ribero, Sor Anastasia... etc., las monjas de San Plácido. Otro rasgo característico de esas mujeres es su ingenuidad, su candidez.

El proceso de alumbramiento empieza con doña Teresa, la priora, de veintiocho años, y cuyos arrobos y deseos de intimidad con Dios traducen una voluntad de representar la Santidad al tiempo que desvelan la soledad y la angustia que presiden el ánimo de estas mujeres:

*¡Señor! ¡Señor, no me **dejes** así! ¡No me **abandones** así, Dios mío. No me dejes nunca en **tanta soledad**, en ese **negro desierto** que rodea **tu cruz**, señor mira que lo podré **sufrir**, que soy flaca; Me ahoga la **congoja**, señor de verte en **tanta negrura** (...), y ahora tengo el **castigo** de verte muerto en esa **noche oscura** ¡ay, señor, que **dolor** que siento en las entrañas! (...) Con tan buen amigo presente, con tan buen capitán que se puso el primero en **padecer**, todo se puede **sufrir** (...) Que no pueda ya, Dios mí, esta sierva tuya sufrir tantos trabajos como lo vienen de verse sin Ti, que si he de vivir, no quiero descanso en esta vida si no lo das Tú. Querría ya mi alma verse libre; el comer me mata, el dormir me acongoja, veo que se me pasa el tiempo de la vida en regalo y no puedo sosegar, que ya no quiero vivir si no es en Ti. (...) En tus brazos quiero del todo dejarme: si quieres llevarme al Cielo, que así sea; si quieres llevarme al Infierno, no tengo pena, si eso a Ti te contenta; si quieres acabar del todo mi vida, eso quiero; (...) haz de mí como de cosa propia (Miras, 1985: 19-21).*

La oración configurada en torno a semas como abandonador-soledad-desierto-cruz-sufrir-congoja-negrura-castigo//alma libre-llevarme al Cielo de esta joven monja, revela una situación de suplicio y una vida de dolor que traduce la identificación con Cristo. La imagen de esta religiosa postrada ante Jesucristo crucificado (el Velásquez) expresa de manera rotunda el martirio de su vida. La libertad de su alma que ella anhela no supone sólo la intimidad con Dios, característica de los místicos, sino también y sobre todo un deseo de evasión de ese mundo real en el que ellas viven como castigadas, abandonadas e ignoradas por su condición. El éxtasis y la comunión con Dios las colocan, para las que las rodean, entre los elegidos por Dios, y esto puede suponer respeto, consideración y privilegios: *Esta pobre monja ayudará cuanto esté en su mano, ofrecerá la priora al Conde-Duque.*

La real o supuesta levitación de Sor Teresa es un milagro y supone la presencia patente de Dios en ella; es el detonante de una histeria colectiva que transforma su cárcel en paraíso. El propio rey alaba la santidad de las monjas:

¿No entiende que un pecador se turbe ante la presencia de la Santidad? (...) más a menudo quisiera yo venir, madre mía. Es mucho el consuelo y la luz que aquí recibo... (...) Qué sería de ella (España) y de mí, si n fuera por el tragaluz de esta santa casa, que a todos nos alumbra (Miras, 1985: 106-107).

La priora se siente tan alabada que se cree la verdadera luz de la cristiandad:

... ya son varios romanos cardenales que miran con voluntad y apego hacia la Encarnación Benita de San Plácido (Miras, 1985: 110).

Sor Luisa, la más joven de estas monjas, soporta peor la desequilibrada vida de aquel convento y su mente se resiente por ello. Es débil de mente y cuerpo. Ella es la que asiste a la levitación de la priora. Irrumpe en escena profiriendo ayes y exclamaciones sobre el milagro que acaba de presenciar: *¡Aaayy! ¡Milagro de Dios! ¡Milagro! ¡Vengan, vengan a verlo! ¡Padre francisco, padre! ¡Milagro! ¡Vengan todos!* (Miras, 1985: 22).

El impacto que le causa la prueba de santidad que acaba de presenciar, provoca en ella, por un lado, una evasión en forma de elevación del espíritu que la hace adoptar un lenguaje poético: *Por el aire navegaba, igual que una galera por el mar. ¡Igual que una paloma!, Teresa ha volado como una garza; al modo del Arcángel San Gabriel en el paso de la Anunciación* (1985: 24-25); por otro lado, una actitud práctica en la que anidan deseos de grandeza: *... Su partido (el de la Priora) ha de medrar en esta casa hasta subirse a los cielos, a las manos de Dios. En ese bando quiero yo estar, en ése, y una higa para esa seca envidiosa, que de aquí una semana no ha de tener quien la mire; (...) el señor ha de servirse de levantarme un día a mí del suelo, como he visto yo a doña Teresa* (Miras: 24-25).

La faceta más importante que desarrolla esta joven monja es la profética y mediante ella actúa como el Coro de la tragedia. Nada más producirse el “milagro” de la priora, mientras Anastasia hace planes para el futuro, la voz de Sor Luisa viene a confirmar la gloria que esperan: *¡Días grandes vienen! ¡Ay, qué angustia!*

Sor Anastasia es el ejemplo más sobresaliente de una vida de frustración que encuentra en la alianza con el demonio la solución que convierte su fracaso en triunfo. Su baja extracción social se nota en el carácter vulgar de su expresión. Es rústica y poco espiritual. Este origen plebeyo explica su

materialismo agudo y la desmesura en su deseo de grandeza. El primer reactivo es la certeza de la Santidad de la priora manifestada por la levitación; el suceso le produce un estado de excitación explicable por la proyección mental de los múltiples beneficios y privilegios que les traerá el hecho.

Su rusticidad está en consonancia con su materialismo. El tránsito de la priora representa para ella una fuente de ingresos: *Que Dios mande visiones y arrobos al convento, y todas medraremos (...) ¡santa, santa tenemos! ¡Santa en Casa! ¡A vivir! ¡A medrar! ¡A crecer! ¡Santa tenemos! (...) ¡Convento con Santa! ¡Vengan limosnas! ¡Vengan dádivas! ¡A ver quién da más* (Miras, 1985: 23 y 33). La nueva situación la interpreta como una forma de desquite contra los que la atropellaron cuando no era nadie, como la condesa de Nieva, y la manera de conseguir el respeto de los más altos, que por su clase social no le corresponde:

¡Aquí ha de venir el Rey a ponerse de rodillas! ¡Aquí, aquí! ¡Si quiere que Dios la oiga, ha de venir aquí! ¡Doblar el lomo aquí! (...) El que quiera llegar a la Santa tendrá que pasar por nuestras uñas y dejar en ellas los dineros, la honra y el hígado (...) Haga milagros, doña Teresa, que acá vendrá todo Madrid, y cuando venga esa señora con sus bigotes (ser refiere a la Condesa de Nieva, su antigua señora), *juro a Dios que ha de lamer estos zapatos* (Miras, 1985: 34).

Este parlamento pone de manifiesto el afán de lucro, y de poder y su deseo de venganza, otra revancha sobre la vida es ser apóstol al nivel de los discípulos de Jesús, lo que la sacaría también de su humilde condición. De ahí la sugerencia a Fray Francisco, su confesor: *¡Tú serás el divino Maestro y nosotras tus apóstoles!* y su exclamación *¡Apóstola soy! ¡Apóstola soy, mal que le pese al nuncio!* Esta última intervención corrobora el sermón de Astaroth en *Las brujas*

de Barahona sobre la situación de relegada de la mujer en el estamento de la Iglesia católica.

La disposición de su ánimo para el enfrentamiento entre clases hace que el dramaturgo aloje en ella (o que ella misma se adjudique) a Peregrino Raro, el mayor de los demonios, a la hora de la exteriorización de los demonios de los que están posesas. De este modo, ella misma se concede por intervención diabólica la importancia social que anhelaba y que en realidad no poseía. Moncó Rebollo (1989: 164) corrobora nuestro punto de vista cuando, al referirse a la posesión de Anastasia por Peregrino, hace notar que ésta es la manera que tiene ese escalón ínfimo de la clase social de colocarse por encima de los demás. Por eso, es de suma importancia el momento en el que hace palpable su superioridad sobre la priora (ésta de origen noble) y las palabras que le dirige al Conde-Duque y a su mujer, que se marchaban sin darle gracias:

¡Andad, andad noramala, mala gente (...) Ni una palabra de despedida, me ha dado el gran señor! ¡Todas las zalemas para doña Tersa Valle de la Cerda, que es dama principal! (...) ¿Y no tengo yo a Peregrino? (...) ¿por qué entonces, a mí no se me mira? ¡Bien conocí a toda gente, cuando serví a la Condesa de Nieva! ¡Haga maravillas una mujer como yo, que ellos nunca lo verán! (Miras, 1985: 89).

Por los mismos motivos humilla al capellán del convento: *Dí, Frascuelo, no me pides algún adelanto, una señalica de lo mucho y bueno que te he de decir? ¿A qué sí, picarón? ¡Pues de rodillas! ¡Pone de rodillas delante de mí, putico! No delante del demonio, ni delante de la monja tampoco, pero sí delante de la palabra de Dios! ¡de rodillas, delante de la divina revelación!...* (Miras, 1985: 68); y personaliza su odio de clase en la priora a la que amenaza: *!Tú*

tiene puesto el ojo en ser abadesa, pero no lo verán los nacidos! ¡Sola yo basto para hacer que no lo seas en los días de tu vida! (Miras, 1985: 90).

Pero, ante todo, Sor Anastasia es de una crédula ingenuidad. Esta monja plebeya quiere atraer sobre sí la atención de los demás y para ello no duda en confirmar, por boca de su *demonio profético imbuido por dios*, cualquier predicción por descabellada que ésta sea.

Al final, estas mujeres que querían escapar de los muros del convento mediante la creación de un paraíso artificial, a través de visiones patológicas, son entregadas a la inquisición.

Y los perros callaban de Césaire es una alegoría: se trata de un hombre, un esclavo revolucionario, encarcelado, que revive, en el umbral de su muerte, sus condiciones y su lucha por la libertad. La pieza se abre en la celda del Rebelde encerrado con otros negros *candidatos a la locura* (Césaire, 1974: 90). Revive las condiciones infrahumanas de vida impuestas por la esclavitud:

El recitador.- *Mis recuerdos braman el rapto... la argolla... la pista en la selva... el barracón... el negrero.*

El Medio-Coro.- *Nos marcaban con hierro rojo.*

El Rebelde.- *Y nos vendían como animales, y nos contaban los dientes... y nos tanteaban los testículos y examinaban el aderezo y el deslustrado de nuestra piel y nos palpaban y pesaban y sopesaban y colocaban en nuestro cuello de bestia domeñada el collar de la esclavitud y el apodo* (Césaire, 1974: 176).

Por eso, como Donata, tuvo que matar a su amo, símbolo de su alienación. En efecto, el amo le había expoliado y sometido como esclavo; ahora venía a especular junto a la cuna del hijo:

... será una buena presa (...) que habría que interpretar cuanto antes, que eran demasiado veinte años, para ser un buen cristiano y un buen esclavo, buen sujeto y muy devoto, un buen guarda galeotes de mayoral, ojo alerta y brazo firme (Césaire, 1974: 136).

Asesinó a su amo también y sobre todo porque quiso *abrir sobre otro sol los ojos de su hijo*.

El asesinato del amo en particular, o del colono en general, no supone un odio hacia él, sino una reivindicación de la justicia. Por eso, el Rebelde acepta el grito *Muerte al colono*, únicamente como

*... la chimie de l'engrais
qui ne vaut que s'il meurt
à faire renaître une terre sans pestilence, riche,
delectable, feurant non l'engrais, mais l'herbe
toujours nouvelle
(...)
Je suppose que le monde soit une forêt. Bon !
il y a des baobabs, du chêne vif, des sapins noirs, du noyer blanc
je veux qu'ils poussent tous, bien fermes et durs,
différents de bois, de port, de couleur,
mais pareillement plein de sève et sans que l'un empiète
sur l'autre...
(Césaire, 1956: 57).*

El acto y la postura del Rebelde supone, en el presente, una oposición a la dominación y a la Administración colonial. El rebelde acepta el sacrificio de su vida por esta causa. Sin embargo, la muerte del Rebelde es un arma cargada de futuro. El Rebelde quiere cambiar el curso de la historia impuesta por el colonizador. Primero toma conciencia de las exacciones coloniales y la primera que se le ofrece a la mente es, ante todo, la trata, esta trata que ha desmantelado y despoblado a África, animalizando y cosificando al negro: *y nos vendían como animales, y nos contaban los dientes...* Esa animalización provoca en él una reacción violenta de rencor. Pero sabe que no debe odiar, que *odiar es todavía depender*. Se subleva sólo contra la injusticia del colonialismo.

Sin unidad, sin armas adecuadas, muertos psicológicamente, los negros padecían el yugo colonial en la resignación y la apatía: se callaban. El Rebelde reacciona, por eso es asesinado por el opresor. Así se ha logrado eliminar al cabecilla del rebaño. Y la vida tendría que seguir su curso normal. Sin embargo, éste no es el caso. Una brecha ha sido abierta. Una página nueva de la Historia va a iniciarse. Desde aquel día en que el rebelde mató a su amo, abrió el camino de la Libertad. Ahora, su sacrificio, al aceptar morir, no será vano, pues como desafiaba el Eco al colonizador... *si muere el Rebelde esto no ocurrirá sin haber aclarado antes todos que eres el constructor de un mundo de pestilencia* (Césaire, 1974: 90).

El rebelde muere como morirán Christophe Y Lumumba o como murieron Saturna, Donata, Catalina, etc. En el fondo, es una muerte necesaria: es preciso que el grano muera para que germine la planta. Como lo corrobora Ngal (1975): *el sacrificio del Rebelde guarda su valor en sí y quedará ante el pueblo como una luz que aclara, aunque, de momento, prefiere, por miedo, las tinieblas de la miseria. El héroe desaparece pero su acción permanecerá en la memoria del*

pueblo como un llamamiento o un re-llamamiento. Lo conseguido por el rebelde es irreversible, sea recordado o no. El propio rebelde lo reconoce cuando dice:

*No sé si este pueblo me estará agradecido; sin embargo, sé que le hacía falta un comienzo, algo como un nacimiento...*¹¹ (Césaire, 1974: 62).

El Recitante puede declarar con sobrada razón:

Muerto en pleno vuelo de Antorchas, en plena fecundación de la vanilla... (Césaire, 1974: 207).

La muerte del Rebelde puede ser el comienzo de la fecundación. Sin duda, nacerá de ella la toma de conciencia del pueblo. Por eso, la pieza concluye con los ladridos de los perros (que antes *callaban*) y el sonido frenético del tam-tam.

Con *Una Tempestad*, Césaire presenta un microuniverso que deja ver la potestad de Próspero, usurpador de la isla de Sicorax, que mantiene a Calibán, legítimo propietario, bajo su dominación. La sed de potencia lleva a Próspero a sojuzgar todo: la isla, Calibán, Ariel, La tripulación. No le basta apoderarse de la propiedad de Calibán, lo reduce a la esclavitud y le hace vivir en condiciones infrahumanas.

Calibán, parecido al Rebelde en todo punto, no se deja pisotear. Ataca a Próspero de frente, maneja tanto el insulto, el sarcasmo como la ironía; dirige un movimiento insurreccional que fracasa porque sus acólitos, Tríncalo y Stefano, no comprenden nada de su rebelión. Sin embargo, Calibán no renuncia a su lucha, al objeto de su deseo: reconquistar su isla y su libertad.

¹¹ La traducción es nuestra.

Calibán es, esencialmente, el colonizado que toma conciencia de su situación y se rebela. Sabe que puede liberarse, pero sólo por la violencia que considera como la única fuerza capaz de recobrar su dignidad. Para él, liberarse significa, ante todo, reconquistar su isla y su cultura. Rechaza la forma de lucha de Ariel que le parece ser cobardía, renuncia y genuflexión. Rechaza toda solución intermedia:

Mejor la muerte que la humillación y la injusticia (Césaire, 1972: 142).

Por esta actitud, Calibán es de la calaña del Rebelde, Christophe y Lumumba. Calibán, en contraste con Ariel, utiliza a vía revolucionaria para liberarse. Pero al final, no logra su objetivo: reconquistar su isla y ser libre. Próspero decide no abandonar la isla y le concede la libertad a Ariel. Podríamos concluir que el sujeto fracasa en su intento de alcanzar su objeto.

La pieza plantea el problema de la liberación de los oprimidos en general. Pero si la interpretamos teniendo en cuenta que Césaire quiso escribir una pieza cuya acción se situara en los Estados Unidos, entonces los personajes se vuelven muy simbólicos. Próspero, el conquistador, y hombre de ciencia, representa la dominación blanca; Calibán y Ariel serían los oprimidos negros. Las injusticias, las vejaciones y las represiones cometidas contra los negros y la rebeldía de éstos se sintetizan en este parlamento de Calibán:

Es necesario que comprendas, Próspero:

durante años he agachado la cabeza

durante años he aceptado

he aceptado todo;

tus insultos, tu ingratitud

peor todavía, más degradante que esto,

tu condescendencia.

¡Pero ahora se acabó!

(...) Sin duda, por el momento eres aún el más fuerte.

Pero de tu fuerza me río, como también de tus perros.

¡de tu policía, de tus inventos!

¿Y sabes por qué me río?

(...) Porque sé que me las pagarás

¡Empalado! ¡Con el palo que tú mismo has afilado!

(...) Próspero eres un gran ilusionista: la mentira es lo tuyo. Y me has mentido tanto, mentido sobre el mundo, mentido sobre mí mismo, que has conseguido imponerme una imagen de mí mismo; un subdesarrollado, un incapaz así has hecho que me viera, y esa imagen, ¡la odio! ¡es falsa!

Pero ahora te conozco, viejo cáncer, y me conozco... (Césaire, 1972: 177).

Los negros adoptan dos formas de luchar encarnadas por Calibán y Ariel. Calibán representa la forma revolucionaria de enfrentamiento brutal con la sociedad blanca racista. Para ponernos en la realidad norteamericana, Calibán correspondería a los “Black Panthers”, el “Black Power”. Es significativo que Calibán considere la postura de Ariel como la cobardía, la renuncia, la genuflexión. No quiere contentarse con promesas de libertad a costa de su humillación. La libertad, hay que conquistarla con los puños y no esperar la mañana. Por eso, le grita a Ariel *Freedom now* (Césaire, 1972:140). No le asuntan la potencia y la ciencia de Próspero; tampoco le desaniman las derrotas en las batallas, está convencido de que ganará la guerra:

Y sé que un día

mi puño desnudo, sólo mi puño desnudo

¡bastará para aplastar tu mundo!

¡El viejo mundo de mierda!

(Césaire, 1972: 177).

Es muy significativo también que Calibán, al decidir “*no ser más Calibán*”, rechazando así el nombre que le dio Próspero – quiera llamarse X. es verdad que al autollamarse X, Calibán quiere decir que él es un hombre sin nombre: quiere recordar a Próspero el hecho fundamental de que le ha robado todo, incluso su identidad. Sin embargo, la contigüidad de este hombre con otro añadida a la actitud rebelde y belicosa nos hacen creer que Calibán encarna una de las figuras más revolucionarias de la lucha contra la segregación racial en los Estados Unidos: Malcolm X.

Ariel es el extremo opuesto. Representa la violencia. Es el esclavo mulato: quizá sea este doble origen responsable de su actitud conciliadora. Aunque Calibán le reprocha que quiere obtener, ni por violencia tampoco por sumisión, sino intentando cambiar al amo, humanizarlo, hacer que nazca en él una conciencia Ariel intenta con paciencia, que Próspero tome conciencia de su injusticia y que ponga término a ella, dando luz en esta perspectiva a un mundo más humano, más fraterno:

...He tenido a menudo el sueño exaltante de que un día, Próspero, tú y yo, emprenderíamos, hermanos asociados, la construcción de un mundo maravilloso, aportando cada uno de nosotros, en contribución, las propias cualidades: paciencia, vitalidad, amor, también voluntad y rigor, sin contar algunos arranques de ensueño sin los cuales la humanidad perecería de asfixia (Césaire, 1972: 141).

Ariel es la figura de Gandhi, apóstol de la no violencia. En la realidad norteamericana, Ariel es el Martín Luther King, del *I have a dream...*, del sueño de una América unida, humana y fraterna.

II. 2. 1. 2. 2. Sujeto perteneciente al alto estamento

El segundo grupo consta de cuatro obras, dos de Miras: *El doctor Torralba* y *La Monja Alférez*; y dos de Césaire: *La tragedia del rey Christophe* y *Una estación en el Congo*. Las innovaciones en estas piezas, en cuanto a la elección del sujeto, consisten en que dejan de ser los sujetos seres pobres y pertenecientes a la clase inferior de la escala social. Torralba y Catalina, Christophe y Lumumba son cogéneros del poder: los dos primeros son de familias acomodadas; los demás son jefes de Estado. Sin embargo, como podemos comprobar en la configuración del esquema S/O, los sujetos del segundo se parecen a los del primero en cuanto al objeto de deseo: su lucha y sus sufrimientos representan los de cualquier ser – Saturna, Donata, Calibán, etc. – enfrentados con un poder antropófago e insaciable.

El doctor Torralba es la historia de un joven médico de origen español, humanista y hombre de ciencia con dotes excepcionales, formado en la libertad y revolución espiritual e intelectual del renacimiento italiano. Lo que atrae al joven conquinense es, junto a la fe en Dios, la gran atención centrada en el hombre y su vida terrenal manifestada en *il materialismo e proto-positivismo scientifico incarnati da Maquera e Alfonso che tanto influenzano il Dottore* (Magda Ruggeri, 1991: 94). A pesar de que todas las filosofías no llegan a conquistar su total adhesión, admira de Italia esta libertad de pensamiento. Este ambiente de apertura intelectual permite la cohabitación de la ortodoxia católica con desviaciones esotéricas y hasta heréticas. La sensibilidad del entorno papel hacia el materialismo científico y el esoterismo permite un clima de tolerancia del que se aprovecha el joven español para convertirse en el nigromante más eminente de la época.

De vuelta a España, tiene que sufrir en su cuerpo y alma, el choque de las dos culturas. En la península Ibérica, existe, según Magda Ruggeri (1991: 94) *una simbiosi dettata da una rude volante di Lorenza formale tra l'autoritarismo politico e l'integralismo religioso*. Su aplicación es visible a través de una absoluta intransigencia, un dogmatismo teocrático intolerante hacia cualquier desviación esotérica considerada como obra del diablo. Por ser nigromante, Torralba es combatido en su propio país y condenado por dos delitos vistos como aspectos de uno solo: la infidelidad a Dios y al poder político que en él busca su legitimación.

El hombre exaltado por la fe renacentista en Italia, es temido y reprimido en la Católica España por medio del terror político espiritual de la inquisición, un terror que aniquila la independencia de espíritu y degrada la integridad intelectual del individuo.

Otra vez, después de cuatro años de cárcel y torturas, Torralba está condenado a muerte por los jueces de la Inquisición, como en las obras anteriores. Pero se trata de un individuo excepcional, un hombre de ciencia, de saberes inmensos. Por eso, su muerte es diferente de la de Saturna o Donata. A la muerte física de los anteriores sujetos, Torralba opone su muerte espiritual. El médico nigromante se había atrevido a salir del cauce establecido por la colectividad. El poder, después de torturarlo, lo doblega. El martirio de Torralba termina cuando cede. La depresión y la anulación de su personalidad se manifiestan en sus palabras cuando echa a Zaquiél:

Hay que ser y pensar como las gentes con quienes se vive, y donde no siempre habrá alguna inquisición que será rigurosa o será sutil, según sean los usos de esas gentes, para forzarse a ser igual a ellos (Miras, 1991: 179).

Torralba acepta así el castigo que le imponen los jueces y aparta de su lado a Zaqquiel. Al renunciar a su demonio, renuncia a su vida, queda anulado y solo.

El doctor Torralba, como después Catalina de Erauso, son dos personas concretas, poderosamente diferenciadas del resto de sus congéneres y que, como células enfermas, son aisladas rápidamente por el organismo al que pertenecen para evitar el contagio y propagación. Torralba es un individuo que se atrevió a dudar de lo que la sociedad había impuesto como creencia y tuvo que renunciar a lo conseguido para no ser físicamente aniquilado. De esta forma, la historia de Torralba que nos lleva a través de Miras, es una tragedia en la que se plantea el destino individual del hombre en una sociedad gregaria que no permite la disidencia. Estamos de nuevo, con este caso, ante el asedio a una conciencia agónica, ante una víctima del oscurantismo, de los dogmas férreamente impuestos, de la falta de libertad de pensamiento... de la España que, en fin, se cerró en sí misma para no ser Europa.

En *La Monja Alférez*, Catalina de Erauso es uno de esos seres extraordinarios que Miras saca del fondo olvidado del *depósito* de la historia. *La Monja Alférez* es la historia de la vida de esta mujer excepcional que consiguió burlar las leyes de su tiempo con el propósito de luchar por la liberación de la mujer en particular y la justicia social y la libertad del hombre en general. Catalina se da cuenta de que en su sociedad la mujer es un ser inferior, secundario y subordinado al hombre, y se subleva contra esa injusticia social. Nacida en una familia de militares, ha aprendido que entre las cualidades masculinas que fundamentan su superioridad, el valor (la valentía) es el más importante. Con la convicción de que la vida humana es fruto de la voluntad, quiere ser hombre y lo va a ser según los cánones de la sociedad de aquel entonces: *un soldado bravucón y pendenciero, aventurero y matador de*

hombres. Pero tendrá que enfrentarse al final contra el poder que, como en el caso de Torralba, aniquila a los que significan peligro para su estabilidad.

Doña Úrsula resume en sí misma los mecanismos sociales de sujeción de la mujer por su forma de educación y en los proyectos de futuro que preconiza para su sobrina. En efecto, su pensamiento sobre el porvenir de Catalina se sustenta sobre los clásicos principios de la época: le propone que, si quiere abandonar los hábitos, contraiga matrimonio o siendo hidalga, entre como criada de respeto en alguna casa noble, aunque ella está convencida de que *de los tres estados que puedes tener, el de más honor y dignidad es el de monja* (Miras, 1992a: 73). Cuando le opondrá Catalina el oficio de las armas como el que da más lustre que los claustros *que sólo son buenos para mancebos apocados*, la tía le muestra que en la sociedad las puertas están cerradas a las mujeres para tal oficio: *¿Acaso tenemos entrada las mujeres en el oficio de las armas? (...) Dicen que las mujeres valemos menos* (Miras, 1992a: 73).

Del diálogo con su tía, Catalina toma conciencia de la injusticia social y de la discriminación de que son víctimas las mujeres.

Cuando yo era bien menuda, jugaba en mi casa con mi hermano Miguel, y aunque él tenía dos años más que yo, éramos parejos en fuerzas y entendimiento. Pero ahora, él está en las indias y es alférez, mientras que yo lo más que puedo ser es monja. No lo entiendo (Miras, 1992a: 73).

De esta conversación sostenida con doña Úrsula, surgen los íntimos deseos y aspiraciones de la joven e impetuosa novicia que están en el origen de su evasión del convento donde había permanecido encerrada desde los cuatro años y de su disfrazamiento de hombre para ser libre.

La vida de Catalina en las indias es una vida de aventuras, pendeencias, ocultamiento, huida constante de la justicia, pero sobre todo de demostración del valor. Para ella, sólo la violencia revela la *hombría* y ya que su ideal es violento y brutal, ella intenta ser violenta y brutal.

El episodio del paso de la cordillera de los Andes es uno de los momentos más importantes de la vida de Catalina en la serie de las *pruebas calificantes* (Everaert Desmedí, 1981: 46) donde el sujeto demuestra que detenta ya la competencia necesaria para alcanzar el objeto de su deseo.

El desertor que acompaña a Catalina se muere, como otros hombres valientes que se aventuraron por allí; Catalina sobrevive. El desertor contribuye a la realización del objetivo del sujeto: representa el contrapunto a su valor y hace añicos todos los prejuicios sobre la mujer en cuanto a su resistencia física. Esta aventura desvela la configuración espiritual del protagonista: su voluntad vence a la muerte segura que acechaba en la helada mañana.

Los sucesos, las aventuras de Catalina que constituyen el argumento de *La Monja Alférez* tienen como causa la reflexión sobre la condición social de la mujer y una finalidad: la justicia social en términos de libertad. Este “leit motiv” ya se encuentra en el grito de triunfo que profiere cuando llega a escaparse del convento: *soy libre*. Cuando elige trocarse en hombre para abrazar la carrera de las armas, obedece a los mismos motivos. Ya alférez, lleva una vida de jugador y peleón hasta el punto de que se convierta en indeseable por las autoridades del Perú; exhibe un hiperbólico sentido del honor (valor superior de la época) que la lleva a cometer constantes hechos violentos, a adoptar una actitud masculina que la conduce a considerar necesario matar para limpiar su honra. Todo esto obedece a su obsesión por afirmar su valentía y su virilidad con los únicos medios que ella conocía; es decir, el sometimiento total a un código masculino

que le hace decir más tarde: *si, como es notorio, un hombre de verdad no ha de conocer el miedo, y yo quiero ser un verdadero hombre, me cuidaré muy bien de que ni un punto de medio entre en mi corazón* (Miras, 1992a: 141). Por eso, en medio del desolado paraje de los Andes, a punto de morir de frío, cansancio y desnutrición, catalina anima al desertor que la acompaña: *Aquí estamos vivos y libres*. Es capaz de vencer a los elementos naturales hostiles, gracias a su férrea voluntad de sobrevivir. La travesía de los Andes es una proeza difícilmente parangonable.

Más adelante, la única condición que pone para aceptar lo que le pide el obispo de Guamanga es permanecer en el convento, en espera de que se resuelva su situación *como señora alojada, no como profesa, pues no llegué a profesar, y no tengo por qué quedar atada (...) no voy a dejar que se me enclaustre a la fuerza* (Miras, 1992a: 132.)

Resuelta y valiente, no se arredra ante las dificultades, como lo demuestra al *pedir al rey nuestro señor que me convalide y reconozca el empleo de alférez que gané con mi sangre y me señale la renta que le es propia y una licencia al propio Papa* (Miras, 1992a: 132) para vestir de varón. La elección de la indumentaria varonil es otro signo de libertad que la empuja a tomar licencia de llevar calzones: *santidad, ellos me han hecho vivir como yo quería, con libertad y honestidad a un tiempo* (Miras, 1992a: 140). Este derecho a ser lo que uno desea, es el que la hace volver a las Indias *donde me siento en mi casa, sin las trabas de aquí*.

Otra vez, como con el doctor Torralba, estamos ante un caso, tolerado por único, de una sublevación contra el orden establecido. La historia de Catalina es la de estas heroínas que, con el trueque, intentan defender su derecho a disfrutar de las mismas posibilidades que los hombres. Catalina puede preguntarse como

doña Juana de Madrid (F. de Rojas Zorrilla: 1952: 337) que toma la resolución de seguir su inclinación al estudio y doctorarse en Salamanca:

*¿De los hombres el ingenio
el espíritu, el valor
acaso es mayor que el nuestro?
(...)
Pues a nosotros, ¿por qué
nos impiden que usemos
lid y escuela, si en nosotras
hay igual valor e ingenio?
Quitar este traje, quiero
y en Salamanca, pues no hay
Quien me conozca, ser pienso
envidia y admiración
de antiguos y de modernos.*

La tragedia del rey Christophe, en cuanto a la configuración del sujeto, se aproxima a la anterior. En realidad, *La tragedia del rey Christophe* es la tragedia de las independencias africanas en el espejo de Haití: el rey Christophe encarna la negritud enfrentada con tres problemas: problema metafísico de la raza; el problema político, el de cargar con la edificación de un Estado; y el problema humano, el de la adaptación de un pueblo a un nuevo Estado, paso de la dependencia a la independencia y a la responsabilidad. Terminada la fase de la descolonización empezada por el Rebelde en *Y los perros callaban*, se plantea el problema positivo de formar naciones que salvaguarden unas tradiciones suyas, mantengan su autonomía y se adapten a las exigencias del mundo moderno. Ésta es la difícil tarea de Christophe y que constituye el objeto (O) de sus acciones. Para llevar a cabo esta tarea, el sujeto cuenta con unos colaboradores, el apoyo

de su mujer y de su pueblo y de una fuerza espiritual: África. Todos estos personajes forman la categoría (A).

La obra comienza en el momento en que la muerte de Dessalines, primer Jefe de Estado de Haití, suscita una verdadera agitación en el régimen político del país. El senado ofrece a Christophe, general del Ejército, antiguo esclavo y antiguo cocinero, el poder, pero un poder vaciado totalmente de su sustancia. Espera que Christophe decline la oferta para entregar la autoridad suprema a Petión, rival de Christophe, mulato perteneciente a la clase burguesa, incapaz de servir los intereses del pueblo. En la imposibilidad de cooperar con el Senado, Christophe se rebela y crea su reino. Christophe *quiere mantener la integridad y la independencia (de Haití): no tolerar jamás, bajo ningún pretexto, el retorno de la esclavitud ni de ninguna medida contraria a la libertad y al ejercicio de los derechos civiles y políticos del pueblo de Haití: gobernar con la sola mira del interés, de la felicidad y de la gloria de la gran familia haitiana...* (Miras, 1972: 32).

Estas dos visiones del mundo encontradas desembocan en la disolución de Haití en dos estructuras gubernamentales: una república al Sur, presidida por Petión y un reino al Norte, con Christophe. A pesar de las ofertas de reunificación de Christophe, la rivalidad termina en guerra. En el momento en que tiene a Petión a su merced, en vez de aplastarlo como se lo sugieren sus oficiales, Christophe se contenta con razonarle para salvaguardar la unidad de Haití. Estas tentativas, evidentemente fracasan: Petión no puede comprender que el país necesite tener reunidas sus energías para conquistar su libertad total.

En un primer momento, además de instituir un reino, Christophe se hace coronar rey y se rodea de una corte ridícula, porque se trata de la necesidad

primera del colonizado, del esclavo, es decir, la afirmación de su igualdad con su antiguo amo, el rey de Francia, dentro del contexto histórico de 1810:

... los franceses (...) no sienten respeto por las repúblicas. Napoleón lo ha demostrado... (Césaire, 1972: 23).

Es, primero, una cuestión de dignidad, y luego, de forma, porque el pueblo necesita una organización, vehículo de una conciencia nacional. Christophe quiere algo indispensable para todo colonizado consciente de su alienación: redefinirse, reencontrarse, restablecer el contacto consigo mismo, restablecer la continuidad psicológica.

Luego, Christophe invita a su pueblo a ir angustiosamente en busca de su historia, de sus raíces: el pueblo necesita estas raíces para desarrollarse, desenvolverse. Por eso, Christophe dirá muy pronto que no le gusta la imitación servil, y que tiene que florecer el genio nacional y preferirá *el buen ron Barbrancourt* al champán. Pero, en las Antillas, el problema es más grave, ya que África (sus raíces) está perdida para siempre, como lo dice Christophe:

*... ¡Estos nuevos nombres, estos títulos nobiliarios, esta coronación!
¡Antaño nos robaron nuestros nombres!
¡Nuestro orgullo!
¡Nuestra nobleza, nos, digo Nos, lo robaron!
¡Pierre, Paul, Jacques, Toussaint! He aquí las humillantes estampillas con
las
cuales obliteraron nuestros verdaderos nombres.
Yo mismo
vuestro rey
¿podéis sufrir con el dolor de un nombre que*

No sabe cómo se apellida? ¿De qué va seguido su nombre?

¡Ay! ¡Sólo nuestra madre África lo sabe! ¡Pues bien, con garras o sin garras, todo consiste en eso! Yo contesto “con garras”. Debemos ser los “garrudos”. No únicamente los desgarrados, sino también los desgarradores. Nosotros, nuestros apellidos, ya que no podemos arrancárselos al pasado, que sea el futuro...

(Césaire, 1972: 30-31).

Eso explica la rabia con que invita a su pueblo a arrojarse sobre el futuro. Y en función del país que hay que construir, de la libertad que hay que asegurar y fortalecer, Christophe toma medidas draconianas para que todo el mundo trabaje. El propio rey no duda en dar ejemplo y envía a los campos a su dignísimo Consejo de Estado, pala y azadón a cuestas. Está convencido de que la libertad no puede subsistir sin el trabajo, y la libertad actual de su pueblo no es más que mera palabra; la noción está empantanada en el bolsillo de la historia:

... ¿Sabéis lo que es un bolsillo? Una enorme barranca, el interminable paso de cieno (...) sí, en el bolsillo de la historia.

Para nosotros negros, salir, es la libertad. ¡Y qué carajo! ¡Desdichados de vosotros si creéis que alguien va a tenderos la mano! De modo que ya lo sabéis: no hay derecho a estar cansado (Césaire, 1972: 75).

En función de este enorme trabajo que hay que hacer, cueste lo que cueste, no hay que *dar tiempo al tiempo...* no hay *tiempo para esperar cuando es precisamente el tiempo lo que nos acogota...* Esto es el sentido del trabajo forzoso que impone a su pueblo. Saca partido de todas las fuerzas del país: hombres, mujeres, niños... Crea un cuerpo especial de gendarmes, los Real-Dahomete, que recorren el país para acelerar los trabajos. Paradójicamente, el

rey Christophe parece servir la libertad con los medios de la servidumbre. Por eso, el pueblo refunfuña y la corte critica porque perciben las exageraciones, pero no, la meta. Sin embargo, Christophe está convencido de que el trabajo es el único medio para asentar la libertad del pueblo al tiempo que el porvenir de los niños haitianos:

... es su porvenir el que construimos! La defensa sin la cual sería factible al halcón volar a caza vista: la espaldera del árbol frágil y recién florecido. De modo que todos al trabajo... (Césaire, 1972:64).

En *La tragedia del rey Christophe*, Christophe intenta insistentemente explicar aunque en vano, al pueblo y a su entorno por qué pide más trabajo y más esfuerzos a los negros y por qué no tienen derecho a estar cansados:

¡Pido demasiado a los hombres! ¡Pero no lo bastante a los negros, (...)! Si hay algo que me irrita – tanto como las habladurías de los esclavistas -, es oír llamar a nuestros filántropos, con la mejor de las intenciones sin duda, que todos los hombres son hombres y que no hay ni Blancos ni Negros. Esto es pensar muy cómodamente, (...) vivir en las nubes. Todos los hombres tienen los mismos derechos. Suscribo. Pero en el lote común hay quienes tienen más deberes que otros. Allí está la desigualdad. Una desigualdad de requerimientos, (...) ¿a quién van a hacer creer que todos los hombres, digo todos, sin privilegio, sin particular exoneración, han conocido la deportación, la trata, la esclavitud, el colectivo nivel de las bestias (la animalización), el total ultraje, que todos han recibido, el inmenso insulto sobre el cuerpo, en el rostro, el ominoso escupitajo? ¡Sólo nosotros, los negros! ¡Entonces a la fosa! Es así como yo lo entiendo. En lo más hondo de la fosa. Es allí donde gritamos: de allí que aspiramos al aire, a la luz, al sol. Y si queremos salir, vea cómo se imponen a nosotros, el pie que se arquea, el músculo que se tensa, los dientes que

rechinan, la cabeza, ¡oh! ¡La cabeza, ancha, fría! ¡Por esto hay que pedir a los negros más que a los otros: más trabajo, más fe, más entusiasmo, un paso, otro paso, todavía otro paso y haber ganado cada paso! Hablo de una escalada nunca vista señores. ¡Y desgraciado de aquel que pierda pie! (Césaire, 1972: 47-48).

La tragedia empieza cuando el héroe, expresión de su pueblo, se adelanta demasiado a este pueblo y se convierte en su *paracleto*. El pueblo no consigue seguirle o lo que es igual, tiene problemas en seguirle porque no comprende los motivos profundos de su líder. Los que tendrían que ayudar al jefe sabotean su acción; los abusos del ejército o de la nueva nobleza, se los imputa al rey; los ministros, en vez de aconsejarle, le halagan interesadamente, o conspiran con los extranjeros cuyos barcos en el alta mar de Haití amagan como tiburones en acecho. Christophe es consciente de las maniobras del extranjero (Francia) cuando éste, de momento, se contenta con enviar a emisarios a esta *nación de esclavos revueltos* para proponer *transacciones* a su gobierno. Para él, nada de compromiso, como el que ha aceptado Petión, presidente de la República del Sur de Haití.

El extranjero se mofa y acecha, christophe se queja, el pueblo rechista, la nueva burguesía critica y el abismo se abre entre Christophe y su pueblo. Como ya dijimos, Christophe se encuentra con la contradicción de un poder progresista, sin embargo al mismo tiempo, totalitario. Pero se puede comprender y perdonar a un jefe que se ha entregado totalmente a su pueblo: Christophe quiere a su pueblo, no vive más que por y para este pueblo. Vastey lo reconoce:... *no tiene más interés que el de su pueblo*. Y el fundamento de este amor tan exigente es la negritud. Se trata del pueblo negro, y esto conlleva un matiz importante sin el cual es imposible comprender ese exceso de orgullo, ese

paroxismo y esa agresividad contra el Destino que afloran en las actuaciones de Christophe. Es lo que intenta significar cuando *pide demasiado a los negros*.

También sólo en esta perspectiva, se puede comprender la obstinación de Christophe a edificar su famosa Ciudadela: ella es manifestación, ella resume en corazón del país, ella condensa en piedras y hormigón y sobre las más altas cimas, la revancha del esclavo, la antítesis del negrero, el símbolo de la libertad de Haití, la negritud en pie:

Precisamente, este pueblo debe procurarse, querer, lograr lo imposible. Contra el destino, contra la Historia, contra la Naturaleza, ¡ah, ah! ¡el insólito atentado de nuestras manos desnudas! ¡Llevado a cabo por nuestras manos heridas, el reto insensato! ¡Sobre esta montaña, la rara piedra angular, el sólido fundamento, el bloque a toda prueba! ¡salto del cielo o altar del sol (...) Imagínese sobre esta poca común plataforma, vuelta hacia el norte magnético, ciento treinta pies de altura, veinte de espesor de muros, cal y ceniza de bagazo, cal y sangre de toro, ¡una ciudadela! No un palacio (...) Digo la Ciudadela, la libertad de todo un pueblo. Edificaba para el pueblo entero! Vea, su cabeza está en las nubes, sus pies surcan el abismo, sus bocas escupen metralla hasta alta mar, hasta el fondo de los valles, es una villa, una fortaleza, un enorme acorazado de piedra... ¡Inexpugnable, Besse, inexpugnable! (...) A este pueblo que quisieron de rodillas le faltaba un monumento para ponerlo en pie. ¡Aquí está! ¡Surgido! ¡Vigía!... (Césaire, 1972: 50).

En cuanto a *Una estación en el Congo*, la acción se cristaliza tanto en torno a Lumumba que se podría decir que se trata del drama de un individuo. En efecto, el dramaturgo emprende aquí el balance de una brevísima historia: la del ejercicio del poder por Lumumba, que nada más empezar (una estación) se encontró destrozada. Sin embargo, *Una estación en el Congo* es la tragedia de

todo un pueblo y de todo un continente. A través de Lumumba, el lector revive el drama de la descolonización del Congo, metonimia de África. Como en las dos obras anteriores, el destino individual se confunde, con los destinos colectivos. Así mismo, *Lumumba no es sólo el individuo Patrice Lumumba; es, ante todo, un individuo-símbolo, un hombre que se identifica con la realidad congoleña y con África de la descolonización...* (Kesteloot 1993: 156).

Su objeto es la independencia total del Congo, la dignidad del pueblo, la paz social y la prosperidad. Observamos, por lo tanto, que *Una estación en el Congo*, lo que cambia fundamentalmente en el nivel del modelo actancial, son, sin duda, los actores, ya que la problemática sigue siendo la de la independencia y de la libertad.

La pieza se inicia en el momento anterior a la independencia, es decir, una situación política marcada por la arbitrariedad y la represión: como ejemplo, en vísperas de la Mesa redonda de Brusela, Lumumba está encarcelado en la prisión de Elisabethville.

Bélgica ha instalado en el país africano, antes de la independencia, una situación política de represión y sujeción. El congoleño no tiene ningún medio para defenderse:

¡No podemos reunirnos sin que eso termine en la cárcel! ¡Mitín, prisión! ¡escribir, prisión! Abandonar el país, prisión! Y todo por el estilo (Césaire, 1973: 11)¹².

La situación de Lumumba, líder de uno de los partidos políticos más importantes del país, encarcelado, es una buena muestra de la falta de libertad en el Congo.

¹² Todas las citas de *Una estación en el Congo*, en español, son traducciones nuestras.

El gobierno belga viene representado por su rey Basilio, y por uno de sus generales, Massens. El general, como todo comandante colonial, no está conforme con la idea de descolonizar al Congo. Pero como la independencia de la colonia está ya decidida, sugiere al rey Basilio que, en su discurso, haga ver claramente a los congoleños que *esta libertad (...) la reciben, y (que) no la conquistan (...) ¡que sientan la diferencia que separa un derecho que le sería reconocido de un don de su Munificencia real!*

En efecto, el discurso paternalista del rey belga, el día de la independencia va en este sentido. El contenido de sus declaraciones recuerda al Administrador y al Gran Promotor de *Y los perros callaban*: rinde homenaje a su propio pueblo que ha sabido sacar a los congoleños de la oscuridad de su barbarie a la luz de la civilización, elogia la misión civilizadora de la colonización y concede la independencia como premio a esta labor; a los congoleños, les pide que cuiden de *la máquina que hoy reciben* y que en caso de *avería*, siempre podrán contar con el concurso de sus tutores belgas.

En ese Congo de dimensiones titanescas, Lumumba es el único líder que quiere la independencia real, política y económica, es decir, un país totalmente liberado de todo poder de control del colonizador: así lo expresa en su incendiario discurso del día de la independencia, discurso contrapuesto al del Presidente Kala y sobre todo enfrentado al rey belga; la libertad del congo en forma de independencia es una conquista, una victoria:

*Yo, señor, pienso en los olvidados
Nosotros somos aquellos a quienes expoliaron, golpearon,
mutilaron; aquellos a quienes tuteaban, a cuya cara escupían,
criados-cocina, crados-habitación, criados, como dicen ustedes,*

fuimos un pueblo de criados, un pueblo de “sí-bwana, quien dudaba que el hombre pudiera no ser un ser humano, no tenía más que vernos. ¡señor, todo sufrimiento que se podía sufrir, nosotros lo padecemos. Toda Humillación Que se podía beber, la bebimos! Pero, compañeros, el deseo de vivir, no lo pudieron hacer insípido en nuestra boca, Y hemos luchado, con nuestros medios pobres, luchando durante cincuenta años. Y he aquí: hemos vencido. Nuestro país, desde ahora en adelante, está entre las manos de sus hijos... (Césaire, 1973: 28).

Además, Lumumba, como Christophe, es el único en concebir el Congo en términos de nación y lucha contra el espíritu regionalista suscitado, desarrollado y mantenido por el colonialismo. Sabe que la independencia supone, primero, la unidad del Congo y luego la potestad de los propios congoleños sobre las inmensas riquezas del país. Pero sabe también, a ciencia cierta, que el imperialismo belga no podrá abandonar su presa y que inventará toda clase de estratagemas para proteger sus intereses. Lumumba se encuentra solo frente a las maniobras de desestabilización del Congo independiente que él denomina el *complot belga*:

...!Ah! por mi parte, me hubiera gustado poder multiplicarme, dividirme, ser innumerable para estar presente en todas partes a un tiempo. ¡Matadí, Boma, Elisabethville, Luluabourg, para poder desbaratar por todas partes, el innumerable complot del enemigo! ¡Porque está por todas partes, el complot del enemigo! Ese complot, el complot belga, lo veo urdido desde el primer día de nuestra independencia, urdido por hombres contrariados y llenos de odio. Le veo bajo los rasgos del general Massens sublevando contra el gobierno a la Fuerza pública, a la que estamos designados como residuos de políticos y aprovechadores sin escrúpulos! ¿el complot belga? Lo veo en la persona del

Embajador de Bélgica, en Leo, el señor Van den Putt, saboteando, descomponiendo y para desorganizar mejor a nuestra República, organizando masivamente el éxodo de sus funcionarios. ¿El complot belga? Lo veo en el traje de General, preparando metódicamente, y desde el primer día, el envío de paracaídas y sus incursiones aéreas de mercenarios... Pero lo más grave acaba de producirse. Hoy, 11 de julio de 1960, Tzumbi, nuestro hermano Abraham Tzumbi, ayudado por M'Siri, Tzumbi, aconsejado, alentado, patrocinado, financiado y armado por los belgas, acaba, sin previa consultación de las poblaciones, de proclamar la independencia de nuestra más rica región, el Kananga! Y el primer acto de ese Kananga independiente es, como por azar, firmar con Bélgica un tratado de asistencia militar y de cooperación económica... (Césaire, 1973: 43-44).

Frente a ese embrollo inextricable, Lumumba no tiene más remedio que recurrir a la ONU en cuya neutralidad cree ingenuamente. Apela a la solidaridad de los demás de los demás países africanos. Pero todas sus tentativas fracasan estamos, en parte de acuerdo con Mbom (1979: 71), cuando titula un capítulo de su estudio, *Una estación en el Congo o la fuerza omnipotente del neocolonialismo*; en realidad, se trata de la solitaria lucha de Lumumba contra las tentaculares fuerzas del neocolonialismo. Por eso, en una pesadilla, especie de sueño premonitorio, Lumumba se ve *asaltado por todas partes por aves rapaces* (definiéndose) *con grandes gestos locos* (Césaire, 1973: 86).

Abandonado por un África insolidaria y por las Naciones Unidas, lumumba cuenta con dos amigos suyos: Luis, un español republicano y Van Laert, un belga: los dos han comprendido muy bien lo que se juega allí en el Congo: *¡no es sólo el destino del Congo, ni de África, sino el destino del hombre!* (Césaire, 1973: 88). ¡Pero están tan lejos!: uno en España, el otro en Bruselas. El fracaso de Lumumba se explica por esta soledad.

En definitiva, el paradigma opresión/libertad ilustra muy bien la visión del mundo que constituye de matriz del conjunto de la obra de Miras y de Césaire. Los detentadores del poder-político, religioso, económico, tecnológico – quieren mantener a los demás bajo su dominación, creando así una situación de perpetuas injusticias de toda clase. La lucha por la libertad y por la justicia se convierte en una necesidad. Miras (1980-81: 22) lo reconoce cuando escribe:

La opresión, el dolor y la muerte aparecen como constantes en la vida del hombre, ya que la libertad y la justicia son ideales que jamás han sido en ella establemente logrados.

2. 1. 3. El paradigma muerte/vida o el signo de la semilla

En cualquier obra se pueden encontrar varios modelos actanciales. Todo depende de los criterios adoptados para su configuración, y sobre todo, la elección del sujeto actante, pues, como ya lo subrayamos, su identificación determina cuál es el objeto propuesto como tesis por el autor. Cuando analizamos el estudio del teatro de Miras hecho por Virtudes Serrano (1991), nos damos cuenta de que el sujeto de la acción principal elegido por la profesora es el Poder. En efecto, concluye el estudio de su estilo con estas palabras:

Podríamos decir que todo el trabajo teatral de Domingo Miras se constituye temáticamente como una serie de la acción del poder; un poder aniquilador de todo lo que signifique amenaza contra su estabilidad (V. Serrano, 1991: 327).

Es una conclusión lógica, pues concibe temáticamente cada pieza (V. Serrano, 1991: 90; 118; 147; 183; 225; 255; 289) como *los abusos del poder y el castigo de los débiles, la aniquilación del débil por el fuerte, la actuación del poder que (...) aniquila a los que significan peligro para su estabilidad* (V. Serrano, 1991: 327).

La elección suya de lo que nosotros consideramos como *anti-sujeto* (Everaert-Desmedt, 1989: 32) como sujeto es perfectamente comprensible y nosotros respetamos su punto de vista. Sin embargo, la elección del poder como sujeto la conduce a concebir un final fatídico para anti-sujetos (los que nosotros consideramos como sujetos) que, según ella, luchan inútilmente:

Donde con mayor fuerza se presenta la acción del poder es en las piezas históricas, en las que la condición de pasado que implican, el problema de la víctima resulta insoluble, puesto que los hechos han llegado a su final.

El motivo de los abusos de poder genera inmediatamente un personaje caracterizado con el rasgo de víctima de ese destino fatal (V. Serrano, 1991: 328).

Esa lectura la lleva fatalmente a encontrar pesimismo en el teatro, aún cuando reconoce que *este sentido pesimista se advierte principalmente a partir de De San Pascual a San Gil:*

Es un tipo de tragedia sumamente desesperanzada para los individuos que intervienen en ella... (V. Serrano, 1991:329).

Existen tantos paralelismos entre Miras y Césaire desde un punto de vista temático que pensamos que Virtudes Serrano enjuiciaría igual la producción

teatral de Césaire. Si el poder es sujeto, el objeto sería mantener, conservar sus fueros.

Nosotros, de acuerdo con Anne Ubersfeld (1989: 56), descalificamos al poder como sujeto y dimos las razones. Además, pensamos que todo el teatro, sea de Miras o sea de Césaire, está concebido bajo el signo que marca el destino de la semilla.

Como lo demostramos en el apartado precedente, las piezas de Miras y Césaire plantean la lucha de los individuos por mantener o conservar su libertad personal y colectiva. Todos los sujetos marasianos y cesaireanos fracasan en este intento de conseguir el objeto de deseo: excepto Torralba, Catalina y Calibán, todos son inmolados en nombre de su causa. Sin embargo, este fracaso no significa que la lucha haya sido inútil: no sólo como el mito de Sísifo, la victoria reside en el intento, sino que además su muerte, su sacrificio no ha sido vano: la semilla enterrada se pudre y muere, pero acaba por dar vida a la nueva espiga.

Saturna, Donata, Quiteria y sus compañeras, Sor Teresa y sus religiosas, el pueblo de la barricada, Torralba y Catalina mueren (muerte simbólica para los dos últimos) atropellados por el poder. Pero su fracaso es aparente porque su ejemplo permite recordar a sus semejantes que el hombre es un ser libre, y que precisamente porque *la libertad y la justicia son ideales jamás (...) establemente logrados*, deben conquistarse cada día. La victoria reside en este deseo de libertad manifestada en la lucha permanente para conquistarla. No es casual que las dos obras que enmarcan la producción de Miras, *La Saturna ial principio* y *La Monja Alférez, al final, se cierran con una luz de esperanza*.

Saturna es una auténtica heroína trágica que lucha contra el destino de su clase por el amor del hijo y que aunque sucumbe por el peso del poder

inexorable, tiene fuerza para que su figura en llamas y su potente voz de víctima de la injusticia social desvelen, al espectador, a la sociedad (Destinatario) su insolidaridad y le invita a una toma de conciencia:

¡Malditos seáis tú y cuantos son como tú! ¡malditos, seáis todos! Todos los que escribís y los que leéis, los que coméis y dormís mientras las hogueras alumbran las plazas y los gritos rompen el aire. ¡Los que sufrís fingidamente un dolor de corazón no nos sirve de nada ni en nada nos ayuda, vuestra mala conciencia es cosa vuestra, no esperéis gratitud a cambio de ella... (Miras, 1974: 77).

Estas palabras de Saturna que saca a Quevedo de su sueño representan el toque de atención primero para los escritores para que se conviertan en conciencia histórica y crítica frente a una situación social en que unos compatriotas tienen la impresión de *estar cogidos en una negra trampa sin salida*. Se trata de un llamamiento al compromiso con la sociedad y a la obligación de denunciar los obstáculos a la libertad del hombre. En este sentido, se comprenden estas opiniones de Miras:

En una sociedad como la nuestra, el teatro debe ser un revulsivo (...) Si muchos individuos se unen y hacen un teatro en el que exigen la liberación del hombre, la supresión de toda injusticia, no cabe duda de que pueden cambiar la conciencia de una parte de la gente que vive en esta sociedad (Fernández Torres, 1974: 6).

Además, la conversión alegórica de Saturna en el cuadro XII, al pasar de ser un personaje de carne y hueso a ser una imaginación quevedesca, extraída ya del plano de la anécdota, tras haber traspasado las barreras del tiempo y espacio en la alucinación del escritor, es otro toque de atención al público, a la sociedad:

la figura de Saturna se ha convertido en una invitación a la lucha permanente por la justicia, porque siempre habrá *Clementitos que seguirán muriendo*. Es el sentido de esta ruptura de conciencia de Quevedo:

¡Dormir! ¡Quién podrá dormir una vez hecha la luz! (Miras, 1974: 78).

En cuanto a Catalina, al final de la obra, el poder la convierte en *mona de feria*, en *prodigio de barraca* y *figurón de teatro*. La castiga, no por los desmanes que cometió en las Indias sino por la transgresión del orden social. La decisión de no volver a España y la elección, por parte de Catalina, de un *oficio oscuro pero libre*, como es el de arriero, pueden ser consideradas como un fracaso de la heroína. Es el punto de vista de Virtudes Serrano (1991: 301) cuando escribe:

El fracaso final de esta monja alférez se encuentra en la conciencia que ella misma posee de su condición social.

Asimismo, interpreta la crítica la acotación final (*frente a Catalina está el sol recién salido, un enorme disco dorado cuya luz entra a raudales, inunda el hueco y convierte a la asomada Monja Alférez en una confusa silueta rodeada por un halo*), (Miras, 1992a: 151), *convierte a Catalina en ente ficticio de desdibujados contornos*.

Nosotros discrepamos de tal interpretación. Es verdad que tiene Catalina que salir de su propio país, España, volver a las Indias para vivir libre, sin trabas ni apreturas; que de alférez a arriero puede parecer resignación. Pero también es verdad que hasta el final, ella elige la libertad. En cuanto a lo que intentó demostrar y reivindicar, sabe que ello no se cumplirá en su persona en España. Sin embargo, su mérito y por lo tanto la esperanza, reside en haber demostrado

que la inferioridad femenina era un prejuicio y por lo tanto una injusticia. Si existe fracaso, éste es aparente, provisional. Se puede prever, desde luego, la posibilidad de que otras mujeres puedan seguir su ejemplo cuando así lo quieran, al tomar conciencia de su estado de sumisión y su relegación en la escala social. Éste es el mensaje de Catalina de Erauso:

Es que los hechos de mi vida no son notables por lo que son, sino porque lo hice yo, que soy una mujer (...) Mi diferencia con las demás mujeres no está en lo que hice, sino en que quise hacerlo. Quise vivir según mi propio gusto y mi propia inclinación natural. Lo quise hacer y lo hice, nada más. Por qué las demás mujeres no lo hacen, es cosa que no entiendo ni tiene que ver conmigo, lo cierto es que se quedan sujetas a un convento o a su marido, y se resignan, no sé por qué. Cualquier mujer que quisiera, si lo quisiera de verdad, podría hacer lo que yo (iras, 1992a: 147-148).

A través de la espectacular figura de Catalina muchos críticos han visto la expresión de lo que hoy se denomina “feminismo”.

Para Magda Ruggeri (1991: 73) *Miras ha voluto rappresentare una femminista ante litteram.*

El propio Miras, en el “Proyecto explicativo” de la obra, pone nombre a la actitud de su personaje con estas palabras: *Ese salto portentoso que va desde el suave pasar las cuentas del rosario bajo el claro son de la pequeña campana del convento, hasta el rudo esgrimir de la espada chorreando sangre por los codos bajo el seco estampido de los cañones, ese salto, que en tiempo de Catalina no tenía nombre, hoy sí lo tiene: se llama feminismo.*

Todos tienen sin duda razón, pero el mensaje que proyectan los deseos, las acciones y las hazañas de Catalina van más allá del simple feminismo. Son un toque de atención para que el lector-espectador actual reflexione sobre la vida en sociedad y la noción de justicia social en forma de libertad, igualdad y dignidad para los componentes de la sociedad, en ocurrencia aquí la mujer. Y la figura de Catalina cabalgando *por aquellas tierras altas* de las Indias, *haciendo un oficio oscuro* (arriero) pero libre, sin más amo que ella misma, es la que refleja la última acotación. Con razón Magda Ruggeri (1991: 73) cree que *questo sole ha un valore augurale e si converte in una speranza per la donna in generale*. Este *sol recién salido*, principio de un nuevo día, simboliza la luz de esperanza para la mujer. Esta *confusa silueta rodeada por un halo* es Catalina convertida en mito: ha cumplido su misión y entra en la leyenda.

En cuanto a los sujetos de Césaire – El Rebelde, Christophe, Lumumba y Calibán – “enterrados” también en la escena, dan vida a una nueva espiga en forma de reconocimiento de su sacrificio por el pueblo y la esperanza del resurgimiento de sus ideales en otros seres:

El Rebelde muere como morirán Christophe y Lumumba o como murieron Saturna, Donata, Catalina, etc. En el fondo, como ya lo destacamos, es una muerte necesaria: es preciso que el grano muera para que germine la planta. Como lo corrobora Ngal (1975), *el sacrificio del Rebelde guarda su valor en sí y quedará ante el pueblo como una luz que aclara, aunque, de momento, prefiere, por miedo, las tinieblas de la miseria. El héroe desaparece pero su acción permanecerá en la memoria del pueblo como un llamamiento o un re-llamamiento. Lo conseguido por el Rebelde es irreversible, sea recordado o no*. El propio rebelde lo reconoce cuando dice:

No sé este pueblo me estará agradecido; sin embargo, sé que le hacía falta un comienzo, algo como un nacimiento... (Césaire, 1956: 62).

El Recitante puede declarar con sobrada razón:

Muerto en pleno vuelo de antorchas, en plena fecundación de la vainilla... (Césaire, 1974: 207).

La muerte del Rebelde puede ser el comienzo de la fecundación. Sin duda nacerá de ella la toma de conciencia del pueblo. Por eso, la pieza concluye con los ladridos de los perros (que antes *callaban*) y el sonido del tam-tam.

Christophe, al final fracasa también. La Historia le será contraria y el Destino también. Es el precio que tiene que pagar quien viola los tabúes, salta las leyes, perturba el orden antiguo. El precio que pagaron Prometeo, Antífona, Sísifo, Catalina de Erauso, Torralba... etc. Orfeo negro también acaba de hacerse culpable, la Némesis lo castiga. Christophe es el desafío del hombre, siempre renaciente, como el fénix dibujado en sus *armas imperecederas*. Del sacrificio de su vida, de la muerte del grano en la tierra, brota una nueva planta: el pueblo se reconcilia con su héroe, porque ha comprendido su mensaje:

... es más y más rey. Hay que reconocer que era un árbol muy grande. (...) Su peso es su palabra. Hay que saber comprenderla (Césaire, 1972: 113).

En cuanto a Lumumba, la pieza termina con su fin. Mokutu tiene las riendas del país; pero a pesar del apoyo de las fuerzas exteriores, Mokutu se siente solo ante la conciencia universal. Para recuperar cierta paz interior y sobre todo para evitar el linchamiento popular y tener cierta caución política frente al pueblo, recurre a la memoria de Lumumba. Erige en su honor una estatua y le

dedica una avenida. Que este gesto sea pura mascarada y superchería es lo de menos: lo importante es que el recuerdo de Lumumba pesa sobre el Congo. La estatua y la avenida Patrice Lumumba lo immortalizan. Esto es lo que intentó explicar el propio Lumumba a M'Siri, su asesino, que pensaba que su desaparición favorecería las cosas:

M'Siri, yo encarno una idea invulnerable, en efecto! Invencible, como la esperanza de un pueblo, como el incendio de la maleza, como el polen en el viento, como la raíz en el ciego mantillo (Césaire, 1973: 109).

Aunque surtidas de una voluntad contraria e hipócrita, las declaraciones finales de Mokutu ante el pueblo ponen de relieve la trascendencia de una gran figura histórica, la de Lumumba:

*La fuerza para proseguir mi tarea, a ti Patrice es a quien la pido
mártir, atleta, héroe.
Congoleños,
quiere que en adelante la más bella de nuestras avenidas se enorgullece
de llevar su nombre;
¡Que el lugar donde fue abatido se convierta, de la nación el santuario
y que una estatua erecta a la entrada de lo que, antaño, fue Leopoldville
signifique para el Universo
que la piedad de un pueblo nunca acabará
de reparar lo que fue nuestro crimen
de todos nosotros!
Congoleños, que el día de hoy
sea para el Congo
el punto de partida de una nueva estación
(Césaire, 1973: 116-117).*

Esto, ya es una rehabilitación para el héroe sacrificado. El reconocimiento por el pueblo que lo aclama al final: *¡Gloria a Lumumba! Gloria inmortal a Lumumba! Abajo el neocolonialismo! Viva Dependá! Uhuru (Césaire, 1973: 117)* constituye una victoria para el héroe y la esperanza de un renacimiento del

pueblo: ha comprendido el objeto de deseo del sujeto; más que en *Y los perros callaban* y *La tragedia del rey Christophe*, en esta pieza existe una identificación final del destinatario (D²) con el eje (S/O). Lumumba habrá proferido, antes de entrar en el cenáculo de los *ladrones de fuego* como Prometeo, la palabra que libera a su pueblo.

Con *Una tempestad*, Césaire ha construido una pieza de gran esperanza para la convivencia humana. El fracaso de Calibán, como el de los otros héroes cesaireanos es también aparente. Este fracaso se transforma en victoria al final de la obra. Primero, la lucha de Calibán ha valido la pena: enfrentarse con Próspero era correr a su perdición, ir al suicidio; sin embargo, Calibán ha obligado a Próspero, el omnipotente, a dudar de sí mismo:

... *Pues eres el que, por primera vez, me ha hecho dudar de mí mismo* (Césaire, 1972: 174).

Además, Calibán entra en escena gritando *¡Uhuru! ¡Uhuru!*, es decir, libertad, y sale al final de la pieza cantando *¡libertad!* Es que, aunque vencido por Próspero que ha decidido no volver a Europa, Calibán sabe que el tiempo y las circunstancias trabajan a favor de él. Mientras los demás se han reunido en el barco, vemos a Próspero, ya viejo, intentando agarrarse a la vida que se le está escapando irremediablemente. La jungla está invadiendo poco a poco la gruta donde está Próspero como para borrar sus huellas, la civilización. Esta victoria progresiva de la Naturaleza (la última didascalía presenta a Próspero *en la penumbra, con aire envejecido y cansado; sus ademanes (...) automáticos y raquíticos, su lenguaje pobre y estereotipado*) anuncia la victoria de Calibán.

La puesta en escena final, con la visión de Próspero viejo deshecho contrapuesta a la imagen de Calibán cantando *¡la libertad, ohé, la libertad!*

Entre el ruido de la resaca y el piar de los pájaros, celebra el triunfo de Calibán y convierte *Una tempestad* en una tragedia de la esperanza.

Si Césaire tiene una simpatía particular por Calibán, no es sólo por su ideal y su victoria virtual, sino y sobre todo por el alcance de esta victoria, pues al salvarse Calibán, salva también a Próspero ...*ya ves, mi viejo Calibán, ya sólo quedamos dos en esta isla, tú y yo! ¡Tú-yo! ¡Yo-tú...* (Césaire, 1972: 181). Acaba de deslizarse entre los dos protagonistas una dialéctica que ha cambiado los términos de su relación. Como lo reconoce R. Richard (1971: 128-132) ...*el colonizado no es la única víctima de la situación colonial; el colonizador es también un alienado. Próspero confiesa que no puede prescindir de Calibán, que necesita de su trabajo para sobrevivir en la isla. Por otra parte y esto es lo más grave, Próspero se degrada al degradar a Calibán; por lo tanto, al liberarse, Calibán libera al mismo tiempo al “ser humano”, Próspero.*

Los dos protagonistas siguen unidos el uno al otro, pero la relación ha cambiado; están ahora en el mismo pie de igualdad: *¡Tú-yo! ¡Yo-Tú!* A partir de ahí, podrán tener verdaderas relaciones basadas en el respeto mutuo.

Césaire reconocía:

Cambié el fin de la pieza de Shakespeare, porque me pareció que el drama de América es que, en el fondo, Negro y Blanco ya no pueden separarse. Están encadenados el uno al otro como dos presidiarios unidos a la misma bola de hierro. Como hermanos, aunque hermanos enemigos (Kesteloot, 1993: 174).

En la perspectiva más precisamente americana, el final de la pieza anuncia la decadencia de una América racista que se degrada por el ejercicio cotidiano de la injusticia y de la represión, por lo visto, inútil. En eso, consiste la victoria

de Calibán: el último gesto de Calibán que se deshace de su traje de esclavo; la rebeldía ha pasado a ser revolución cuando grita: *¡Uhuru!*

De todo lo que precede, no es erróneo afirmar que el teatro, tanto de Miras como de Césaire, es un teatro de esperanza en cuanto al devenir del hombre. No hay pesimismo cuando el sacrificio del sujeto puede traer como consecuencia una renovación a dos niveles:

-La toma de conciencia del pueblo (destinatario) que, muchas veces, no comprende las motivaciones de la lucha del sujeto.

-El espectador (otro Destinatario) asiste en los últimos momentos de la vida del sujeto, enterrado en escena, presencia la inmolación del sujeto, pero de esa muerte ha de nacer un nuevo fruto en la mente del público.

Podremos ampliar este aspecto a la hora de analizar el eje Destinador/Destinario. Basta mostrar que el ejemplo del sujeto invita al espectador a ver lo que él no pudo hacer y por qué. Al descubrir las limitaciones del sujeto en aquel entonces, el espectador recibe la segunda invitación: la de hacer lo que no pudo, o sea, concretamente en el caso de este teatro, procurar que la acción del poder tenga contrapoder. El fracaso final del personaje histórico no implica el cierre absoluto de la tragedia: los sucesos del escenario, proyectados sobre el espectador pueden despertar las conciencias para impedir que vuelva a producirse el mismo desenlace.

En definitiva, podemos afirmar que el teatro de Miras y Césaire está concebido conforme al dicho: *Si le grain ne meurt...* Los sujetos fracasan, sí, cuando consideramos que lo que ellos desean no se cumplirá en sus personas, es decir, la justicia y la libertad para todos. Sin embargo, esto no supone ningún

motivo de pesimismo sino de esperanza: el mensaje de la pieza y de las acciones de estos sujetos no desaparecen con ellos; encarnan ideas inmortales.

II. 2. 1. 4. El paradigma Sujeto único/Sujeto colectivo

Si reconsideramos los esquemas dibujados en el apartado anterior (II.2.1.), salta a la vista una discrepancia entre Césaire y Miras en cuanto a la estructura de su sujeto. El primero nos ofrece en la totalidad de su teatro, obras en las que sobresale, sin equívoco un sujeto único encarnado por el héroe: el Rebelde en *Y los perros callaban*, Christophe en *La tragedia del rey Christophe*, Lumumba en *Una estación en el Congo* y Calibán (o Próspero, según se mire) en *Una tempestad*. Miras, en contraste, tiene más variedad en la configuración de sus sujetos: además de cuatro piezas de sujeto único, como en Césaire – Saturna en *La Saturna*, Donata en *La Venta del Ahorcado*, Torralba en *El doctor Torralba* y Catalina en *La Monja Alférez* – suma otras tres obras cuyo sujeto es un personaje colectivo: se trata del pueblo en *De San Pascual a San Gil*; Quiteria, Juana, la Ansarona y sus compañeras en *Las brujas de Barahona*; Sor Teresa, Sor Anastasia y las demás monjas, en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*.

Como podemos ver, en el teatro de Miras, el sujeto no es solamente un personaje individual como en el caso del de Césaire. En las tres obras de Miras señaladas, el individuo desaparece en beneficio de un grupo social. Esto no es una elección deliberada. La desaparición del individuo en beneficio de una colectividad es una opción cargada de significación: con un sujeto único, se puede caer en la tentación de creer que las piezas no nos presentan más que una rebeldía individual de un sujeto que, o predica en el desierto – como en el teatro de Césaire -, o es un caso aislado, insólito, excepcional por su singularidad,

como en el de Miras. Al ofrecer también sujetos colectivos, tenemos la atención llamada a una conciencia de grupo, de clase. Todavía estamos lejos de la “performance” ideológica que se suele alcanzar en un partido político revolucionario de masa: allí es donde la unidad en torno a una ideología y una causa impone la formación de un grupo más compacto. En el caso de los sujetos colectivos de Miras, esta homogeneidad, sino patente de una comunidad de destino, no es evidente. Un vistazo sobre unas obras pone de relieve la heterogeneidad del grupo:

En *Las brujas de Barahona* por ejemplo, aunque hay de forma explícita un personaje colectivo como elemento protagonizador, existe una figura que se levanta por encima de los demás: es Quiteria. Ella es la que manda en el grupo y sus decisiones no reciben siempre la aprobación del resto. Además, a pesar de sufrir, como grupo social, la marginalización de la sociedad y de ser el blanco del Poder, entre ellas mismas, unas abusan de otras: Quiteria obliga a la Ansarona por la fuerza a untarse y a practicar la brujería y ésta se venga de ella cuando la ve prisionera e indefensa, aunque sus motivos son los celos y no la violencia que la otra le hizo sufrir. La Ansarona, la más baja de todas, delata a las demás, aunque no puede evitar que caiga también sobre ella el peso de la ley.

Las alumbradas de la Encarnación Benita presenta también un grupo sujeto muy heterogéneo y hasta insolidario, rasgo por lo menos insólito en un grupo de monjas. Virtudes Serrano (1991) las describe con las peculiaridades siguientes: Sor Luisa, delirante, enfermiza y débil de mente y cuerpo; Sor Catalina Manuel, despechada y envidiosa de la priora; Sor Anastasia, rústica y poco espiritual, que tiene celos de Sor Teresa, la priora, por razón de su noble cuna.

El recurso a un sujeto colectivo viene a ser sólo un toque de atención para recordarnos que hasta en las piezas de sujeto único, los casos particulares deben llevar a consideraciones de carácter general: por eso, precisamente ve Pérez Coterillo en *La Saturna, la historia de una toma de conciencia de clase social*.

Por otro lado, en las piezas de sujeto colectivo, lo general aparece en primer término para mayor impacto y reflexión del lector-espectador: existe en el sujeto colectivo una toma de conciencia compartida de las injusticias sufridas por el grupo como estamento social, y por consiguiente, el deseo compartido de lucha por la libertad y la justicia social.

II. 2. 1. 5. El paradigma Mujer/hombre

La oposición hombre/mujer es uno de los rasgos distintivos más llamativos en el teatro. Una revista de los sujetos de Miras y Césaire ofrece un contraste patente: excepto el doctor Torralba y el colectivo mixto al que denominamos el pueblo de la barricada, todos los sujetos de las piezas de Miras son mujeres; al contrario, en la producción de Césaire, todos son hombres. Este contraste mujer/hombre, a primera vista, es más profundo cuando nos adentramos en las obras.

Existe en el teatro de Miras una importante oposición hombres/mujeres que constituye una peculiaridad del dramaturgo. La profesora Serrano (1991: 328) resume así la situación:

Las mujeres, desde las primeras piezas, son resueltas, saben lo que quieren y cómo conseguirlo, aunque el destino termine aniquilándolas (...) Los

hombres manifiestan un carácter más débil que, en los momentos de mayor tensión, se resuelve en estallidos de incontrolada violencia.

En efecto, con Saturna, Donata, Quiteria y Ansarona, Sor Teresa y Sor Anastasia, y por fin Catalina, Miras ha logrado grandes configuraciones femeninas. Todas estas heroínas se parecen: son relativamente jóvenes, atractivas, de fuerte carácter y, como lo dice Serrano, *resueltas* en su lucha por conseguir el objeto de su deseo.

Con Saturna, Miras dramatiza una gran individualidad humana: sus nobles sentimientos y su abnegación la hacen muy entrañable. La encontramos por primera vez, en las primeras escenas practicando su oficio de arregladora de virgos. Durante la operación restitutoria que está efectuando en una moza, se muestra enérgica, tranquila y afectuosa; liberal, declara sin reserva su afición a los hombres; pero y, sobre todo, manifiesta una grandeza espiritual en el amor por su Clementito hijo y la capacidad de entrega y sacrificio que de él se derivan, cuando se entera del encarcelamiento y lucha por conseguir la carta que pueda salvarlo. De temperamento vehemente, en dos ocasiones está al borde de la pelea (cuadro II y cuadro IV) pero su natural llano, abierto, bondadoso hace que se refrene a tiempo. Sin embargo, es capaz de ganar por la fuerza a los hombres cuando le atacan sin su consentimiento. De don Alonso se libera al *golpear con la rodilla la entrepierna del caballero*, y se defiende *como puede* de la voracidad de don Lope. Es también muy ingeniosa, peculiaridad que le permite salir bien de los tropiezos. Total, frente a la cobardía y debilidad, ella opone decisión y valor. Ningún ser humano puede vencer su aplomo y resistencia; sólo el Poder, materializado en la visión del rey y proyectado en la pérdida de su hijo, es capaz de someterla.

Del resto de los personajes de *La Venta del Ahorcado*, Donata es el más rico en personalidad. La importante faceta de su carácter que se manifiesta en toda la obra y que la hace parecerse a Saturna, es la fortaleza. A pesar de ser víctima de un sistema social que la explota, ella se defiende con entereza. Sólo siente terror por la llegada de las Muertes, consciente de su destino inexorable.

De *Las brujas de Barahona* se destaca, la bruja mayor; es la figura que se levanta por encima de las y se trata de una mujer decidida, de fuerte carácter, joven y físicamente atractiva, cuyo papel de víctima se hace más palpable porque su rebeldía es mayor. En todo momento, Quiteria está convencida de la realidad de sus actividades: emplea las artes hechiceriles como un medio de vida y considera su personalidad de bruja como un medio que la lleva a la plenitud y a la libertad. Durante la conversación privada que tiene con su madre, se advierte su absoluta convicción en la existencia del aquelarre dada la forma que proponen que se trate a la rebelde Francisca: *Con la Ansarona no sacará nada si va de poco en poco. Lo que hay que hacer con ellas es untarla de primera intención y llevársela a la fiesta de Barahona, que haga las apostasías y reniegos, y después ya aprenderá lo que pueda* (Miras, 1992b: 99). Sus palabras son un adelanto de lo que ella misma, más tarde, llevará a cabo untando por la fuerza a su vecina. Quiteria es la descendiente física y espiritual de Donata y Saturna; la única diferencia es que ella cifra su poder en el contenido mágico de sus ungüentos. La fuerza y la seguridad de su carácter se destacan en la escena del ahorcado: desdenta a un hombre muerte durante la noche, pero su comportamiento es de calma y sosiego a pesar de las terribles acciones. Sin embargo, esta mujer tan atrevida con lo sobrenatural e insolente con sus iguales, teme a una amenaza velada, incierta e indeterminada por la que asomará el peligro que las llevará a todas a la hoguera. Pero, aún hasta este nivel, Quiteria no se resigna a morir en la ignorancia: conocer el motivo de su muerte es la

última voluntad que expresa antes de perder toda su fuerza bajo los brutales golpes del arriero y la inexorabilidad de su destino (II. 2.1).

Del grupo de monjas de San Plácido, podemos destacar a sor Anastasia, portadora del diablo mayor. Igual que Quiteria con la brujería, esta religiosa de origen plebeyo, interpreta su posición diabólica como una forma de desquite contra los que la atropellaron cuando no era nadie, y la manera de conseguir el respeto de los más altos que, por su clase social, no le corresponde. La disposición de su ánimo para el enfrentamiento entre clases va hasta oponerla a la priora, al confesor y a las demás monjas. Como las brujas encontraban su liberación en el pacto diabólico, esta monja zafia y vulgar pretende colocarse por encima de las de mayor categoría social gracias a la alcurnia de su demonio. La Inquisición pondrá fin a este paraíso artificial.

Sin embargo, de todas estas mujeres, es en *La Monja Alférez* donde Miras realiza la máxima protagonización de la mujer. En ninguna otra pieza había monopolizado un individuo de tal forma la acción. La protagonista, consciente del destino que la esperaba por ser mujer y sintiendo en su interior unas irreprimibles ansias de libertad y autodeterminación, *quiso ser hombre y lo fue, y no un hombre tímido, frailecico oscuro de cualquier convento, sino un bizarro soldado bravucón y pendenciero, aventurero y jugador, seductor de mujeres y matador de hombres: el prototipo del varón más hombruno y masculino hasta hace bien poco*. Estas palabras de Miras en el “Proyecto explicativo” de la obra, resumen la vida de la heroína. Fue consciente de que ser mujer en su época, era ser menos; no quiso aceptar esta condición y se hizo *un hombre redundantemente viril que no tolerada que se pusiera en duda su acentuada hombría* (Miras, 1992a: para demostrar que la superioridad masculina era un disparate y los privilegios ligados a su sexo una injusticia.

Las figuras masculinas, en el teatro de Miras, no están a la altura de las mujeres. Se diría que Miras compensa en sus piezas el desequilibrio que supone, en la realidad extraliteraria, la situación injusta de la condición de la mujer. Como lo ha subrayado Virtudes Serrano (1991), los hombres se caracterizan, en general, en estas piezas por su debilidad de carácter, su cobardía y su agresividad. Hasta el doctor Torralaba que es un caso excepcional en la producción teatral de Miras, al protagonizar la obra a la que da nombre, posee este rasgo de debilidad: el miedo al dolor, al aislamiento y a la soledad lo lleva a una abdicación de sus principios personales a través de un proceso de autoconvicción inducida, como necesidad psicológica de coherencia entre la resignación a una praxis externa de sumisión y sus propias convicciones íntimas. Quizá hubiera sido más valiente aceptar el sacrificio de su vida como horrible consecuencia de este terrorismo de todos los tiempos.

En cuanto a las demás figuras masculinas, muchas de las cuales comparten las esferas de acción de las heroínas, suelen actuar como antagonistas de las mujeres que procuran dominarlos. Se trata de un tipo masculino de naturaleza violenta, pero con apariencia pacífica, miedoso y capaz de cualquier vileza. Se encuentra alojado en el propio marido de Saturna, Clemente Pablos, en Pedro Quintanar, su cuñado y en don Lope de Guevara y don Alonso Coronel, en *La Saturna*; y en Juanico, el marido de Donata, en *La Venta del Ahorcado*.

Pedro y don Lope son los acompañantes de Saturna en su viaje para conseguir la carta que le permitirá sacar a su hijo de la cárcel. Sin embargo, durante el camino, sólo ven en ella un objeto sexual. El primero es un fanfarrón que presume de hombría, pero no puede resistir al ímpetu de Saturna tras el ataque del que la hace víctima víctima en la soledad de monte:

Saturna.- *¡Oh, y qué mal lo has hecho, desdichado, empezando tan forzado! Todo tu poder gastaste en la muralla y no te quedó tropa para tomar las calles (...) estás como un talego vacío. Tan arrogante como te mostrabas, y no he visto cosa que más presto acabe* (Miras, 1974: 27).

Además Pedro Quintanar teme la oscuridad, no soporta el cansancio y es de muy mala fe cuando difama a su prima Saturna. Don Lope es de la misma calaña que Pedro. Antiguo militar, con inclinación homosexual, intenta abusar sexualmente de su compañero de viaje, Saturna disfrazado de fraile. Para impresionar al supuesto *frailecicoi* describe con una crueldad que raya en el sadismo sus *hazañas*; pero se revela temeroso y cobarde ante la inesperada situación que se le presenta en el camino con el pastor herido. Además se muestra vil en su comportamiento:

Don Lope.- *(abrazándole los hombros) ¡Oh, y cómo te quiero bien! Ya puedes fiar, que en mí has encontrado un padre verdadero, y tal que no lo hallarás mejor si lo escogieras como entre peras (...) deja que te cate un poquito, por conocerte mejor* (Miras, 1974: 55).

El descubrimiento de la auténtica personalidad del *fraile* da lugar a una situación humorística que pronto termina en amenaza. La misma mezquindad caracteriza a don Alonso, noble castellano, antiguo amante de Saturna, cuya carta puede salvar al hijo de ésta.

A pesar de su noble condición, requiere los favores de Saturna a cambio de la carta. Después de escribir la carta, intenta violarla a pesar de las circunstancias en las que se encuentra Saturna. Ante la negativa de ésta, estalla en maldiciones e insultos.

El má abyecto en la obra (después del rey) es el propio marido de Saturna. Ésta luchó por sacarle de la cárcel donde estaba por ladrón al tiempo que su hijo. Pero, al salir, no le está agradecido; al contrario, escucha bajo los vapores del alcohol, las voces que acusan a Saturna de haberse acostado con frailes y señores por conseguir la famosa carta. Irrumpe en escena con la amenaza en los labios y, en una borrachera, acusa a su mujer, y la sentencia. Su carácter agresivo se libera propinando a Saturna una paliza, acompañada de un violentísimo torrente verbal, que la deja al borde de la muerte. Sin embargo, Clemente se muestra muy débil ante el acoso de las mozas que incitan sus deseos y se derrumba en actitud de niño desamparado al final de la escena, cayendo lloroso en brazos de su mujer.

El doble de Clemente de *La Saturna* en *La Venta del Ahorcado* es Juanico, el marido de Donata. Ésta es propiedad de don Terencio que los ha casado para poder abusar de ella de manera tapada. Mientras el amo se aprovecha de su mujer, Juanico, egoísta y miedoso, da la imagen de humilde sometimiento. Es también obediente hacia su mujer, no porque la tema, sino por los beneficios que le reporta la relación que sostiene con el amo, dando pie al dicho español: *Los cuernos son como los dientes: duelen cuando crecen, pero luego sirven para comer*. Se convierte así en otro explotador de su mujer, a pesar de que no tiene mucha culpa ya que la miseria en que ha vivido siempre no puede hacerle mejor de lo que es. De todos modos, parece un poco retrasado; su madre reconoce: *soy su madre y lo quiero, pero eso no quita. El pobre es un poco falto, qué le vamos a hacer (...)* ¡Si es más tonto que la tierra de un camino!

En la trama de la eliminación del amo, no desempeña ningún papel sino el consentir y jubilar ante la perspectiva de la herencia. Su excesiva sumisión no

hace sino encubrir su condición agresiva hacia su propia mujer. Cuando se asoma el peligro de la “*justicia*”, la cobardía y el medio le empujan a culpabilizar a su mujer para escapar: *Oye, que si estamos como estamos, no ha sido culpa mía. (...) lo único que digo es que, si no fuera por ti no estaría yo ahora con la soga al cuello (...) Al fin y al cabo, contigo, estaba cuando se murió. Yo no sé más, allá tú y tu conciencia (...) que cada uno pague según la hizo. Yo esto sin culpa y no tengo que andar mintiendo* (Miras, 1986: 91-92).

Podríamos multiplicar los ejemplos. No basta sólo terminar por la figura cumbre de las heroínas de Miras que en valentía no tiene parecido entre los hombres. De las aventuras de Catalina, después de huir del convento, existen múltiples muestras de valor. Nos contentamos aquí sólo con dos: uno de los episodios de máxima expresión del valor es el paso de la Cordillera de los Andes. En compañía de unos desertores y escapando de la justicia, tratan de atravesar las heladas montañas: como todos los anteriores hombres valientes que se aventuraron por allí, los desertores mueren; sólo Catalina sobrevive. En este episodio, Catalina despierta la admiración por su valor y la fuerza sobrehumana de su voluntad que le permiten aguantar más allá de sus fuerzas físicas, sostenido por su ideal: no ceder ante el obstáculo como *una pobre mujercita resignada*.

Este ideal le permite edificarse una naturaleza violenta, indómita y combativa que le proporcionan enemigos que la envidian, la temen y la aborrecen. Además de participar en varios enfrentamientos bélicos en calidad de alférez del ejército de su Majestad en las Indias, releva el desafío de los que la provocan en duelos: en uno de ellos, mata sin saber a su hermano al capitán don Miguel de Erauso, vencéndole a la espada. Pero uno de los más destacados adversarios de Catalina en sus múltiples pendencias es el Nuevo Cid. Personaje extraído de los famosos rufianes y valentones de la historia literaria, el Nuevo

Cid es un matón contratado por el corregidor para que mate a Catalina, simulando una pendencia. Este personaje muy temido en la región es, sin embargo, vencido por el “alférez Díaz” tras una pelea feroz y sangrienta. Todos estos episodios que ponen de relieve la valentía de Catalina hacen decir a un personaje, cuando se descubre su verdadera naturaleza femenina:

Considere su vida, y verá que para un hombre, es demasiado (Miras, 1992a: 130).

En contraste, todos los Sujetos en las piezas de Césaire son varones: El rebelde, Christophe, Lumumba y Calibán. Además, son de la misma calaña que las heroínas de Miras: decididos, resueltos, saben lo que quieren e intentan conseguirlo a pesar del destino contrario. En contraste también, no hay muchos personajes femeninos en el teatro de Césaire. Las pocas que intervienen – esto es un rasgo característico de su teatro – en las piezas están confinadas a papeles, globalmente secundarios. No tienen más papel que el de costilla encarnada, cuyo destino está unido eternamente al del varón a quien acompaña fielmente y con el que comparte la felicidad.

Como lo veremos al analizar el eje ayudante/oponente en *Y los perros callaban* la Amante y la Madre tratan de contrarrestar al Rebelde en su lucha. Encarnan, respectivamente al amor sensual y al materno. Su actitud es tal que llega a entorpecer la acción del sujeto: en algunas de sus posturas, su oposición deja de ser la simple diferencia de naturaleza para convertirse en ideológica. Madame Christophe y Pauline Lumumba – especie de fusión de la Amante y de la Madre de *Y los perros callaban* – en *La tragedia del rey Christophe* y en *Una estación en el Congo*, respectivamente, aconsejan a sus maridos, jefes de estado y se oponen, por incomprensión, a sus métodos de trabajo. Según Mbom (1979), su papel es poco *envidiable*: sus intervenciones son particularmente breves

(Madame Christophe y Pauline Lumumba intervienen respectivamente en dos y tres escenas) y parecen inoperantes. Sin embargo, participan en la acción dramática para frenar la desmesura o la ambición de sus maridos. Son símbolos de paz y permiten al sujeto efectuar un alto y encontrar un refugio, aunque temporal, cada vez que incertidumbres pesan sobre su destino.

La única excepción, en el teatro de Césaire, es la Mama Makossi (por eso, significa *mujer fuerte*), encarnación del buen sentido y de la lealtad popular. Sindicalista aguerrida, se adjunta a los hombres para apoyar a Lumumba, y en toda ocasión; más de una vez, desvela el peligro que representa en el grupo ayudante, Mokutu, sospechado de falsedad. Por eso, aparecerá en la misma categoría actancia que M'polo, Okito, Isaac... etc., todos amigos fieles de Lumumba.

La exclusiva elección de sujetos masculinos, y sobre todo el papel bastante secundario (y hasta negativo) ha llegado a ciertos estudiosos del teatro de Césaire a conclusiones disparatadas. Pensamos en Mbom (1979: 97-99) quien habla de *cierta misoginia en el teatro de Césaire* o por lo menos de *postura realista* del dramaturgo, teniendo en cuenta la historia de África. Mbom justifica la opción de Césaire de *confiar únicamente a los hombres la inmensa y peligrosa tarea de realizar la revolución* por puro realismo. Añade que, excepto en algunos casos, la mujer africana ha sido siempre *símbolo de maternidad, de la perenización y la estabilidad de la familia, por lo tanto de la sociedad. Ser madre y esposa, tal es la función social primordial de la mujer. Por eso, la mujer africana es conservadora, mientras, por definición, la revolución supone un cambio, lo que, en cierta medida es destrucción*. El crítico termina para rematar que *existe un hecho llamativo: no se ha visto de veras, el proceso de la conquista de la libertad, mujeres africanas, mujeres negras, erigirse en nacionalistas para librarse del colonizador*. Por eso, según él, *Césaire niega a*

la mujer la posibilidad de elevarse al rango del revolucionario, del nacionalista.

Creemos que este punto de vista es un disparate, y que no hay nada tan lejos de la realidad, en dos niveles:

Primero, la historia de las resistencias africanas está salpicada de mujeres. Aquí es donde el método semiótico, por su interdisciplinariedad, se hace necesario: la Historia viene en auxilio a la Semiótica. Con Ibrahima Kaki (1990: 21) que ha extirpado del olvido a grandes figuras históricas femeninas, es patente que la mujer africana ha escrito, con letras de oro, su nombre en las luchas de liberación¹³.

En segundo lugar, y es lo más importante, en Césaire no existe ninguna *misoginia* tanto como en Miras, no se puede hablar de *feminismo* o por lo menos

¹³ El profesor Kake reconoce :

Cuando creé (...) esta colección de grandes figuras africanas, me llamó la atención el hecho de que, en cuanto se habla de grandes personajes de la Historia de África, sólo se limita a los hombres (...) sin embargo, existen mujeres que llevaron pantalones, en el sentido propio y figurado y que hicieron cosas que muchos hombres envidiarían.

Entre ellas, las más fascinantes parecen ser la reina Matamba, Anna Zinga, y la congoleña (hoy zaireña) Doña Beatrice, de su nombre auténtico Chimpa Vita. Anna Zinga fue una de las primeras resistentes a la penetración portuguesa en la región de Angola, y tuvo en jaque a los portugueses durante cerca de treinta años – Procedió a reformas de carácter social moderno, se erigió contra la poligamia e intentó dar a la mujer el sitio que merece en la sociedad. Tanto hizo hablar de ella que su historia cruzó África para llegar a Europa. En el siglo XIX, la Condesa de Abrantes que escribió una obra sobre las mujeres célebres del mundo, reservó un capítulo entero a la gran reina Anna Zinga, contemporánea de la reina de Inglaterra, Isabel I Los portugueses decían que era el hombre político más equilibrado, más estructurado del África central.

Otra gran mujer es Dona Beatrice, apellidada Chimpa Vita. Fue una chica extraordinaria: a los dieciocho años, al principio del siglo XVIII, toma conciencia de la alienación y de la explotación económica y espiritual de su pueblo. Levanta el estandarte de la rebelión contra la presencia de los portugueses y recurre al rey del Congo. Lo extraordinario en aquella joven es que, sin haber hecho nunca estudios verdaderos, sin conocer la historia de otras mujeres, tuvo un comportamiento idéntico al de Juana de Arco. Como Juana de Arco, creyó haber oído voces que la llamaban para liberar a su pueblo; como Juana de Arco, quiso purificar la religión; como Juana de Arco, fue traicionada por su rey. Y como Juana de Arco, fue juzgada, condenada y quemada viva por un tribunal eclesiástico.

de falta de realismo que los críticos suelen atribuir a las escritoras (Margaret Higonnet, 1989: 40-45)¹⁴

En realidad, la idea de que la Historia es “un enorme depósito de víctimas” que reivindicaban la libertad, ha llevado a Miras y a Césaire a elegir a sus protagonistas entre los que han sucumbido bajo el Poder: un vistazo sobre la Historia de la humanidad nos muestra que en la mayor parte de los casos son, sea las mujeres aplastadas por el peso de la organización del poder que los hombres han establecido, sea los negros mutilados por sistemas políticos y económicos de discriminación y vejaciones multiformes montados por otros seres humanos, y que la raza padece como un destino implacable. La presencia femenina y la negra en el teatro de Miras y Césaire, respectivamente, es la de seres ofendidos por el trato que se da a los miembros de su sexo o de su raza, y que relama sus derechos: la calificación de inferiores que a las mujeres o a los negros se dio (y que siguen dando) es lo que obliga a los dramaturgos en su elección del tema y de los sujetos, y su “anormal” empeño en afirmar su personalidad. Pensamos que si Césaire tuviera que responder sobre el porqué de tantos personajes masculinos en sus obras, constataría como Miras:

Me parecía que hablar de libertad, había que referirse a quien más carecía de ella... (Con Domingo Miras, Ventoso del noventa).

El hecho de que la mujer y el negro hayan sido considerados durante siglos, la primera como sujeto pasivo y sin voluntad propia, relegada a los

¹⁴ Margaret Higonnet, en su artículo *La representación de la Mujer* (Boletín informativo de la Fundación Juan March, 1989: 40-45) explica en el capítulo dedicado a *La mujer y la guerra civil que con frecuencia se acusa a las escritoras de describir con falsedad deliberada a las mujeres como fuertes y a los hombres como débiles (...)* *Los críticos se quejan de la falta de “realismo” de sus protagonistas femeninos.*

Según ella, *no debe sorprendernos que estas escritoras con frecuencia subrayen el impacto de la guerra civil sobre hombres y mujeres desarrollando la fortaleza inesperada de la mujer y la vulnerabilidad del hombre.*

espacios interiores de su casa o del convento, frente a la libertad del varón, y el segundo, como sujeto pasivo, primitivo, sin cultura, relegado a la condición de esclavo y luego de factoría de materias primas, frente al omnipotente modelo de civilización occidental con misión de regir el mundo, es el origen de los conflictos dramáticos que tienen lugar en la producción teatral de Miras y de Césaire.

II. 2. 2. EL EJE AYUDANTE/OPONENTE (A/OP)

II. 2. 2. 1. Su funcionamiento

Podemos distinguir a primera vista dos esferas de actividad y en su interior, dos tipos de funciones bastante distintas:

- a) Unas que consisten en llevar ayuda actuando en el sentido del deseo del sujeto (búsqueda o conquista de la libertad, por ejemplo).
- b) Las otras que, al contrario, crean obstáculos, oponiéndose sea al sujeto, sea al objeto de su deseo, sea a ambos.

En definitiva, la categoría actancial ayudante/oponente permite visualizar mejor el caminar del sujeto hacia el objeto de valor, y sobre todo los obstáculos con que tiene que enfrentarse, su manera de superarlos o de evitarlos. Greimas (1987: 274) sintetiza la función de esta pareja oposicional ayudante/oponente, reenviándolo a un universo mítico, de esta forma:

A primera vista, todo sucede como si, al lado de los principales interesados, aparecieran ahora, en el espectáculo proyectado sobre una pantalla axiológica, actantes que representan de modo esquematizado, las fuerzas bienhechoras del mundo, encarnaciones del ángel de la guarda y del diablo del drama cristiano de la Edad Media.

II. 2. 2. 2. El paradigma ayudantes sobrenaturales/ayudantes normales

En el teatro de Miras y Césaire, intervienen tantos seres extraños, fantásticos al lado de individuos normales, para auxiliar a los sujetos de la acción principal de las piezas, que el análisis del paradigma ayudante sobrenatural/normal, permite no sólo contrastar a los personajes y su función, sino que también desvela el modo cómo el sujeto lleva a cabo su conquista de la libertad.

Los ayudantes sobrenaturales intervienen en tres piezas de Miras – *Las brujas de Barahona*, *Las alumbradas de la Encarnación Benita* y *El doctor Torralba* – y en casi todas las otras cuatro obras de Césaire

Se trata, o bien de demonios que confieren a los héroes poderes extraordinarios para que puedan escapar, mediante la creación de paraíso artificiales, de su vida miserable y de opresión o bien dioses que infunden al sujeto energía vital para proseguir su lucha.

El primer caso se refiere al teatro de Miras. Como lo vimos en el apartado II.2.1., Quiteria de Morilla, Juana, Francisca la Ansarona, etc., son un grupo de mujeres pobres, débiles y por eso, marginadas. Recurren a la brujería, o sea, a la relación con Satanás para obtener poderes sobrenaturales, primero como escudo de defensa, y luego como medio de escape de su condición social. En *Las brujas de Barahona*, Quiteria y sus seguidoras reciben, en su lucha contra el sistema injusto, especial apoyo de los demonios cuyos jefes con el Gran Cabrón, denominado también el gran Buco o Belcebú, y su sacerdote Astaroth. La homilía de éste durante el aquelarre en el campo de Barahona establece a los demonios como ayudantes y salvadores de estas mujeres:

Amadísimas hermanas: ¡cuántas bendiciones tenéis que dar a Satanás nuestro Señor! ¡Cuántas alabanzas! (...) ¡Quién sino él os ha librado del pesadísimo yugo que doblaba vuestra cerviz a causa de vuestra condición y vuestro sexo! Meditad acerca del estimable consuelo que aquí encontráis. Decidme sino, hermanas mías: ¿qué papel o qué representación tienen las mujeres entre los cristianos, ¿Cuáles son sus poderes y sus dignidades? Yo os lo diré: a tal estado las han reducido los varones que si fuesen sus más mortales enemigos no las hubieran sometido a peor esclavitud. Pues ¿y los pobres? ¿Qué les dan los cristianos a los que caen en la pobreza o en ella nacen? Yo os lo diré igualmente: les dan una vida tan triste, tan amarga y tan difícil, que más les valiera morir. Pues si vosotras sois a un mesmo tiempo mujeres y pobres, ¿qué os queda, sino maldecir el día que nacisteis, (...) Doblemente perseguidas como mujeres y como pobres, ¿es posible que alguien se asombre de que odiéis y queráis dañar a quienes tanto mal os hacen, Meditad en esto, y no seáis vanagloriosas en pretender otro dios sino a Satanás, que os ha de salvar y llevar al paraíso... (Miras, 1992b: 167).

Se puede comprender las alabanzas que dedican a Satanás y el que no pretendan a otros dioses sino a él: es el único que las lleva al paraíso.

Frank Donovan (1971: 87) afirma a este respecto:

La mayoría de los conversos a la brujería eran de sexo femenino, pues el culto tenía por las mujeres una consideración mucho más alta que la Iglesia. La situación de la mujer en la Europa medieval era casi tan baja como lo había sido en la sociedad cazadora del paleolítico. Era propiedad del hombre y bracera; la Iglesia la consideraba débil y potencialmente pecaminosa. Muchos teólogos sostenían bultos en las rodillas, como los de las patas de los camellos, de arrodillarse sobre la dura piedra. En rebelión contra el sujuzgamiento, las

mujeres se volvieron hacia el culto en el culto eran al menos tan importantes como los hombres, y, en algunas formas de magia, más hábiles que ellos.

Las prácticas brujeriles aparecen así como reacción de algunas mujeres en una sociedad que las margina y las relega a la esclavitud. La relación con Satanás les resulta muy provechosa porque les proporciona lo que buscan en la sociedad: fama y respeto: Moncó Rebollo (1959: 59) afirma, con razón, de las brujas que *gracias a su maligno aliado, son acaparadoras de saber y experiencia; mujeres que en este espacio maldito de lo diabólico van aupándose de la mediocridad y la pasividad de su sexo.*

En *Las alumbradas de la Encarnación Benita* hemos visto también cómo las jóvenes monjas enclaustradas encuentran en la enajenación una vía de emancipación. Otra vez aquí aparecen los demonios para rescatar a estas mujeres de su situación de olvidadas, relegadas y menospreciadas; son, peregrino Raro en Sor anastasia, Galadón en la Priora... por citar sólo éstos. Las predicciones que les inspiran los demonios pronostican prodigios y grandezas para sí mismas y para el convento. Algunas predicciones hicieron que estas pobres mujeres pudieran influir en decisiones importantes del Estado y de la Iglesia, ya que el rey Felipe IV y su Primer Ministro, el Conde Duque se sometían durante algún tiempo a sus decisiones¹⁵. De este modo, el oscuro y olvidado convento de San plácido cobra vida, respeto y fama.

Zaquiél, en *El doctor Torralba*, es símbolo de libertad. Es una especie de mezcla de ángel y de demonio, un espíritu superior encargado de reconciliar en Torralba su formación materialista y positivista con la fe religiosa. Es un regalo de Fray Pedro. Como estaba en relación con el fraile – mezcla de fe y magia – éste se lo entrega a su discípulo como ayudante: *A ti no te puede ayudar sino un*

¹⁵ Damos más detalles a este efecto en la parte reservada a los oponentes.

ángel (...) un espíritu celeste, como un clavel (...) espíritu superior (...) una inteligencia superior.

Torralba es el producto de la ciencia y el pensamiento de la Italia de aquel entonces. En su comportamiento prevalecen las enseñanzas de los maestros Maquera, Cipión...; sin embargo, dominan también las opiniones del fraile: la ciencia de Roma puede ser fuente de pecado y Cuenca representa la sencillez y la salvación del alma. Roma y España se enfrentan en Torralba como intereses antagónicos:

*... Cuánto mejor es la sencilla ignorancia de tu honrada gente que la orgullosa ciencia de estos sabios impíos y paganos. ¿Pienso de veras esto? ¿Es Roma una moderna Babilonia que desvanece mi espíritu y he de buscar salvarme en la **sancta simplicitas** de Cuenca, Renunciar a la ciencia por salvar la razón, dice el maestro, pero yo no veo de qué vele la razón sin la ciencia (...) el alma, o la ciencia. ¿No se pueden guardar ambas cosas? Las academias y cátedras de Roma, que me dan la ciencia, o el castillo de aire puro de Cuenca que me guarda y me refugia el alma. Se precisa elegir, y mi cabeza elige Roma sin duda, pero mi corazón está dividido, sin saber lo que ha de hacer (Miras, 1991: 120).*

Este dualismo es la base del desequilibrio mental de Torralba. Entre, por un lado, la investigación científica que lo lleva al materialismo o sea a la condena de su alma, y por otro lado, la nostalgia de la inocencia juvenil de Cuenca que supone la fe ciega y la ignorancia, el rechazo a la ciencia, Zaquiél constituye una especie de resolución del dilema, superando los problemas de la Ciencia por medio de las predicciones (el saber no científico, no demostrable) y, al mismo tiempo, el prestigio que no hubiera podido tener viviendo en Cuenca.

Lo que menos importa es la realidad exterior del *espíritu*, que ya cobra realidad interior en la mente del médico atormentado. Cuando Zaquiél le insinúa la vuelta a España donde gracias a sus predicciones, alcanzará *albricias y honra*, Torralba responde complacido: *¡Oh, Zaquiél! Eso que me dices de mi propio corazón parece nacido y de mi propio gusto*. Zaquiél le proporciona al médico un mundo feliz, haciéndolo famoso por sus acertadas predicciones (la más importante de ellas, la del saco de Roma), pero también recomendándole la prudencia y la humildad frente al afán propagador y casi exhibicionista de sus augurios, (por ejemplo, el espectacular vuelo aéreo con el ángel que le permite presenciar el Saco de Roma).

Tan grande es la fama que posee – *grande y verdadero nigromante, brujo hechicero y mago* – que propicia los celos de unos y a aversión de los más, y será el motivo de que le acusen ante los jueces del Santo Oficio.

En las obras de Césaire, el sujeto recurre también a fuerzas sobrenaturales para axiliarle en su búsqueda del objeto de deseo. En *Y los perros callaban*, frente a las voces tentadoras que intentan sobornar al Rebelde para que ceda y renuncie a su objetivo, el coro invoca y convoca a las fuerzas vitales de las dos áfricas, la sahariana y la antillana, para que le socorran y le repongan las fuerzas al sujeto:

El coro.- *Bornou, Sokoto Benín y Dahomey Sikasso.*

*Yo convoca a reunión: cielos y senos, llovizna helada y perlas,
simientes claves de oro.*

(...)

Martinico, Jamaica

todos los espejismo y todos los colibríes

no pueden sonar a olvido adormecido

el fogonazo de la sangre malbaratada el canto de acero
abismo fraternos de las rosas de Jericó
(Césaire, 1974: 170).

Como en el teatro de Miras, y concretamente en *El doctor Torralba*, encontramos a un actante que es una abstracción y además, escénicamente ausente. La inclusión de África en la categoría (A) es obvia en Césaire: se trata de una recreación de la tierra de los ancestros. África aparece, en este sentido, como un refugio mítico que le repone energía al sujeto cuando se debilita: África es recreada en *Y los perros callaban* a través de los *jinetes negros* de la visión. Éstos huyen, precisamente en una visión que tiene el rebelde, quizá, en un momento de delirio, a la selva para organizar una eventual resistencia al enemigo. África es también recreada a través de los *dioses* que invoca el Rebelde, a través del tam-tam que *jadea, el tam-tam que eructa, al tam-tam que escupe langosta de fuego y de sangre* (Césaire, 1974: 134), por fin, mediante la evocación de las grandes ciudades africanas: *Djenne, Tombouctou, Ouagadougou* (Césaire, 1974: 134), y por fin, mediante la evocación de los grandes imperios africanos: *Bornou, Sokoto, dahomey, Benín Sikasso*, (Césaire, 1974: 87) y la reconstitución de las antiguas civilizaciones de Bénin simbolizadas por el cortejo del medievo africano que cruza la escena (Césaire: 1956: 85).

De igual modo, aparece África en *La tragedia del rey Christophe*, como en la obra anterior: se trata también de una recreación de la tierra de los ancestros. África es recreada a través de *los pajes africanos vestidos con sus ropas tribales* (Césaire, 1972: 89), a través de los grandes imperios africanos precoloniales Mandingas, Congoleños, testigos de los valores y de la dignidad negra (Césaire, 1972: 90), la evocación de Ife (una ciudad de Nigeria) o de los

dioses Yoruba como Shango, dios de trueno; pero África es ante todo la tierra-madre en cuyo regazo se refugia Christophe en el umbral de su muerte:

Dioses de África ¡Loados! Cuerda de la sangre flagelada padre cautivador de la sangre abobó, África mi lugar de origen abobó (Césaire, 1972: 107).

O:

¡África! Ayúdame a volar, llévame, como a un niño viejo, en tus brazos y luego me desnudarás, me lavarás. Quítame todas estas ropas, libérame de ellas igual que, cuando llega el alba, nos liberamos de los sueños de la noche (Césaire, 1972: 110-111).

Interviene un dios en *Una tempestad*. Se trata de Eshu, el dios-diablo negro que simboliza la naturaleza; es el dios Yoruba que encarna las fuerzas del instinto. Como precisamente en la pieza, Calibán simboliza la naturaleza, permanece pegado a sus divinidades como Eshu, que representa las fuerzas y potencias naturales. Contra los oponentes, Eshu no es ninguna fuerza de apoyo; sólo interviene durante la boda de Miranda para perturbar la fiesta a la que no se invitó a Calibán, pero sus proezas folklóricas no hacen ningún daño a nadie.

En *Una estación en el Congo*, los ancestros africanos hablan a través del tocador de Sanza. África está en busca de un guía para liderar la lucha contra la invasión: *Somos niños huérfanos (...) Dios poderoso, ¿dónde hallar el apoyo? Padre Congo, ¿quién nos echará la mano?* Estas palabras son, para Lumumba, un acicate para no desanimarse al tiempo que una incitación a la acción.

Es también África, aconsejando, animando y reponiéndole fuerzas a Lumumba cuando éste sale de la prisión. El propio Lumumba lo reconoce:

¡Gracias, valiente cantante! De diez medidas, habrías si hiciese falta, remontado mi coraje y amentado mi energía para desafiar al mundo entero (Césaire, 1973: 93).

Pero en esta pieza, la intervención sobrenatural es mínima. El sujeto, joven jefe de Estado africano, de educación moderna, recurre más a apoyos visibles, concretos y más fiables: la ONU, los demás países africanos y sobre todo, el pueblo.

En definitiva, intervienen fuerzas sobrenaturales en la producción de Miras y Césaire. Sin embargo, si contrastamos sus intervenciones en los programas narrativos principales de los sujetos, nos damos cuenta de que hay una discrepancia entre Miras y Césaire. En Césaire, la utilización de lo maravilloso es más clásica: los dioses o seres fantásticos intervienen desde fuera como verdaderos ayudantes; Miras, en cambio, ha construido sus piezas desde una doble perspectiva: realidad objetiva y ficción o imaginación:

- El punto de vista objetivo es aquel mediante el cual se ofrece la vida normal, cotidiana de los sujetos, que, en general, es una vida de opresión y de frustración. Baste como ejemplo, las actividades hechiceriles de Quiteria y su madre.
- El enfoque subjetivo-ficticio o de la imaginación, o sea, desde dentro en el que el dramaturgo utiliza una forma que supone para el lector-espectador un proceso de inmersión en la mente desquiciada de los personajes y contemplar la realidad a través de su mirada.

En este segundo enfoque – rasgo peculiar de la teatralidad de Miras – es donde los sujetos se conceden a sí mismo fantásticos poderes de sus imaginarios y extraordinarios ayudantes.

Como lo subrayamos, sólo una perspectiva moderna permite comprender el procedimiento: aquí intervienen el psicoanálisis y la sociología para explicar cómo, con estas visiones patológicas, los sujetos hacen de su “cárcel” un paraíso. En *Las brujas de Barahona*, los ayudantes no son más que una visión irracional que procede de la conciencia de los propios sujetos. Los hechos bruñeriles, el aquelarre no son más que temores y deseos que sólo habitan en la mente de estas mujeres. La bruñería viene a ser aquí una transgresión del orden establecido, es decir, un escape a sus vidas miserables. En *Las alumbradas de le Encarnación Benita*, se trata también de una evasión que consiste en la creación de mundos imaginarios liberadores de sus frustraciones, presididos por seres sobrenaturales que convierte en triunfos sus fracasos. En *El doctor Torralba*, Zaquiél es el producto del dilema de Torralba, y, como lo vimos, aparece como una solución. En esta medida, es un deseo, un pensamiento, o, desde un punto de vista psicoanalítico, una proyección de la mente de Torralba. El propio médico llega a pensar que este espíritu puede ser una creación de su mente:... *Estoy en aprensión de que sea mi propia cabeza el sitio del que vienes* (Miras, 1991: 123). Cuando luego se identifica Zaquiél como *fruto de la soledad* (*El bullicio no es mi posada, ya lo sabes*), estas palabras actúan como dato para la interpretación sobre la realidad de su naturaleza. Además la presencia de zaquiél sólo es percibida por Torralba; nadie puede atestiguarlo. Estamos de acuerdo con (Madga Ruggeri 1991: 92) cuando considera al espíritu como *l’alter ego di Torralba*.

En resumen, en el teatro de Miras, mediante la ambigüedad, el juego teatral, en una mezcla de realidad-ficción, se agudiza, merced a la desquiciada incertidumbre que estos sujetos desposeídos o simplemente embaucadores, proyectan.

Cabe señalar, que por estos elementos fantásticos en sus piezas, el teatro de Miras y Césaire se distancia del teatro puramente realista para inscribirse en la línea renovadora del teatro moderno actual.

En cuanto a los ayudantes a los que calificamos de normales por carecer de dotes excepcionales, presentan tanto en la producción de Miras como en la de Césaire, un paralelismo si tenemos en cuenta su funcionalidad. Pese a su carácter heterogéneo, podemos distribuirlos en dos grupos distintos.

El primer grupo sería el de estos numerosos personajes, de importancia variable y reducida, en provecho de la del sujeto; la mayor parte es una especie de “hacer-valer”, siluetas destinadas a la exposición de un tema o de una incidencia de éste. Este grupo es el más abundante en tres obras de Miras (*La Saturna*, *El doctor Torralba* y *La Monja de Alférez*) y una de Césaire, *La tragedia del rey Christophe*. Lejos de constituir un bloque monolítico, uniforme, el grupo reviste formas distintas según las piezas:

En *La Saturna*, el grupo presenta una anomalía en cuanto a su heterogeneidad y a su concepto de ayudantes que se supone que debe de esperar de ellos el sujeto. La hemos repartido en dos clases:

- El grupo (1): son las mujeres del pueblo. Si algunas (madre, moza, hermana, comadre,... etc) sirven para caracterizar el entorno de Saturna y por ello poseen un valor meramente ambiental, las demás (Ana Codillo, el Coro de Viejas y las mozas) actúan como verdaderas ayudantes. Ana Codillo es la prima de Saturna. A pesar de que su aparición es siempre la voz que anuncia la desgracia – noticia del prendimiento del marido (C.II) y del hijo de Saturna, muerte al final del (C. XI) – ella es la que consuela a Saturna y se interpone, aunque en vano, ante la brutalidad del marido de

ésta. Las mozas y las viejas hacen su aparición en el C. XI, acudiendo a las voces de Ana Codillo. Los jóvenes utilizan sus armas de mujer para alejar al marido de Saturna borracho y equivocado que intenta matar a su mujer; ellas representan el deseo, que es el que aparta al brutal marido de Saturna haciéndole caer en la red. El coro de las viejas se encarga de avisar a Saturna de la inexorabilidad de la tragedia de los pobres.

- El grupo (2) lo forman los cómicos, el labrador (y el pastor) y don Juan. Forman parte de estos episodios sueltos (respectivamente los capítulos IV, VI, VII, VIII) perfectamente aislables del núcleo argumental sin alterar la obra. Es verdad que los cómicos acogen a Saturna sin reservas; una de ellos, la Berrocal le presta un traje de cortesana para disfrazarse y poder entrar fácilmente en la Corte, y aunque Saturna se lo devuelve destrozado – lo que provoca cierto conflicto – el grupo se arregla con ella sin violencia. En cuanto al labrador y a don Juan (el preso), antes que ayudar, son más bien ayudados por Saturna y sirven, sea para configurar la faceta humana altruista del sujeto, sea para demostrar su complejidad, sea para situar al personaje en el momento histórico.

En realidad, estos episodios le sirven al dramaturgo como pretexto para tratar algunos problemas de su época¹⁶. Por ejemplo, con los cómicos, Miras quiere rendir homenaje al mundo con el que él mismo se relaciona y que se lamenta, a través de las quejas de los faranduleros, de los males del teatro. Por ello, sabemos que no hay oficio más desdichado, que están sometidos a la más terrible arbitrariedad e injusticia, aunque han de poner buena cara:

¹⁶ Esto es un elemento que puede justificar la elección de la estructura en cuadros (C) en vez de la estructura en actos, más recreativa. De hecho, la pieza se compone de 10 cuadros centrales de episodios sueltos, aislables, sin embargo en relación con el resto porque los puntos de unión son el sujeto y su objeto.

Es uso entre nosotros disimular las penas y mostrar semblante alegre en todo caso. Mira tú de seguillo puntualmente, que en carro de farsantes no pueden verse lloros (Miras, 1974: 33).

El tema del hambre está presente en este mundillo: *¡Otra vez la cuchara a la olla!; cara de pascuas por fuera, y por dentro bailando de hambre.* No falta el despotismo de los empresarios representados aquí por el “Autor”: hace gala de su tiranía cuando la Berrocal, portavoz del grupo, protesta de sus abusos y se queja de la paga:

Pues si no estás satisfecha, en la mano tienes el remedio, Berrocalica. Coge tus cuatro pingajos y ya puedes bajar del carro en busca de mejor acomodo, que a mí no han de faltarme cómicas que tomen con humildad y gratitud el pan que tú desprecias (Miras, 1974: 32).

Como podemos ver, con los cómicos estamos lejos del concepto actancial de ayudante, es decir, los que llevan ayuda actuando en el sentido del deseo del sujeto, excepto en el episodio de la concesión del traje y también la consideración de que en su compañía Saturna se siente a gusto, según el dicho francés: *Qui se ressemble s’assemble*; comparten la misma condición de destino – gente pobre y de poca consideración en sociedad – así como sufren las mismas injusticias y arbitrariedad, aunque en campos distintos.

El episodio del labrador, herido a muerte en una pelea con un pastor, y al que intenta ayudar Saturna, recuerda la vieja polémica de Castilla cuando la ganadería se fortaleció a costa de la agricultura. El acontecimiento pone de relieve la brutalidad y fiereza con la que se resuelve la disputa pastor-labrador, y sobre todo las cualidades humanas de Saturna.

Menos justificación tiene desde el punto de vista del núcleo argumental, la interrupción el cuadro VII donde la acción avanza sólo para informar que Saturna, disfrazada de monje, quiere ayudar al preso don Juan a escapar, pero que sospechado, tiene que corromper a los guardias dándoles los ducados que habían de servir para ablandar al verdugo de su hijo.

Sin embargo, como en el caso de los cómicos, el dramaturgo aprovecha la oportunidad para tratar de la actual situación del teatro. En efecto, el preso *don Juan, sevillano muy conocido en su tierra y harto amigo de las faldas cuando era joven*, es un mito de la escena española. Al presentar al personaje más teatral de la historia del teatro encadenado, despectivamente tratado por los guardias (representantes del poder), la figura de este don Juan cobra cierto simbolismo: al recrear a don Juan invirtiendo los términos de su personalidad clásica, Miras intenta establecer una analogía entre el personaje preso y a punto de morir a manos de la justicia de los poderosos y la situación del teatro sobre la que hablamos al principio, en la primera parte, concretamente en el capítulo I dedicado a Miras.

En *El doctor Torralba*, el grupo está figurado en su mayor parte por gente que representa el molde en que se formó Torralba. El Cardenal Volterra, los maestros Maquera y Cipión, Fray Pedro... etc., son los verdaderos ayudantes del sujeto en la medida en que son padres espirituales del joven médico: ellos son los que le dotan de la competencia, es decir, de las calificaciones necesarias para alcanzar su objetivo, su objeto; con ellos aprende medicina, filosofía y ciencias ocultas.

El primero de ellos, el Cardenal italiano Volterra es el mecena bajo cuya protección vive Torralba sus años juveniles en Roma. Aunque es el amo y, en principio, Torralba está a su servicio, Volterra lo trata *como a un amigo y no*

como a un criado. Tienen ambos la misma afición a los libros, a la ciencia y a la nigromancia. El Cardenal es el que lo manda a conjurar a un aparecido, un espíritu que aterroriza con su presencia nocturna, a la cortesana Madona Rosales. Esta primera escena pone de relieve la gran estima que le tiene Volterra a su médico de cámara, a pesar del fracaso de la experiencia del conjuro que provoca los insultos de parte del prelado español presente:

Del doctor Torralba, respondo yo que no ha de hacer una cosa tal. Me sirve desde que vino a Roma a rematar sus estudios y le conozco bien (Miras, 1991: 109).

Volterra se manifiesta, al comienzo, como un idealista seguidor de Platón. Alude siempre, en sus interpretaciones, a la autoridad platónica y Torralba le debe su formación de *platinista eminente*. Dentro de la jerarquía eclesiástica, el Cardenal representa a la Italia culta, seudorreliigiosa: personifica a la Iglesia abierta a la ciencia, al nuevo espíritu renacentista; organiza tertulias en su residencia, mezcla lo divino y lo humano en sus teorías, y buen ejemplo de ello es la explicación que da para justificar el que Torralba no conjurase al aparecido:

No estarían los astros favorables, o no se pudo hacer por la causa que fuere (...) Ya sabemos por experiencia sensible que el ama sobrevive, como sostiene el divino Platón (Miras, 1991: 112).

Toma como fuentes de conocimiento, no a la Biblia, sino a escritores de la gentilidad como Lucrecia, con gran escándalo de su colega español, y adopta una postura conciliadora entre éste y Torralba aduciendo que *en negocios de ciencia no hay lealtad que valga, sino discreción y paciencia, y no ha de importar nada que alguna vez se pierda toda una noche velando en balde, que*

más se perdió en Troya, donde los propios dioses perdieron a sus hijos (Miras, 1991: 113), después del conjuro del aparecido.

Son también signos de gran apertura de espíritu las opiniones que expone en el diálogo que cierra la escena sobre las antípodas, o sus creencias en las sirenas, de las que afirma que *Colón cogió a una cuando fue a las Indias y la puso en salazón*. Esta misma actitud crédula y abierta y proclive a aceptar cualquier prodigio es la que lo caracteriza en la escena siguiente cuando Torralba le presenta su espíritu familiar, Zaquiel.

Tal personaje posee un lenguaje sereno y reposado que cristaliza en el trato que da a su servidor; dedica a su médico expresiones como *amigo mío, hijo mío, mi buen Eugenio* y pone en él una gran confianza: *Sí él dice que no lo ha hecho* (oportunidad para el conjuro) *así verá (...). No (...) se acose ni se apriete a don Eugenio* (Miras, 1991: 112).

Madona Rosales, más que ayudante, es un personaje que permite que se desplieguen los inmensos saberes del joven nigromante. Es la que advierte la presencia del aparecido e insiste en que permanezcan con ella los dos médicos (Torralba y Morales) encargados de conjurar al fantasma. Personifica también la imagen de la cortesana de la época, imagen de libertad que linda con el libertinaje. El pánico que le infunde la aparición del espíritu apuñalado de su marido, no le impide apreciar la gallardía del joven médico, Torralba. Completan la imagen de la cortesana los comentarios del doctor Morales:

Digo yo si no será el ánima de su marido que la quiere castigar por haberse dado así a la putería ((Miras, 1991: 105).

De igual modo funciona Miguel Ángel. Antes que ayudante, sirve, como Madona Rosales, a crear el ambiente. Simboliza, en la pieza, el afán creador renacentista por trasladar al arte el sentido humano de las cosas.

En cuando a doña Leonor de Austria, configura otro ambiente, el de la Corte vallisoletano del siglo XVI. Muy amiga del reputado médico de la Corte, ella es la que avisa a Torralba de los efectos que los augurios del médico-nigromante están causando. Su advertencia *Pensad esto que os he dicho y ved que España no es Roma* pretende avisarle sobre el peligro en que se encuentra.

Maquera y Cipión son los maestros de Torralba. El espíritu en el que moldearon a su discípulo es una de las posturas más avanzadas de la actitud renacentista: el escepticismo materialista. La influencia de estos maestros es muy grande en la visión que ofrece Torralba del resultado del conjuro, en la primera escena, del *aparecido de los puñales* que acudía a casa de Madona Rosales. Después de toda una noche de vigilia de sus amos y maestros, y de nigromancia por parte de los dos médicos, Torralba, llamado a aclarar si hubo o no aparición del alma en pena, ofrece un resultado insatisfactorio: *Yo, señor (Volterra), a decir verdad, no estoy seguro de cosa alguna. (...) bien pudieran mis ojos ver sólo una imagen fraguada por mi mente, eminencia, o un disparate que compusiera mi delirio. Yo ahora no sé, no puedo ya decir nada* (Miras, 1991: 112).

Esta postura que delata la duda cartesiana es consecuencia de las enseñanzas del maestro materialista: *sólo cree lo que ve con sus ojos y toca con sus manos*, y las palabras de Torralba son similares a la respuesta de Maquera al Cardenal español, Santa Cruz, quien le aconseja que pida perdón a sus alumnos por los errores que enseña:

No, eminencia (...) la duda de los eternos aprendices, señor. ¡Son tantas las veces que los sentidos nos engañan! (...) Se ha de desconfiar de simulacros y falsas apariencias... (Miras, 1991: 112).

La experiencia del conjuro y la postura de Torralba vienen a plantear la polémica sobre la existencia o no del alma. La duda del eminente médico a este respecto es, en consecuencia, un cuestionamiento de uno de los fundamentos de la religión.

A esta formación puramente materialista, se opone Fray Pedro. En la casilla (A), este personaje es esencial, como maestro también, en la vida de Torralba. El viejo dominico *alquimista del Cardenal Volterra*, como formador de Torralba, representa la postura opuesta a Maquera.

El fraile rechaza la actitud escéptica de su discípulo y en su conversación con él, en su laboratorio, saca a colación sus rencores de sabio ofendido y maestro celoso: *¡Quita, quita de ahí!, ¡apártate, descreído! (...) Bien se echa de ver ahora que es Maquera tu maestro, hijo, que ya no crees en nada (Miras, 1991: 117).*

En realidad, tiene una gran dimensión en la vida de Torralba: actúa como la voz de su conciencia. Este religioso contradictorio, dado a la magia y a la experimentación química es el encargado de recordar al joven Torralba su condición de castellano viejo creyente. La reprocha al haberse encajado *en cuatro días todos los saberes de Roma*; le reprende por haberle desobedecido *cuando te veré acercarte a Maquera y a Cipión* y le propone como solución *volver los ojos a lo que cuando muchacho te enseñaron con la leche que mamaste, mira que allí están tus raíces y allí tienes tu asidero que no has de soltar. Acuérdate de tu padre y de tu madre, de tu linaje de cristianos viejos allá*

en cuenca, de aquella vida cabal y honrada. Mira que éste es el cimiento y fundamento tuyo, que te dirá siempre quién eres, y no te perderás ni perderás tu principio y tu sustancia (Miras, 1991: 119-120).

Estas palabras del fraile, extraña mezcla de nigromancia y espiritualidad tradicional, llevan a Torralba a sumergirse en el mundo de la imaginación. La disyuntiva entre Roma (el saber, la luz, la libertad...) y Cuenca (la fe, la tradición, las tinieblas...) provocan en Torralba una tremenda lucha, que su razón está sosteniendo y de que saldrá Zaquiel. Fray Pedro representa la fe religiosa coexistiendo con Zaquiel.

Como podemos ver, la casilla (A) no es homogénea. Torralba es producto de modelaciones variadas y hasta antagónicas, expresión del ambiente cultural e ideológico de la Italia renacentista:

Si he de decir verdad, yo mismo tampoco lo sé, y ahora sí que os hablo con el corazón en la mano. Todo lo he querido saber, he tenido maestros que piensan cada uno a su manera, a todos los he creído, todos me han reputado por su mejor discípulo, y al fin pienso y creo según el viento sopla y me inclinan los humores de mi cuerpo. No sé yo si esta respuesta puede satisfaceros, pero lo cierto es que no tengo otra, así me salve Dios (Miras, 1991: 107).

En cuanto a *La Monja Alférez* como en la pieza anterior, el grupo no funciona exactamente como ayudante, es decir, que su trabajo no consiste en hacer accesible el objeto del sujeto. La mayoría de los inquilinos de esta casilla ignoran la verdadera identidad de Catalina de Erauso disfrazada y transmutada en soldado. Sin embargo, de manera inconsciente (por su ignorancia de la realidad de la personalidad de Catalina) inciden directamente sobre la acción del sujeto, proporcionándole el cuadro adecuado para llevar a cabo sus proyectos,

sea por admiración, sea por amistad o sea por amor. En general, son impulsores iniciales de las acciones que el Sujeto lleva a cabo.

El general Echezarreta es el capitán del galeón español que transporta definitivamente a las Indias a Catalina, a la que cree ser don Antonio de Erauso (nombre que ella tomó después de manifestar su identidad y serle reconocido el grado de alférez por sus hazañas en tierras americanas). Su comportamiento hacia Catalina es de cortesía y admiración. Sin embargo, su valor dramático reside en su extrema curiosidad que lo lleva a leer el diario que Catalina está escribiendo. Sus dudas sobre aquella mujer y sus preguntas (cuadro I) son el pretexto para una síntesis de los inicios de la existencia de Catalina y los motivos de su sublevación.

En doña Úrsula, su tía y priora del convento donde se encuentra en los primeros años de su juventud, Catalina tiene a una protectora. En las peleas que oponen a la joven novicia a otra monja, doña Úrsula, realista, intenta ser conciliadora, pero cuando esta monja se marcha, deja ver a las claras la predilección que siente por su sobrina:

Aliri.- ¡Yo sí que he de reír, cuando te echen del convento a patadas, ladrona!

Catalina.- ¿Pero es que piensa su reverencia que mi tía se cree algo de cuanto dice? Pues sepa que hace la higa a sus espaldas. Mil veces la he oído tratarla la viuda caliente con la cabeza floja por mal de hombre.

Doña Úrsula, por el tipo de educación que preconiza para su sobrina, podría ser considerada como un oponente a su deseo de libertad. Sin embargo, ella misma, es víctima inconsciente (como producto de esa sociedad) de un

sistema contra el que se subleva Catalina. Además, ella obra de buena fe para bien de su sobrina.

En la misma categoría (A), se encuentra don Juan de Silva. Personaje poco recomendable, es uno de los que ayudan a moldear el aspecto pendenciero de Catalina. Con las pendencias como forma de vida, don Juan de Silva permite esbozar el ambiente hostil en que se desarrolla la difícil vida de Catalina.

Con doña María, Catalina quiere llevar su deseo de pasar por hombre hasta sus últimas consecuencias. En este episodio de la casada infiel, no sólo demuestra valor y caballerosidad defendiendo a doña María de su marido que, sorprendiéndola en delito de adulterio quiere ajusticiarla, sino que también muestra una faceta erótica:

Catalina.- (Abanicando a la señora y con voz suave y amorosa). *Doña María, mi señora, despierte, repárese, que ya pasó el peligro. Buen ánimo amiga, mi bien, ¡oh y cómo es hermosa! ¡qué vanidad y qué blancura!* (La abraza Catalina y le cubre de besos la cara y la boca. Doña María la abraza a su vez, con fuerza creciente). (...) *Estos es una locura, estamos trastornados... Perdóneme, la culpa ha sido mía...* (Miras, 1992a: 104).

Esta actitud donjuanesa de Catalina – además pone celosa a doña María cuando le relata sus lances con otras mujeres – ha sido interpretada por Magda Ruggeri (1991: 69) como *un sospetto di lesbianismo*. Sin embargo, nosotros pensamos que su coqueteo con las mujeres entra en su proyecto y deseo desmesurado de *ser-parecer* hombre: parece que quiere llevar adelante su manía de pasar por hombre, afectando una pasión decidida por el bello sexo.

En *La tragedia del rey Christophe*, la larga fila de colaboradores de Christophe, cuyas funciones no están muy bien definidas, pertenecen también al primer grupo. En este contexto, el ejército es su primer ayudante porque le permite conquistar el poder. Un reino necesita estructuras de gobierno y colaboradores: son las funciones del Consejo de Estado, de Vastey, Prezeau, Martial Besse y Magny y una guardia pretoriana: los Real-Dahomete. Estos ayudantes se caracterizan al principio por una obediencia absoluta. El Consejo de Estado es el conjunto de delegados representando las diferentes clases de la nación; comprende y apoya las iniciativas del rey Christophe en su tarea de devolver la dignidad a su pueblo. Pero también sirve para recoger las peticiones, quejas y dolencias del pueblo y asimismo puede hacer recomendaciones al rey:

Majestad, el Consejo de estado se sabe el seguro intérprete del país al aportar a Vuestra Majestad el tributo de su admiración por la firmeza sin par que ha desplegado por la defensa de la causa haitiana y de nuestra libertad. Fundándose sobre manifestaciones no equívocas del sentimiento unánime de nuestros conciudadanos, asegura que la nación será recompensada por su dilatado esfuerzo y se abre a la dulce esperanza de que todas las clases de nuestra sociedad podrán al fin gozar, a la sombra de su brazo tutelar, del descanso que ha merecido su lucha heroica y su trabajo sin desfallecimiento (Césaire, 1972: 74).

En cuanto a los demás colaboradores, su fidelidad parece evidente en su obediencia al rey: *A sus órdenes, Majestad (...) Estoy a sus órdenes, Majestad (Césaire, 1972: 76-77).*

El pueblo, en general, encarnado por los campesinos y representados por sus delegados (el Consejo de estado, el Ejército) y por algunos de sus dirigentes (los cortesanos, Magny... etc) hace que la casilla (A) sea problemática. Es que

la toma de conciencia de todo el pueblo no es todavía efectiva, es decir, que sigue existiendo una gran parte que no comprende los móviles de la lucha de Christophe. Sin embargo, en esta pieza, ha habido una evolución: estos personajes ya no sirven sólo para caracterizar el entorno del sujeto, sino que actúan, aunque en una medida de importancia reducida, en la acción con el fin de facilitar al sujeto el acceso al objeto.

En el mismo contexto, podríamos señalar la presencia de Juan y Teresa López, de los que la Ansarona, en *Las brujas de Barahona*, comenta viéndolos llegar al aquelarre que *ricos son y principales*. Aunque no actúan como verdaderos ayudantes porque, lo que ellos representan en la asamblea no es la liberación económica ni social, sino más bien la liberación del instinto sexual, los metemos en esta categoría por su presencia. Son ricos, gozan de una situación privilegiada: al estar en un aquelarre, apoyan y comprenden en cierto modo la utilidad de la brujería como medio de evasión de un sistema opresor. A ellos se refiere Astaroth cuando habla de *los pocos que se os juntan por amor de la justicia de vuestra causa y vuestra queja, como los escasos brujos y algún que otro hacendado...* (Miras, 1992b: 167).

En *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, en la misma categoría se encuentra, en cierta medida, don Jerónimo de Villanueva, patrono fundador del convento de San plácido. Su papel en la pieza es muy reducido y su papel actancial de ayudante insignificativo. Antiguo prometido de doña Teresa, lejos de romper sus relaciones con ella cuando entra en religión, las traslada a lo divino, convirtiéndose en el protector del convento y de su comunidad. Él cree en la santidad de la priora.

En el mismo orden de ideas, podemos incluir a la tía Conejita, en *La Venta del Ahorcado*, que encarna la bruja rural, medio niña, medio demente: no

inspira terror a nadie sino simpatía y pena a la vez. Su medio locura la incapacita para ser una verdadera ayudante.

En el resto de la producción de Miras y de Césaire – *De San Pascual a San Gil*, *Una estación en el Congo* y *Una tempestad* – los conflictos están tan bien dibujados que permiten un juego sutil de alianzas y oposiciones suficientemente nítidas.

El segundo grupo responde a la función ayudante tal como la definimos en la parte teórica, es decir, el que auxilia al sujeto para que alcance el objeto de su búsqueda. Como en *Las brujas de Barahona*, *Las alumbradas de la Encarnación Benita* y *El doctor Torralba*, esta función ayudante que estudiamos aquí reservó a seres fantásticos a los que aludimos anteriormente, podemos deducir que sólo en cuatro piezas – *La Saturna*, *La Venta del Ahorcado*, *de San Pascual a San Gil* y *La Monja Alférez* – es posible establecer un paralelismo entre Miras y Césaire, en cuanto a la forma del sujeto de tender hacia el objeto, de luchar por la libertad.

En realidad, sólo dos piezas de Miras presentan este tipo de ayudantes: *De San Pascual a San Gil* y *La Monja Alférez*. La ausencia de ayudantes en *La Saturna* y en *La Venta del Ahorcado* desvela con claridad la soledad de los sujetos, Saturna y Donata frente a las fuerzas de la opresión.

En *De San Pascual a San Gil*, figuran en la categoría ayudante los sargentos de San Gil y Perico el Ciego. La situación de ayudantes que atribuimos a los sargentos de San Gil llama la atención. Podrían perfectamente encajar como sujetos junto al pueblo, ya que la fábula dramática contenida en la pieza refiere los acontecimientos históricos en que eran sujetos: durante el reinado de Isabel II, se sublevó, en el cuartel de San Gil, un grupo de artilleros

apoyados por el pueblo madrileño. Sin embargo, en la recreación artística que nos ofrece Miras, aunque clave argumental de hechos dramatizados, aparecen ausentes físicamente en escena. Además y sobre todo, la acción principal de la pieza parece ser la revolución del pueblo que tendría que ser normalmente apoyada por el Ejército (regimiento Asturias, regimiento Príncipe, tropa de San Mateo, ...etc), o sea, regimientos progresistas en los que se incluirán los artilleros de San Gil. Al cambiar de bando los demás regimientos traicionando así al pueblo, el cuartel de San Gil queda como el único apoyo de los revolucionarios, tal como se destaca de las palabras de los Fantasmas.

¡Prim no se ha pronunciado! ¡Se ha quedado en Hendaya! ¡Y los regimientos progresistas que se habían comprometido, ahora van contra vosotros! ¡Se han echado atrás para no estar a vuestro lado, para no estar con el pueblo! ¡Los sargentos y tropa de San Gil son los únicos que están junto al pueblo soberano! ¡Nadie más! ¡Ésta es vuestra revolución, sólo la vuestra! (Miras, 1988: 84).

Por eso, pensamos pertinente ubicar a los artilleros de San Gil en la categoría ayudante.

Con Perico el Ciego, estamos ante una figura que encontraremos en *Una estación en el Congo*, de Césaire. Personaje literario creado por Galdós¹⁷ (1910), Perico funciona en la pieza de Miras con el mismo papel que le adjudicó su creador: el de *coplero y cronista popular* (Miras, 1988: 84). Pero además, Miras lo convierte, igual que Césaire con el tocador de Sanza, en voz de la verdad. Sus coplas van cerrando cada una de las secuencias principales del drama y subrayan la terrible realidad de las situaciones evocadas.

¹⁷ Prim, Madrid, Sucesores de Hernando, 1910: 192.

Interviene por primera vez para indicar la relación sospechosa entre la monja Sor Patrocinio y la Reina Isabel II. En una segunda copla desvela cómo la Reina es un juguete entre las manos de la monja y el padre Claret:

*Le dijo a la Patrocinio
a Patrocinio el Claret,
pícame bien a esa tonta
que yo la estoquearé* (Miras, 1988: 60).

Declara así la supremacía de las fuerzas eclesiásticas sobre la Monarquía y el gobierno en este resumen de lo ocurrido en el Consejo de Ministros:

*Con la Monja a la novena
La Reina se ha ido a rezar
El gobierno está sin Reina
y no puede gobernar* (Miras, 1988: 70).

Las coplas de Perico son un contrapunto cantado que enjuicia en síntesis irónico-burlesco lo que acontece en escena. Pero, donde aparece Perico como conciencia colectiva del pueblo es durante su conversación con O'Donnell, al final de la pieza. O'Donnell, Presidente del gobierno, ya dimitido, se siente pueblo: *Ahora soy un particular, como tú* (Miras, 1988: 100); la postura de Perico es tajante y realista: *¡Hombre, tanto como yo!* La nueva situación de O'Donnell como víctima (*me han hecho bañarme en sangre, y después me han despedido como a una criada*) no anula ante la objetiva mirada del mendigo la distancia entre los dos. O'Donnell insiste en estar más próximo al pueblo porque la situación será peor con Narváez, reputado hombre de mano dura; para Perico existe un cierto acercamiento de compasión hacia el caído, pero no puede haber

entendimiento por parte de un pueblo para quien poco más de mano dura poco puede empeorar la situación:

O'Donnell.- *Pues nada, hijo, ahí os quedáis con el Espadón
a ver si es mejor que yo. ¡Y que os aproveche!*

Perico el Ciego.- *No se enfade, don Leopoldo, pero la verdad es que la
diferencia no es mucha.*

(...)

(...) *para la plebe indocta y famélica, tanto da don Leopoldo o don
Ramón* (Miras, 1988: 100-101).

Perico representa al pueblo; es, como él mismo se autodefine, un *intelectual*: su distancia crítica le permite apreciar la situación y juzgar; su conciencia crítica le permite sacar a la luz la situación de injusticia social agravada por la nueva derrota del pueblo después del fracaso de la sublevación:

*Te regalaban lo tuyo
y encima con cuentagotas
haciéndose el generoso
para ver si no lo notas
(...)*

*La miseria que te daban
era dilapidación
y se ahorran la limosna
gobernando el Espadón* (Miras, 1988: 102).

En *La monja Alférez*, como ya lo vimos, la vida de Catalina en las Indias es una vida de múltiples aventuras en forma de guerras, pependencias, ocultamiento y huida de la justicia. Contará con unos amigos para salvar el

pellejo. De entre estos amigos sobresale el capitán don Miguel de Erauso, secretario de guerra del gobernador (gobierno de Chile y virreinato del Perú).

La relación entre Catalina (Alias Alférez Díaz) y su hermano es sorprendente, porque a pesar de la convivencia que sostienen, él no la reconoce. Catalina, sí sabe que es su hermano. El Capitán don Miguel le coge al alférez un gran cariño; le trata con nobleza y sincero afecto. Por intervención suya ante el gobernador, Catalina puede librar su cuello de la horca por matar a otro alférez, Robles, que le había provocado diciendo que *mentía como un carnudo*.

Durante todo el tiempo en que el alférez desarrolla su vida militar bajo las órdenes del capitán don Miguel de Erauso, éste (sin sospechar nunca que se trata de su hermanita) le sirve de protector y consejero. Esta relación da, asimismo, origen a uno de los sucesos más patéticos de la vida de la Monja Alférez, cuando, sin saber quién era, mata a su hermano en duelo.

Sin embargo, este episodio es muy aclaratorio de la personalidad de Catalina. Si no podemos dudar de su sinceridad cuando cuenta que la oscuridad le impidió reconocer a su hermano, sin embargo, desde un punto de vista psicoanalítico, podemos sospechar que en su subconsciente existiera un sentimiento edípico hacia aquel hermano-padre que la protegía desde su llegada a las Indias creyendo que era un joven ciudadano de san Sebastián. Aquel hermano capitán del que, desde su niñez, le hablaban exaltándole como un *grande* de la familia, un sentimiento de emulación al nivel del inconsciente. Ganándole en el duelo, superaba Catalina la inferioridad que sentía con respecto a él.

Catalina había huido del convento, de la Iglesia para nunca más tener que *tragar lo que no quiera tragar lo que no quiera tragar* y los claustros sólo eran

buenos para mancebos apocados. Había elegido como casa al *ancho mundo* para que nadie le mandara lo que había de hacer. Sin embargo, a lo largo de su peregrina vida de aventuras, y furtiva de la justicia, no se librará de las iglesias ni de los conventos que, más de una vez, constituirán para ella el refugio y el escondite para proteger la deseada libertad.

El padre Otázala, de acuerdo con don Miguel de Erauso, le proporciona protección, seguridad y alimentos en una iglesia del convento de San Francisco en la ciudad de la Concepción (Chile) cuando está obligado a ocultarse por matar a otro alférez (ver en referencia, don Miguel de Erauso). El mismo franciscano le ayuda a escapar de Chile cuando mató, sin saberlo, al capitán Erauso, su hermano.

El obispo de Guamanga es también uno de los máximos ayudantes de Catalina. Primero evita que los cinco alguaciles enviados por el corregidor le maten en las puertas del presbiterio. Luego utiliza el poder que le proporciona su estatuto de prelado para darle protección y responder de ella y cortar asimismo cualquier persecución de la justicia. Al sospechar ya la identidad del alférez *por la confesión que al morir (le) hizo el provincial de los franciscanos de Concepción*, Fray Agustín de Carvajal se muestra con ella bondadoso y paternal y sobre todo lleno de admiración:

¡Lorado sea Dios! Os venero como a una de las personas notables de este mundo, y prometo asistiros en cuanto pueda (Miras, 1992a: 131).

En efecto, a él, “don Alonso” acorralado por sus enemigos y la justicia, confiesa su vida, justifica sus actos y desvela su identidad. El obispo también es quien le ayuda a arreglar sus problemas con la justicia alojándola en un convento de monjas y haciéndola aceptar los hábitos monacales. Además le

facilita su vuelta a España para pedir al rey que la reconozca su grado a alférez y le señale la renta correspondiente por haber servido en su real ejército.

Y en *Y los perros callaban*, la figura del ayudante es el Coro, que en esta pieza, actúa en múltiple forma: es el Eco que anuncia ya la muerte del Rebelde:

Es seguro que va a morir el Rebelde, siendo la mejor razón que ya nada hay que hacer en este universo inválido: confirmado y prisionero de sí mismo... (Césaire, 1974: 89).

Esta anticipación de su muerte es un apoyo moral en la medida en que la aceptación por parte del Rebelde, de esta muerte simple y miserable representa un acontecimiento muy importante: un desafío al colonizador, *arquitecto de los ojos azules*. El coro es quien explica el sentido de la muerte y amenaza al colonizador; actúa en este caso como el Eco del propio Rebelde que se encuentra en aquel momento en prisión:

... te desafío

cuídate arquitecto porque si muere el Rebelde esto no ocurrirá sin haber aclarado ante todos que eres el constructor de un mundo de pestilencia (Césaire, 1974: 90).

El coro es también la expresión de la memoria colectiva cuando evoca, espantado, el desembarco de los Blancos seguido de muertes y lágrimas y la llegada de nuevos conquistadores precedidos por obispos en busca de presa.

Muchas veces, el Coro en forma de *recitador* actúa como memoria histórica y al unísono con el Rebelde, evoca la dolorosa época de la esclavitud, con el fin de fortalecerlo en momentos de desánimo:

El recitador.- *mis recuerdos braman el rapto... la argolla... la pista en la Selva... el barracón... el negrero.*

El Medio-Coro.- *nos marcaban con hierro rojo.*

El Rebelde.- *Y nos vendían como animales, y nos contaban los dientes... y nos*

tantaban los testículos y examinaban el aderezo y el deslustrado de nuestra piel y nos palpaban y pesaban y sopesaban y colocaban en nuestro cuello de bestia domeñada el collar de la esclavitud y el apodo (Césaire, 1974: 176)

Además, el Coro, en función de muchedumbre, lo instituye rey, o sea, el que guiará al pueblo en el camino de la lucha y, por consiguiente, de la libertad: *Es rey... are e de título pero de seguro que es rey... un verdadero La ido... he ahí su guardia...*

En sus momentos de debilitamiento, el Coro le refresca la memoria con los recuerdos de la trata para que no ceda ante la idea de la muerte. En fin, el Coro actúa como *alter* ego del Rebelde, ora animándolo a enfrentarse con el destino, ora cuestionando su estado de ánimo, su grado de entrega y compromiso, ora vislumbrándole un futuro esperanzador:

O roi debout

(...)

T'es-tu levé?

(...)

Une aube juste batíat sourire

Une aube juste battait espoir (Césaire, 1956 : 53).

En cuanto a *La tragedia del rey Christophe*, Vastey sobresale como el más leal de los consejeros del rey. Secretario de Christophe, es decir, en contacto con todos los expedientes y toda la correspondencia del rey, Vastey es el portavoz indirecto de Christophe ante el pueblo. Comprende mejor que los demás las intenciones profundas y el objeto de deseo de Christophe. Intenta explicar a los demás la política general del reino:

El mundo entero nos contempla, ciudadanos, y los pueblos piensan que los negros carecen de dignidad. Un rey, una corte, un reino, si queremos ser respetados, eso es lo que tendríamos que mostrarles. Un jefe a la cabeza de nuestra nación. Una corona sobre la cabeza de nuestro jefe. Eso, créame calmaría muchas cabezas cuyas ventosas ideas pueden, en cualquier momento, aquí, sobre nuestras cabezas, desencadenar una tempestad (Césaire, 1972: 24).

En muchas ocasiones, tiene que justificar tal acción o tal actitud del rey. El respeto, al tiempo que la admiración que tiene por Christophe, afloran en estas explicaciones que da a una parte del pueblo que se queja del poder tiránico del rey que les hace trabajar demasiado:

Pienso en Christophe, madame. ¿Sabe usted por qué trabaja noche y día? Sabe, esos feroces antojos, como usted dice, ese trabajo de forzado... es para que de ahora en adelante no haya en el mundo una joven negra que tenga vergüenza de su piel y encuentre en su color un obstáculo para ver realizados los deseos de su corazón (Césaire, 1972: 63-64).

Con Vastey, el sujeto no tiene mejor abogado, porque es el único en hacer un análisis objetivo de la situación y del reinado de Christophe.

Madame christophe figura sólo en la casilla (A), aunque en muchas consideraciones, funciona como la amante y la Madre del Rebelde. Es que ella desempeña el papel de esposa del jefe de Estado. Discreta y menos egoísta que la Amante y la Madre, su función en la pieza consiste en aconsejar a su marido. Contrariamente a los colaboradores, que a veces por miedo a perder su cartera, son incapaces de decir la verdad al rey, ella le hace sugerencias, le pone en guardia contra ciertos abusos del poder que pueden convertirle en déspota. Su lado positivo es desear que Christophe sea un buen rey al tiempo que un buen padre. Su defecto es el no comprender la situación histórica y las motivaciones profundas de la acción de su marido:

*(...) Christophe, ¿sabes cómo en mi cabecita
crespa, concibo un rey?
¡Pues bien! En medio de la sobana devastada
por el rencor del sol,
el follaje espeso y redondo del árbol solitario
bajo el cual se refugia el ganado sediento de sombra.
Pero tú? ¿Tú?
¡A veces me pregunto si no eres más bien
a fuerza de querer emprender
de regarlo todo
la gran higuera que toma cuanta vegetación
la rodea y la ahoga!
(...)
Christophe, no pidas demasiado a los hombres
y a ti mismo ¡no demasiado!
(...)
¡Dios mío! ¿Cómo terminará todo esto? s(Césaire, 1972: 46-48)*

Madame Christophe reúne a Vastey en el reconocimiento de la acción positiva de Christophe y del valor de su objeto de deseo. La común fidelidad a una figura y la comunión a su proyecto y a su ideal hace que Madame Christophe califique a su marido muerto de Hombre que retiró los límites, hombre forjador de astros, gran corazón dedicado, y que Vastey pida, para que trascienda su estatura, que lo entierran de pie y no acostado porque su *camino tenía un nombre: Sed-de-la-Montaña* (Césaire, 1972: 115).

Hemos colocado a Hugonin, a propósito, en la casilla (A): no es en realidad un ayudante. Su papel actancial es tan incierto como el del loco en *El rey Lear* de Shakespeare. Podemos considerarlo como un papel ya codificado, el bufón del rey cuya función, entre otras, es hablar de manera burlesca de la realeza. Astuto y fino, Hugonin aprovecha de su apariencia burlesca para jugar un juego doble: primero, aparenta cuestionar el poder de Christophe, a través de juicios severos sobre el reinado de Christophe; sin embargo, siempre logra la confianza de su amo o de su interlocutor al demostrar que, finalmente, el que lleva razón es *papá Christophe*. Podríamos situar también a Hugonin en las huellas de Vastey: a veces, parece ser el rey en su locura o simplemente el desdoblamiento de Christophe, cuando, con buen humor traduce la voluntad de éste.

Esto es lo que ocurre cuando el rey decide casar a sus súbditos solteros y mujeriegos porque el Estado *necesita una morada estable. Y no hay Estado estable sin familia estable* (Césaire, 1972: 89), por lo que no quiere que sus *súbditos corran de ese modo, bragueta abierta como salvajes*. Le hace a Hugonin responsable de la moralidad pública. Éste, agradecido, organiza inmediatamente las bodas como si se tratara de una subasta:

Señoras, señores, el rey, en su paternal solicitud, ha decidido evitarles el trabajo de perdonar para escoger... Aquí están, hijos míos, todos, todas... A cada cual su cada cual, a cada cual su cada cual... y recíprocamente. Veamos, tú, ¿te va ésta? Sí ¿no es eso? ¡Un poco gorda! Pero si las gordas son las mejores... A ti, ¡adjudicado!... ¡para ti, la flaquita! De acuerdo... Hay para todos los gustos... Tú me pareces un Hércules... Y ésta parece tener buenos lomos... ¡Carajo, tómala... Sírvanse, señores. A cada pie su zapato...

Majestad, una mujer así es una suerte. Se puede esperar de ella todo un regimiento.

Vamos señores, señoras, la agricultura necesita brazos y el estado soldados... de modo que les digo así: ¡buenas noches y a trabajar duro! (Césaire, 1972: 68-69).

Sin embargo, detrás de esta faceta burlona, Hugonin puede ser tan profundo como para comprender la razón de ser de ese reino, esa coronación y sobre todo esa Corte ridícula que ha creado Christophe: son una especie de bautismo, un renacer para el pueblo:

... ¡Genial, (...) esa idea de inventar una nobleza ...!Para el rey es el modo de bautizar a quien quiera y ser el padrino de todos! Ciertamente si los maridos consistieran hubiera sido no el padrino, sino el padre de todos los haitianos (Césaire, 1972: 27).

En *Una estación en el Congo*, en la categoría (A) aparecen, en primer lugar, dos representantes del pueblo, que a lo largo de los acontecimientos permanecen fieles ayudantes del sujeto: se trata de la Mama Makossi (*mujer fuerte*) y el tocador de Sanza.

La Mama Makossi es una ayudante incondicional del sujeto. La pieza empieza con el arresto de Lumumba, jefe del principal partido nacionalista del Congo, mientras los demás están deliberando sobre el destino del país. La Mama Makossi comprende que esta medida carcelaria tiene como objetivo impedir que Lumumba asista a la Mesa Redonda de Bruselas sobre el Congo. De las propuestas que se hacen para rescatar a Lumumba (revolución, luto, desfile dedujeres, etc), la Mama Makossi, astuta, ofrece la más acertada: el dinero, porque el talón de Aquiles de los Colonos belgas es el dinero:

Basta de tonterías: ni duelo, ni huelga. El trabajo. Trabajaremos. Más que nunca. Pagaremos una fianza a los belgas; al búfalo le gusta el dinero, es su comida... (Césaire, 1972: 17).

Más tarde, el complot belga envía otra vez a Lumumba, ya Primer Ministro, a la cárcel. Cuando logra escapar con la complicidad de algunos soldados, elige como cuartel general, el bar de la Mama Makossi que nunca ha dudado de él, y le ofrece protección, al tiempo que denuncia las maniobras de Mokutu en el que sigue confiando Lumumba.

Al final, Mokutu toma el poder y ordena asesinar a Lumumba. La pieza termina en una escena en la que Mokutu intenta redimirse rehabilitando a Lumumba; cuando aparece por primera vez en la plaza pública como Presidente, la multitud le ovaciona: *¡Viva Mokutu!* Pero la Mama Makossi obliga con su grito *Uhuru Lumumba*, a la multitud a reconocer y a aclamar a Lumumba: *¡Gloria a Lumumba! ¡Gloria inmortal a Lumumba! Abajo el neocolonialismo! ¡viva Dependá! Uhuru Lumumba Uhuru!*

El tocador de Sanza actúa como el coro ayudante de *Y los perros callaban*. El tocador de Sanza es el eco nacionalista del propio Lumumba. Invita

al pueblo congoleño a no dejarse doblegar ni intimidar por la brutalidad del gobierno. Con una imagen de la selva africana explica que no hay que ceder frente a los belgas porque el fin de su reinado está cerca:

¡Escuchad, escuchad! El búfalo está herido. Ya no puede más porque ha recibido balazos. Por eso es por lo que el búfalo se vuelve furioso. ¿Quién es el búfalo? El búfalo es el gobierno de los belgas y d los flamencos. Como ahora se siente herido, el búfalo está lleno de amenazas. En cuanto a vosotros, ¿retrocederéis por esas amenazas? El búfalo es un animal brutal. ¿Tendríais miedo de esa brutalidad, (...) Si lo véis, no tengáis miedo de su andar pesado... (Césaire, 1973: 14).

El día de la independencia del Congo, el tocador de Sanza actúa como el *alter ego* de Lumumba. Primero explica a sus compatriotas que *Dependa* (la independencia) ha sido una conquista del pueblo congoleño y no una caridad de los belgas: *¡Dependa! No nos la traen, nosotros la tomamos, ciudadanos.* Luego cuando surgen rivalidades tribales, instruye a sus hermanos sobre el peligro de las luchas intestinas y el beneficio de la unidad: *¡Por dios! Señores, cálmense! Ya no más querellas étnicas. No dejemos el colonialismo dividir para reinar (...) Que ya no haya entre nosotros Bengalas, Bakongos, Bateteles, sino sólo congoleños! Libres, unidos, organizados...* (Césaire, 1973: 24)

En el mismo orden de ideas, denuncia la insolidaridad de África, de los demás países africanos cuando Lumumba los necesita. Lamenta esta falta de apoyo mutuo entre africanos frente a un enemigo común, que terminará con la aniquilación de todos:

¡Africanos, esto es el drama! El cazador descubre la grulla coronada en lo alto de un árbol. Afortunadamente la tortuga ha percibido al cazador. ¡La

grulla tendría que salvarse! ¡De hecho, la tortuga tendría que avisar a la gran hoja, que avisaría a la liana, que avisaría a su vez al ave! Pero ¡a uno que le importa! ¡Cada uno a lo suyo! Consecuencia: el cazador mata al ave, la envuelve en la hoja grande y corta la liana para atar la gran hoja... ¡Ah se me olvida! Se lleva también a la tortuga! Africanos, hermanos míos, ¿cuándo por fin lo comprenderéis? (Césaire, 1973: 78-79).

Como la Mama Makossi, el tocador de Sanza tiene plena fe en Lumumba aún cuando no comprende algunos de sus actos. Como la Mama Makossi, él desconfía de Mokuku y de su amistad interesada con Lumumba, y en este caso, simboliza la sabiduría africana que mediante parábolas, adivinanzas, refranes pone en guardia al héroe, por ejemplo, cuando éste comete el error de nombrar a Mokutu a la cabeza del ejército.

Por fin, el tocador de Sanza es la expresión de la memoria y de la conciencia colectiva que, al notar la coincidencia entre los deseos profundos del pueblo y los de Lumumba, decide consagrar a éste como mesías: *¡Eres nuestro guía inspirado, nuestro mesías! Demos las gracias a Dios, hijos míos, Simón Kimbagu¹⁸ está de nuevo entre nosotros (Césaire, 1973: 94).*

El tocador de Sanza representa al pueblo, pero no el pueblo vulgar aunque su voz es popular. Él es, a nivel africano, lo que denominamos “intelectual”. Representa la sabiduría africana de esta parte del pueblo consciente de lo que

¹⁸ Dentro de las resistencias africanas a la colonización se encuentran los mesianismos, entre los cuales están el Kimbanguismo, manifestaciones mesiánicas en torno a Simón Kimbangu (1889-1951). Catequista anglicano, se convierte en el Salvador de su pueblo. Su fama de milagrero hace que lidere pronto un gran movimiento de reivindicación política cuyo tema esencia es la reconquista de la independencia. Considerado como Mesías con la misma razón que Cristo o Mahoma, constituye una de las máximas oposiciones a la presencia de los belgas. Condenado y deportado a la prisión de Lubumbashi, muere el 12 de octubre de 1951, tras treinta años de cárcel. Su encarcelamiento acrecentó su poder le convirtió en mártir, símbolo que estimuló la oposición a los europeos.

está en juego en estos momentos críticos, pero decisivos en la historia del Congo y de África.

En Pauline Lumumba, volvemos a encontrar la figura de la Amante, pero más aún la de Madame Christophe. Es verdad, que nunca ha desviado a su marido de su deber, de su objeto, pero el recuerdo de sus noviazgos y sobre todo la visión de su posible viudez o de la orfandad de sus hijos, son argumentos disuasivos capaces de desanimar o debilitar a Lumumba. Afortunadamente, Lumumba no cede y como el Rebelde, le confía la educación de estos hijos.

Si desaparezco, dejo a los niños una gran lucha en herencia; tú, los ayudarás, los guiarás, los armarás (Césaire, 1973: 96).

Sin embargo, Pauline Lumumba es, ante todo, una ayudante del sujeto. Intuitiva, avisa a su marido del peligro que lo amenaza bajo formas de maquinaciones maquiavélicas:

Patrice, tengo miedo... ¡Dios mío! Siento en la sombra esos brotes de odio, y veo por todas partes termitas, sapos, arañas, todos esos horribles bichos al servicio de la envidia. Creo ver estrecharse a tu alrededor todas las tramas de sus sucios complots, Patrice (Césaire, 1973: 72).

Realista y lúcida, hace ver a Lumumba el desequilibrio de las fuerzas en presencia: su marido que cuenta con un pueblo *débil, desarmado, crédulo frente a sus enemigos poderosos ¡obstinados! ¡astutos! Apoyados por el mundo entero.*

Prudente y clarividente, pone en guardia a su marido sobre su confianza en Mokutu, que ya durante los tiempos de la colonia, servía de soplón a los belgas. También le previene contra el rey Kala, que a pesar de su estrecha

colaboración con Lumumba, lo teme y lo envidia, y es capaz de abandonar a su Primer Ministro, en caso de suerte contraria, para conservar su cetro. Sólo la ingenuidad de Lumumba le impide tomar en consideración estos preciosos consejos, y esto será una de las causas de su fracaso. Pero en este momento, aprecia las buenas intenciones y el apoyo de su mujer: *...se me verá listo para desafiar el mundo entero, sí, Pauline, sé poder contar contigo.* En reconocimiento de este apoyo, Lumumba la nombra *Pauline Congo* fusionando Pauline y el Congo en una misma comunidad de destino.

M'Polo figura también en la casilla (A). Nombrado coronel gracias a la nacionalización del ejército, representa esta parte del ejército leal a Lumumba hasta las últimas consecuencias. Aunque tratado con menos favores que Mokutu, no duda en poner en guardia a Lumumba contra su excesiva confianza en gente que no la merece. Denuncia públicamente a Mokutu ante Lumumba que sigue creyendo que todos forman un equipo: *...!La traición ronda en torno suyo y no la ve! ¿Cuándo va a abrir los ojos de una vez? (...) Temo que sientas algún día haber puesto tu confianza en gente que no la merecía. Espías, saboteadores, a cada paso aquí, se descubre esa mala hierba. ¡Ah! ¡eso me asquea!* (Césaire, 1973: 57).

Su fidelidad a Lumumba se debe a su adhesión total a su programa revolucionario: piensa más en el interés del Congo que en sí mismo. Será su fiel compañero tanto en la cárcel como ante la muerte. M'Polo representa esta parte del pueblo congoleño que ha comprendido el objeto de deseo del sujeto y reconoce en él al guía que hay que seguir: *Es cierto que eres un profeta. Patrice. El que anda delante y profiere. En esto consiste tu fuerza y tu debilidad.*

Una tempestad ofrece una categoría ayudante muy peculiar. En esta pieza, llama la atención el sitio que ocupa Ariel: está sujeto a dudas. Es verdad que ayuda a

Próspero en sus prácticas de magia y prestidigitación: ambos maquinan la tempestad que pone en manos de Próspero a los hombres del complot que le expoliaron y lo exiliaron; Próspero utiliza a Ariel para vengarse de *esos malos bichos*. Pero tampoco puede considerarse a Ariel como ayudante de Próspero: cumple las órdenes del amo a pesar suyo, porque es también esclavo y porque Próspero le prometió libertad como recompensa a su obediencia:

Ariel.- *Misión cumplida.*

Próspero.- *¡Bravo! ¡Buen trabajo! Pero ¿qué te ocurre? Te felicito y no Pareces contento. ¿Cansado?*

Ariel.- *Cansado, no, pero sí asqueado. Te he obedecido pero, ¿por qué negarlo? con la muerte en el alma. Daba pena ver hundirse ese gran buque lleno de vida.*

(...)

Amo, te pido que me excuses de esta clase de empleo.

Próspero.- (gritando). *Escucha una vez para siempre. Tengo que cumplir Propósito ¡y no miraré los medios!*

Ariel.- *Mil veces me has prometido la libertad y todavía espero.*

(...)

A veces lamento...

Próspero.- *¡Apabullas! (...) En cuanto a tu libertad, la tendrás, pero a mi hora.*

Mientras tanto ocúpate del buque. Yo voy a decir dos palabras al Tal Calibán. A ése le tengo el ojo echado, se emancipa un tanto...

(Césaire, 1972: 22-24).

Tampoco puede figurar Ariel en la casilla (OP). A lo largo de toda la pieza, su acción no se opone deliberadamente a la de Calibán: ambos quieren la

libertad, pero sólo discrepan sus medios para alcanzarla. Esto es lo que se destaca de su entrevista:

Ariel.- ¡Hola, Calibán! Sé que no me aprecias en absoluto. Pero a fin de cuentas somos hermanos en el sufrimiento y en la esclavitud. hermanos también en la esperanza. Los dos queremos la libertad, sólo nuestros métodos difieren.

Calibán.- ... (...) Es el viejo quien te envía ¿no cierto? Buen oficio: ¡ejecutor de los grandes pensamientos del amo!

Ariel.- No vengo por voluntad propia. Vengo para advertirte. Próspero proyecta espantosas venganzas contra ti. He creído mi deber Ponerte en guardia.

Calibán.- estoy preparado.

Ariel.- Pobre Calibán, vas a tu perdición. Bien sabes que no eres el más fuerte, que nunca serás el más fuerte. ¿A qué luchar?

Calibán.- ¿Y tú? ¿De qué te han servido? (Césaire, 1972: 140).

Para Ariel, Próspero es demasiado fuerte; por lo tanto, para obtener la libertad, hay que intentar cambiarlo, inquietando su conciencia, para que reconozca su injusticia. Y si es *un viejo rufián que no tiene conciencia* como lo piensa Calibán, Ariel trata de darle una:

No lucho únicamente por mi libertad, por nuestra libertad, sino también por Próspero, para que nazca una conciencia en Próspero. Ayúdame, Calibán (Césaire, 1972: 141).

Ariel no es oponente del sujeto ni mucho menos del objeto (O); al contrario anhela el mismo objeto y muchas veces, intercede a favor del sujeto: y pide al amo su indulgencia y comprensión hacia la rebeldía de Calibán. Creemos que es pertinente pensar que Ariel no es sino la duplicación del sujeto Calibán. Así lo ha visto también Mbom (1979) al titular el quinto capítulo de su estudio *Una tempestad o las dos tendencias de una misma lucha*. De todos modos, frente a Ariel y Calibán, tenemos la impresión de estar ante un caleidoscopio que refleja una faceta múltiple de un solo y mismo combate: el de la libertad. Las palabras de Ariel resumen la situación: *Cada uno de nosotros oye el propio tambor. Tú andas al compás del suyo. Yo ando al compás del mío. Te deseo valor, hermano mío* (Césaire, 1972: 142).

Más allá de estas consideraciones intrínseca a cada pieza, queremos destacar una similitud de funcionamiento de cuatro personajes actantes ayudantes: el tocador de Sanza, el Coro y Hugonin, de Césaire, y Pero el Ciego de Miras. En Césaire, estos personajes son la encarnación del pueblo africano, son África, el África tradicional, el pueblo africano que sobrevive a todas las conquistas, a todas las opresiones, a pesar de los “gendarmes”, a pesar del “capitalismo”, a pesar de los misioneros, a pesar de los pesares; el pueblo africano indomable, siempre vivo, que sopesa, juzga, enjuicia y espera. Su función consiste en proferir, sin cansarse, hasta la victoria, el grito de guerra (como en el caso del tocado de Sanza *¡Luma!* sobre el que termina la pieza) y el de la reivindicación de la negritud. Igual papel y función desempeña Perico el Ciego en *De San Pascual a San Gil*: representa al pueblo, la conciencia colectiva y crítica que desvela las estructuras de opresión que aplastan a los pobres y denuncia la situación de la injusticia social.

En definitiva, la naturaleza de los ayudantes que acabamos de analizar tiene su importancia: permite contrastar dos posturas vitales: la primera es la de

los sujetos como Saturna, Donata, Catalina, el Rebelde, Christophe, Lumumba y Calibán, que se enfrentan a la vida y a las limitaciones impuestas a su condición social, con armas reales, soluciones prácticas y concretas, abnegación y fuerza de voluntad, mientras que la segunda es de los que, como las brujas, las alumbradas y Torralba, prefieren evadirse del mundo real mediante la creación de paraísos artificiales que los liberte de sus frustraciones.

II.2.2.3. El paradigma Oponentes pueblo/poder

En este apartado analizamos todas las fuerzas que entre el sujeto y su deseo se interponen y obstaculizan sus esfuerzos y su acción. Suelen aparecer bajo la forma de oponentes del sujeto o del objeto o de ambos. En el teatro de Miras y de Césaire, esta categoría reviste dos conformaciones distintas, de ahí su carácter heterogéneo: puede tratarse del pueblo (nos referimos al pueblo llano) paradójicamente virtual beneficiario de la lucha del sujeto; o de los que destacamos como enemigos implacables del sujeto y de su objeto, y por lo tanto, del pueblo.

En el primer caso, nos encontramos con una particularidad: la doble pertinencia del pueblo a las categorías ayudante y oponente, no de modo simultáneo, sino por conversión de ayudante en oponente. De hecho, el pueblo tendría que estar siempre del lado del sujeto, ya que, como lo veremos en el eje Destinador/Destinario, él es el destinatario de su acción: el sujeto lucha por la libertad y la justicia social. El deslizamiento del destinatario (D^2) a oponente (OP) es significativa y tiene una lectura: refleja la falta de conciencia de clase debida a una falta de comprensión de las motivaciones del sujeto. Por eso, suele ser oponente del sujeto (S) al que no comprende más que del objeto (O). las consecuencias de este nuevo posicionamiento de (D^2) son enormes: la soledad

del sujeto frente a las fuerzas implacables de la denominación y su previsible fracaso.

Como lo analizamos en los apartados anteriores (II.2.1.2. y II.2.1.3.) el sujeto de las piezas de Miras y de Césaire fracasa inevitablemente en su búsqueda del objeto, es decir, en su lucha por la libertad y la justicia social: la principal causa es la defección de los con quienes se supone que el héroe debía contar.

En *La Saturna* los personajes que componen la categoría oponente son los más indicados para desempeñar el papel de ayudantes:

* Clemente, por ejemplo, es el marido de Saturna: fue prendido y encarcelado – y por culpa suya, el hijo Clementito – porque *a su oficio de barbero añadía otros gajes de más seguro y pingüe provecho*, o sea, que en concreto les hurtaba la bolsa a los que hacía la barba.

* El siguiente es otro pariente de Saturna: se trata de Pedro Quintanar, marido de Ana Codillo y por lo tanto *primo* de Saturna. En cuanto a Saturna se entera del encarcelamiento de su marido y del hijo y decide emprender el viaje de Segovia hacia Madrid para obtener una carta que le permita liberar a sus familiares, Pedro Quintanar se ofrece para acompañarla y protegerla de la inseguridad de los caminos, sobre todo en la medida en que el viaje transcurre de noche.

Pero de la casilla (A) estos personajes pasan a la casilla (OP). Estos casos son muy numerosos en el teatro de Miras. La ambigüedad ayudante-oponente es constitutiva no sólo del personaje sino de su relación con el sujeto.

Pedro y Clemente que tendrían que apoyar al sujeto por tener en común el pertenecer al pueblo, la escala más baja de la sociedad, y estar unidos con él por relación de parentesco, representan obstáculos para Saturna. Pedro, en la oscuridad y la soledad del monte acosa sexualmente a Saturna, luego da evidentes muestras de mala fe, difamando a su prima ante los cómicos: *Váyase la mala mujer muy mucho de noramala. Si a la noche se la comieran los lobos en el puerto, harían un gran servicio a nuestra Santa Madre la Iglesia y le ahorrarían trabajo al verdugo, que es una gran hechicera y hasta hereje, deshonra de la familia* (Miras, 1974: 42-43).

Clemente que acaba de salir de la cárcel (c. XII) acusa a su mujer de haber ido *de puta* en lugar de buscar una solución para sacarlos de las garras de la justicia. Borracho, sentencia a su mujer y le aplica el castigo administrándole una brutal paliza: *¿Dónde está esa puta que se acuesta con los frailes? (...); En la aldaba de mi puerta tengo que colgar la cabeza de la adúltera! (...) Te he de partir por medio (...) Toda tu carne he de picar bien menuda, y la haré morcillas con tu misma sangre, por dentro de tus tripas...* (Miras, 1974: 55-56).

De igual modo, en *La Venta del Ahorcado*, los arrieros (Banderas y Nando), los criados (Ariche, Serafín) y el ciego Marchena son el pueblo, es decir, pobres: tendrían que estar del lado del sujeto en la casilla (A). Su ubicación en la casilla (OP) en contra del sujeto que lucha por la justicia para el pueblo (D²) refleja la falta de comprensión de las motivaciones del sujeto de que ya hablamos.

Ariche está al servicio de Donata, pero es de esa casta de criados de venta, haraganes, temerosos y poco fieles e insolidarios con sus amos. Desprecia a Donata y con ella se muestra respondón, mientras los guardias le inspiran respeto y temor.

Serafín es el criado de doña Madrona, totalmente obediente, interviene en la pieza para ayudar a su ama en lucha contra Donata.

Nando y Banderas representan el aspecto tosco e inculto de la gente del pueblo. A pesar de la generosidad de Donata hacia ellos, ven en ella un objeto sexual y aprovechan la velada mortuoria para intentar violarla. Sin embargo, son individuos – y en esto coinciden con Ariche y Juanico - medrosos y cobardes. Les asusta la noche, tiemblan ante el *espanto* , se muestran serviles ante doña Madrona y escapan en cuanto pueden de toda situación comprometida.

El ciego Marchena es *descendiente de los sabios que han recorrido los caminos y conocen a las gentes*. Tendría que ser ayudante, como en las piezas de Valle-Inclán¹⁹, o como Perico el Ciego en *de San Pascual a San Gil* de Miras. En efecto, la figura del ciego recitador de romances, tiene una larga tradición literaria y popular y en la mayoría de los casos su función es la de ser conciencia colectiva. Pero en esta pieza de Miras, el ciego, aunque recitador de romances, representa la vileza y la malicia del pueblo. Coincide con Nando, Banderas, Ariche y Serafín y no duda en acatar la voz del más fuerte. Hacia Donata que le trata con bondad (en la pieza, ella le limpia con agua una herida que se ha hecho), tiene un comportamiento que linda con lo canallesco: llega al colmo de la vulgaridad con ella en la última mudanza de la canción que baila Donata:

*El que sea valiente que salga
a pararle los pies a esta galga
Que la agarre, la trabe y sujete
y la lleve arrastrando al retrete*

¹⁹ Recuérdese el ciego de Góndar, que aparece en las *Comedias Bárbaras*, *El embrujado* y *Divinas Palabras*.

*Que la doble, la tumba y la joda
y le ponga la tripa bien gorda* (Miras, 1986: 69)

Hasta las dos versiones del romance que improvisa sobre la muerte de don Terencio, durante la velada, muestran que, como los otros, es hombre sin escrúpulos, afectos ni lealtades. Quizá por su miseria social, está marcado por la brutalidad, el engaño y la doblez: representa, como ya lo subrayamos, en un sentido genérico, a la anónima voz popular, movida siempre por el poder y por el miedo.

Pertenece a este grupo en *De San Pascual a San Gil*, el burgués que, con su *apoyo moral*, en lugar del compromiso en la lucha revolucionaria de los paisanos de la barricada, aspira, sin duda, a que todo cambie para que todo continúe igual. El burgués del balcón tiene una actitud oportunista: si de palabra apoya a los amotinados, de hecho los deja en la estacada, después de haber preparado su posición para el caso de que triunfen unos u otros.

En cuanto a los progresistas y demócratas tendrían que conformar la casilla (A). Pero su inconciencia, debida a su falta de concreción de su ideal o de adhesión efectiva a la lucha del sujeto, les convierte en una clase de (OP). No es que se opongan al sujeto o a su objeto de deseo: al no integrar la casilla (A) mediante acciones concretas, se hacen cómplices de los verdaderos (OP), la Iglesia, la Monarquía y la Administración.

Los grupos de progresistas y de demócratas aparecen como malos intérpretes de una grotesca opereta: pueden gritar su ideal de progreso y libertad que corresponde a la voluntad del pueblo, pero son incapaces de formar un frente común contra el Gobierno. Pronto, afloran egoísmos, estallan las rivalidades y diferencias intestinas:

Revolución común, pero dirigida por nosotros. Y luego, nosotros solos. ¡España no está preparada para la democracia! (Miras, 1988: 63).

El fracaso del pueblo se debe sobre todo a la manipulación interesada que de los ideales hacen los progresistas liberales y la actitud hipócrita y acomodaticia del burgués. Éstos, empeñados en disociar, retóricamente, realidad (intereses inmediatos) y formulaciones teóricas (ideología en cuanto altruismo espiritualista) provocan el fraccionamiento del pueblo e hipotecan el éxito de la lucha.

Sin embargo, lo más grave es su defección a la hora de la verdad. El pueblo sublevado, detrás de la barricada, esperará en vano la ayuda de estos servidores del progreso y de la democracia. El General Prim, el mayor apoyo por simbolizar la libertad y por ser muy temido por el Gobierno traiciona al pueblo y lo deja solo a la merced del ejército gubernamental:

¡Olvídate de Prim, heroico pueblo! ¡Es un traidor, te ha dejado solo! ¡Quiere hacer la revolución de los ricachones, no la tuya! (Miras, 1988: 84).

Los regimientos progresistas que se habían comprometido en la lucha al lado del pueblo se vuelven contra él. La consecuencia es la masacre de los sublevados.

En *Las brujas de Barahona*, el primer oponente es el pueblo que rodea a las brujas. Son las vecinas y vecinos que etiquetan a estas mujeres de brujas por ser pobres y estar solas. Con rumores, manipulan la opinión pública y ofrecen a este grupo social como responsables de todos los males de una sociedad

ignorante. Así es como, tras la muerte de la niña de Catalina, empiezan a sospechar, sin razón, de una o de otra de las “brujas”, no obstante ajenas al suceso:

Vecino.- *Mira que carilla negra le ha quedado, de chuparla esas mujeres del infierno.*

Vecina.- *No la chuparon, sino que la apretaron por las golas y la ahorcaron. Nota las señales del cuellecico. (...)*

Vecino.- *A la casa de Juan Palomero entraron con la luz encendida y le mataron al hijo lo mesmo. Cuando están hambrientas no miran nada.*

(...)

A buen seguro que esto lo ha hecho la Ansarona. A Juan del Río le mató un niño...

Vecina.- *... (...) Y también pudo ser otra quien lo hiciese. ¿Tú no sospechas de ninguna? ¿No te acuerdas de alguna disputa o alguna amenaza?*

(...)

¿Y con las Morillas?

(...) La morilla madre es una vieja malvada con más veneno que un alacrán. Esa mujer es un demonio que seca un cristiano con solo mirarlo (Miras, 1992b: 120-121).

La propagación de esos rumores es el camino abierto a falsas acusaciones que hacen de las supuestas brujas responsables de hechos que en que, por lo general, son inocentes.

Forma también parte del pueblo oponente Catalina, madre de la niña muerta. La muerte incomprensible de la pequeña pronto es explicada por Catalina que no duda en acusar a Quiteria. En realidad, esta falsa acusación es una venganza: Catalina es la que insiste más en la condición de bruja de Quiteria e intenta que el pueblo la linche, pero el verdadero motivo de la acusación son los celos:

Quiteria.- *¡Mientes, mientes, Catalina Martínez! Tú sabes que me acusaste por celos! ¡Por celos, embustera! ¡Tumarido me miraba, y tú me tomaste odio! ¡Te hiciste mi enemiga sabida y manifiesta, y cuando murió tu hija me acusaste de bruja!* (Miras, 1992b: 128).

La propia Catalina había reconocido antes de acusar a la supuesta bruja:

¡No puedo sufrir que a mi pedro se le vayan los ojos tras ella cuando la ve pasar con esos meneos y esa indecencia! (Miras, 1992b: 120).

Esta falsa acusación lleva a Quiteria a la escalera del suplicio (aunque la justicia del pueblo funda el tormento en la *pésima conducta de mujer escandalosa*). Sin embargo, frente a esto, las palabras de Quiteria para defenderse ponen de relieve la inocencia de las brujas:

Quiteria.- ... (...) *¡Siempre las brujas chupan o ahogan vuestros hijos en invierno! Siempre en invierno y nunca en verano!*

Catalina.- *¡Porque las noches de invierno son largas y podéis salir a hacer maldades!*

Quiteria.- *¡Dí más bien que en invierno estáis gastando la cosecha de vino, y en verano no os queda una gota!*

Una voz.- *¿Qué significación tiene aquí el vino?*

Quiteria.- *¡Está bien aparente! En invierno, por el frío, por el miedo, y por dormir toda la noche, quien tiene vino se bebe un cuartillo al irse a la cama. (...) ¡Y pasa lo que pasa!*

(...)

¡Acostémonos borrachas, matamos a nuestros hijos, y decimos que los matan las brujas! (Miras, 1992b: 128-129).

El pueblo oponente son, además, las voces de la multitud que reclaman: *¡Y por bruja qué! (...) ¡Castíguenla también por bruja, pues que lo es!*, o la vecina que apostilla: *puta es, pero también bruja y rebruja*, cuando la justicia está torturando a Quiteria sólo por su *pésima conducta de mujer escandalosa*. Son también las verduleras que se enseñan contra las brujas, tirándoles pedradas y cataratas de coles cuando éstas, en el suplicio, están expuestas a la vergüenza pública.

Oponentes parecidos se encuentran en *El doctor Torralba*: el primero de ellos es el doctor Morales con el que Torralba tiene la misión encomendada por sus respectivos amos de conjurar al espíritu que aterroriza a Madona Rosales. Es verdad que, al principio, Morales le profesa a su colega una gran admiración por la inmensidad de sus saberes a pesar de su mocedad:

¡Miren el barbilindo! ¡Veinte años mal cumplidos, con el bozo a medio echar, y cátao de médico de cámara de un Cardenal que lo trata como a un amigo, y no como a un criado (...); ¡a la edad de su merced, estudiaba yo en

Salamanca! (...) ¡Y ahora, cuando paso de los cuarenta, me considero dichosísimo de haberme acomodado al servicio del Cardenal Santa Cruz (...) ¡Quién me diera a mí parecerme al seño Torralba, y tener su reputación (Miras, 1991: 105).

Tales halagos son, en realidad, el detonante de una envidia reprimida: el doctor Morales presenta una personalidad en oposición a la de Torralba. Aquél está al servicio del Cardenal español Santa Cruz, éste bajo las órdenes del italiano Volterra. Las formas de comportamientos en los dos coinciden con las de sus amos. Ante el fracaso aparente de la experiencia del conjuro y las dudas de Torralba sobre el aparecido que oscurecen el éxito de la misión encomendada, el doctor Morales abandona sus buenos modales del principio y prorrumpe en insultos contra su compañero: *A qué viene este engaño, traidor? ¿Cómo te atreves a negarlo, grandísimo cabrón?, ¡maldito sea tu linaje! ¿Crees que yo aguanto burlas? ¡De mí no te ríes tú, perro judío!* (...) (Miras, 1991: 113). La función dramática de este personaje está también encaminada en gran parte a presentar la personalidad de su amo, como lo indica Torralba para recalcar la oposición:

El Cardenal Volterra, mi amo, es aficionado a los libros y yo también; por eso le parece a vuestra merced que me trata como a un igual. En cambio el Cardenal de Santa Cruz gusta de las tabernas y también vos (...) (Miras, 1991: 105).

En la misma casilla (OP) figura un personaje colectivo: las Máscaras. Su valor es más bien simbólico. Desde los aposentos de doña Leonor, Torralba las observa, como un pueblo en fiesta, celebrando su victoria. Pero cuando luego entran en su casa y envuelven al nigromante en el torbellino de su fiesta, se convierten en el coro agorero que predice la desgracia y en el remolino

aniquilador que sumerge al personaje en la irrealidad y la locura. Las últimas palabras que pronuncian son un prelude al patético final: *Estás solo, ¡solo con tu propia noche, entre los que no conoces ni te conocen a ti! ¡Solo como Dios, dentro de tu máscara! (...) ¡Uuuh! ¡Hechicero, hechicero! (...) ¡Brujo negro, brujo negro, que arderás en el brasero!* (Miras, 1991: 140 y 137).

Don Diego de Zúñiga es otro protagonista de la casilla (OP). Adulador y falsamente amigo de Torralba, este personaje es el desencadenante de la caída del protagonista. El motivo del tesoro ocupa toda la atención de Zúñiga. Su afán es encontrar un tesoro, guardado por almas de difuntos con que enderezar su hacienda. Irrumpe en la morada de Torralba y le pide que conjure a Zaquiél para que se lo descubra:

Quiero ver a ese bellacuelo. Conjúrelo que se haga manifiesto y yo lo vea. Quiero verlo, que sé que está aquí (...) (...) Quiero verlo ahora, y ponerle al hocico la cruz de mi espada, que por fuerza confiese en qué parte de la posada se halla el tesoro que ocultaron los moros (...) (Miras, 1991: 135).

Las evasivas de Torralba encolerizan a Zúñiga que vuelca sobre él su furor, mediante amenazas y agresiones físicas y verbales:

Pero ¿qué dices?, ¿qué dices tu ahí, perro judío? ¿piensas que esto se queda así sólo porque tu lo digas? ¡Tu a mí no me conoces, gran bellaco, pero me vas a conocer, hechicero de Satanás! (Miras, 1991: 166).

Don Diego de Zúñiga aparece en la pieza como un oponente envidioso, codicioso, violento y vengativo. Sus últimas palabras significan la sentencia de muerte de Torralba y marcan el comienzo del fin:

Bien puede ser que nunca más me vea, señor Torralba, pero yo le prometo que se ha de acordar de mí (...) Quede con Dios, doctor y no se olvide de esto que digo (...).(Miras, 1991: 167).

Este tipo de oponente no existe en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, ni en *La Monja Alférez*, quizá por actuar los sujetos en la soledad del claustro o del disfraz, respectivamente.

En *Y los perros callaban*, vuelven a parecer en las figuras de la Amante y la Madre. Éstas funcionan en cierta medida como Doña Úrsula, priora del convento y tía de Catalina de Erauso. Su pertenencia a la casilla (A) reside en su amor al sujeto y en sus buenas intenciones, pero sus ideas representan las formas de vida que rechaza el sujeto. En *Y los perros callaban*, la Amante y la Madre pertenecen a un tiempo a la casilla (A) y a la (OP), porque el acoso al que someten al Rebelde las hace funcionar igual que las voces tentadoras, es decir, un obstáculo entre el sujeto y el objeto de deseo.

Cuando aparece la Amante en escena es para suplicar al Rebelde que no la abandone, que renuncie a sus planes para volver a la vida agradable y feliz de todos los días: *Bésame, la hora es bella: ¿qué es la belleza sino ese peso completo...* (Césaire, 1974: 92).

En la obra, la Amante encarna el amor sensual, voluptuoso y tierno. Su vida no tiene importancia sino en correspondencia con la del Rebelde. La muerte de éste significaría su propia pérdida. Ella no comprende cómo él puede dar la espalda a la felicidad de ambos por un posible salto en el vacío, un objetivo utópico. Por eso, utiliza todos los medios a su alcance para apartar al Rebelde de su ideal. Una de las alegrías del amor entre la pareja es el niño. La Amante

espejea la promesa de un hijo. Pero el Rebelde no cede y le confía a ella la educación de este hijo:

Mon fils?

Eh bien, tu lui diras la grande lutte

trois siècles de nuit amère conjurés contre nous

Dis-lui que je n'ai pas voulu que ce pays fût

seulement une pâture pour l'œil, la grossière nourriture du spectacle...

(Césaire, 1956: 62).

Frente a la obstinación del Rebelde, ella cuestiona el objeto de su sacrificio haciéndole vislumbrar la posible infructuosidad de su acto:

Tu feins! Mais au fond de toi-même tu sais

bien que les choses ne changeront pas...

(...)

tu les vois bien, tu n'as même pas la foi

Rien que ton orgueil... (Césaire, 1956 : 60-61).

Estos intentos de debilitar al sujeto desanimándolo son un ejemplo concreto de oposición no al sujeto sino al objeto. Ante la determinación del Rebelde, no le queda más remedio a la Amante que invitarle a abrazarla.

Más temible y seductora que la Amante es la Madre. Primero, se beneficia de su situación privilegiada ante el hijo, situación que ella hace constar. Para ella, el Rebelde sigue siendo su hijo y debe escuchar sus consejos y la línea de conducta que ella imponga; en todo, no sabría ni podría desobedecer. El Rebelde está consciente de que la intervención de su madre representa un peligro para su lucha; por eso, la considera ya como cómplice de sus verdaderos oponentes:

Y necesitaban también no es cierto aquéllos que te enviaron, necesitaban más que mi derrota, más que mi pecho que se rompe, necesitaban mi sí... Y te han enviado. Gracias (Césaire, 1974: 133).

En efecto, cuando la Madre aborda a su hijo, ostenta cierta seguridad y poder. Por eso, el Rebelde la aparta verbalmente llamándola *mujer* y no madre.

Frente a la obstinación de su hijo, ella, también cuestiona su acción: para ella, es una lucha, sin interés inmediato y estéril para el futuro. Pasa incesantemente a la dureza a la ternura y de la ternura a la dureza. Al fin, desamparada, siente haber dado a luz a ese hombre inquebrantable. Cuantos más argumentos da para convencerle, más grande se hace el abismo entre ambos.

El Rebelde.- (duro) *Mi apellido: ofendido; mi nombre: humillado; mi estado: sublevado; mi edad: la edad de piedra.*

La Madre.- *Miraza: la raza humana. Mi religión: la fraternidad...*

El Rebelde.- *Mi raza: la raza caída. Mi religión...*

pero no sois vosotras las que la preparéis con vuestro desarme... soy yo con mi rebelión y mis pobres puños cerrados y mi cabeza hirsuta (...)

La Madre.- *He soñado con un hijo para cerrar los ojos de su madre.*

El Rebelde.- *Yo elegí abrir sobre otro sol los ojos de mi hijo (Césaire, 1974: 135-136).*

La madre es la metonimia del pasado, el hijo la del futuro. La madre no comprende que la universalidad de la raza humana no tiene que ser reconocida sólo por un grupo, sobre todo, cuando éste se encuentra rechazado, humillado, reducido a la nada. El Rebelde no puede aceptar una universalidad que su propia situación de encarcelado cuestiona y desmiente.

Próxima a su hijo por la carne y la sangre, pero opuesta a sus ideas que ella no comprende, la madre es la encarnación de la célula familiar. La desobediencia del hijo es una calamidad. La esperanza del Rebelde significa para ella la desesperación: ¿tendrá que presenciar la muerte de quien tenía el deber de darle a ella sepultura?

La madre navega entre (A) y (OP). A pesar de su oposición al objeto de deseo de su hijo, no le resta su amor materno: en vez de maldecirlo (como es de costumbre en África en casos de niños desobedientes), reza a Dios para que lo salve. Desde este momento, comparte el sufrimiento de su hijo, aunque no lo comprende. Al convencerse de que su hijo ya no le pertenece, cae abatida por un dolor infinito.

En la categoría oponente encontramos, además de la Madre y la Amante (oponentes inconscientes) el coro en forma de *un orador* y *una voz*. Es esta parte del pueblo del que resulta difícil sacar el complejo de colonizado; es cobarde y miedosa y prefiere el *statu quo* o sea, obedecer a tener que sufrir las represalias de los amos. Traiciona al que lucha por conseguirle la dignidad humana:

Camaradas es para decirle que este hombre (señalando al Rebelde) es un enemigo público y un mierdero. ¿Cómo si no tuviéramos suficientes mierderos? Claro está que no éramos felices. Y ahora camaradas, ¿somos felices con la guerra y la venganza de los amos importunándonos?...

(...)

A muerte, a muerte (Césaire, 1956: 102).

El Rebelde muere al final. Esta muerte se explica, primero, por la soledad del sujeto:

*Basta ya,
tengo miedo y estoy solo
mis selvas carecen de orejas
mis ríos están descarnados
carabelas desconocidas ruedan en
la noche* (Césaire, 1974: 178).

En cuanto a Christophe, desde el principio de su reino, su primer enemigo y el de su pueblo, el primer obstáculo a la libertad y a la independencia del pueblo es el propio pueblo: *¡Basta! ¡Qué clase de pueblo es éste que por conciencia nacional no tiene más que un conglomerado de comadres! Pueblo haitiano, Haití tiene menos que temer de los franceses que de sí mismo. El enemigo de este pueblo es su indolencia, su desvergüenza, el odio a la disciplina, el espíritu de goce y de torpor...* (Césaire, 1972: 24).

Para el pueblo-pueblo, la independencia significa erróneamente una suerte de advenimiento del paraíso en la tierra, el fin de la era colonial que da paso a un momento de prosperidad y gozo ya que no se necesitan esfuerzos ni deberes que cumplir:

¡Escuchen! En algún sitio, en la noche, suena el tam-tam... En algún sitio, en la noche, mi pueblo baila... Y todos los días es lo mismo... El ocelote está en el matorral (...) el cazador de hombres al acecho, con su fusil, su red, su

bozal, el cepo está preparado, el crimen de nuestros perseguidores nos pisa los talones, ¡y mi pueblo baila! (Césaire, 1972: 48).

Esta inconciencia se encuentra también en el Consejo de Estado que viene a pedir reposo al rey con el pretexto de que *¡Tu pueblo está cansado!* (Césaire, 1972: 72).

El paso voluntario de (D^2) a (OP) , concretamente del pueblo a la oposición, pone de relieve esta incompreensión de los móviles que empujan al sujeto hacia el objeto de valor. La interacción del destinatario y del objeto produce un conjunto vacío:

$$(D^2) \cap (O) = \emptyset.$$

Por eso, más tarde, todo el país se subleva cuando Christophe aquejado de parálisis, ya no tiene fuerza para hacer aplicar sus ideas. Los soldados están cansados, se amotinan y pasan a la casilla (OP) . Los generales, como Magny, cada vez más codiciosos, traicionan.

En la misma categoría se encuentra Metellus, pero como caso aparte. Tendría que pertenecer a la casilla (A) . En efecto, este personaje ha conocido todas las vicisitudes y los peores exacciones del colonialismo como, como Christophe. Dio lo mejor de sí mismo al lado de Toutssaint Louverture para echar a los usurpadores, al precio de grandes sufrimientos, hambre y noches al sereno, como Christophe. Su único objeto era procurar que el negro fuera negro y fundar un país donde la democracia fuera la única ley: en el primer supuesto coincide con Christophe, pero en el segundo empiezan las discrepancias. Mientras luchaba por permitir que el negro asumiera su destino, podría aguantarlo todo para alcanzar esta meta. Lo que no puede digerir es que esté

cerca del éxito y Christophe le arrebató el fruto de sus esfuerzos. Patriota nacionalista como Christophe, es su primer oponente como rival dentro del mismo campo ideológico. Es oponente del sujeto y no del objeto. Por eso, Christophe lo liquida.

En *Una estación en el Congo*, si, como lo vimos, una parte del pueblo – la Mama Makossi, el tocador de Sanza... - ayuda de manera incondicional al sujeto, la otra, por el contrario, obstaculiza su acción.

Este pueblo (OP) es ante todo, el propio colaborador de Lumumba. Nos encontramos con la misma situación que en *La tragedia de Christophe*. No comprenden el sentido de su responsabilidad en este momento de la historia del país. Tienen una propensión a la pereza, al absentismo y a la indolencia. En esto, son oponentes al objeto (O) y no al sujeto. Lumumba, como Christophe, quiere que el pueblo se procure, logre lo imposible, y por eso, hay que trabajar más que los demás: se trata de reabsorber el retraso en el que nos relegó la historia al ponernos entre paréntesis. Esto es lo que intenta explicar Lumumba, después de Christophe, a sus colaboradores.

... ¡Señores, quiénes somos? Voy a decírcelo: forzados. Yo soy un forzado, un forzado voluntario. Ustedes deben ser forzados. O sea, hombres condenados a un trabajo sin fin, ustedes no tienen ningún derecho al descanso. ¡Están a disposición del Congo todas las veinticuatro horas! Vida privada, cero! No hay vida privada! (...) Parece que soy exigente, arriesgado, temerario, ¿qué sé yo? Sí, esto es, parece, que quiero ir demasiado deprisa, ¿qué sé yo? Sí, esto es, parece que quiero ir demasiado deprisa. ¡Pues bien! Banda de moluscos, sí, es preciso ir deprisa, es preciso ir con demasiada prisa, ¿Sabem cuanto tiempo tenemos para remontar cincuenta años de historia...? (Césaire, 1973: 34).

En este caso, es imposible *dar tiempo al tiempo*, como en la pieza anterior. Este pueblo (OP) son también esos soldados que, sólo unos días después de la proclamación de la Independencia, arman un motín, reclamando precipitadamente una africanización total e inmediata del personal, acompañada de promociones e incidencias económicas. Durante cincuenta años *guardaron la boca cerrada y temblaron ante el Belga*, pero no conceden *a un gobierno congoleño, a un gobierno de congoleños, a un gobierno de hermanos que acaba justo de instalarse, el plazo necesario de unos meses para estudiar los dossieres y tener una visión de los problemas...* (Césaire, 1973: 34-36).

El pueblo oponente, son los tribalistas Mukongo y Mungala... responsables de las luchas intestinas. Para ellos, la independencia significa la ascensión de su etnia a expensas de las demás. No comprenden, como explica el tocador de Sanza, que las querellas étnicas fueron obra del colonialismo que quería dividir para poder reinar, y que ahora, a la hora de *Dependa*, tienen que desaparecer esas rivalidades para dar a luz sólo a *Congoleños, libres, unidos, organizados*. Provocan en el país una situación de casi guerra civil: el ANC se hace responsable de la masacre de los Baluba y la prensa internacional (sobre todo belga), el Secretario General de la ONU, se sirven de ese suceso como pretexto para denigrar al Congo y a su gobierno.

En *Una tempestad*, tampoco existe este tipo de oponentes, porque, como lo dijimos, el pequeño número de personas que viven en la isla permite una configuración nítida de ayudantes o de oponentes.

De este recorrido de las piezas, resulta que, por lo general, el pueblo es oponente circunstancial, y como lo destacamos, su oposición es más consecuencia de la ignorancia o de la incomprensión de los motivos de la lucha

del sujeto. Otro hecho que comprobamos también al estudiar el eje sujeto/objeto, es que el pueblo oponente acaba reconciliándose con el sujeto, real o virtualmente, al tomar conciencia del sentido de su sacrificio.

Sin embargo, existen en el teatro que estudiamos, actantes cuya función es frenar o neutralizar la acción del sujeto, desde el principio hasta el final de la pieza. Son a un tiempo oponentes constantes del sujeto y del objeto; se sintetizan en unas palabras: el Poder + la Iglesia + su brazo ejecutor. En la producción de Miras, el Poder está encarnado, en general, por la Monarquía española, la Iglesia, globalmente por la Inquisición; en contraste, en Césaire, el sujeto se enfrenta al poder colonial y la Iglesia representada por obispos. El brazo ejecutor, en ambos dramaturgos, está materializado en los verdugos, alguaciles, lacayos y carceleros.

En *La Saturna*, el rey (C.X) y la Inquisición (C.XII) representan, en la obra, la mayor oposición al sujeto y al objeto. Encarnan, como en toda la producción de Miras, el signo de un poder absoluto, injusto, arbitrario y brutal. La figura aparentemente débil de rey *sentado en su trono* con aspecto de *viejecillo flaco* contrasta con la violencia y los insultos con los que se dirige a Saturna:

No des voces, zorra (...) Agora ponte de rodillas... agacha bien la cabeza, dobla ese cuerpo... así. (...) ¡Toma, puerca! (...) ¿Soy el rey o no soy el rey? (Miras, 1974: 58).

dándole un gran palo en las espaldas con el cetro. En una palabra, como lo vimos, arruina las últimas esperanzas de Saturna:

El rey (burlón).- *¡Tengo, tengo! ¡Qué has de tener tú desdichada! (...)*

Ya ves lo que tienes: nada. Esa carta no es cosa tuya, tú eres de aquellos que no tienen cartas y no te apartas de los tuyos por cuatro garabatos que escriba en un papel un puto encandilado (Miras, 1974: 59).

Las ideas expresadas por el coro de viejas (relativas a las desigualdades e injusticias sociales) junto con el largo parlamento del rey (Miras, 1974: 60-61) donde afirma que *el rey come hombres, como vosotras (las putas). Sólo que yo me los como de verdad*, pone de manifiesto una crueldad que raya en el sadismo: el monarca se complace en el destrozo de los cuerpos y su ensañamiento y ansia de poder llega al canibalismo en una imagen que recuerda la de *Saturno devorando a sus hijos*.

A la monarquía, asociamos también la nobleza representada por don Alonso Coronel de Zúñiga; su condición de noble no impide el violento requerimiento que hace a la Saturna a cambio de la carta que ésta le pide para liberar a su hijo: *vete desnudando, mientras yo escribo* (Miras, 1974: 35). Después de haber escrito la deseada carta, intenta violarla. Lo que disgusta a Saturna no es el hecho de entregarse una vez más, sino la incomprensión y la indiferencia de don Alonso por sus familiares:

Saturna.- ...*Suelte, que agora no es ocasión. Duélase de los presos y déjeme ir en su remedio.*

Don Alonso.- *¡Un cabrahigo, se me da a mí de los presos!*
(...) *¡Que los ahorquen!*
(Miras, 1974: 37-38).

Las últimas palabras de don Alonso, frustrado y humillado ante la negativa de ceder de Saturna, preanuncian cómo terminará el sujeto: *¡He de verte quemar!* (Miras, 1974: 37-38).

Además, en *La Saturna* como en las demás piezas, el Poder se manifiesta y se materializa entre el pueblo a través de su brazo ejecutor: son los guardias, el alguacil o el verdugo. Representan la autoridad y sus comportamientos brutales (C. VI; C. VII; CX y XI) encajan en el esquema de servil ayudante del poder y, por lo tanto, de abusos de los débiles.

En *La Venta del Ahorcado*, los guardias, como en la pieza anterior, representan el brazo del poder. Encarnan el autoritarismo y la intimidación para los débiles como lo muestra la primera escena de la segunda parte en que, con apremiantes mandatos, piden los *papeles* a Ariche que traía el ataúd para el muerto. Y como siempre, se metamorfosean ante los poderosos: en este caso, la súplica y el acatamiento sustituye al mandato y a la amenaza, como por ejemplo, su actitud hacia doña Madrona.

Doña Madrona, esposa del terrateniente, como en todos estos casos, tiene un papel lamentable. Representa, junto con su marido, los que tienen dinero y, por lo tanto el poder, y obligan a los que no lo tienen a someterse. En la pieza, se muestra severa y autoritaria, desprecia a sus inferiores, sobre todo a Donata. Sin embargo, su clase social no le impide insultar a Donata, y su agresividad a provocar una pelea con su subordinada. También es ella la que pone fin a las esperanzas de los venteros, arruinando sus ilusiones al avisar de que su testamento no era válido porque don Terencio había escrito otro después.

Don Terencio es uno de los máximos oponentes al sujeto, en la medida en que simboliza una sociedad en que un ser humano, por ser pobre, puede ser

propiedad de otro, rico. En efecto, había sacado a Donata de los trenes donde viajaba como prostituta de los maquinistas, para poder sobrevivir después de la guerra civil. Sin embargo, la casa con su siervo, y deshonestamente se sirve de ella como uno de sus *bienes rústicos*. Los que conocen superficialmente a don Terencio sólo admiran su poder. Así es como el ciego, en su romance-responso, destaca su riqueza y su poder:

*Fue don Terencio García
un señor muy principal
con su casona y sus mulas
y en cama de metal.*
(Miras, 1986: 64)

Nando, sin embargo, ofrece una clave distinta atribuyéndole *más fama de putañero*, a la que responden los hechos que lleva a cabo en escena y las formas expresivas del *caballero* que, lejos de hacer honor a su estirpe, dan la razón a su *fama* que le conduce a la muerte. Su comportamiento con Donata es de total desprecio.

Pero los oponentes más implicables de Donata son las tres Muertes que, alegóricamente, representan la trilogía Rey (monarquía) – Obispo (Iglesia) – Conde (nobleza militar, el ejército). Son los jueces ante los que tienen que enfrentarse Donata y sus ayudantes. Ella pudo con don Terencio; no podrá con éstos.

Sobre la muerte de don Terencio, notamos que, desde un punto de vista exterior, que es el de la justicia, de *pruebas*, planeaba la duda. Lo que reflejaba el escenario era la muerte repentina del cacique en pleno coito, ante la sorpresa de Donata: todo ello provocaba la inseguridad del espectador, por lo tanto, de

cualquier juez, sobre la verdad de los hechos, o sea la causa de la muerte. Además, se supone que la presencia del rey servirá para dar solución al conflicto, actuando en esta séptima casilla que Greimas suprimió: la de juez, árbitro. Es lo que propone el propio personaje al Obispo y al Conde:

Bien a la vista, Conde, el estantarte regio. Que pregone ante los cielos y tierra que aquí ha llegado el rey a traer justicia. (...) hagamos como los buenos reyes del comienzo de los tiempos, que solían recorrer sus reinos con sus oficiales para impartir justicia a la sombra de los robles (Miras, 1986: 94).

Sin embargo, los acontecimientos darán razón a Greimas.

Primero, los tres personajes irrumpen en la escena, verdaderos fantasmas del pasado, en una visión de pesadilla, tomando como base de su actuación *la Ley primera del Título treinteno de la Partida setena* de Alfonso X. El anacronismo del fundamento jurídico ya suscita dudas sobre el modo de aplicar la justicia inquisitorial:

El Rey.- (...) Olvidanza e atrevimiento son los dos cosas que facen a los omes errar mucho. Ca el olvido los aduce, que non se acuerdan del mal que les puede venir por el yerro que ficieren. E el atrevimiento les da osadía para acometer lo que non deben, e desta guisa usan el mal de manera que se les torna como una natura recibiendo en ello placer. E ansí tales fechos como estos que se facen con soberbia deben ser escarmentados crudamente por que los fasedores reciban la pena que merescen e los que lo oyeren se espanten e tomen ende escarmiento por que se aguarden de facer cosa de que non reciban otro tal.

(...)

*Esto dijo el deceno rey Alfonso, abre bien las orejas: tormento es una manera de prueba que inventaron los que fueron amadores de la justicia para escudriñar e saber la verdad de los malos fechos que se facen encubiertamente e non pueden ser sabidos nin probados por otra manera. E tiene muy gran provecho para cumplir la justicia. ¿Lo sabiades, Obispo?*²⁰ (Miras, 1986: 94-95).

Como lo vimos, sobre esta base, no servirán de nada las explicaciones, las justificaciones de Donata.

Tampoco servirán las muestras de inocencia de Juanico ni la locura de la tía Conejita. Para todos ellos, la justicia reviste la forma del horror y de la ferocidad.

La brutalidad de los actos de los supuestos jueces no tiene más correspondencia que un cinismo que roza el sadismo: tras quemar el pie de Donata, pierde ésta el conocimiento; para reanimarla le echan un cubo de agua, lo que provoca el siguiente comentario del Rey:

Ya vuelve, ya. Fresca como una rosa, para empezar de nuevo. Toda chorreando agua, como Venus al nacer de los mares. Y mirándote, pícara, igual que tierna novia en la primera noche. Repara cómo agita el pecho. Sus y ella, buen Conde, que tuya es. Abrázala tiernamente, dale un abrazo de amor. Coge un peine de hierro en cada mano y abrázala bien fuerte, que te sienta y te goce (Miras, 1986: 99-100).

La tortura de Donata termina con el único final de la falsa confesión de culpabilidad:

²⁰ Esta cita es el comienzo del Prólogo de la Setena Partida de las Siete Partidas de Alfonso X.

Habiendo sido invitada la procesa a firmar su confesión, manifiesta no saber hacerlo, por lo que en su lugar lo hace el escribano, con pleno consentimiento y voluntad de la interesada, que se manifiesta sumamente satisfecha por la fidelidad con que se han transcrito sus palabras, extendiéndose sin tasa con la expresión de su contenido (Miras, 1986: 104).

Juanico no escapa a la misma brutalidad. Después de obligarlo a subir al cadalso, el Rey comenta, sádico:

Tú ya estás empujando las puertas de la cámara de oro del Señor de los Cielos, y nosotros nos quedamos en este valle de lágrimas. Edifícanos con un sermón en esta hora sublime y solemnísimas (Miras, 1986: 107).

Donata morirá torturada; a Juanico le colgarán y su madre terminará en un manicomio.

Toda esta pieza está concebida a partir de esta escena de las Muertes, como lo indica Monleón (1977: 54): *La parte final, sobre todo, tiene un interés dramático enormemente sugestivo.* La proyección última del drama no se reduce a contar una historia más o menos trágica, sino que la anécdota concreta deja paso, observada en su conjunto, a un amplio simbolismo. La Venta de la Cruces es cualquier venta como lo corroboran las tres Muertes cuando deciden dirigirse a otra, dando así, carácter cíclico a los hechos y para señalar que lo que se ha visto en el escenario puede repetirse en cualquier momento y en cualquier parte del mundo:

El rey.- *Vamos, fieles amigos, nos llama la justicia a lo ancho del reino.*

Aquí ya está cumplida nuestra noble tarea, ya se huele la paz en

esta casa (Miras, 1986: 108).

La venta se convierte así en la sociedad; Juanico y Donata pierden sus nombres en la colectividad marginada y cobran fuerza especial las fantasmales Muerte, símbolo de las facetas del Poder. Está clara la alegoría: el rey representa la autoridad absoluta, como en *La Saturna*, el obispo, el componente ideológico, y el Conde, el brazo armado en que se recogen el ejército, el verdugo, la policía, ...etc.

En *De San Pascual a San Gil*, la alianza del poder político y del poder eclesiástico se expresa en términos de subordinación del primero al segundo. El resultado es aberrante: se genera una situación de fanatismo, milagrería religiosa y oscurantismo cuyas consecuencias inmediatas son la arbitrariedad y la tragedia del pueblo.

La Iglesia representa, en la pieza, la oposición más implacable al objeto de búsqueda del sujeto. Está representada por Sor Patrocinio, *la monja de las llagas* con fama de milagrera y el padre Claret, confesor de la Reina. De las imágenes proyectadas por las historias escritas sobre los dos personajes, Miras ha retenido las más cercanas a la opinión popular reflejadas en obras historiográficas como las de Modesto Lafuente (1980), Idelfonso Bermejo (1872), Moreno Echevarría (1973), etc., pero sobre todo las literalizaciones de los mismos efectuadas por Galdós (1908) o Valle-Inclán (1967)²¹: Sor

²¹ Nos referimos principalmente en las obras siguientes :

- Ildefonso Bermejo (1872). *La estafeta de Palacio*. Madrid: imprenta de R. Labajos.
- Modesto Lafuente (1980). *Historia general de España, 23*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Moreno Echevarría (1973). *Isabel II, Biografía de una España en crisis*. Barcelona: Ediciones 29.
- Pérez Galdós (1908). *Episodios Nacionales*, en particular *Los Duendes de Camarilla*. Madrid: Sucesores de Hernando.
- Valle-Inclán (1967). *El Ruedo Ibérico*, sobre todo, *La corte de los Milagros, obras escogidas*. Madrid: Aguilar.

Patrocinio y el padre Claret son la encarnación de un tradicionalismo fanático contrario a la evolución del país.

Sor Patrocinio se destaca, de entrada, por su oposición al progreso, o sea, al objeto de deseo del pueblo. Durante su entrevista con el Maligno que le propone aliarse con él, para que *sus llagas y el Progreso cogidos de la mano* pongan a *España a nivel europeo*, se niega rotundamente: insistentemente, dice preferir estar *muerta y putrefacta* a aceptar una España progresista. Mantendrá esta oposición a lo largo de la pieza. Esta postura radical de la religiosa compartida por su correspondiente masculino, el padre Claret, no sería más que elucubración de monja, sin trascendencia si se limitara al recinto del convento. Pero lo grave es que seres tan insustanciales y con motivos poco sólidos son los árbitros de todo un pueblo y de los destinos de la Historia.

El padre Claret y sor Patrocinio con su fama de santos, están en reservado concierto para disponer a su antojo del ánimo de la Reina Isabel II. Aparentan representar la autoridad divina al servicio de España, y por eso, se imponen como exclusivos consejeros de la reina. Cuando, para resolver los problemas del reino, la Reina pide la opinión del señor Ríos Rosas, el padre Claret se rebela y la amenaza:

¡Dice el señor Ríos Rosas! (...) ¡No está mal! Y yo pregunto: ¿quién es el señor Ríos Rosas? ¿Es, tal vez, un virtuoso sacerdote, (...) Mi Reina t señora sabe que tiene consejeros más calificados que el señor Ríos de Rosas, ¡que será un buen hombre, yo no le discuto su mérito!, pero que no está preparado para dirigir las conciencias y mucho menos, la conciencia de la Majestad católica... Si quiere aconsejar a los reyes, que se vaya a Inglaterra con la reina Victoria que, como es protestante, tiene el Infierno asegurado... Pero España es diferente, hijita, aquí somos otra cosa... (Miras, 1988: 59).

En cuanto a Sor Patrocinio, no sólo pide a la Reina que confíe en *la inspiración verdadera* (que) *viene de lo alto* para poder llevar la pesada carga de la realeza que *Dios nuestro Señor ha echado sobre* (sus) *hombros*, sino que le ofrece también sus camisas: por este medio, Dios la inspirará para gobernar con sabiduría.

Las camisas, señora, son una gran ayuda, pues mis grasas y sudores las impregnan y, con el colorcillo de la cama, todo eso se licúa y traslada al cuerpo de Vuestra Majestad, aportándole las excrecencias y sobras de mi celestial sustancia. Son una gran ayuda para el buen gobierno las camisas bendito sea Dios Nuestro Señor (Miras, 1988: 47).

Sor Patrocinio y el padre Claret llegan a tener de tal modo secuestrada la voluntad de la Reina, que consiguen ser dos astros de primera magnitud alrededor de los cuales girará toda la maquinaria del gobierno y los destinos de la nación:

Gobernar una nación católica es un problema de conciencia, y para la conciencia está el confesor. Y está también la Santa que Dios ha enviado a Vuestra Majestad, que poquísimos reyes en la historia han tenido esa suerte tan inmensa... (Miras, 1988: 59).

De ahí la tragedia de la pieza y del pueblo: es que la Reina se lo cree y considera a los dos consejeros como una *gracia divina*.

En la primera parte de la pieza, la atmósfera política se caracteriza por una conspiración de progresistas y demócratas para asaltar el poder. El gobierno de O'Donnell desconoce la gravedad de la situación. La Reina, sabedora de la

situación, vacila y finalmente cree necesario, para salvar la corona, formar un gobierno de coalición con los conspiradores. Pero Sor Patrocinio y el padre Claret la emboban y dominan:

... ¡España progresista! ¡España endemoniada! ¡España convertida en feudo de Satán!

(...)... piedad por la Reina de España. ¡Por la Reina que condena su alma, llamando a Satanás y entregándole el reino!.

(...) ... España es un reino muy grande, Majestad, y no sé si dios perdonará a la pastora que piensa en perderle santísimas ovejas entre los dientes de los lobos progresistas. Una persona vulgar sólo tiene que mirar por la salvación de su alma, pero la Reina tiene a su cargo las almas de todos los españoles... (Miras, 1988: 48-50).

El poder de la religiosa es tal que, con escribir su voluntad en un papelito y mandarlo a las esferas del poder, hace y deshace los acontecimientos. Diciendo: ella *esto quiero*, no valen para impedirlo ni los generales ni los ministros del gobierno. Este demonio sobre la Reina se evidencia en la última escena de la primera parte, cuando Isabel II abandona el Consejo de Ministros al recibir una nota de la *Seráfica*: La inconciencia de la Reina asombra y rebela al Presidente del Gobierno, O'Donnell: *¡tiene una revolución detrás de la puerta, y se va a que la Monja le cuente un milagrito!* (Miras, 1988: 69).

Ante tal irregularidad, Zavala, un ministro, pregunta: *¿Qué es lo que podría haber en ese dichoso papelito?* Y Cánovas responde: *¡Una orden!*

El poder de convicción del que está dotada la religiosa y la fuerte atracción que ejerce sobre las gentes, lo comenta con la reina la Marquesa de Campoverde:

Campoverde.- *¡Ay, Dios mío, qué dulzura! ¡Qué cosilla que me entra! ¡Ay! Pero ¿qué se siente, Majestad? ¿Qué se siente cuando una Santa tan grandísima la quiere a una tanto?*

La reina.- *¡Ay, pues no sé, Jacobita! Se siente... no sé algo muy grande... como mucho valor, y no me da miedo de Prim, ni del fantasma ese de la democracia, porque sé que mi Santa está conmigo y puede hacer un milagro cuando quiera* (Miras, 1988: 72).

El rey consorte Francisco de Asís, apodado, en el texto, *Paco Natillas* por su propia mujer – por su falta de personalidad – participa de esa inconciencia y oscurantismo generalizados:

La Seráfica Madre hará un milagro y salvará a España... (Miras, 1988: 54).

La Reina embobada y manipulada que, sin embargo, puede estallar ante el ordenancismo de la Seráfica Madre: *pero ¿es que no se va a poder ni hablar?*, subordina el poder político al fanatismo y a la milagrería religiosa, y esto dentro de una aplastante lógica, porque siendo ella Reina de *las almas de todos los españoles* debe dejarse guiar en tal materia por los dos santones de la Iglesia.

Junto con sor Patrocinio, el padre Claret defiende el poder absoluto y nada lo detiene si ha de defender sus privilegios; por eso, proyecta hacia la Reina su autoridad en forma de mística alabanza o brusco mandato:

Ven, cierva herida, acércate a la dulce fuente del perdón y la salud... (la Reina lloriquea y no se acerca). *Ven, ovejilla mía, ven a pacer en las frescas praderas*

del Señor ... (la reina hace pucheritos y no va. El padre Claret saca a relucir su vozarrón de arriero).
¡Que vengas he dicho!

La inferioridad de la Reina ante el eclesiástico se nota en ese proceso de infantilización:

Vergonzosilla, vergonzosilla... ¡si yo tengo un pajarito que me dice todo!
A ver, a ver... Vuestra Majestad ha cantado cosas feas ¿a que sí? (Miras, 1988: 58).

La Soberana ha cometido el indecible pecado de cantar una canción progresista: *La Marseillaise*, el himno de la revolución francesa.

Con un programa de gobierno tan bueno como *llevar España al Reino celestial (...)* *¡Españolitos al Cielo...!* (Miras, 1988: 82) es lógico que haya una sublevación en el país. Suena la fusilería y el pueblo está en las barricadas. Como hemos, visto, la defección de algunos pone en desventaja a los sublevados, y el gobierno de O'Donnell triunfa. Sin embargo, en las esferas más altas, la interpretación no es así: la monja ha hecho otro milagro; ha salvado de nuevo a España. La propia monja lo confirma:

Esta pobre monjita no tiene ningún poder... Es amiga de Dios y nada más. Yo sólo le he dicho: Señor, salva a mi corderilla, y salva a tu España, que, hay unos hombres muy malos que no las quieren... Y como Dios es tan bueno, pues ha salvado a los dos... (Miras, 1988: 90).

La fe supersticiosa de la Reina en los eclesiásticos, su falta de carácter, el infantilismo y sus actuaciones, su afición al “chinchón”, la hacen incapaz para gobernar. Abdica de sus funciones a favor de los intereses de los dos religiosos.

Ellos han salvado a España y exigen mano dura: el fusilamiento para los alzados y destitución de O'Donnell – juzgado blando – a pesar de haber restablecido el orden y su sustitución por Narváez para poner el toque de mano dura.

La Reina desea evitar el derramamiento de sangre haciendo mínimas concesiones a los progresistas. Pero todo queda en pura intención. La tremenda represión impulsada por Sor Patrocinio y el padre Claret no tiene más correspondencia que su mala catadura moral, su crueldad y su sed de poder que ponen de manifiesto en el momento de aconsejar a la titubeante soberana, tras el motín:

La reina.- *Es triste, pero habrá que castigar... ¿Se han hecho prisioneros en el cuartel de San Gil?*

O'Donnell.- *Sí Señora. Se les juzgara en Consejo de Guerra, y habrá deportaciones a Filipinas, Fernando Poo...*

Sor Patrocinio.- (A la Reina apretándole un hombre) – *Pero ¿a qué llama castigar ese hombre?*

Padre Claret.- (Lo mismo) – *¡Penas de muerte! ¡Ejecuciones!*

La Reina.- (tragando saliva) – *O'Donnell, esto ha sido muy grave... se necesita un escarmiento.*

O'Donnell.- *¿A qué clase de escarmiento se refiere Vuestra Majestad?*

Padre Claret.- (viendo que la Reina vacila) *¡Adelante, Señora!*

Sor Patrocinio.- *¡Valor, cordera mía!*

La Reina.- *Habrá que ... fusilar a algunos...*

Padre Claret.- *¡A todos!*

Sor Patrocinio.- *¡A todos, Reina mía, a todos!* (Miras, 1988: 91).

La represión es durísima como lo cuentan Campoverde, Tenorio y Meneses:

- *Están las calles llenas de muertos, se los van llevando en carros...*
- *Dicen que en Santo Domingo no se ve el suelo, de tanto muerto y tanta sangre...*
- *Hay muertos en todas partes, en los sitios más raros...* (Miras, 1988: 91).

La propia Reina no puede quedar insensible a tal carnicería de su pueblo: *Se hubiera evitado esto con dos o tres progresistas de orden en el Gobierno?* Ante su inquietud al escuchar los fusilamientos, el confesor la amonesta: *¡Ánimo, Majestad que eso no es nada! ¡Que se va a reír este valiente general!* Y opina, cínicamente, que *Cautelar, con cuatro balazos en la boca, estaría pero que muy bien.*

La Reina simplona, no evita las ejecuciones, dimite a O'Donnell por petición de los dos eclesiásticos a pesar de que éste haya sofocado la revuelta con mucha competencia y llevado a cabo las ejecuciones. Con su bendición, nombra a Narváez con *una política clarita: orden público a rajatabla* para que no haya más revueltas de socráticas. Según los dos religiosos, *cuando el señor Narváez gobierna, España está mansa como una ovejita del Señor ...!porque*

sabe regir con puño de hierro, para que los díscolos no levanten cabeza (Miras, 1988: 97).

Total, los reyes, los ministros, los militares actúan como ridículos fantoches, como títeres de guiñol de cuyos hilos tiran un cura y una monja.

En la misma categoría (OP) viene un personaje, gran beneficiario de esta situación grotesca, pero tremendamente trágica para el pueblo: es la muerte. Forma con la Iglesia y la Monarquía una trilogía unida y mortífera. La Muerte aparece en la obra como una auxiliar muy eficiente: *Soy una antigua cortesana, sirvo a mi Reina y a mi Rey y sirvo siempre a los que mandan. ¡Soy amante del Poder!* (Miras, 1988: 94).

Amiga de la *autoridad y el orden*, enemiga de la democracia, en las represiones sangrientas consecuentes a las sublevaciones, la Muerte se siente en su elemento: por eso se queda en España, está en *muy buena casa*. Además, es el delegado de los muertos, base y fundamento sobre el que se edifican las Patrias, según la célebre sentencia de Lamartine: *C'est la cendre des morts qui crée la patrie*.

Para demostrarlo, la Muerte se afana (...) recogiendo muertos y apilándolos pulcramente en un céntrico y cuidado montón (...) ha terminado de hacer la pirámide de difuntos. Detrás del montón, donde estaba oculto, saca un trono, que coloca en el vértice o cima del montón. (...) Sube la escalera de muertos del brazo de O'Donnell. Tras ella, lo hacen Sor Patrocinio y Claret. La Reina se sienta en el trono y la monja y el confesor se colocan de pie detrás de ella (Miras, 1988: 94-95).

Otro personaje de la categoría (OP), que hubiera querido formar equipo con el grupo precedente, es el Maligno. Como la Muerte, es un personaje simbólico, de caracterización zooantropomórfica, que abre la trama dramática en nocturno vuelo y en diálogo con su ¿antagonista?, sor Patrocinio, la *Lolita* de sus amorosos y desvergonzados requiebros. Uno y otro no representan poderes de distinto signo ni de opuesta catadura moral. Ambos están para hacerse *los amos de la piel de toro* (Miras, 1988: 41), esto es, al acecho del “pastel”. Lo que ocurre, es que, por el momento, la monja es quien domina la situación, mientras el Maligno, el Diablo, ha de esperar tiempos mejores – *España será progresista* – para disfrutar de su turno. No sucumbe la monja que *gobierna al gobierno mientras lee su misal* (Miras, 1988: 45), a la diabólica tentación (una parodia de la que Cristo sufre en el conocido pasaje de los Evangelios).

Los demás componentes del Gobierno de O’Donnell, además de Narváez (que funcionalmente es el desdoblamiento en versión enérgica de O’Donnell) representan la oquedad vestida con sus mejores galas. Como ya dijimos, son marionetas de un Gobierno cuyos hilos son movidos por Sor Patrocinio y su compinche:

*Somos los Ministros del Gabinete.
Somos los amos de la situación,
hasta que Sor Patrocinio decida
un reajuste en la Administración* (Miras, 1988: 69)

Convencidos de su inutilidad y de su influencia nula en los destinos de la nación, adoptan una actitud que tiene que ver con una visión global del dramaturgo, que hiperboliza sus actuaciones con miradas irónica y deformante:

Cánovas.- (subiendo a la mesa) *para pasar el rato, me voy a marcar unos*

tanguillos, ¿hace?

Coro.- *¡Ele!*

O'Donnell (volviendo a él, iracundo).- *¡Baje de ahí inmediatamente! ¿pero qué es esto?*

Cánovas (Bajando de la mesa) .- *Bueno, hombre, bueno, tampoco es para tanto...*

O'Donnell.- *¡Va ya un comportamiento! ¿Es que no se dan ustedes cuenta de quiénes son?* (Miras, 1988: 69)

En *Las brujas de Barahona*, la fama, fundada o no, les proporciona a las brujas muchos enemigos que aparecen en la categoría (OP): el alguacil y el verdugo, la Monarquía y la Iglesia a través de la Inquisición. Encarnan la violencia individual y colectiva que han de soportar estas mujeres inocentes. El alguacil, el verdugo y el cuadrillero extraídos del pueblo, se convierten, como en todas las obras de Miras o de Césaire, en opresores del mismo, por representar la autoridad y la fuerza que les ha otorgado el poder. La violencia que ejercen sobre las brujas es palpable en la frialdad con que el alguacil ejecuta las órdenes del Poder, el enseñamiento del cuadrillero contra las brujas y la actitud cruel del verdugo al describir el efecto que le produce desempeñar su papel: Quiteria se refiere a él en estos términos: *...un caballero tan principal como es el lañador, capador, matapuercos y verdugo de la villa de Pareja...*

Estos personajes, igual que los guardias o los lacayos en piezas anteriores, encarnan la idea de que la explotación del hombre por el hombre no depende de clases sociales sino que reside en la naturaleza humana: desde el momento en que un individuo llega a conseguir una situación de poder, con tal carencia de valores éticos, lo ejerce, y lo ejerce en su propio provecho.

Como en todas las obras, el inoperable oponente al deseo de libertad de justicia del sujeto es el poder encarnado en el Santo Oficio y el gobernador, que representan a la Iglesia y a la Monarquía. Desde el principio y jalonando el desarrollo del drama, la alianza Iglesia-Monarquía aparece como una amenaza velada que planea sobre las brujas y trasciende en sus parlamentos:

A Nieva.- *¿Dice que hay peligro esta noche?*

Juana.- *Y este invierno. Que es mal año de brujas y que nos escondamos o nos han de prender, torturar y aún quemar agavilladas. (...) Ella (Quiteria) oyó algo al tuntún y no sabe lo que es. Le sonó a que hay una grande desgracia o cosa pareja, y la hemos de pagar nosotras con nuestras costillas (Miras, 1992b: 74).*

Tras la “operación” practicada por Quiteria en el ahorcado, se niega a quitarle la cuerda porque *Dejarles a las Sacedoneras su ahorcado en el suelo es una provocación y no está el tiempo para desplantes (...) Me duele la boca de decirle que me llegó el habla de dos hombres de la Iglesia y que me pasé a escucharla. Y que el uno decía que los sucesos de estos meses pasados han escandalizado a los cristianos y el rey los ha de amansar dándoles a oler carne tostada de brujas y judíos. (Miras, 1992b: 114)*

Tras la fiesta de Barahona, las brujas son prendidas y torturadas. Durante el tormento, Juana de Morillas confirma los temores de su hija:

Tenías razón, hija Quiteria. Tenías tú razón. Estando yo arriba ha llegado un correo de Cuenca y el secretario Cuevas ha leído la carta al gobernador. Todas las presas van al Monasterio de Monsalute y allí las juntarás con las que están prendiendo en otros pueblos. Luego las llevarán a

Cuenca, a ser juzgadas por la Santa Inquisición. Lo que tú te pensabas, agorera, que ha resultado cierto. Mal año ha sido... (Miras, 1992b: 183-184).

La aclaración de esta caza de brujas, en el sentido propio y metafórico, viene en el momento final, a través de las palabras del gobernador diocesano²² Carillo en una conversación con don Antonio Moreno, familiar del Santo oficio:

Carillo.- *Pues no se espante de lo obsequiosas que están las gentes del rey, ni de que en estos meses se le echen a la Santa Inquisición brujas a carretadas, después de luengos años de no hacer de ellas caso alguno. Por todo lo ancho de España las está cogiendo y dándolas al Santo Oficio como quien echa un hueso a un perro para que calle.*

Moreno.- *En eso, señor mío conforme con Vuestra Merced, (...) la plaga de las brujas se ha extendido este año más que nunca en nuestra diócesis.*

Carillo.- *Las mismas son este antaño que el de antaño, y que hace cinco (...) No digo que no lo haya, sino que ahora se las busca y se las prende con más celo y diligencia, y no sólo en el obispo de Cuenca, sino en todos los reinos de España* (Miras, 1992b: 189-190).

Las brujas habían existido siempre, pero nadie se preocupaba de ellas desde el poder; ahora van a padecer castigo para expiación de las faltas cometidas por otros. La razón de la violencia contra ellas es política y trasciende en el parlamento del gobernador:

²² El gobernador diocesano se refiere en su intervención, al saqueo de Roma por las tropas imperiales, tema desarrollado en *El doctor Torralba*.

Carillo.- *Pero venga acá su merced, hombre de Dios. Todos sabemos que el emperador nuestro señor ha ofendido gravísimamente a la Iglesia en su cabeza visible, el Santo Padre de Roma, ¿no es así?*
(...)

Moreno.- *¿Estás señalando al saco de la ciudad por las tropas imperiales?*

Carillo.- *¡Y a la matanza de cardenales y obispos y dignidades religiosas! ¡Y a la profanación y al robo y al incendio de los templos! ¡Y a los súbditos del pontífice, pasados a cuchillo sin distinguir sexo ni edad! ¡Y al mismo Papa acosado y cercado en Santángelo! ¡Señalo a cosas que jamás hicieron moros ni turcos, y en cambio han hecho las banderas de la Cesárea Majestad Católica!*
(...) *Si absuelve (el Santo Tribunal) o poco menos a estas miserables, hará ver al rey que la vida de cuatro piojosas no retribuye ni sufraga la de tantos dignatarios eclesiásticos como en Roma mató su soldadesca (Miras, 1992b: 188-189).*

Este motivo político-religioso nunca lo conocerán las brujas. Esta ignorancia es uno de los principales objetos de su agonía trágica:

Juana.- *Pero ¿qué sucesos son éstos, rabisalsea? ¿por qué no lo dices?*

Quiteria.- *¡Pues que no lo sé! (...) ¡Lo quiero adivinar y no puedo!*

La caza de brujas no tiene nada que ver con un castigo a sus actividades. Su atroz exteminio no encuentra justificación en el amor a la justicia, pero es requerido por conveniencias de relaciones Monarquía-Iglesia y sirve, como lo

demuestra el gobernador, a ocultar los desmanes de un imperio. El poder político que ha violentado al sector eclesiástico en el saco de Roma, ha de congraciarse con la Iglesia poniéndole como fácil cebo a las brujas; el asesinato desde el poder queda impune; los débiles pagan con la muerte. Quiteria y sus brujas son chivos expiatorios de los delitos del poder político y de la sociedad: son cazadas y llevadas a la hoguera, porque por su calidad de transgresores y rebeldes, son el blanco perfecto para la exculpación de las faltas de la sociedad. Como en las piezas precedentes, los sujetos rebeldes son aplastados por el poder.

En *Las alumbradas de la Encarnación Benita* merecen figurar, en un principio, el Conde-Duque y el rey, en la tipología de ayudante.

El Conde-Duque de Olivares, ministro de su Majestad, más proclive a asuntos de magia y casos sobrenaturales que en gobernar de verdad, acepta como tal la levitación de doña Teresa y se aplica en seguida los posibles beneficios que pudiera suponer para su persona:

Si Dios Todopoderoso ha señalado a doña Teresa por Santa, ya que me aseguro que ha de remediar mi necesidad. Así sea, Señor, así sea (...) Acuérdesse de mí, señora, de la merced que le tengo pedida. Que no acabe mi casa cuando me acabe yo, que quede un hijo mío que me cierre los ojos (Miras, 1985: 26-27).

Su deseo desesperado de tener descendencia, por intercesión de la Santa, le obliga a someterse al *acto carnal del matrimonio en pura caridad, recién comulgados, delante del altar y debajo del Santísimo, entre inciensos y cantos de las monjas* (Miras, 1985: 79), es decir, que el Conde Duque celebra el acto carnal con su esposa en el mismo convento de San Plácido y rodeados de las preces de las monjitas para asegurarle la descendencia.

Muy crédulo y milagrero, es el más asiduo en el convento. Muchos asuntos del gobierno están aplazados para que el Ministro pueda acudir a las bendiciones de la Santa:

Olivares.- *Señora, yo estoy reventado de trabajo, y por venir hoy he aplazado tres despachos a mañana (...) Vea que ahora se bendiga, y todos ganaremos.*

Doña Teresa.- *No, Conde, he quedado muy quebrantada, y no estoy para nada. Tómelo como penitencia, y piense que ha sido voluntad de Dios tan manifiesta como se ha visto.*

Olivares.- *Bien está, yo veré de obedecerla hurtando tiempo a la noche para otros negocios. Y ahora, doña Teresa, si nos da su licencia, nosotros partimos, que algo se aproveche (Miras, 1985: 31).*

La acotación añade: *Ha puesto una rodilla en tierra, y besa el hábito de la Priora*) expresando la sumisión del Ministro a las alumbradas. Esta dependencia del poder político al poder religioso hace que algunas decisiones importantes de Estado que afectan al devenir del reino se supediten a las descabelladas predicciones de las monjas endemoniadas: Basta como ejemplo la frase que, en actitud totalmente ausente, militares del Conde-Duque: *No se saldrá Matrique de las manos de Dios. No habrá de desposarse con Lucero.* Por escuchar los demonios de las monjas y atenerse a sus decisiones, España, pierde *la plaza de Matrique*.

En cuanto al rey, es también asiduo visitante del convento y, como ya lo dijimos, exalta y alaba la santidad de estas religiosas en cuya compañía afirma recibir la luz para llevar las riendas de España.

Por estas razones, el paso del conde y, sobre todo, del Rey al campo oponente se llama traición. El Rey Felipe IV se convierte en ejecutor del poder y desencadenante de la tragedia de estas mujeres indefensas (del débil). No duda en denunciar a la Inquisición a quienes parecía proteger, escudándose en su función histórica:

Los reyes somos la máscara de Dios. Y la máscara es propia y peculiar de la comedia, Conde, cosa de fungimiento y de disfraz (Miras, 1985: 120).

La última oración de la priora, contemplación de su triste destino, marca la indefensión de las monjas frente al Santo Tribunal:

Cristo mío en la cruz, si alguna vez me favoreciste con especiales muestras de tu amor, no me dejes ahora en esta tribulación. En nombre de aquel amor te lo suplico, no me dejes hundirme en estas tinieblas, en la negrura que rodea tu cruz. Señor haz que sosiegue este mar. Que no entre en tan grande tempestad esta pobre barquilla. ¡Señor! ¡Señor! ¡Salvamos, que perecemos! (Miras, 1985: 123).

En resumen, las jóvenes monjas de San Plácido querían evadirse espiritualmente de las cuatro paredes del convento y con visiones patológicas, hacían de su cárcel un paraíso artificial. Esta situación que se volvía cada día más gratificante para ellas al pensar en su glorioso futuro, se ve cortada por la llegada de la Inquisición que destruye su seráfico mundo. Al final, el poder aniquila a estas monjas que, auspiciadas por las más altas esferas de la nación

son de pronto traicionadas por los mismos que antes las protegían, entre los que se encuentra el propio rey. Éste las abandona cuando comprende que su relación con ellas puede hacer tambalearse su ya mal cimentado trono. Buero Vallejo encuentra una explicación a tal falsedad en el comportamiento:

Felipe IV y don Gaspar, que aprobaron y tomaron su parte en las lucubraciones de las mujeres de esta obra, las abandona hipócritamente; y es el propio monarca quien las ha denunciado, quizá bajo el temor que a él mismo le infunden los poderosos inquisidores. Temor, no por su persona intocable, sino a debilitar el tinglado social e ideológico que es sostén de su reinado (...). Más fuerte que el mismo rey, esta trama fatal se convierte verdaderamente en el fundamental personaje supraindividual que señorea el desenlace del drama (...). El rey y el Conde-Duque deberían en rigor compartir confesiones, retractaciones y penitencias ante el tribunal de la Fe; que ninguno de los dos pueda escapar de esa evidencia íntima y que, sin embargo, ambos escapen de la catástrofe, revela la deleznable entidad de la organización social de que son rectores (Miras, 1985: 12-13).

La Iglesia se lleva la palma de la oposición en *El doctor Torralba*. En efecto, el Cardenal de Santa Cruz, es antes que la Inquisición, el máximo representante de la casilla (OP), por ser símbolo de una concepción del mundo y una actitud vital totalmente opuestas a la de Torralba y sus ayudantes. No sólo aparece en la pieza como oponente al sujeto sino también al objeto de su deseo.

En todas sus intervenciones con los contertulios, el prelado español hace alarde de una intolerancia en sus principios y un oscurantismo, signos patentes del integrismo religioso. Su advertencia al maestro materialista Maquera que afirma que *no hay fantasmas ni espectros en el mundo, sino en los humores*

melancólicos, es una prueba de ello. No sólo el Cardenal español opone el argumento bíblico del *espectro de Samuel que se apareció a Saúl* sino que impone el hecho como verdad porque *está en la Escritura, porque es dogma de fe en nuestra Santa religión* (Miras, 1991: 112); además, le amenaza, recurriendo a esta oposición Italia-España que actúa como anticipación a la suerte de Torralba:

Roma es ancha, y en ella todo cabe. ¡Ah, señor Maquera (...) si esto fuera Sevilla o Toledo! ¡Ya hace tiempo que seríais humo! (Miras, 1991: 110).

La presunción de la Iglesia de España de ser más católica que la de Italia se perfila en los comentarios ruines y malintencionados que Santa Cruz hace sobre el jefe de la Iglesia y que denotan irreverencia hacia la jerarquía de Roma:

Cuando nuestro buen Papa Julio, felizmente reinante, era Cardenal de la Rovere, no había en toda Roma una sola casa de putas en que no pernoctase, buscando también el hombre sus fantasmas (Miras, 1991: 113).

La intransigencia está contenida en esta teoría suya con la que niega la existencia de los antípodas: *Roma y la Iglesia, cabeza abajo, para que unos salvajes paganos estén cabeza arriba. Cosa fuerte es, aun para dicha chanza (...). Señor mío, la Iglesia de Dios está cabeza arriba y fundada sobre roca* (Miras, 1991: 115).

Tal intolerancia puede considerarse como el desencadenante del Saco de Roma que presenciara Torralba y su ángel acompañante Zaquiel, y que sin duda, siente como una anticipación de su propia destrucción por las fuerzas de las tinieblas de la ignorancia.

Como en todas las obras de Miras, el Ejército desempeña también el papel de brazo ejecutor del poder. La brutalidad de los soldados españoles y los lansquenets anda a la par con la barbarie con que asesinan y violan a las damas romanas, la violencia con que asaltan y degollan a las monjas del convento y el horror con que entierran al Cardenal. La terrible actuación de los soldados españoles que resalta Miras es la resumida por Lafuente (1989: 208):

Cuarenta mil soldados sin jefe, feroces, libertinos y codiciosos, cuarenta mil bandidos recorrían desafortadamente las calles, plazas, y los templos de la ciudad santa, robando, saqueando, violando, sin perdonar ni edad, ni sexo, ni estado, ni clase y tratando con igual brutalidad a hombres y a mujeres, a cardenales y a sacerdotes, a nobles y a plebeyos, a ancianos y a niños, a casadas y a solteras.

Torralba vive y sufre la agonía y el saqueo de la ciudad de sus años juveniles y de su formación como agonía y destrucción de gran parte de su propia personalidad:

¡Oh, Zaquiel, Zaquiel, y ésta es mi Roma! Aquí se cifraron para mí la autoridad, la sabiduría y la belleza, aquella vida de libertad y de estudio que tanto amé (Miras, 1991: 156).

En realidad, lo que presencia Torralba es una prolepsis de su propio destino.

Juan con el Cardenal español Santa Cruz, viene el Santo Oficio como máximo representante de la oposición. En realidad, podría ser un caso de sincretismo actancial ya que la Inquisición es una creación, prolongación e instrumento del despotismo e intolerancia eclesiásticos. La Inquisición está

representada, en la obra, por el doctor Ruesta, juez del Santo Oficio, el escribano Herrera, el carcelero y el verdugo: los cuatro configuran la representación del poder, como en las piezas anteriores. El comedimiento y la tranquilidad que caracterizan externamente sus acciones y palabras frente a la violencia y brutalidad que están ejerciendo sobre Torralba, denota su sadismo y su profesionalismo en las torturas. El resultado es la destrucción física y moral del sujeto. Torralba, hecho escoria humana de tantos suplicios en cárceles secretas, está obligado a renunciar a Zaquiél para conservar su vida.

Existe una novedad en nuestro esquema. Es *la presencia* de dos actantes no sólo abstractos sino que también *escénicamente ausentes* (Díez Borque, 1985: 53) son Italia en la casilla (A) y España en la casilla (OP). El drama de Torralba refleja, como hemos podido contemplar en el estudio de los personajes concretos, la oposición Roma-España. A pesar de que volveremos con más desarrollo al tema como dualismo de dos espacios culturales, queremos resaltar aquí su papel de ayudante-oponente al sujeto y al objeto de su búsqueda. En el comportamiento conversacional ya denotamos mala educación, intolerancia y brutalidad por parte de los personajes españoles, casi todos morados en la casilla (OP); en contraste, está empapada de tolerancia y amabilidad, la actuación de los personajes italianos. Frente a la intransigencia y la ignorancia de los primeros, se opone y se sobrepone la gran cultura y la libertad de pensamientos de los segundos.

Otro rasgo del esquema es la presencia de la Iglesia a un tiempo en la categoría (A) representada por el Cardenal Volterra y Fray Pedro, y en la categoría (OP) personificada por el Cardenal Santa Cruz y el Santo Oficio. Este enfrentamiento evidencia la crisis de algunos valores defendidos por la Iglesia y, sobre todo, el cuestionamiento de una situación cuyas actuaciones basadas en dogmas arbitrarios se erige en directriz censora del comportamiento social,

mientras sus poderes antropófagos fagocitan a individuos, como Torralba al final, o aniquilan a tontas y a locas, como en el Saco de Roma.

Sólo en *La Monja Alférez*, la Monarquía no atropella al sujeto, ya que el Rey de España ha sido favorable, al reconocer a Catalina su grado de alférez y concederle los derechos debidos al respecto. Otra vez y como en la pieza anterior, la Iglesia lleva el estandarte de la oposición de todos los oponentes. Pero se trata de esta Iglesia prepotente que pretende suministrar los valores sobre los que se tiene que edificar la sociedad y según los cuales la mujer es un ser inferior, por haber sido extraída de la costilla del hombre. Es la Iglesia representada por el Papa Urbano VIII y el Cardenal Magalone. Ellos son la materialización del poder oponente implacable de Catalina y de su objeto, cuando ésta va a Roma, confirmado ya su empleo de alférez por el Rey de España, para pedir licencia de la autoridad eclesiástica para seguir llevando calzón, siendo mujer:

Urbano VIII.- *...Esa mujer es un alférez del Rey de España, el propio Felipe IV le ha confirmado el empleo. Y ahora, dígame, ¿cómo ha de vestirse un alférez? ¿de hombre o de mujer? La cosa es clara, eminencia, o al menos, yo no lo veo dificultad.*

Magalone.- *¿Qué ocurrirá si otras mujeres invocan el precedente y quieren vestir de hombre?*

Urbano VIII.- *Que depositen en mi secretaría sus despachos de alférez como ha hecho ésta, y yo les daré licencia de llevar calzones.*

Magalone.- *¡Santidad!*

Urbano VIII.- *ya lo habéis oído: dadme otra monja alférez y le concederé lo mismo (...) Pero, eso sí: tiene que ser alférez, es “conditio sine qua non” ¿Cree que habrá muchas peticiones?*

Magalone.- *Ninguna, gracias a Dios.*

(...)

Urbano VIII.- *...si a esta Monja Alférez le saliesen imitadoras y discípulas, no nos quedaría otro remedio que hacerla quemar... no aquí, claro está, sino en España, por medio de la Santa Inquisición (Miras, 1992a: 136-143).*

La opinión de la jerarquía eclesiástica es que existe un *orden natural establecido por Dios que divide el mundo entre hombres y mujeres* y señala a cada parte sus atribuciones. Quebrantar este orden provocaría el *caos*. El ejemplo de Catalina, es decir, de mujeres vestidas de hombre es *indecencia*; por lo tanto, es necesario neutralizarlo, aislándolo rápidamente para evitar el contagio y la propagación y el modo que se les ocurre es reducir el alcance de los hechos de Catalina a una *curiosidad de la Naturaleza (...), un prodigio, un fenómeno singular y nada más (...)* un *gatito con alas...* Según ellos, los portentos que no se propagan ni repiten no encierran peligro alguno.

En resumen, el Poder es tan omnipresente y aniquilador de todo lo que signifique amenaza contra su estabilidad, que Virtudes Serrano (1991) llega a considerar temáticamente cada una de las piezas de Miras como *la tragedia de la inexorabilidad del castigo para los débiles y de los abusos del poder*²³.

²³ Nos referimos a los resúmenes temáticos que ofrece la profesora al principio del estudio de cada pieza, y a los que aludimos en II.2.1.3.

En Césaire, el Poder, también omnipresente y omnipotente, se disfraza aquí de civilización superior con una misión divina (la de salvar al mundo de la naturaleza, de la barbarie), y valiéndose de ese argumento-pretecto, explota, explota y domina a los pueblos interesadamente llamados subdesarrollados.

En *Y los perros callaban*, los verdaderos oponentes tanto al sujeto como al objeto, son el Colonizador (el Administrador, el Gran Promotor y los carceleros), la Iglesia (los obispos) y las voces tentadoras.

Para el Administrador, la naturaleza promovió su raza hasta el rango en que se sitúa: el de cargar con el deber de civilizar a los demás, por ser la quintaesencia del género humano; el Rebelde y sus hermanos de raza tendrían que estar agradecidos. Empieza por justificar la explotación colonial: la tierra pertenece a Dios y no a los indígenas, de modo que las tierras conquistadas *de jure* son del colonizador:

Et nous leur aurions volé cette terre

Ah! Non! Et ce n'est pas la même chose

nous l'avons prise!

A qui?

A personne!

Dieu nous l'a donnée...

Et de fait, est-ce que Dieu pouvait tolérer qu'au

milieu du remous de l'énergie universelle, se

postrât cet énorme repos, ce tassement prodigieux,

si j'ose dire ce provoquant avachissement?

Oui, nous l'avons prise

Oh! Pas pour nous! Pour tous!

Pour la restituer, inopportune stagnation, à l'universel mouvement!

Et pour que tous en profitent,

(...)

Comme un mandataire fidèle, nous la garderons,

(...)

Peuple ingrat

C'est d'ailleurs un point à débattre s'il y a au

*monde, dehors de nous, **quelque peuple***

qui pense, je dis qui vraiment pense et non

qui rumine le confus mélange de quelque

brume d'idées ramenée à ras de cervelle

toute tièdes de leur respiration ou de leur

sommeil.

Ah nous sommes seuls

et quel fardeau!

Porter à soi seul le fardeau de la civilisation! (Césaire, 1956: 10).

El administrador enuncia ahí los presupuestos teóricos del colonialismo. El Gran Promotor representa la praxis colonial. Antes de ordenar que se *acose*, que se *conquiste*, convoca a todos los artesanos de la “civilización” y los instala: *El Almirante... el Comandante de las tropas... el Alto Comisario... el Geómetro.... El juez... el Super carcelero... el Banquero* (Césaire, 1956: 22-23). Se autodenomina el *Descubridor, el Inventor, el Unificador, el expropiador, la Historia que pasa*. Él es quien *abre el mundo a las naciones*; si acaso expolia, lo hace por causa de *utilidad pública* y por lo tanto está determinado a destruir a cuantos intenten frenar su marcha.

Intervienen también como oponentes el arzobispo y los cuatro obispos. Representan las fuerzas espirituales que preceden a las fuerzas armadas. La presencia de la Iglesia aquí atesta el papel importante desempeñado por ella en

la conquista colonial: un elemento de la “civilización” es la cristiandad. La Iglesia prepara el camino para el Administrador y el Promotor, adormeciendo, por sus sermones, la conciencia del pueblo. Así se justifican las tres célebres C con las que se escribió la historia de África: cristiandad, colonización, civilización.

Los carceleros, como en las piezas de Miras, representan el brazo ejecutor del poder, concretamente aquí del poder colonial. Bárbaros, insensibles, el carcelero y la carcelera encarnan la fuerza ciega, sádica, brutal del usurpador. Seguros de su potencia y de su posible debilidad de su enemigo- El Rebelde – al que tienen materialmente a su merced, tratan de intimidarlo primero; luego le someten a torturas alimentadas con sarcasmos, intentando reducirlo a la animalidad.

Sin embargo, la fuerza devastadora de los carceleros choca con la voluntad implacable del rebelde, la fe en su justa causa: el ideal de libertad. Nada puede doblegar la voluntad del Rebelde, incluso la muerte. Por eso, antes de asesinarlo, el opresor trata de comprar su sometimiento corrompiéndolo. El Soborno es llevado a cabo por las voces tentadoras que intentan por las promesas de dinero, títulos, tierras, etc., hacerle renunciar a su proyecto, pero en vano: el Rebelde no se deja seducir y rechaza todas las ofertas.

En *La tragedia del rey Christophe*, la opsciión procede de la Iglesia y del neocolonialismo. La Iglesia está representada por el arzobispo Brelle. También podría figurar en la casilla (A). Él celebra la coronación de Christophe-rey y también bendice los matrimonios que éste ordena entre sus súbditos. Pero, luego, resulta incómodo para el reinado por sus palabras y sus escritos criticones. Christophe le retiene aunque él quiere volver a Francia y finalmente lo mata por espía.

Pero aún después de muerto, Brelle sigue en la casilla (OP) hasta acabar en parte con Christophe. Durante la ceremonia de la fiesta de Asunción, el espectro del arzobispo se le aparece al rey y lo deja paralizado. A partir de ahí, todo se derrumba alrededor suyo, porque Christophe ya no tiene fuerza para hacer aplicar sus decisiones y su voluntad y finalmente se suicida.

Francia es uno de los máximos oponentes al sujeto. Representa el excolonizador siempre presente como amenaza permanente al joven reino o en forma de estructura más refinada neocolonial. En la pieza, Francia, es primero, ese *extraño barco* que señala un ciudadano y que *se presenta periódicamente cada dos meses a la entrada del puerto*. Hugonin lo designa como *el barco del Rey de Francia* y lo compara con una ballena de la que tener cuidado, sino *se os comerá un dedo*. Este barco simboliza a los franceses merodeando como tiburones en acecho, esperando una ocasión propicia para caer sobre la presa, por ejemplo, en la menor señal de debilidad de Christophe.

Francia está representada también por el maestro de ceremonias. Es una especie de asistente técnico, enviado por la T.E.S.C.O. (Technical Educational Scientific Cooperation Organisation²⁴). Es envidiado de Europa a Haití para organizar el servicio del protocolo de la Corte. A través de él se evidencia el discernimiento que suele caracterizar la ayuda extranjera a los países subdesarrollados: cuando las antiguas colonias necesitan profesores, ingenieros... etc., se les envía personal calificado en protocolo.

Por fin, Francia está presenta a través del emisario del rey de Francia: Franco de Medina. El mensaje que trae a Christophe por parte de su amo es un verdadero insulto al pueblo y a la figura del rey Christophe o sea que es

²⁴ Organización de la cooperación en materia de ciencia educación y técnica.

oponente sobre todo del objeto más que del sujeto. La carta del rey de Francia considera a los haitianos como *esclavos rebeldes* y a los cortesanos y miembros del gobierno haitiano como *esclavos cimarrones*, y *precaria la situación de su rey*, por lo que Francia propone a Christophe una transacción. Para Christophe, eso significaría una renuncia a su objeto, a la libertad de su pueblo:

...!Una transacción sobre las espaldas de mi pueblo! ¡Ese pueblo libre volvería a sus cadenas, nuestro glorioso ejército dejaría las armas para someterse al látigo, los trofeos conquistados sobre los campos de batalla su suplicio! Y yo, en las antecámaras de vuestro rey, me encenagaría en uniforme de lacayo galonado!... (...) Mientras tanto y para zanjar “el fondo del problema de Saint-Domingue”, haga saber a Francia que, libres por derecho e independientes de hecho, nunca renunciaremos a estas ventajas; ¡no! Que jamás dejaremos derruir el edificio que hemos construido con nuestras manos y cimentado con nuestra sangre (Césaire, 1972: 71-72).

A pesar de la inmunidad diplomática de Franco de Medina, Christophe le condena a muerte.

El peligro de un oponente exterior, concretamente aquí Francia como antigua potencia colonial, reside en los cómplices que posee en el interior. En la pieza, los servidores de los intereses extranjeros son a un tiempo oponentes a Christophe (S) y a la libertad del pueblo haitiano (O). Se trata de Petión; del Senado de Port-au-Prince y de la burguesía de la isla.

Como lo subrayamos al principio, a la muerte de Dessalines, el Senado debe elegir entre Petión, mulato, representante de la clase burguesa favorable a sus antiguos amos franceses que siguen dirigiendo el conjunto de la economía del país, y Christophe. Si al final, el Senado escoge a Christophe, se trata de una

argucia y un engaño. En realidad, antes de todo, modifica la Constitución y vacía la función presidencial de *toda sustancia y (su) autoridad de médula*. En su Constitución, Christophe no será más que *un hombre de paja, el muñeco bonachón que golpea con una espada de juguete, y para divertir a la masa, las horas de vuestra ley sobre el reloj de su impotencia* (Césaire, 1972: 17-18). Para Christophe se trata de *un poder sin costra ni miga, un desperdicio, una raedura de poder*.

Por otro lado, saben que esta modificación aportada a la Constitución constituye una medida de desconfianza contra Christophe, contra su persona, por lo tanto, una medida a la cual su dignidad no le permite suscribir. El propio Christophe comprende que se trata de una grosera manera de alejarle del poder so pretexto de confiárselo; que quieren que renuncie para entregárselo a Petión:

¡Qué inteligente es Petión! Muy inteligente. En cuanto Petión acepte el vacío poder que, en efecto, me ofrece, se producirá el milagro. Los buenos amigos del Senado, los mulatos de Port-au-Prince, se ingeniarán maravillosamente para desempeñar su papel de compasivas hadas y llenarán su canastilla con una confortable viudedad. ¡Acepta, Petión, acepta! ¡Será el platillo maravillosos, y lo verás! (Césaire, 1972: 19).

La rivalidad entre Christophe y Petión no tiene como sustancia sólo el poder, es decir, ser Presidente de Haití: es una oposición programática, un conflicto de objetos. Petión tanto como el Senado y la burguesía de Port-au-Prince, son partidarios del estatu quo: servir los intereses extranjeros: *¡Luis XVIII antes que Christophe!* (Césaire 1972: 40).

Representan, según Christophe, a esta clase de negros *que creen que la Revolución consiste en reemplazar los blancos y continuar haciendo lo mismo (...) hacer el Blanco sobre las espaldas de los negros* (Césaire 1972: 65).

Además, Christophe no puede comprender el compromiso de Petión de ofrecer una indemnización a los antiguos colonizadores para hacerse reconocer por el rey de Francia, cuando a un dirigente de Estado le corresponde proteger a su pueblo, a sus bienes y sobre todo a su libertad:

... (...) ese acojonado de Petión. Dicen que para hacerse reconocer por el rey de Francia ha prometido una indemnización a los antiguos colonos. Un negro ofreciendo indemnizar a los que los Negros han frustrado imprudentemente del privilegio de poseer Negros... (Césaire 1972: 22).

En *Una estación en el Congo*, como en la obra anterior, las fuerzas de la oposición son el neocolonialismo y la Iglesia, cuyas esferas de influencias son de manifestación doble:

1. La amenaza exterior: los Belgas, el Embajador Gran Occidental.
2. El pueblo y los Secesionistas Katanguenses.

Como ya vimos, Bélgica ha instalado en el país africano, antes de la independencia, una situación política de represión y arbitrariedad.

Asimismo, vimos también la situación de Lumumba, líder del partido político más importante del país, encarcelado, como buena muestra de la falta de libertad en el Congo.

Cuando deciden descolonizar el Congo, el rey belga pronuncia un discurso paternalista en el que subraya que la independencia no es un derecho del pueblo congoleño, sino *un don de su Munificencia real*. A los congoleños, les pide que cuiden de *la máquina que hoy reciben* y que en caso de *avería*, siempre podrán contar con el concurso de sus tutores belgas. Cuando más tarde, empiezan los disturbios en el Congo – disturbios organizados por los propios belgas para desacreditar la política de Lumumba contraria a sus intereses – el general Massens interviene con mercenarios con el pretexto de *salvaguardar las vidas europeas, las vidas humanas siendo un imperativo que supera los demás*. En realidad, apoya a los Secesionistas Katangueses y traslada a los belgas del Congo a la rica región minera de Katanga. Su convicción es que la experiencia de libertad o de independencia en el Congo ha sido un error:

¡Y bien, Majestad! La experiencia no ha sido concluyente! Nos han acojonado nuestro Congo (Césaire 1973: 39).

Los belgas están presentes también a través de los Banqueros. Los cuatro banqueros de la pieza son el arquetipo del industrial, verdadero patrón de la economía del país, o sea, del poder real: hace y deshace la maquinaria del desarrollo. La noticia, por indiscreciones, de que el gobierno belga, por petición de Lumumba, acepta fijar la independencia del Congo, el 30 de junio de 1960, suscita reacciones de indignación y pánico entre los banqueros belgas: *¡Está jodido, un gobierno de traidores vende a bajo precio nuestro imperio...* (Césaire 1973: 21).

Ya inquietos en la víspera de la Independencia, se atemorizan cuando Lumumba pronuncia su discurso, hablando de libertad, de independencia verdadera, de liberación con la economía entre las manos de los propios Congoleños, y denunciando el saqueo del suelo y del subsuelo congolés por los

extranjeros. El objeto (O) de Lumumba representa un suicidio para ellos; por eso, idean lo que Lumumba denomina *el complot belga*: primero, provocan una crisis de finanzas al trasladar el banco del Congo al Katanga y, luego, organizan la secesión de esta región:

¡Colegas, cuando considero el océano de anarquía donde se sumerge el país me doy cuenta de que nos queda la solución última; Sí, ante ese Congo mal nacido, inmenso, embarazoso, el pensamiento se impone que sería incorrecto que de ese enorme e informe conglomerado no pudiera a su antojo, salir nuestro Katanga!
(...)
¡No sólo el uranio! El diamante! El cobre! El cobalto! el Kananga en fin! El Katanga sonoro y sonante!
(Césaire 1973: 32).

Así trasladan todo el poder económico del Congo al Katanga y para hundir definitivamente esta independencia total que preconiza Lumumba, pero que ellos consideran *anti-natura*, algo contrario al orden normal de las cosas, organizan también, por mediación del General Massens el éxodo de los funcionarios belgas. Provocan, asimismo, un conflicto entre Blancos y Negros. Total, el alba de la Independencia del Congo se abre en un desorden inextricable hábilmente sembrado por los nostálgicos colonizadores.

Aplauden la muerte de Lumumba como una verdadera victoria y no ven en ella *materia especulativa, sino sencillamente un episodio folklórico, algo como una manifestación de la resurgencia de esa mentalidad Bantú, la cual, periódicamente, hace estallar en los mejores de ellos, el demasiado frágil barniz de la civilización* (Césaire 1973: 113).

Occidente, en general, está encarnado en el Embajador gran Occidental. Con este personaje, el dramaturgo vuelve al tema de Occidente responsable de la civilización de los demás pueblos considerados como primitivos, tema ya desarrollados con las figuras de El Gran Promotor en *Y los perros callaban*. Pero, además, introduce la política de los bloques (capitalistas y socialistas) responsables de la “guerra fría” en Europa, pero “caliente” en África: el Embajador Gran Occidental tiene como misión circunscribir la expansión del comunismo y en este aspecto Lumumba, por su ideología de izquierda, es su enemigo:

...cuando los pueblos no se conducen en pueblos decentes, alguien tiene que hacer que vuelvan a la decencia. A nosotros la Providencia nos confió esta tarea ¡Señor, gracias!...

Y además, oísteis, como en el avión, gritó: ¡A Moscú! ¡A Moscú!

¡Y bien, que se sepa, nosotros no sólo somos los gendarmes, sino también los bomberos del mundo! Los bomberos encargados de circunscribir por todas partes el fuego encendido por la piromanía comunista! Digo “por todas partes” ¡En el Congo, como en otra parte!... (Césaire 1973: 47).

En cuanto a los enemigos internos, cómplices del neocolonialismo, so Kala Lubu, el Presidente del Congo y la Iglesia.

Antiguo seminarista y muy marcado por esta época de su juventud, Kala podía pertenecer a la casilla (A): admira hasta la envidia a Lumumba, su Primer Ministro y elogia su dinamismo. Sin embargo, lo hemos colocado en la casilla (OP). Es el tipo de jefe sin personalidad, miedoso, incapaz de decisiones trascendentales, viviendo bajo múltiples influencias y, muchas veces, en el oscurantismo absoluto. Hombre de una timidez exasperante, recibe la

independencia de Basilio como un regalo paterno premiando la asiduidad y la obediencia de sus hijos:

... La presencia de su Augusta Majestad, en las ceremonias de este día memorable, constituye un brillante y nuevo testimonio de su solicitud para todas estas poblaciones que tanto ha amado y protegido (...) Sabrán apreciar todo el valor de la amistad que Bélgica ofrece... (Césaire 1973: 27).

Sólo por ese complejo de colonizado, Kala es oponente al objeto del sujeto. Además, dominado por la gran figura de su Primer Ministro, es incapaz de enfrentarse con él en una discusión relativa a los intereses y problemas serios del Estado. Hipócrita y socarrón, Kala no es el dirigente adecuado para el Congo del momento. Pero como es ambicioso, se mantiene a toda costa en el poder. Aprovecha de todo para no enfrentarse con la agitación que sacude el país. Incapaz de buscar una solución a las múltiples crisis y por miedo a perder su sitial, hace de Lumumba el chivo expiatorio de todos los disturbios. Pero sobre todo, Kala envidia a Lumumba: hay que apartarlo porque posee este poder mágico del verbo, *el poder del nommo*, que opera revoluciones fundamentales, y ni Kala ni Mokutu quieren una revolución, un cambio; les es más provechoso el *statu quo* o sea la neocolonización. Esto lo lleva a destituir a su Primer Ministro, como responsable de los males del Congo, y a reemplazarlo por otra persona menos indicada para el puesto. Su continua actitud de Poncio Pilato (¡siempre se lava las manos!), le lleva a esconderse detrás de su falta de autoridad en el país, cuando Lumumba es asesinado en el Katanga. Es el ejemplo del irresponsable inconsciente. Mokutu no tendrá ninguna resistencia para derrocarlo.

La Iglesia Católica viene en la casilla (OP): uno de los jefes de la Iglesia del Congo, Mgr Malula, lleva una guerra abierta contra Lumumba y su gobierno. Las investigaciones policíacas revelan a Lumumba que, además de

hacer circular un gran número de pasquines, el arzobispo ha escrito una virulenta diatriba contra él. La lectura, por M'Polo, de un fragmento revela la violencia de ese escrito:

¡Conviene denunciar con fuerza el laicismo, ese residuo de Occidente importado al Congo por gobernantes indignos! Abajo los enemigos de la religión dondequiera que se encuentren, los masones como Makessa, y todos cuantos se jactan de ateísmo como el inmundo Lumumba (Césaire 1973: 59-60).

Los oponentes con también los Secesionistas Katanguenses, Tzumbi y M'Siri, aconsejados, financiados y armados por los belgas. Aparecen en la pieza como encarnación de la codicia al servicio de la ambición. Son los peores enemigos interiores de Lumumba que sabe que *el extranjero representa una amenaza cuando se beneficia de cómplices internos*. Al pactar con los belgas, representan la oposición más implacable al objeto (O) de Lumumba, o sea, la perpetuación de las estructuras de dependencia: escinden su región, la más rica del Congo, de todo el resto del país. Por eso, Lumumba le dirá a M'Siri: *¡Bien, M'Siri, esperaba esta confrontación! (...); Somos dos fuerzas! Las dos fuerzas! Tú eres la invención del pasado, y yo soy un inventor del futuro (Césaire 1973: 109).*

Por eso también, no puede ser total el éxito de Tzumbi y M'Siri mientras viva Lumumba, pues éste preconiza la unidad nacional. Sólo la supresión de Lumumba les da tranquilidad. De acuerdo co Mokutu, ponen término al peligro – Lumumba atentando contra su vida.

La fecha que parte de (OP) hacia (O) y que representa la oposición al sujeto de deseo del héroe, bien puede dirigirse al sujeto (S). Por eso,

particularmente en esta pieza, al ser eliminado el Sujeto, la casilla (OP) se vacía totalmente y cada uno intenta disculparse:

- Dag Hammarskjök, el Secretario General de la ONU, acusa a su ayudante Cordelier y lo trata de *asesino de Cristo*.
- Kala teme la venganza popular si el malvado Mokutu decide achacarle a él toda la responsabilidad de la muerte de Lumumba.
- El propio, Mokutu, asesino de Lumumba, está preso de remordimientos y temores: muerto Lumumba, está más vivo que nunca en el espíritu del pueblo. Para no delatarse, no le queda más remedio que organizar una gran ceremonia nacional expiatoria, una vasta *matanga* para lavar al pueblo congoleño de la mugre de su crimen.

En *Una tempestad*, figuran en posición de oponentes Próspero, la Inquisición, Gonzalo, Alonso, Miranda, Ferdinand, Trinculo y Stefano. Hemos sobrecargado esta casilla. En realidad, el único oponente del Sujeto es Próspero.

En la pieza de Shakespeare, Próspero es el Duque de Milán, traicionado por su hermano y su rey, exiliado con su hija Miranda en la isla; es además mago ilusionista. La discrepancia ideológica entre *The Tempest* y *Una tempestad* es que en aquella Próspero es Sujeto: confunde a los malos, salva a los buenos, trae al bien camino a los extraviados. En Shakespeare, se acentúa la generosidad de Próspero que absuelva a todo el mundo, casa a su hija, restituye a Calibán su isla y regresa a su país. En cambio, en Césaire, Próspero es el oponente del Sujeto.

Próspero vive en la doble situación de víctima y verdugo. Despojado por su hermano, llega a la isla de Sycorax y expolia a Calibán. Es el arquetipo del colonizador. Tiene todos los defectos del Administrador o del Gran Promotor de

Y los perros callaban o del rey belga de *Una estación en el Congo*. Oficialmente se presenta como el administrador encargado de *salvar y civilizar* a los salvajes; es lo que sobresale de los insultos a Calibán:

Ingrato, ¿quién te liberó de Sycorax?

(...)

¡Un bárbaro! ¡Una bestia bruta que he educado, formado, que he sacado animalidad que todavía le cuelga por todas partes (Césaire 1972: 131-132).

En realidad, es un déspota, y como tal, no tiene conciencia. Es lo que intenta explicar Calibán al dócil Ariel que cree que, al turbar la serenidad de Próspero, va a reconocer al fin la existencia de su injusticia y poner término a ella:

... Próspero es un viejo rufián que no tiene conciencia.

(...) Es un botarate que únicamente se siente alguien cuando aplasta a alguno, un prepotente, un majadero, ¡eso e lo que es!

(...) ¿Qué nazca la conciencia en Próspero? Como ponerse ante una piedra y esperar que le broten flores (Césaire 1972: 141).

Próspero es el ejemplo del explotador colonial; ingrato y egoísta, gracias a su ciencia y su técnica que se niega voluntariamente a comunicar a Ariel y Calibán, tiene el poder para someterlos:

... No me has enseñado nada. Salvo, claro está, a chapurrear tu lenguaje para que pueda comprender tus órdenes: cortar leña, lavar platos, pescar, plantar hortalizas, porque tú eres demasiado holgazán para hacerlo. En cuanto a tu ciencia ¿me la has enseñado, dí? ¡Bien que te la has guardado! Tu ciencia

la guardas egoístamente para ti solo, encerrada en esos gruesos libros de ahí. (...).

En los primeros tiempos el señor me engatusaba: ¡Mi querido Calibán por aquí, mi pequeño Calibán por allá! ¡Vaya! ¿Qué hubieras hecho sin mí en esta región desconocida? ¡Ingrato! Te he enseñado los árboles, los frutos, los pájaros, las estaciones y ahora te importo un carajo... ¡El bruto de Calibán! ¡Calibán el esclavo! La receta es conocida: ¡se exprime la naranja y se tira la corteza (Césaire 1972: 132-133).

No le basta el apoderarse de la propiedad de Calibán, le reduce a la esclavitud. Maltratarlo, hacerle vivir en condiciones infrahumanas: he allí el placer que tiene Próspero en esta isla deshabitada. No sólo ha echado a Calibán de su casa para alojarlo en una gruta infecta, un ghetto, sino que también le hace trabajar como un forzado, con esa ciencia que le hace pensar al colono que las orejas del negro está en sus espaldas o en su trasero:

... ¡Si refunfuñas, el palo! Y si te embobas, heces huelga o saboteas, el palo! El único lenguaje que entiendes es el palo (Césaire 1972: 134).

En fin, del colonizador, Próspero tiene el virus: nunca aceptará abandonar la isla, su colonia; la decisión final que toma, cuando reconciliado con su familia tiene la posibilidad y las razones para volver a Europa es reveladora a este respecto:

... No me marchó. Mi destino está aquí (...) ¡Defenderé la civilización! (Césaire 1972: 180).

En cuanto a los demás componentes de la casilla (OP), so superfluos en la perspectiva de Césaire. No olvidemos que *Una tempestad* es una adaptación de

la pieza de Shakespeare. Como se señala en los *dramatis personae*, Gonzalo, Antonio, Trinculo... etc., son más funcionales en el *programa narrativo de base* de *The Tempest*. En la pieza de Césaire, casi sobran en el esquema actancial que nosotros elegimos como el más indicado. En la lucha de Calibán por su libertad y la recuperación de su isla, lucha que le enfrenta a Próspero, el colonizador, estos personajes no tienen ninguna incidencia, podrían ser suprimidos sin que se altere la acción principal.

Sin embargo, los incluimos en la misma categoría porque forman parte de los antecedentes de Próspero. De entrada, son de su raza: Próspero lo reconoce cuando, ayudado por Ariel, provoca la tempestad, destruye su barco, les impone toda clase de sufrimientos, por vengarse, pero no permite que peligre su vida:

Asustáles, lo consiento. Pero, por Dios, ni uno solo de sus cabellos ha de ser tocado (...)

Si, por grandes que sean sus crímenes, si se arrepienten, asegúreles mi perdón: son gentes de mi raza, de alto rango... (Césaire 1972: 135).

Además, pensamos que están más indicados para esta casilla que para cualquier otra, porque participan del mundo y de la misma cosmovisión que Próspero, por encima de sus disputas.

Antonio, hermano ambicioso de Próspero y Alonso, codicioso rey de Nápoles y rival de Próspero, conjugaron sus ambiciones en un entramado de intrigas y enemistades políticas que concluyó con el exilio de Próspero y de su hija Miranda en la isla desierta de Sycorax. Para desembarazarse de Próspero, lo denunciaron a la Inquisición como mago y brujo. El Santo Oficio, esta institución arbitraria y medieval, acusó a Próspero de herejía, les destituyó de

sus títulos, cargos y honores. Pero lo más importante son las motivaciones que originaron esta maquinación:

---Cuando supieron que, gracias a mis cálculos, había situado con precisión estas tierras que desde hace siglos están prometidas a la búsqueda del hombre y que yo empezaba a hacer preparativos para tomar posesión de ellas urdieron un complot para robarme el imperio aún no nacido... (Césaire 1972: 127-128).

Aunque rivales, sus relaciones paradigmáticas de codicia, traición, deseo de conquista colonial... etc., con Próspero los hace oponentes potenciales de Calibán. Su viaje a esta isla ya habitada por Próspero, Miranda, Ariel y Calibán muestra que *no interrumpirían tan buen apetito y que, con su avidez pasando por encima de su cobardía, afrontarían el océano y singlarían por cuenta propia hacia las tierras presentidas por mi ingenio (Césaire 1972: 129).*

En efecto, cuando llegan a esta tierra salvaje, pero rica, sus reacciones y actitudes denuncia ya sus intenciones:

¡Magnífico país! El pan cuelga de los árboles y el albaricoque es más gordo que una buena teta de mujer (Césaire 1972: 142).

De inmediato, empiezan a examinar las grutas de la isla para ver si encuentren más riquezas, *en cuyo caso este, bajo sabia dirección, sería más rico que Egipto con su Nilo.* Ya se delatan sus intenciones colonialistas:

...si la isla está habitada, como creo, y la colonizamos, como deseo, habrá que gurdarse como de la peste de aportar a ella nuestros defectos, sí, lo

que llamamos civilización. Que se queden como son: salvajes, buenos salvajes... (Césaire 1972: 143-144).

Creemos que son perfectos paradigmas de Próspero. Trinculo y Stephano son otros naufragos del barco. Representan la faceta más crápula del colono. En cuanto encuentran a Calibán, lo confunden con un indio, ven en él un pretexto de cálculos: quieren atraparlo, *civilizarlo* y hace un trato para *explotarlo en común en ferias de Europa*. Más tarde, Calibán los convence de que le apoyen en la batalla que va a presentar a Próspero, a cambio de cederles parte de sus derechos sobre Sycorax. Con la perspectiva de apoderarse, luego, de la isla, aceptan voluntariamente.

Podrían ser ayudantes del sujeto; sin embargo, no los incluimos en la casilla (A) porque no son más que codicia, glotones y borrachos: no participan de la causa ni del objeto del sujeto. Aceptan formar parte del ejército de Calibán, pero se dejan seducir por los *abalorios, pacotilla, ropas chillonas...* etc., que la magia de Próspero pone en su camino. Son prendidos por Ariel y puestos a disposición de Próspero al que ofrecen sus servicios. Son hombres sin fe ni ley.

En cuanto a Miranda, participa de los sentimientos de su padre Próspero hacia Calibán: podríamos decir con razón *tal padre cual hija*. Su actitud, a lo largo de la pieza, es de desprecio hacia el esclavo negro: *...el horrible Calibán que me persigue con asiduidades y vocea mi nombre en sus estúpidos sueños*.

Total, en las piezas de Césaire, es tan constante e ingrata la presencia del poder colonial que Mbom (1979) sintetiza las piezas con títulos como *...la lucha contra el colonialismo o ...la fuerza omnipresente del neocolonialismo en África*, refiriéndose, respectivamente a *Y los perros callaban* y *Una tempestad*,

por una lado, y por otro a *La tragedia del rey Christophe* y *Una estación en el Congo*.

II.2.2.4. Hacia un anticlericalismo en el teatro de Miras y Césaire

José Monleón (1986) emitía este juicio sobre la religión después de la publicación de *Las alumbradas de la Encarnación Benita*:

Plantearse el papel alucinador que, en muchos momentos de la historia de España ha tenido la religión, no es exactamente meterse con ella, sino con una estructura social y política ha intentado utilizarla en su propio beneficio.

Este punto de vista muy acertado si nos atenemos a ciertas obras, nos parece demasiado complaciente hacia la Iglesia cuando consideramos el conjunto de la producción de Miras y Césaire. La imagen de la Iglesia que trasciende, a través de sus obras es muy negativa. En los dos dramaturgos, la actuación de la Iglesia es similar: es aliada al Poder que utiliza la religión para justificarse, cuando no es ella misma la que manipula y corrompe el poder por sus propios intereses y oponiéndose a la emancipación de los pueblos.

El anticlericalismo de Miras puede notarse en tres niveles: la visión que nos ofrece de la vida en los conventos, la actuación de la jerarquía eclesiástica y la Inquisición.

Como sabemos, un convento es, para los místicos, un lugar de vida religiosa comunitaria, solidaria y fraterna, porque la gente que allí vive lo considera como un lugar privilegiado de acercamiento y de comunión con Dios,

fundamento de todo amor. Para los profanos suele ser un lugar de recolección, de paz y tranquilidad: no es una casualidad que el Emperador Carlos V haya terminado su tumultuosa vida en el monasterio de Yuste. En contraste, la imagen que se refleja de los conventos que aparecen en el teatro de Miras es repelente. Se trata de *Las alumbradas de la Encarnación Benita* o de *La Monja Alférez*, los conventos aparecen, de manera general, como cárceles de las que es necesario escapar – es la solución que elige Catalina Erauso – o volverse loco: por eso el convento de San Plácido está repleto de monjas histéricas y dementes. Además, las prácticas que en estos conventos se realizan, son más propias de un burdel que de un lugar de santidad.

En *La Monja Alférez* las monjas se ensañan como verduleras, como lo demuestra esa pelea entre sor Catalina de Aliri y Catalina de Erauso:

Aliri.- *¡Tú has bebido, borrachona! ¡Tú has bebido! (...) ¡El vino de la vieja golosa, se lo traga la lagarta de su sobrina! ¡Qué dices ahora, eh? ¡Esto sí que se lo digo, que sepa las ladronas que hay en la familia! ¡Tenlo por dicho, culebrilla ruín! ¡Veremos si de ésta no te manda tu tía a tu casa, a que tu madre te deslome a correaos! (...)*

Catalina.- *¡Pero es que piensa su reverencia que mi tía se cree algo de cuanto le dice? Pues sepa que hace la higa²⁵ a sus espaldas. Mil veces la he oído tratarla de viuda caliente con cabeza floja por mal de hombre.*

Aliri.- *Eso lo has de repetir delante de ella y de mí, lengüecica de judío,*

²⁵ V. Serrano explica esta expresión “ hacer higa” : *Acción que se hace con la mano cerrado el puño, mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el de en medio, con la cual se señalaba a las personas infames y torpes, o se hacía burla y desprecio de ellas (...) aquí es signo de desprecio.*

que yo sepa si es verdad que lo dice ella o si es que lo dices tú.

Catalina.- *¿Qué lo digo yo? Yo no digo sino lo que cuelga, que si el cuerpo le pide hombre, será que es puta.*

(...)

Aliri.- *¡Ven aquí, lagartija, que te voy a poner más blanda que una breva! ¿Quién es puta, tú o yo? Vamos, dilo con esa boca antes de que se quede sin dientes, ¿quién es puta?*

Catalina.- *¡Tú, tú, viuda caliente, tú!*

Aliri.- *Te arrancaré la lengua, sabandija! ¡Te he de sacar las tripas por la boca!*

(Miras, 1992a: 68)

La pelea entre las dos es feroz y la escandalizada entrada de la Priora, doña Úrsula, no reduce la expresión obscena de las dos mujeres.

Doña Úrsula.- *¡Cristo crucificado, Dios de misericordia! ¡Ay, Dios mío, Dios mío, Dios de mi vida! (...) ¡Ay, pero qué es esto, (...) Señor, qué es esto! ¡Igual que dos mujeres del partido, revolcándose por el suelo! ¡lo mismo que las mujeres malas, lo mismo! ¿Qué os ha entrado en el cuerpo, pécoras? (...) ¿Qué fuego del infierno tenéis en las tripas? ¿Así honráis vosotras a nuestro esposo Jesús?*

(...)

Qué es esto, doña Catalina de Aliri, cómo pudo estar su caridad en la manera que estaba, dígamelo, por Dios, que aún habiéndolo visto no paso a creerlo.

Aliri.- *Tampoco yo lo creyera, doña Úrsula, sino que esta picudilla me ha sacado de mí, que porque le reprendí la poca limpieza y el picoteo al vino de esa garrafilla, se me engalló la niña y me plantó las cuatro letras con todo su desahogo.*

(...)

Catalina.- *Yo, señora tía, tengo oído que así se nombran las mujeres que tienen caliente el cuerpo del deseo de varón, y como es tan notorio que doña Catalina de Aliri echa humo por todos sus cuatro costados, pienso que no he dicho sino lo justo* (Miras, 1992a: 69-70).

Ésta es la única visión que nos da el dramaturgo del convento y de sus moradoras. El amor, la caridad y el perdón brillan, paradójicamente, por su ausencia en estas bocas religiosas manchadas con palabras ruines y escandalosas. Con sor Aliri, Catalina se sitúa frente a su primer oponente. Abusa de su autoridad frente a la novicia y la maltrata. Mediante acciones y palabras, esta religiosa hace ver su ruín condición. Su corta intervención en la pieza pone de relieve el talante despótico que posee. La propia priora del convento está lejos de ser justa e imparcial. En las peleas que la joven Catalina de Erauso tiene con la otra monja, da más primacía a sus sentimientos familiares que al imperativo de justicia: intenta ser conciliadora, pero cuando esta otra monja se marcha, la priora deja ver a las claras la predilección que siente por su sobrina, es decir, actúa más como tía que como religiosa.

Las alumbradas de la Encarnación Benita nos presentan las mismas situaciones escabrosas que aquí alcanzan la inmoralidad. En esta pieza, la atmósfera general es de locura, envidias y mezquindades. La priora, sor Teresa, cuyo misticismo y humildad hemos estudiado en un apartado anterior, deja

traslucir, a veces, destellos de autoritarismo y antipatías personales: las rencillas que sostiene con sor Catalina se perciben en las reticentes expresiones que le dirige: *Sabía yo que no andaría lejos ésta; habló la doctora*. Con sor Anastasia, mujer descarada y rústica, mantiene una actitud tensa que estalla en el momento de la posesión demoníaca cuando le recuerda su superioridad frente a ella: *¡Tú! ¿Tú, tú, me lo mandas? ¿Tú? ¡Yo soy capitán!, capitán y cabeza en mi jerarquía! ¿cómo... cómo tú te quieres poner conmigo?* (Miras, 1985: 66). En cuanto a sor Catalina Manuel, es una mujer que desea el cargo y envidia la posición de la priora, por lo que se muestra siempre despechada. A pesar del materialismo que las caracteriza a todas, existen, en esta pieza, dos ejemplos de comportamientos ruines: sor Anastasia y Fray Francisco García. De sor Anastasia ya revelamos el origen plebeyo que explica su demesurado deseo de grandeza, su materialismo a ultranza y su propensión a la venganza, cosas que por raras en una monja parecen inverosímiles. Maneja un registro lingüístico vulgar que le permite insultar a las demás; ella misma reconoce que tiene *una boca que suelta el arcabuzazo sin mirar lo que dice*. A su confesor lo moteja con el calificativo de *putico*, y al demonio de la priora lo llama: *bellaco, alcornoque*, de bellacos hideputas, trata a los demonios que les ha mentido en el asunto de Sor Ana María de Loaysa. Sin embargo, el personaje más vil de esta pieza nos parece ser Fray Francisco García Calderón, Vicario del convento, confesor de las monjas. Es un personaje ya configurado por la Historia, en la que Marañón (1936: 192) afirma que era un perturbado y un cínico y que *los hombres más serios de la orden lo tenían por loco y tenaz*. El propio Marañón en otro momento lo llama *bellaco*, término muy utilizado en la pieza por Sor Luisa o sobre todo por Sor Anastasia, y referido al confesor. Si nosotros estudiásemos la novela de Miras, *Los demonios de San Plácido* (Miras, 1988) sería quizá el capellán el Sujeto de la acción ya que el novelista desplaza el protagonismo de las monjas hacia él. De todos modos, que sea en la Historia, en la novela o en la pieza dramática, el curioso personaje oscila entre la mala fe, el deseo

incontrolado de poder y posesión y la torpe ingenuidad de quien no es capaz de deslindar realidad y ficción.

A pesar de no ser la figura principal de la pieza, pues su protagonista colectivo son las monjas, él es el promotor principal de los sucesos que las hicieron pasara la historia y a la leyenda. Si consideramos la locura colectiva de estas mujeres como escape de su pobre vida, fray Francisco es en gran parte responsable de la situación, porque él es quien las anima en la creencia en estas fuerzas sobrenaturales. Mantiene la credulidad y la ingenuidad de las monjas para someterlas sin reservas a su autoridad, lo que se refleja en la dulzura y sumisión de los vocablos y expresiones con las que se dirigen al fraile o hablan de él: *Nuestro buen padre y maestro, Padrecito y maestro, Padre mío...* etc. Utiliza esa empresa que tiene sobre las monjas para aplacar su sed de lujuria y que Sor Anastasia resume en su irónico comentario: *¡Oremos, oremus, y venga besuqueo y tocamiento!*.

La sensualidad es una de las marcas más características de la personalidad del fraile, aunque, para abusar de la inexperiencia de las religiosas en este campo la encubre por otra interpretación. Nada más aparecer en escena se dirige así a la Priora: *ven aquí tú, reina hermosísima, ven aquí tú*. Y la acotación señala: *le abraza los hombros, apartándose con ella*. Acto seguido pide: *Dame esa casa tan hermosa, dame, que le dé yo un besico (...) otro, otro más que uno solo sabe a poco, y otro* (Miras, 1985: 38). Las protestas de Sor Anastasia (*ya empiezan los besicos*) hacen responder al capellán: *no quiero ni oír cosa que suene a celos (...) venga, venga aquí mi hija Anastasia, que también hay besitos para ella (...) y Sor Luisa María, lléguese también, que para todas alcanza el reparto, loado sea Dios. Eso sí, sólo en su bendito nombre y siempre por vía de caridad, no me he de cansar de repetirlo cuanto sea menester. Así, así, mis tres*

corderillas en mi torno y a mi rueda, a los besos castos y las piadosas caricias. Oremus, chiquillas, oremus (Miras, 1985: 38-39).

Semejante actitud tiene durante su presencia en escena, llegando incluso a reconvenir a las monjas: *¡Venid a todos brazos, que todas las veces os tengo de llamar! ¡Nunca venís de propio intento, remolonas!* Tras el besico que limpia y seca dado a Sor Luisa María, ofrece: *¿Quiere otro?*, e hipócritamente, advierte: *Pero pensando en Dios, tiene que ser pensando en Dios, que no haya amago de tentación.* La acotación subraya: *la besa, despacio, en la boca.* A la misma Sor Luisa le ofrece: *Comúlgate conmigo*, intentando que muerda el dulce que él lleva en la boca, e incluso invita a acciones de igual cariz a las monjas entre sí. Para zanjar las diferencias entre Anastasia y la priora ofrece: *una yemita para las dos, que os habéis de comer a la vez con las boquitas juntas.* En el trato con Sor Anastasia poco favorable a ese juego, la acotación indica mayor brusquedad en sus modales: *Tomándola él después reciamente por la cintura y aplicándole dos sonoros besos en las melillas.*

En relación con este aspecto de su personalidad está también su ejemplo de *Filosofía natural*: *¿Cómo (...) creer que es cosa natural, que tienen menos vergüenza una mujer y un hombre desnudos que dos mujeres o dos hombres?*; o la lasciva imagen del infierno que proyecta sobre sus ingenuas hijas: *Si no queréis caer de cabeza en el infierno, que alguna ya está en el camino, y un serpentón la está esperando con el tenedor en alto para ensartarla cuando llegue abajo en pelota* (Miras, 1985: 41).

Con esos modales, el capellán es en gran parte responsable del desquicio de Sor Luisa. Ya mostramos anteriormente cómo los miedos y celos de esta monja hacia las acciones del fraile despertaban en ella pesadillas.

Disfraza el capellán las *sesiones de tocamientos* de conceptos de caridad, comunión y castidad cristiana que, ingenua y engañada, la priora llega a amonestar a sus compañeras algo disgustada con este razonamiento: *cuando en su casa la besaba su señor padre, ¿era pecado por ventura, (...) ? Pues mire que si aquél era el padre de su cuerpo, éste es el padre de su alma (...)* Y así, los besos y caricias son con él como nuestro padre real y positivo, sin sombra de pecado ni de falta (Miras, 1985: 39).

Junto con la sensualidad es el ansia de poder su más desarrollado carácter. A pesar de que, con el primer criterio, podría aparecer como aprovechador de las monjas y en este caso, figuraría en la tipología oponente, este segundo lo confirma como ayudante. Su ansia de poder, similar a la de las monjas, se presenta revestida de fantasía precisamente está motivada por la simplicidad, y no por el cinismo como lo ha visto Magda Ruggeri (1991: 62). Valga como ejemplo la forma de interpretar la confusa visión que había experimentado Sor Luisa María:

Fray Francisco.- *¿Te fijaste si se parecía a mí en alguna cosa,* (Le pregunta sobre la figura del Papa que ha creído ver la monja en su alucinación).

Sor Luisa María.- *Pues, no... no sé, no me acuerdo... así, en alguna cosa ..., en la autoridad, puede ser...*

Fray Francisco.- *¡En la autoridad! ¡Oh, Dios mío, Dios mío! ¡Dios todo poderoso, qué vastos son tus planes y qué oscuros tus caminos! ¡Señor, si en tus designios impenetrables has dispuesto servirte de esta casa para alumbrar el mundo, hágase tu voluntad!* (Mira, 1985: 53).

Cuando las monjas toman conciencia de su posesión demoníaca, el confesor es quien con su *Santa Teología* las induce en el error de creer en el origen divino de aquellos demonios. Idea el proyecto de hacer entre él y las monjas una nueva comunidad como la de Jesucristo y los apóstoles. Imagina *que bien podría fundarse una Universidad de altísimos teólogos sólo para desentrañarla y sin que se ocupasen de ningún otro negocio a lo largo de muchas generaciones; y da gracias a Dios que has puesto tus hojos en mí para la silla de Roma.*

La conversación que sostiene con el Conde-Duque después del episodio procreador y su actitud durante la secuencia del desenterramiento de Sor Ana María Loaysa (una descabellada predilección de los demonios había anunciado la incorruptibilidad del cuerpo de la monja muerta ya desde meses) demuestran a las claras la fluctuación entre candidez y malicia en que se debate su personalidad. El desengaño proporcionado por la visión del corrompido cadáver hace que Sor Anastasia culpe a los demonios: *¡dicen mentiras, los bellacos hideputas!*

Fray francisco.- *¡Yo sé cómo es, escuchadme, que lo sé por la Santa teología, y es de esta manera: los ángeles ven las cosas de Dios, y así como las ven, las manifiestan a los demonios. Y si, después, Dios muda de parecer, no tienen culpa los demonios de que algún anuncio les salga mentiroso (Miras, 1985: 103).*

Pero añade a continuación: *No digáis a nadie lo que aquí ha ocurrido, los otros no tienen capacidad para cosas tan altas. Mirad que os lo mando bajo voto de obediencia.*

En resumidas cuentas, Fray Francisco manifiesta en su comportamiento la actitud de alumbrado.

La visión *en escena, entre otras cosas, (de) un sacerdote besuquearse y toquetearse con ignorantes monjitas de carne inquieta y a una de estas criaturas sin seso devorar a morro las hostias de un copón* (B. Vallejo, 1985: 8) pone de relieve la putrefacción de lo que se consideraba la sede de la santidad y que tanta influencia tenía, paradójicamente, sobre las decisiones de Estado.

El último convento es el de San Pascual, en Aranjuez, donde Sor Patrocinio y el padre Claret, a través de lucubraciones y milagrería secuestran la voluntad de la Reina de España, Isabel II, y regentan el país con fanatismo y arbitrariedad. Su crueldad no tiene más justificación que su sed de poder empapado de oscurantismo.

La imagen negativa de la Iglesia procede también de la actuación de su jerarquía. El sacerdote del aquelarre, Astaroth, en *Las brujas de Barahona*, destaca el desprecio al que la Iglesia confina a la mujer y la poca consideración que da al pobre: *...¿qué papel o qué representación tienen las mujeres entre los cristianos? ¿Cuáles son sus poderes y sus dignidades? Yo os lo diré, a tal estado las han reducido los varones que si fuesen sus más mortales enemigos no las hubieran sometido a peor esclavitud. Pues ¿y los pobres? ¿Qué les dan los cristianos a los que caen en la pobreza o en ella nacen? Yo os diré ¡igualmente: les dan una vida triste, tan amarga, tan difícil, que más le valiera morir...* (Miras, 1992: 167).

Estos valores injustos sobre los que se edifican sociedades injustas pertenecen al orden establecido y defendido por el Papa Urbano VIII y el Cardenal Magalone, en *La Monja Alférez*. Representan, en la pieza, el más

fuerte oponente de Catalina, como lo vimos; y con su presencia, convierten a Catalina en heroína trágica y sin defensa ante el implacable destino.

El Cardenal Santa Cruz, en *El doctor Torralba*, participa de esta concepción del mundo regido por la intolerancia y el fanatismo religioso que aplasta cualquier deseo de libertad de pensamiento. Esta tolerancia en los principios se traduce por una brusquedad y una soeza indignas de su condición en sus procedimientos verbales. A los dos doctores, Torralba y Morales, los trata de *pícaros, bribones, belitres, y no dejan sin dormir, sin fantasmas y sin la madre que los parió*. Los comentarios que hace sobre su jerarquía no sólo son ruines y malintencionados sino que también desvelan la catadura moral de éstos señores quienes se arrogan el derecho a regir moralmente al mundo: *Cuando nuestro buen Papa Julio, felizmente reinante, era Cardenal de la Rovere, no había en toda Roma una sola casa en que no pernoctase, buscando también el hombre sus fantasmas* (Miras, 1991: 32). Hasta el amigo y amo del doctor Torralba, el Cardenal Volterra que aparece, por un lado, como el símbolo de la libertad de pensamiento, del nuevo espíritu renacentista italiano, arroja por otro lado, una imagen negativa de la Iglesia: está aferrado a lo material. Hace ver a Maquera lo difícil que sería mantener las riquezas de la Iglesia si la gente creyese en las ideas que él propaga de que *no hay más Infierno que pasar la vida*. Personifica a la Italia culta, seudorreligiosa, corrompida e irresponsable.

El colmo de la corrupción llevada a cabo por la Iglesia se encuentra en *De San Pascual a San Gil* donde el fanatismo religioso subordina al poder político: Sor Patrocinio y el padre Claret, valiéndose de una puesta milagrería que les concede la santidad, emboban y manipulan a la Reina Isabel II. Como ya lo subrayamos, los dos santones encarnan un tradicionalismo fanático contrario a la evolución del país.

Aparentan representar la autoridad divina al servicio de España, pero lo que buscan es hacerse *los amos de la piel de toro*. Su poder en la Reina es de tal magnitud que el programa de Gobierno se reduce a la voluntad de los dos religiosos: llevar a los *españolitos al Cielo*. Tal programa provoca una sublevación que los eclesiásticos mandan reprimir con sangre. Es tan grande su sed de poder y su crueldad que asientan el trono de Isabel II sobre una pila de cadáveres.

Sin embargo, de las instituciones de la Iglesia, parece evidente que la Inquisición debe situarse entre los elementos más negativos. En casi todas las piezas de Miras, la Inquisición denominada el *Santo Tribunal* o *Santo Oficio* tortura, ahorca, quema, en fin, aplasta cualquier veleidad de alterar el orden establecido. En las piezas de Miras, individuos y colectividades son entregados para su aniquilación, al Santo Tribunal, como chivos expiatorios de los desmanes del poder político o religioso. La inquisición es una institución arbitraria y bárbara. Como máquina represora es el sostén de las Monarquías y el protector del orden establecido. Esto justifica la recurrencia de la presencia de la Inquisición que ha producido la mayor antipatía hacia la Iglesia.

En resumen, en la producción de Miras, la hostilidad hacia la Iglesia es bastante patente. Excepto el bondoso Fray Agustín de Carvajal en *La Monja Alférez*, todos los representantes de las instituciones eclesiásticas sufren un tratamiento esperpéntico en el teatro mirasiano. Su saña contra la Iglesia se justifica por el hecho de que, si no le atribuye casi todos los males de España, por lo menos, la considera como enemiga del desarrollo de la personalidad humana.

En realidad, tanto en Miras como en Césaire, la Iglesia desempeña el papel de ayudante del poder (en Césaire, se trata del poder colonial). Ocupa

también un sitio importante en el teatro cesairiano. En tres piezas la Iglesia Católica se ve representada por sus dignatarios, los obispos y arzobispos.

En *Y los perros callaban* (Miras, 1974: 99-101), intervienen cuatro obispos y un arzobispo. Lo paradójico es que no hablan de religión, ni de salvar almas ni de otro problema teólogo. Lo insólito es que enuncian propósitos extraños sin correspondencia ni con su función ni con su rango en la jerarquía eclesiástica. El primer obispo habla de una *linda carnicería*; el segundo del *bacalao de Terranova* (que) *se lanza voluntariamente sobre las cañas de pescar*; el tercero dice que vive *una época fálica y fértil en milagros*. Podríamos esperar que el arzobispo pusiera un poco de orden en este embrollo de ideas y temas; sin embargo, cuando toma la palabra, supera a los demás en incongruencias: *andando, oigo la noche*. Aparentemente, estos prelados se comportan como si hubieran perdido el juicio y fueran incapaces de un lenguaje coherente. Es como si Césaire se burlara de estos hombres en los que lo esencial parece situarse en el *parecer* y que de hecho, pierden su tiempo en temas ajenos a su función y a su ética.

En *La tragedia del rey Christophe*, el papel oponente de estos prelados es más nítido. Corneille Brelle es un hombre político hábil y pragmático. En la pieza, no actúa abiertamente sino que es socarrón: escribe y habla en contra de Christophe y su régimen. Su larga experiencia le hace comprender que peligrará su vida si sigue en Haití; por eso, pide a Christophe el permiso para volver a Francia, alegando razones de edad y salud. Pero Christophe descubre la argucia y lo elimina por espía francés. Sin embargo, como ya subrayamos, aún muerto, Brelle acaba con Christophe: su espectro paraliza al rey.

En *Una estación en el Congo*, la oposición de la Iglesia hacia el gobierno nacionalista de Lumumba es explícita y flagrante. Las investigaciones de la

policía indican que uno de los jefes de la Iglesia del Congo lleva una guerra abierta al gobierno. En efecto, el director de la Seguridad del Estado revela a Lumumba que, además de hacer circular un número importante de pasquines, el arzobispo Monseñor Malula escribe contra él violentas diatribas cuya virulencia y brutalidad desmienten el cargo que ocupa: citamos un ejemplar de esas diatribas en el apartado II.2.2.3., concretamente en Césaire, 1973: 59-60.

El análisis de esas acciones y reacciones de los dignatarios eclesiásticos no revela un espíritu progresista, es decir, un deseo de cambiar el orden establecido injusto para recrear un mundo nuevo, más justo y más humano. Esos obispos, Brelle o Malula, en el nombre de la libertad, se oponen paradójicamente a los conquistadores de la libertad. De hecho, el problema no se plantea en este nivel de su oposición; se sitúa en otra parte: los representantes de la Iglesia parecen, por su actuación, ignorar totalmente las doctrinas de amor, solidaridad, humanismo, libertad, justicia y verdad de su propia religión; nadan a contracorriente de los principios éticos de su institución. Incapaces de adaptación, desearían ver renacer el antiguo régimen, pues con él podrían seguir explotando la credulidad espontánea y la ingenuidad del negro, con el fin de mantenerlo en la postergación, sitio que le corresponde en la jerarquía establecida por Dios.

Como la mayor parte de los escritores negros africanos, Césaire ataca esa actitud nociva de la Iglesia Católica. Parte de hechos y de una visión de estos hechos producidos en el África colonial y que, bajo formas diferentes aparecen en el África independiente. En efecto, en su obra fundamental, T. Melone (1962: 101) analiza y resume el fenómeno de connivencia Iglesia y fuerzas opresoras//colisión Iglesia y fuerzas de la libertad, situación muchas veces descritas en las obras de los escritores negroafricanos, en estos términos:

Pero ¿por qué esta saña contra el clero? Porque una solidaridad estrecha ha unido siempre en su acción colonial al clero y al administrador de las colonias. Porque, si el representante de la Iglesia no condena, en el nombre de los principios que ha sido encargado de defender, las exacciones de la Administración, es que se hace implícitamente su cómplice. Porque el comportamiento personal de ciertos clérigos fue un escándalo tal que ni siquiera llegó a camuflarlo su alta situación social. Porque, por fin, ciertos métodos de apostolado utilizados con seres considerados como “primitivos y sin formación” ridiculizan más bien al clérigo que instruían al neófito... Así es como se explican el gran número de novelas negroafricanas en las que el cura prevaricador se encuentra esperpentizado. Es preciso notar que estos novelistas “anticlericales” se reclutan sobre todo entre los Cameruneses... país donde la Iglesia católica tuvo pronto, por el apoyo que daba a la Administración colonial, lo más graves conflictos con los movimientos nacionalistas de emancipación²⁶.

Se puede juzgar excesivo, exagerado ese ensañamiento de Miras y Césaire contra la Iglesia Católica. Sin embargo, los dos dramaturgos no han tenido más que asomarse a la Historia para extraer uno de los elementos inoportunos que han manchado períodos de la realidad histórica atribuidos a la España negra y a la noche oscura del Continente negro. Lo que parecen rechazar los dos dramaturgos es la repetición del esquema, en la Historia de la humanidad, de la vida, actuación, privilegios e intereses de estos hombres y mujeres a los que se quería presentar como representantes de la Santidad sobre la tierra, porque como lo reconoce Caro Baroja (1980: 11):

²⁶ La traducción es nuestra. T. Melone fundamenta su argumentación sobre : *Une vie de boy. Le Vieux Nègre et la médaille* de F. Oyono, y *Le Roy miraculé. Le pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti... etc.

Si la repetición de los lugares comunes resulta siempre aburrida, el hecho de que los lugares comunes produzcan guerras civiles y coacciones feroces ya no es aburrido: es amedrentador y trágico.

II. 2. 2. 5. El paradigma actante árbitro/traidor

En el bloque teórico (II.1.) hemos visto por el modelo actancia propuesto, que Greimas ha suprimido la séptima función del modelo de Souriau, la función de “árbitro”, por tratarse de una función a la que no se le puede asignar una misión sintáctica²⁷ y porque, de analizarla detenidamente, vemos que tiene cabida en una de las casillas actanciales - destinador, ayudante u oponente -. Para corroborar su parecer, Greimas ofrece como ejemplo el caso del *El Cid* de Corneille, donde el rey es aparentemente árbitro, cuando en realidad, dice, y cumple sucesivamente funciones de Destinador, de Oponente y de Ayudante de las acciones de las que Rodrigo es el Sujeto.

Anne Uberfeld (1989) admite que, actuando así, Greimas ha torcido el cuello al modelo, sin embargo lo ha hecho *legítimamente, por lo que parece*. Según ella, habría que notar la significación ideológica de esta función de árbitro:

Esta función supone que se da, por encima de las fuerzas conflictuales en presencia, una fuerza decisoria o conciliadora, un poder por encima del conflicto (...) (Uberfeld, 1989: 49).

²⁷ En nuestro bloque teórico, intentamos mostrar la utilización de términos de la lingüística en la teoría del arte. La semiótica ha justificado esencialmente tal uso, al entender que la realidad y las ordenaciones de sus componentes se organizan a la manera de un lenguaje, son un lenguaje.

Jorge Urrutia (1985: 91) no está de acuerdo con estos planteamientos y teme que *la desaparición del árbitro no se deba al deseo greimasiano de agrupar todos los términos por parejas (Sujeto/Objeto, Destinador/destinatario, Ayudante/Oponente)*. Más adelante afirma que *un teatro tan fuertemente ideologizado como la comedia española del Siglo de Oro, que pretende entre otras cosas imponer una imagen teocéntrica de la realidad, en la que el rey es la representación de Dios y está por encima de todos los problemas, un teatro de este tipo (...) precisa de la presencia de tal función justiciera*.

A la luz de estas aportaciones, intentamos bucear en las producciones de Miras y Césaire y cuestionar las piezas dramáticas sobre la existencia de tal función.

El análisis del eje ayudante/oponente en las piezas de Miras nos permite observar que muchos reyes, apoyados por la Iglesia, hablan de justicia. En *La Saturna* el rey manifiesta su función de justiciero *¿lo oyes bien, verdad? Eso que se siente es mi justicia, la justicia que imparto a mi amado pueblo, haciéndola caer en sus espaldas con todo su augusto peso*. (otro azote y otro grito) *así, así putilla... retuerce esas carnes, que también para ti llueven las estacas*. (Nuevo zurriagazo). *¡Ajá! Esa es la voz de los tuyos* (Miras, 1974: 59).

En lugar de justiciero, en *La Saturna*, el rey se ha convertido en el promotor de la justicia social, como lo reconoce uno de los personajes de la pieza:

... justicia de rico para la señora. ¡Pues justicia de pobre has tenido, y bien de pobre que te han matado a tu hijo con papel y sin papel!

(...)

¡Los rigores de la justicia son sólo para nosotros! (Miras, 1974: 71-72).

En *La Venta del Ahorcado*, el rey invoca otra vez su papel de juez, o sea, la función de árbitro:

Bien a la vista, Conde, el estandarte regio que pregone ante los cielos y la tierra que aquí ha llegado el Rey a traer justicia (...) Hagamos como los buenos reyes del comienzo de los tiempos, que solían recorrer sus reinos con sus oficiales para impartir justicia a la sombra de los robles (Miras, 1986: 94).

Sin embargo, la suerte reservada a Donata y Juanico desmiente estas palabras. El rey y la Iglesia, como lo hemos analizado, se han convertido en verdugo de su propio pueblo.

En *De San Pascual a San Gil*, la reina ha abdicado de sus funciones dejando las riendas del país entre las manos de dos religiosos cuya actitud fanática e intolerante no deja cabida al término “justicia”.

En *Las brujas de Barahona*, la actitud de la Monarquía es similar: parte del pueblo (las brujas) sirve de chivos expiatorios de los errores cometidos contra la Iglesia.

En *Las alumbradas de la Encarnación Benita* es donde parecían las condiciones reunidas para que el Rey y el Primer Ministro pudiesen desempeñar la función de árbitro, dando así razón a Urrutia. En efecto, como lo demostramos, el Rey y el Conde-Duque eran asiduos visitantes del Convento de San Plácido. Alababan y aprovechaban de la supuesta santidad de las desquiciadas monjas. Aprobaban y tomaron parte en las elucubraciones de estas mujeres. Frente a la Inquisición, el Rey y el Primer ministro tenían que haberlas protegido, después de auspiciarlas. Al ser el Rey la más alta esfera de la nación

y persona intocable no tenía nada que temer de los inquisidores. Sin embargo, abandona a las religiosas.

La situación es más grave cuando es el propio monarca es quien las ha denunciado. De árbitro que habría sido, el rey se convierte en traidor.

En el teatro de Césaire, volvemos a tener el papel de árbitro frustrado en la actuación de O.N.U. en *Una estación en el Congo*. La ONU figura también tanto en la casilla (A) como en la (OP). En la (A) viene con interrogantes; esto se debe a que su presencia en el Congo no es ninguna garantía; sus fuerzas armadas desempeñan, de entrada, un papel ambiguo: pretender ser *fuerzas de paz* y no de guerra. La ONU que, en el fondo, no está implicada directamente a favor ni en contra de ningún partido en el engranaje de luchas de hegemonía en el Congo, pudo haber desempeñado el papel actancial “árbitro”. Al salvaguardar su neutralidad, la ONU bien pudo haberse construido en árbitro y dar así la razón a Jorge Urrutia (1985: 91) contra Greimas: *Es verdad que, muchas veces, es posible hacer desaparecer al árbitro, porque sólo desempeña funciones de otro actante, pero no siempre es así.*

Las primeras declaraciones de Hammarskjöld, Secretario General de la ONU, en el Congo, corroboran la postura de Urrutia:

... soy un hombre neutral. A veces uno se ha preguntado si esto puede existir, un hombre neutral. ¡Y bien, yo existo! Gracias a Dios, existo y soy un hombre neutral. Los problemas que se plantean en el Congo deben resolverse por un procedimiento político y diplomático normal. Quiero decir que deben resolverse no por la fuerza y la intimidación, sino en un espíritu de justicia y de paz. Por eso, los hombres neutrales pueden actuar aquí y ayudar eficazmente al Congo a encontrar una solución satisfactoria para sus problemas. Porque, en

fin, ¿qué quiere decir ser hombres neutrales sino justos?... (...) Entonces, ¡Justicia y paz! ¡Viva el Congo, pacífico y feliz! (Césaire, 1973: 46).

Sin embargo, la ONU en su actuación en el Congo (como en la mayoría de sus intervenciones) toma partido. En *Una estación en el Congo* pasa a la casilla (OP). Simpático en sus declaraciones, admirable en su explotación verbal de las nociones de neutralidad, de no injerencia en los asuntos internos del país, Hammarskjöld es, en su entrevista con Lumumba, después de la Secesión del Katanga, parcial y mezquino. Totalmente al servicio de las potencias industriales, igual que las del dinero, deja que *las armas belgas y los mercenarios afluyan en el Congo* y entabla relaciones con el secesionista Tzumbi. Esto, ya es una falta a su deber de proteger al Congo; pero además, comete injusticias flagrantes. Cuando Lumumba se lo reprocha, se atreve a decir que su parecer no el de la ONU. Para él, Occidente tiene la misión providencial de mantener la paz en el mundo y detener por todas partes todo peligro comunista. Esto traduce claramente la duplicidad de Hammarskjöld en el seno de la Organización Internacional.

La falsedad del hombre no se detiene allí, ya que no sólo daña al gobierno de Lumumba al servir bajo la cobertura de la ONU intereses sórdidos, sino que también, cuando se entera de que Lumumba ha sido arrestado y trasladado al Katanga para ser asesinado, echa la culpa a sus ayudantes Bunche y Cordelier:

Los hechos están allí y os acusan: vosotros le (Lumumba) prohibisteis el acceso a la radio, impidiéndole que pudiera defenderse, mientras sus enemigos tenían todo permiso para difundir en las ondas su propaganda odiosa. Vosotros socolor de reservar el aerodroma de Leopville sólo a los aviones de la ONU le cortasteis del mundo exterior mientras a todas horas un avión belga aterrizaba

en el Katanga... ¡Total, nosotros le sujetábamos los brazos mientras los demás le golpeaban! ¡Buen trabajo! (Césaire, 1973: 106).

Estos reproches del Secretario General de la ONU a sus ayudantes ponen de relieve la complicidad de las Naciones Unidas y, más allá, denuncian la ineficacia de ciertas organizaciones cuya actuación, muchas veces, se sitúa en las antípodas de sus ideales generalmente admirables y respetables.

La ONU, a través de sus responsables Hammarskjöld, Bunche y Cordelier y su ejército simbolizado por Ghana, ha fallado su misión, traicionando así a Lumumba y al pueblo Congoleño, al pisotear su ética profesional que recomienda neutralidad. Otra vez, la actitud de la institución arbitral del mundo reniega de su función, desmiente a Urrutia y da la razón a Greimas.

Junto a la función de árbitro, hemos analizado el papel de traidor. Podríamos aplicarlo al pueblo que, como lo vimos, solía actuar de ayudante para pasar, luego, a la oposición. Esto es una clase de traición desde la perspectiva del Sujeto, que al final se encuentra solo ante temibles oponentes que lo aniquilan: toda defección, todo abandono es una traición. Sin embargo, esta ruptura de funcionamiento supone un cambio provisional frente al eje sujeto/objeto. No se trata en ningún caso de una mutación de los móviles frente a este eje: la traición del pueblo es aparente y se debe, como lo destacamos, a la incomprensión de los motivos de la lucha del sujeto.

La traición del pueblo es tanto más provisional cuanto que, como indicamos en el capítulo anterior (II.2.1.3) dedicado al paradigma muerte/vida o el signo de la semilla, después de la muerte del Sujeto, es decir, después de su sacrificio, existe como una reconciliación del pueblo con el héroe. Se puede

suponer que, en este momento, el pueblo ha comprendido el mensaje del sujeto: en esto consiste, como vimos la esperanza o sea la vuelta de (D²) a (A).

Los casos manifiestos de traición, son los que analizamos al referirnos al Rey, en *Las alumbradas de la Encarnación Benita* y a la ONU en *Una estación en el Congo*. En esta última obra, existe el caso más flagrante de traición: Mokutu constituye la mayor expresión de esta función.

Mokutu y la ONU pertenecen a un tiempo a la casilla (A) y a la (OP). Nos encontramos en presencia de dos casos patentes de traición al Sujeto.

Mokutu es el ejemplo del perfecto oportunista. *Amigo, camarada y hermano* de Lumumba, al principio, Mokutu demuestra un gran sentido de la solidaridad y de la responsabilidad: Lumumba está en la cárcel mientras tiene lugar la Mesa Redonda de Bruselas sobre el futuro del Congo; Mokutu incita al pueblo a hacer algo, a organizar hasta una revolución para sacarlo de allí. Actúa en este caso como un verdadero patriota. Sabe que Lumumba es el único interlocutor válido para participar en esta conferencia. A un compañero que prefiere que se trabaje más por el porvenir del país que por la suerte de un hombre, Mokutu le pregunta: ...*Camarada, ¿nunca te has preguntado lo que ocurriría si la suerte de un hombre y el destino de un país se confundieran?*

Una vez adquirida la independencia, y Lumumba hecho Primer Ministro, Mokutu estrecha más que nunca su amistad con él. Pero pronto empiezan a desvelarse sus intenciones, sus intereses y sus ambiciones.

Después del discurso incendiario y revolucionario de Lumumba frente a los representantes de Bélgica, el día de la independencia, Mokutu empieza a

mostrar sus discrepancias; es de los que creen que el cielo va a derrumbarse porque un negro *se ha atrevido* a desafiar el orden establecido:

... ¿Quién ha podido redactarle este discurso? ¡Y decir que quería hacer de él un hombre de Estado! Si quiere romperse el cuello, allá él! ¡Lástima! ¡Es una lástima! Demasiado afilado, el cuchillo rompe hasta su propia funda (Césaire, 1973: 30).

Mokutu es el tipo de dirigente cobarde que prefiere transigir con el poder neocolonial antes que enfrentarse con él, en busca de sus propios provechos, descuidando en interés del pueblo. Su objeto, en realidad, es poder reemplazar al colono, ocupar su puesto y gozar de sus privilegios a costa de la miseria de sus compatriotas. En este contexto es cuando le pide al Primer Ministro, siempre confiado en él, la africanización del ejército. Como el tiempo vuela y el Congo necesita a generales y coroneles, Lumumba lo nombra coronel, jefe del ejército, en lugar de M'Pollo al que los militares no aprecian, por ser más político que soldado. Desde entonces, parecen más amigos que nunca: trabajan en estrecha colaboración, frecuentan los bares africanos. Lumumba aprecia a Mokutu a pesar de las advertencias de Paulina Lumumba y de M'Pollo. Se encarga de aconsejarlo, de enseñarle cómo mandar y dirigir y está convencido de que forman equipo. Total, Mokutu participa de las confianzas del Primer Ministro y parece adherido a su proyecto político.

Sin embargo, Mokutu está, en realidad; en la casilla (OP) aunque aparenta ser ayudante. Pronto afloran sus intenciones. En cuanto siente que Lumumba ya no goza de los favores del Presidente, trabaja para hacer efectiva su caída y su desgracia. Se acerca ahora más al Presidente Kala Lumbu y llega incluso a arrestar a Lumumba con sus paramilitares. Entonces se desmarca oficialmente del ideal

de Lumumba, mostrando así su mezquindad. Su última entrevista con Lumumba es reveladora de su falsedad:

Umumba.- *Gracias por haber venido, gracias por pensar como yo que tenía derecho a una explicación.*

Mokutu.- *¡Me asombro de tener que explicar la evidencia! Guerra civil, guerra extranjera, anarquía, estimaba que costabas demasiado caro al Congo, Patrice.*

Lumumba.- *¿Eres sincero? Crees de veras salvar al Congo? ¡Y no te viene a la mente que al minar sus instituciones, al arruinar su legalidad, en el momento mismo en que el país se está constituyendo en Estado, le haces correr el peligro más mortífero!*

Mokutu.- *Es cierto que pudiste, al irte voluntariamente, facilitarnos la tarea. Pero hay cosas que no se pueden esperar de un político. ¡Entonces, te aparto! He decidido neutralizar el poder!*
(...) Nda más sencillo. El Presidente de la república destituye al Primer
Ministro. El Primer Ministro replica destituyendo al
Presidente. ¡Yo, los destituye a ambos! Aparto a los
políticos!

Lumumba.- *Total, ¡tomas el poder! De todos modos, no habrás sido el primer coronel en pronunciarse. Pero ¡cuidado, Mokutu! El día en que cualquier “traîneur de sabre”, cualquier portador de galones, cualquier*

“manieur de stick” se crea el derecho a alzarse con el poder, aquel día habrá acabado la Patria. ¿Un Estado? ¡No! ¡Una corrida! Esta responsabilidad, ¿estás preparada para asumirla?

(...) Mokutu, no evocaré nuestra amistad, nuestras luchas comunes, pero...

Mokutu.- ¡Oh!, no me hables del pasado! Es verdad! Te ayudé a salir de prisión. Estuve a tu lado en la Mesa Redonda de Bruselas. Durante día y noche, alerté la opinión pública en tu favor. Cinco años de amistad, camaradería, pero ahora, nuestras vías divergen. Lo que llamo tu “neutralización” significa que sin sacrificar nuestra amistad, entiendo que no impide que yo cumpla con mi deber de ciudadano y patriota congoleño (Césaire, 1973: 79-80).

A pesar de que Lumumba le disuade, le habla de África, de sus necesidades, de los sufrimientos de millones de negros en Rodesia, Angola, Sao Tomé, África del Sur, de la esperanza de un mundo mejor gracias a un frente común contra el neocolonialismo y el peligro del golpismo militar, Mokutu es implacable:

¡yo no te seguiré en tu Apocalipsis! No tengo que responder de África, sino del Congo! Y quiero hacer que reine el orden, ¿entiendes? El orden (Césaire, 1973: 82).

Esta entrevista revela la verdadera cara de Mokutu. Es un arribista. Su amistad con Lumumba ya no cuenta ante sus intereses. Tampoco le importa el destino de África. Parece preocupado por el Congo, pero en realidad, esto no es más que una coartada: le importan su carrera, su propio éxito, su propio destino por eso, apenas termina la conversación con Lumumba, que lo arresta y

entabla transacciones con los Secesionistas del Katanga para entregarles al prisionero. Les pide que le dejen vivo porque muerto, Lumumba sería más peligroso. Pero cuando Lumumba es asesinado, Mokutu echa la culpa a los criminales Katangueses. Al acceder al poder, teme la reacción del pueblo por la muerte sospechosa de Lumumba. Entonces, oficialmente, empieza por rehabilitar inmediatamente a Lumumba, pidiéndole en su calidad de mártir que le de fuerza suficiente para proseguir su tarea. Sin embargo, hasta ese acto último, aunque consagra a Lumumba como héroe nacional, es otra maniobra para tapar su crimen. Por eso no hay que equivocarse sobre el sentido del homenaje que Mokutu rinde a Lumumba después de su muerte. No se trata de una conversación tardía, como algunos estudiosos pudieron comprender, sino la suprema astucia, la abyecta recuperación del mártir por su verdugo, de Jesús por Judas.

En definitiva, la traición procede de la actuación de los que, al principio, eran, en realidad, oponentes del sujeto o del objeto, pero se disfrazaron de ayudantes o de árbitro. Durante el programa narrativo principal, se va despejando su naturaleza, y pasa a paso, sale a la luz su hipocresía, y finalmente se desvela su oposición al sujeto cuya suerte suele unívoca: la eliminación física, como les ocurre a las monjas endemoniadas o a Lumumba.

II.2.3. EL EJE DESTINADOR/DESTINATARIO

II.2.3.1. Su funcionamiento

Puesto que ninguna categoría actancial puede tener sentido por sí misma, sino siempre por y en relación con el eje sujeto/objeto, distinguiremos igualmente el caso en que el eje sujeto/objeto saca a la luz un búsqueda política

y el caso en que valora un deseo de otra índole (como puede ser el deseo amoroso, por ejemplo).

Anne Ubersfeld (1989: 52) advierte de antemano que esta categoría actancial es algo ambigua: sus determinaciones son difíciles de captar por tratarse raramente de unidades lexicalizadas (rara vez se trata de personajes). Lo más frecuente es que se trate de motivaciones que determinan la acción del sujeto o su tensión hacia el objeto.

La categoría del Destinador, porque condensa en su seno todos los móviles que empujan al Sujeto a la acción, permite ver claramente la significación ideológica de tal o cual texto dramático, incluso en el caso de que lo que figure como Destinador sea una pulsión aparentemente en relación con el destino individual del sujeto.

A veces, será nuestro caso, la Sociedad (o el pueblo) pueden aparecer en dos lugares opuestos, de modo simultáneo (por ejemplo, aquí como Destinador y Oponente). En esta situación compleja, es fácil deducir que existe una crisis en la sociedad, una división interna en orden a unos valores, es decir, a unas formas sociales, unas clases de lucha de las que el historiador puede dar cuenta: en este punto se impone la interdisciplinariedad, en la que la Semiología teatral, la Historia o la Antropología, la Sociología, etc., se ofrecen mutuamente sus auxilios. En nuestro caso, al tratarse de un teatro que incide sobre una problemática preferentemente política, es fácil que la reflexión del dramaturgo atañe a las relaciones de la sociedad con las leyes o el poder centralizador. De todos modos, la determinación del actante destinador es decisiva para la configuración del conflicto ideológico subyacente a la fábula.

Tan preponderante como la categoría (D1) es también la categoría (D2). La pregunta fundamental que hace es ésta: ¿A quién beneficia la acción del sujeto? El estudio del Destinatario es interesante en la medida en que su identificación con el sujeto o no (por ejemplo en el caso de que el sujeto obrara sólo para sí mismo), o la presencia en la categoría destinatario de una hipóstasis de la colectividad, permite decidir sobre el sentido individualista o no del drama. En contra, la ausencia de destinatario connotaría el vacío, la desesperación, ya que la acción no se dirigiría a nadie ni se produciría en interés de nadie.

Además, el juego verbal de los sentidos (por lo menos dos) del término Destinatario²⁸, permite descubrir que, en el funcionamiento mismo del espectáculo teatral, el Destinatario es también todo aquello que pueda ser identificado con el espectador; y sabemos que el espectador se reconoce Destinatario del mensaje teatral, sobre todo, en un teatro de ideas como el de Miras y Césaire.

En definitiva, el eje Destinador/Destinario es portador de sentido y significación ideológica.

II.2.3.2. La categoría Destinador/Destinario

²⁸ En realidad, toda glosa literaria tiene allí su punto de partida: críticos, escritores... se preocupan por la destinación de la obra literaria. La literatura así concebida se reduce al (o a los) mensaje(s). Contra esta tendencia quiso reaccionar alguna tendencia del surrealismo, el "nouveau roman" o el "nouveau théâtre" (Ionesco, Beckett... etc), en el que generalmente, ya no se encuentra la casilla del destinatario la presencia de la colectividad o del grupo que de un sentido a la obra, sino una especie de vacío o impreciso, total, una casi ausencia de destinatario que connota la desesperación ideológica, ya que la acción se hace en beneficio de nadie. El personaje, por poco que represente todavía algo, no tiene nada que decir o comunicar, sino que expresa desesperadamente esa "nada", como Vladimir y Estragón de *Esperando a Godoy* de Beckett.

Sin embargo, más allá de toda consideración, existe comunicación de algo (aún siendo ese algo la "nada"), es decir, un mensaje teatral.

Mi intención es que mis personajes al mismo tiempo que tengan vitalidad, sean personajes vivos, encarnen a ciertas fuerzas sociales, a ciertas ideologías inherentes a grupos sociales muy determinados (Miras, 1974: 9).

Esta visión que Miras tiene de sus personajes es idéntica a la de Césaire, y cuando sabemos, a partir del análisis de los dos primeros ejes (S/O y A/OP) que ambos *hacen un teatro en el que exigen la liberación del hombre, la supresión de toda injusticia* (Miras, 1974: 6), tenemos suficiente material para confirmar el eje Destinador/Destinario.

En efecto, el Destinador, en las piezas de Miras y Césaire, puede ser la Historia: se trata de la fuerza energética que se mueve y promueve el devenir de los pueblos. Esta fuerza se mueve en dos corrientes: la primera y la más oficial, es la historia escrita por los poderosos y que quieren imponer, muchas veces, por la fuerza; es la historia de una visión del mundo hecha a sus medidas y según sus intereses; es el orden establecido.

Los detentadores del poder se autodenominan, a semejanza del Administrador (colonial) y del Gan Promotor de *Y los perros callaban* (Césaire, 1956: 23) la Historia que pasa. En todo el teatro de Miras y Césaire, ellos son los hacedores de la Historia: son la historia; no consideran, por ejemplo, que haya habido una historia africana, ni creen que no deben incluirse en la Historia universal. En las piezas de Césaire, representan la “Civilización” con la misión de sacar a los demás pueblos de la oscuridad de sus existencias vegetales a la luz de su civilización, por las buenas o por las malas.

Reproducen la misma visión del mundo, en las obras de Miras, expresada por el rey:

El rey come hombre, como vosotras (las putas). Sólo que yo me los como de verdad, les degarro las carnes, les trituro los huesos, y me los trago para engordar. De esta manera vienen a convertirse en una parte del rey, y se acrecientan mi grandeza y mi poder. Los buenos súbditos se dejan devorar de buen grado, se meten ellos mismo en mi cuerpo, y no piensan sino con mi pensamiento ni hablan sino por mi boca. A los demás, en cambio, me los como a viva fuerza y no lo pasan muy bien, pero por sí o por no, acaban lo mismo. Cuando a todos os haya comido, considera Saturna, cuál será mi tamaño: toda nuestra tierra no será sino el rey, un rey gordo y pacífico que las ocupará de mar a mar. Ya no habrá discusiones ni disputas, a que tan dados son los españoles. Todos serán yo y yo seré todos. Y nuestra patria vendrá a ser un compacto bloque de piedra berroqueña, donde hallarán asilo y refugio todas las virtudes desterradas de las demás naciones, hundidas en el libertinaje y en la confusión (Miras, 1974: 60).

Antes, el rey, había justificado por qué quiere que los súbditos se dejen devorar y no piensen más que en su pensamiento:

... Por eso, soy vuestro pastor y, queráis o no queráis, os tengo de guiar hacia la luz el amor. Los súbditos sois niños ignorantes, que no sabéis lo que os conviene. Yo lo sé por vosotros, y os limpiaré los mocos por más que pataleéis. Os daré la verdadera felicidad a garrotazo limpio lo mismo que ya os he dado la verdadera libertad (Miras, 1974: 58).

Esta visión del mundo por los poderosos ha tenido como resultado en África y en España, la existencia en su Historia de *zonas marginales y malditas*.

La segunda corriente quiere oponerse a la primera. Frantz-Fanon (1969: 141) preconizaba:

Cada generación ha, en una relativa opacidad, de descubrir su misión, cumplir con ella o traicionarla.

Se trata aquí de la zona de la Historia escrita por ciertos individuos que no aceptan “colocar su sillón” en la corriente de la historia impuesta por los detentadores del poder y dejarse llevar. Estos sujetos se sublevan contra el orden establecido, con el fin de dar otra trayectoria a la Historia, sea modificándola en forma de rebelión, sea cambiando su curso, en forma de revolución. El Destinator (D1) es también este deseo de cambio, la voluntad de afirmar la propia dignidad y de no someterse a sistemas alienantes. El Destinator (D1) son, por fin, las motivaciones de los sujetos: en el teatro de Miras y de Césaire, son las condiciones de miseria, de segregaciones sociales, de injusticias multiformes que una mayoría de la humanidad padece como consecuencia de la falta de libertad y de justicia social; son a un tiempo el deseo de justicia, de independencia y la obsesión de la libertad que hacen correr a Saturna, Donata, el pueblo de la barricada, las brujas, las monjas, Catalina, Torralba, el Rebelde, el rey Christophe, Lumumba o Calibán. El conocimiento de la Historia, en tanto que estudio de la evolución de la humanidad, demuestra que el estado de oprimido no puede ser permanente; no es más que una etapa de un largo proceso de liberación. De las grandes contradicciones que se desarrollan en el conjunto de las historias de las piezas que analizamos, la primera opone, dentro de la misma sociedad española, el Poder (político y religioso) a su propio pueblo: la Monarquía y la Iglesia se han convertido en verdugos de sus súbditos; la segunda opone la máquina colonial occidental a los pueblos negros. La explosión de cada una de esas contradicciones pone en marcha una dinámica que constituye la acción del Sujeto (S).

En cuanto al Destinatario, es decir, el beneficiario de la acción del Sujeto, es múltiple. También aquí existe un paralelismo entre Miras y Césaire en cuanto a la naturaleza del Destinatario. En la mayor parte de sus obras, el primer destinatario es el propio sujeto: es evidente que es el amor materno el que empuja a Saturna a desear la libertad de su hijo; el deseo de bienestar, de libertad personal haría correr a Donata, Catalina, Torralba, las brujas, las monjas, ...etc, igual que Calibán en Césaire. Sin embargo, que el beneficiario sea el propio sujeto en el teatro de Miras y Césaire es aparente. El teatro de los dos dramaturgos no permite un sentido individualista de la acción del sujeto. En realidad, existen dos destinatarios: el pueblo (la sociedad) de aquel entonces, del momento de la escritura y de la representación.

Un personaje de unos de los grandes dramaturgos argelinos, Yacine Kateb (1971: 78)²⁹ decía:

*Quien quiere la libertad
no la quiere sólo para sí
sino también para los demás*

Como lo analizamos en el eje Sujeto/Objeto, lo que mueve a los Sujetos de Miras y Césaire es el deseo de libertad, para ellos mismos y los que la necesitan. Los Sujetos luchan por conquistar la libertad hasta el sacrificio de su vida, como lo vimos en los apartados II.1.2. y II.1.3., muchas veces sabiendo que su deseo no se cumplirá en sus propias personas. Además de que los sujetos, por su propia actuación y teniendo en cuenta los ejes S/O, A/OP y D1/D2, se hacen eco de la carga ideológica que la obra contiene, pasando, por ello, a ser un vehículo de generalización doctrinal, en dos piezas de Miras, hay una

²⁹ La cita de la pieza *L'homme aux sandales de caoutchouc* (El hombre con sandalias de caucho).
La traducción es nuestra.

interpretación explícita al doble destinatario: la intervención de Saturna que saca a Quevedo de su sueño, representa el toque de atención para el escritor y, por tanto, la generalización participativa, con Quevedo, de todos los escritores y cuantos deben tener una conciencia histórica y crítica:

Malditos seáis tú, y cuantos son como tú, ¡malditos seáis todos! ¡Todos los que escribís y los que leéis, los que coméis y dormís mientras las hogueras alumbran las plazas y los gritos rompen el aire. ¡Los que sufrís fingidamente un dolor de corazón que sólo es nuestro!... Vuestro dolor de corazón no nos sirve de nada ni en nada nos ayuda, vuestra mala conciencia es cosa vuestra, no esperéis gratitud a cambio de ella... (Miras, 1974: 77).

De igual modo, las últimas palabras de Catalina de Erauso dan cuenta de la conciencia que ella posee de la condición de la mujer en sociedad y constituye otro toque de atención al doble destinatario:

Es que los hechos de mi vida no son notables por lo que son sino porque los hice yo, que soy una mujer. (...) Mi diferencia con las demás mujeres no está en lo que hice, sino en que quise hacerlo. Lo quise hacer y lo hice, nada más. ¿Por qué las demás mujeres no lo hacen, es cosa que no entiendo ni tiene que ver conmigo, lo cierto es que se quedan sujetas a un convento o a su marido, y se resignan, no sé por qué. Cualquier mujer que quisiera, si lo quisiera de verdad, podría hacer o que yo (Miras, 1992a: 148).

Pensamos que no existe mensaje tan nítido dirigido, primero a las mujeres para que no se resignen a su situación e emiten el ejemplo de voluntad y valor de Catalina; y segundo, a toda la sociedad para que reflexione, como ya lo subrayamos, sobre la condición de la mujer y las nociones de justicia social e igualdad y dignidad humana.

En cuanto a las piezas de Césaire, la problemática de la lucha por la independencia y la libertad de África, en particular, y el pueblo negro en general, es tan clara que no hay lugar para una consideración individualista de la acción del sujeto. El Rebelde, Christophe, Lumumba y Calibán luchan por su pueblo. El objeto de su acción es la libertad de su pueblo: en los Sujetos, hay tanta obsesión por este objeto que no ceden ante la tentación de gozos personales, de bienestar egoísta que les proponen la Madre y la Amante en *Y los perros callaban*, Mme Christophe y Pauline Lumumba en *La tragedia del rey Christophe*, y *Una estación en Congo*. Cada una de las intervenciones de los sujetos cesaireanos manifiesta su entrega total a la causa de su pueblo. Citemos un ejemplo entre tantos que pueblan las piezas, en el que el sujeto fusiona sus intereses y destino con los de la colectividad:

Pauline.- *¡Te hablo, Patrice! Y tus ojos miran por encima de mí.*

Lumumba.- *Por encima, por debajo, no lo sé. ¡Ambos, sin duda!
Por encima, veo África, y dentro de ella, mezclado a un
sordo timbre de gong de mi sangre, al Congo.*

Pauline.- ... *¡Pero no tienes tan sólo como obligaciones hacia
África! ¡No tienes tan sólo como preocupación el bienestar o
la desgracia de África!... ¡Yo no tengo nombre de país ni de
río, sino de mujer...*

Lumumba.- *Menos mal, yo siempre te he llamado en mi fuero
interior, Pauline Congo
(Césaire, 1973: 96).*

El destinatario (D2) deja de ser una colectividad neutral, impersonal: es el pueblo o la sociedad de la época dramatizada. Además, si el teatro es esencialmente práctica escénica, es que está destinado a un público, y como ya lo dijimos, el espectador, a pesar del complejo problema de la identificación, se reconoce destinatario del mensaje teatral. Le presentación dramática de cómo se han producido unos hechos y cuáles han sido las dificultades con que tropezaron ayer sus protagonistas, trata de ayudar a descubrir las que anidan en el presente, ocultas casi siempre por la familiaridad con que las soportamos. Si entonces, en aquel momento, los obstáculos resultaron quizá insalvables en las personas de los sujetos, cada pieza invita implícitamente (o explícitamente algunas como las dos citadas de Miras y todas las cesaireanas) a reflexionar sobre las causas de que ello fuera así. Y cuando los personajes terminan en el fracaso o en la muerte, se está revelando a la vez que, en el curso de la Historia, la violencia, la intolerancia oscurantista y el hegemonismo producen víctimas, las cuales – y ello no es lo menos importante – se encuentran casi siempre en el pueblo, en los pobres, en los más débiles. Para evitar que el resultado de los procesos históricos siga siempre ése, el dramaturgo considera su deber recordarlo. Domingo Miras (1989: 17-18) afirma a este propósito que la misión del teatro *consiste en recordar al hombre que es un ser libre, en darle la oportunidad de llorar la libertad perdida representada en las víctimas que la reivindicaron, y de sentir la presencia ingrata del poder por muchas y sólidas que sean las razones que dialécticamente utilice éste para disfrazarse de necesidad.*

En el continuo asedio a la Historia que constituye el fundamento de la dramaturgia de Miras y Césaire, no estamos ante un caso o ejemplo individual, como se podría pensar al “leer” sólo las piezas de sujeto único. Nos encontramos frente a la panorámica de una colectividad, frente a una secuencia que demuestra la Historia con dos grandes fuerzas con desigual destino: el pueblo y el Poder. Hay, en todos los Sujetos una existencia individual y un existir colectivo.

II. 2. 4. EL PARADIGMA ACTANTE/ACTOR

Este apartado es, en realidad, de la competencia del director de escena, por tener que ver con el actor. Sólo nos interesa destacar aquí el paso de la función actancial a su materialización en el escenario por una unidad antropomórfica.

El enunciado narrativo es una relación de actantes. Como ya lo definimos, los actantes son “personajes” considerados desde el punto de vista de sus papeles narrativos – sus funciones, sus esferas de acciones y las relaciones que mantienen entre sí. Con Greimas y Anne Ubersfeld, los hemos reducido a seis y las relaciones se han establecido en tres ejes: Sujeto/Objeto, Ayudante/Oponente y Destinador/Destinario.

También lo subrayamos: un actante no es un actor: el actante es una unidad “construida” de la gramática narrativa, que se sitúa en el nivel más abstracto que el actor. El actor pertenece al nivel figurativo, o según la terminología de Everaert Desmedt (1989: 29) *au donné du texte*. El actor, afirma Greimas (1973: 161-176) es *una unidad lexicalizada* del relato literario o mítico. Para el autor de la Semiótica narrativa y textual, la reinterpretación lingüística de los *dramatis personae* que ha propuesto a partir de la descripción propia del cuento maravilloso ruso, ha tratado de establecer en primer lugar, una distinción entre los actantes que *hacen referencia a una sintaxis narrativa* y los actores que *son reconocibles en el interior de los discursos particulares que se manifiestan*. En otros términos, los actores dotados, por lo general, de un

nombre, son unidades particulares que el discurso dramático especifica con gran sencillez: un actor (del relato) o un personaje= un actor (un comediante).

Desde esta perspectiva, el actor sería la particularización de un actante; la unidad antropomórfica que pone de manifiesto, en el relato la noción (o fuerza) que abarca el término de actante. Así, por ejemplo, el actante oponente está lexicalizado bajo la especie de actor-rey, en todo el teatro de Miras; en *Una tempestad*, el actante-ayudante está lexicalizado bajo la especie del actor Ariel.

De esta manera es cómo el directo de escena o el dramaturgo concibe al actor, concepción que corrobora la definición que Alfred Simon (1970: 60-61) da en su Diccionario del teatro francés contemporáneo:

L'acteur, artiste que joue une pièce en incarnant un personnage. Il incarne le personnage dont il joue le rôle. Il lui prête sa voix, son visage, et l'apparence au moins de ses passions. Même quand il joue à visage découvert, sans maquillage et sans grimace, l'acteur porte un masque, mais jusqu'à quel point le masque peut-il, doit-il lui coller à la peau ? Il doit faire croire à son personnage, mais faut-il pour cela qu'il se prenne lui-même pour le personnage ? Quel est celui des deux qui habite l'autre ?

Sin entrar en las implicaciones diversas de esta definición que abarca el conjunto de los problemas inherentes a la formación del actor, a su dimensión técnica y humana, ya examinados profundamente por grandes nombres del teatro como Brecht, Artaud o Stanislavski, nosotros queremos mostrar cómo los actantes de quienes se hacen cargo las estructuras discursivas, dan al relato su cohesión, al manifestarse bajo forma de actores.

Según Ubersfeld (1989: 78), Greimas que inicialmente creyó que el actante era una particularización del actante tuvo que reprecisar su postura mostrando que la relación entre actor y actante, lejos de ser una relación de inclusión de una ocurrencia en una clase, era doble:



Si un actante (A^1) podía manifestarse en el discurso por varios actores (a^1 , a^2 , a^3), lo contrario también era posible; es decir, es posible que un actor (a^1) pueda sincretizar varios actantes (A^1 , A^2 , A^3).

El análisis de las categorías actanciales que hemos hecho a través de los tres ejes S/O; A/OP; D^1/D^2 , en el teatro de Miras y Césaire, nos muestra que el actante es un elemento de una estructura sintáctica que puede ser común a varios textos³⁰; pero que el actor, en principio, es actor de una pieza, de un texto concreto.

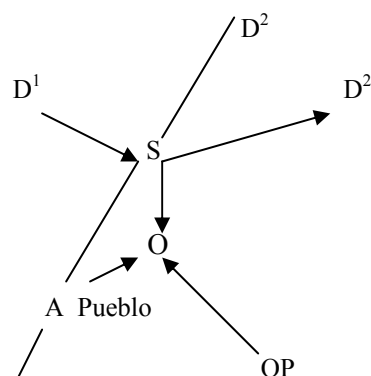
De acuerdo con Greimas, notamos que un mismo actor puede pasar de una casilla actancial a otra u ocupar varias casillas a un tiempo: podríamos presentar un esquema de la situación en todas las piezas de Miras y Césaire; pero sólo basta echar un vistazo a los modelos actanciales que proponemos en anexo para darse cuenta. Destacamos unos casos sobresalientes.

³⁰ Hacemos una propuesta de modelos actanciales de las piezas de Miras y Césaire en anexo.

Primero, podemos observar que, en general el actor que encarna al Sujeto, tendría que formar parte de D^2 , ya que, como lo subrayamos al estudiar el paradigma destinatario individual/colectivo, notamos que en la mayoría de las obras de Miras y en *Una tempestad* de Césaire, el sujeto es el primer beneficiario de su acción, es decir, (D^2). Los actores que representan a Catalina de Erauso, las brujas, las monjas, el pueblo de la barricada, Calibán..., figurarían en la categoría (S) y luego en (D^2) ya que son (o tendrían que ser) los primeros destinatarios de su lucha: desean la libertad, primero para sí. De igual modo, Saturna quiere sacar a su hijo de la cárcel para satisfacer, en primer lugar, su amor materno; Donata acepta toda clase de humillaciones, y por fin, elimina a su amo, para heredar la venta.

Además, los actores que representaran al pueblo, en el teatro de Miras y Césaire, encarnarían los tipologías (D^2), (A) y (OP), en la mayoría de las piezas³¹. Hablamos de la falta de comprensión, por parte del pueblo, de los motivos de la lucha de (S) y que le hace colocarse (inconscientemente) en la posición (OP). Si el pueblo se sumara a la lucha de S, se podría trazar una diagonal de (A) a (D^2) y que marcaría la fusión y la identificación total de A con D^2 y con S. Esta diagonal simbolizaría la toma de conciencia perfecta de la lucha de (S); en este caso, el éxito de (S) sería casi previsible: se trataría de una revolución. Sin embargo, esta oportunidad no se da en las piezas de Miras y

31



$(S) \cap (A) (D^2) =$ victoria, revolución.

Césaire. El sujeto fracasa precisamente por su soledad, y por el paso, muchas veces, del pueblo de (A) a (OP).

Otro caso sobresaliente de un actor que sería el soporte de varios actantes, es el del traidor: como lo vimos el Rey en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, Mokutu y la ONU en *Una estación en el Congo* son a un tiempo (A) y (OP).

Recíprocamente, es imposible construir un esquema actancial, sobre todo en el teatro, sin incluir a varios actores en una misma casilla actancial. Así el actante sujeto colectivo de las piezas de Miras de Miras, por ejemplo, las brujas en *Las brujas de Barahona* o las monjas en *Las alumbradas de la Encarnación de Benita*, tiene que ser figurado, por lo menos, por dos actores, - Quiteria, la bruja mayor y la Ansarona -, aunque los demás tengan que ser representados por muñecos: en las dos piezas, el dramaturgo ha destacado y contrastado a estas heroínas y ha elaborado más sus personalidades, mientras que el resto ha sido trazado por una pincelada.

También sería provechoso que muchos actores encarnan el papel de ayudante en piezas como *De San Pascual a San Gil*, *La tragedia del rey Christophe* o *Una estación en el Congo*, de modo a desligar el papel de Perico el Ciego, Hugonín y el tocador de Sanza del pueblo: aunque estos personajes pertenecen al pueblo ayudante, ellos se desmarcan del pueblo por sus funciones particulares que estudiamos en el apartado II.2.2.

De igual modo, el actante (OP) en el teatro de Miras y Césaire tendría que ser soportado por varios actores para figurar distintamente al Rey, a la Reina, al Papa y a los Obispos y a la Inquisición, aunque lo sintetizamos bajo los términos aglutinantes: la monarquía (o el poder colonial en Césaire) y la Iglesia.

En resumen, el actor se caracteriza por un proceso que le pertenece: SN + SV, es decir, que tiene el papel de sintagma nominal en relación con el sintagma verbal; se define por un cierto número de rasgos diferenciales de funcionamiento binario: hombre/mujer, libre/esclavo... etc., que ya analizamos en los apartados anteriores (II.2.1.2. y II.2.1.5.) y que sería inútil repetir aquí. Si dos personajes poseen a la vez las mismas características y hacen la misma acción constituirían un mismo actor: en *LA Saturna* por ejemplo, Don Lope y Don Alonso o Don Pedro Quintanar y Clemente podría ser, respectivamente, el mismo actor.

Desde el punto de vista de la puesta en escena, esto reduciría el número de actores que, de no ser así, resultaría excesivamente elevado por la gran cantidad de personajes de las piezas, dificultando así la escenificación, al asustar a los empresarios y a las tropas teatrales. El propio Miras reconoce la importancia de tal comprensión:

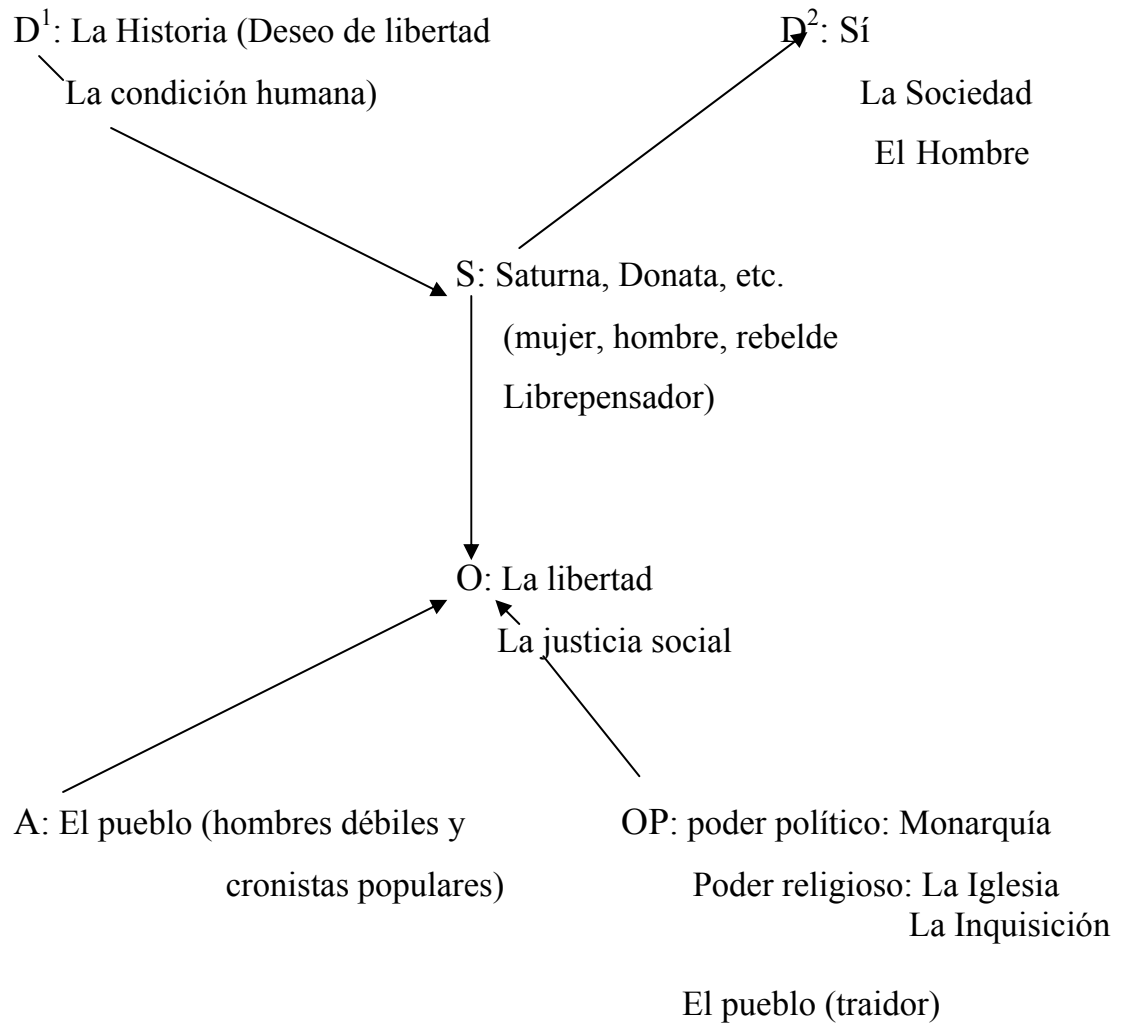
Salvo en los casos de Torralba y Zaquiel, existen amplias facilidades para doblar papeles, por lo que el número de actores podría reducirse aproximadamente a la mitad (Miras, 1991: 101).

Las diferencias en los rasgos característicos marcan la oposición de un actor con otro: por ejemplo, el actor Donata/el actor Juanico; el actor Reina Isabel II/el actor lacayo...etc. Uno de los aspectos opositivos del que el director de escena tiene que cuidar particularmente es el referido a los personajes históricos y a los textuales. Desde el punto de vista del funcionamiento actancial, los personajes históricos tanto como los inventados gozan del mismo estatuto: forman parte de una ficción literaria y dramática. Sin embargo, los personajes históricos, antes de la puesta en circulación del texto dramático sugieren ya en el lector-espectador un horizonte de expectativas. Por eso, el

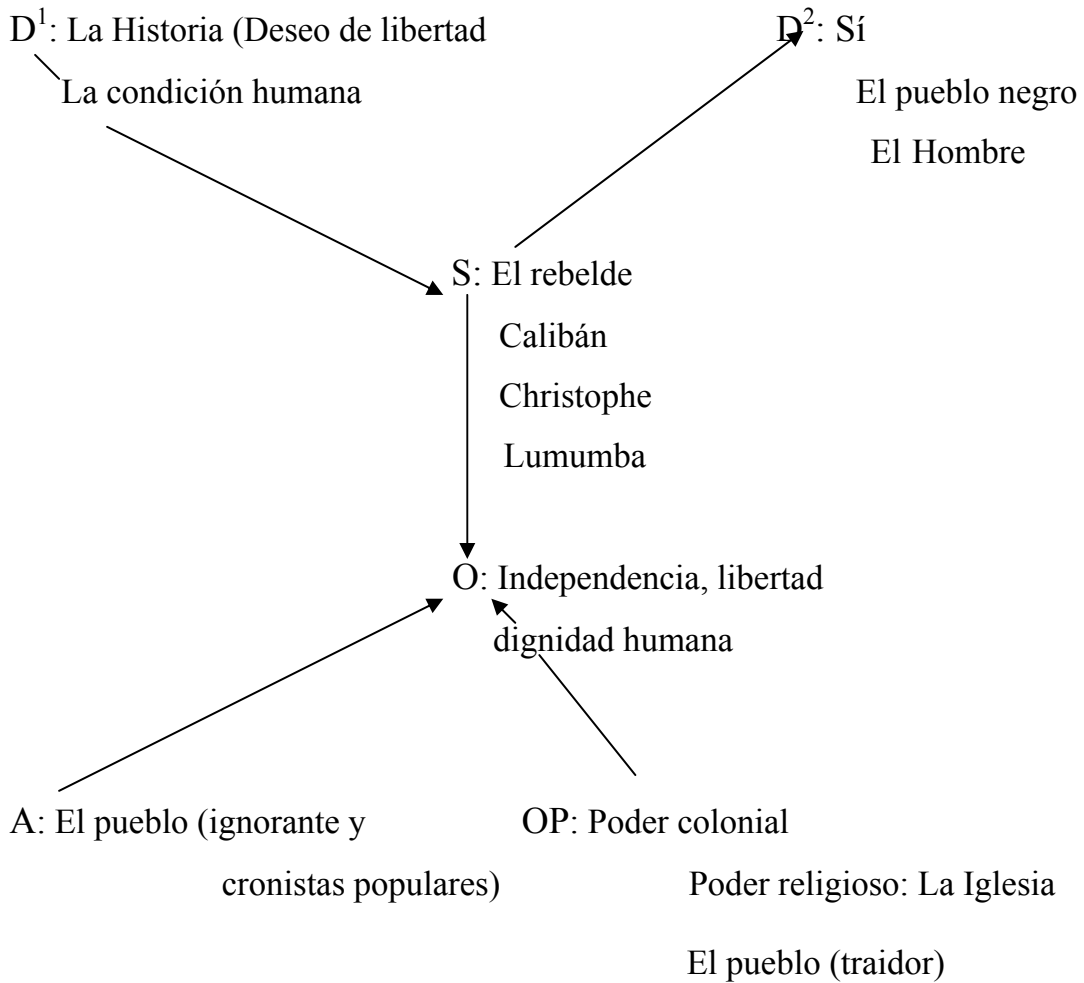
director de escena debe prestar una atención especial al actor-personaje histórico, ya que, en los dramas históricos como los que estudiamos, ellos permiten el anclaje histórico de la pieza, al ser metonimia de la época escenificada. La actuación del actor-personaje histórico, por ejemplo Isabel II o Sor Patrocinio, Christophe o Lumumba, debe ser consecuente con los propósitos del espectáculo; ahora bien, hemos destacado, en Miras y Césaire, una atenta lectura de los textos históricos y una confesada fidelidad a los mismos. Es legítimo y coherente, en este caso, el recurso a la anacronía en la determinación de la perspectiva al poner en escena personajes del pasado. Así pues, como “unidad” del relato, el actor es el punto donde se cruzan un determinado número de paradigmas y uno o varios sintagmas narrativos que constituyen su proceso.

En conclusión y al término del análisis de los ejes (Sujeto/Objeto; Ayudante/Oponente; Destinador/Destinario) que articulan las piezas analizadas, podemos sintetizar el teatro histórico de Miras y Césaire, en cuanto a las funciones actanciales y actoriales de los personajes mediante los esquemas actanciales siguientes:

Las piezas dramáticas de Miras



Las piezas dramáticas de Césaire:



Estos modelos actanciales presentan una cierta homología. El concepto de homología tiene que ver aquí con la articulación. De hecho, Guiraud (1971: 41) define el “mensaje articulado” como aquel que se puede descomponer en elementos significantes. Cuando la articulación de los significantes corresponde a la de los significados, se habla de homología. Consideramos como signifiicante el esquema actancial dibujado en las piezas de Miras y Césaire; y consideramos también como significado la interpretación que hicimos de estos modelos porque son análogos., de acuerdo con la afirmación de Guiraud de que la homología es

también una analogía estructural, hallándose los significantes entre sí en la misma relación que los significados.

Los dos esquemas representan las estructuras profundas de las piezas de Miras y Césaire. A través de ellos, podemos visualizar las principales fuerzas de los diferentes dramas y su papel en la acción, tal como lo hemos analizado en los capítulos II.2.1., II.2.2. y II.2.3. mediante los ejes Sujeto/Objeto, Ayudante/Oponente y Destinador/Destinario. Los personajes pueden variar de una obra a otra, sin embargo, la estructura actancial, en el teatro que estudiamos es la misma: los dos dramaturgos hacen del oxímoron – coexistencia en el mismo lugar del discurso de categorías contradictorias – la figura fundadora de la teatralidad: opresión/libertad o dependencia/independencia, como marcas del *incíput* y *de la cláusula* de la situación dramatizada; vida/muerte y muerte/vida, como trayectoria de los Sujetos en su lucha por conquistar la libertad puesta entre paréntesis por estructuras de opresión.

El director de escena tiene que poner de manifiesto estos oxímoros resultantes del análisis actancial. El final funesto o trágico con el que terminan los Sujetos de Miras y de Césaire no resulta, como ya lo subrayamos en II.2.1.3., una propuesta inclinada a la desesperanza o a la inacción, sino por el contrario, el testimonio de una reflexión ofrecida en alta voz para que cada cual – el destinatario final, el Hombre – obtuviese sus deducciones: si se le quita la libertad a un ser humano, es la Humanidad entera, la que no está libre. El mensaje teatral trasciende el tiempo (de la historia) para dirigirse al Hombre de todos los tiempos. En el teatro que estudiamos, el eje Destinador/Destinario, portador de la significación ideológica, es el punto de arranque de una revolución de la manera de ver, pensar en las capas sociales o en los pueblos oprimidos por cualquier estructura de dominación.

TERCERA PARTE

ANALISIS DE LAS

DETERMINACIONES

ESPACIALES Y TEMPORALES

III.1. ESTRUCTURA DRAMATICO-ESPACIAL

El texto teatral necesita para existir, de un lugar, de una espacialidad donde desplegar las relaciones físicas entre los personajes.

III.1.1. EL CONCEPTO DE ESPACIO TEATRAL

A lo largo de la segunda parte de nuestro trabajo, hemos marcado como primera característica del texto dramático, la utilización del personaje figurado por un ser humano, el personaje como unidad de base del texto teatral. Sin embargo, existe otra unidad indispensable e indisolublemente ligada a la primera: es el espacio teatral, lugar concreto en donde actúan comediantes y espectadores. Ubersfeld (1982: 53) resume así la situación:

El espacio teatral, en su acepción más amplia, no conlleva ninguna determinación precisa. Es necesario y basta con que haya hombres unidos por la función del ver: los que miran y los mirados (...) los que escuchan y los escuchados¹.

El espacio teatral es el lugar de actividad de seres humanos en relación los unos con los otros. No podría concebirse como forma vacía, tal como el espacio geométrico euclidiano, sino como conjunto de signos de la representación en la medida en que estos signos mantienen entre sí una relación espacial; el espacio se define precisamente por esta relación. En eso se desmarca el teatro de los demás géneros – novela o poesía -, que ofrecen, desde luego, espacios coloreados, evocaciones pintorescas y sin embargo, sea cual fuere al trabajo de especialización que presenten, estamos en presencia de un espacio sin relieve. El

¹ La traducción es nuestra.

texto de teatro es el único texto literario con capacidad de ofrecerse en *un espesor de signos sincrónicos*, es decir, *de signos dispuestos en un espacio, especializados* (Ubersfeld, 1989: 108). Se trata, por lo demás, de descripciones funcionales orientadas, no hacia una construcción imaginaria, sino, más bien, a la práctica de la representación, es decir, a la puesta en el espacio.

Al ser el espacio uno de los elementos especialmente fundamentales del texto dramático, su determinación debe llevarse a cabo a partir del texto mismo. Al principio de nuestro trabajo, y particularmente en los propuestos teóricos, afirmamos que todo texto dramático lleva en sí el germen de su representación escénica, es decir, lo que Ubersfeld llama *matrices textuales de representatividad*. Por lo tanto, podemos reafirmar que la función fundamental del texto dramático en su representación.

Sin embargo, como también lo subrayamos, en nuestro caso, la representación resulta inasequible para cualquier tipo de análisis literario, dramático o teatral, debido a la imposibilidad de disponer de un repertorio completo diversas puestas en escena.

Las matrices de representatividad nos servirán, pues, de elemento de base para nuestro análisis del espacio dramático. Se pueden encontrar éstas tanto en el discurso didascálico como en el diálogo.

Somos conscientes, sin embargo, de que al referirnos al espacio dramático de la obra, excluimos el espacio teatral general que debe necesariamente incluir al público espectador. Sabemos, además, que el director de escena o el escenógrafo aprehenden el espacio a partir de cierto número de códigos de representación y con la ayuda de un lugar escénico cuyas determinaciones

preexisten a la representación (escena italiana, vasta “plat-form” isabelina, los corrales, escena clásica estrecha, etc).

Nuestro estudio sobre el espacio se refiere sólo al espacio dramático a partir de las matrices de representatividad.

Otro punto que hace falta aclarar es que, el lector-espectador sometido a veces al fenómeno mimético que hace confundir la escena con la vida real, puede caer, a partir de la presentación, del teatro, por ejemplo, del tipo burgués, en la trampa de confundir lo que pasa en el escenario con la realidad. Debemos, en primer lugar, romper con ese mito. Ubersfeld (1989: 111) presenta el fenómeno como:

La idea del espacio escénico como (reproducción) del espacio concreto “real”, con sus limitaciones propias, su superficie, su profundidad, y los objetos que lo pueblan, como si se tratase de un fragmento del mundo transportado de improviso sobre el escenario...

Pero el espacio escénico y su correspondiente textual no son la vida real. Cuando hablamos de incisión semiótica, vimos que la relación entre la realidad y la obra artística es la refracción semiótica, siendo ésta definida por los críticos Yuri Lotean (1973), Patrice Pavis (1976) y Anne Ubersfeld (1989) como analógica y, en consecuencia, icónica. Lotean dedica diversos apartados a la relación entre el mundo real y su refracción textual: el más significativo para nuestro trabajo es “el problema del espacio artístico”. Para Pavis, la relación icónica es la que mantiene el efecto de realidad, tanto textual como escénica. La definición del icono que ofrece Pavis es la de un signo cuyo referente está actualizado en la escena, y está siempre motivado. La relación analógica entre el

significado y el significante es semejante a la refracción semiótica². Ubersfeld (1989: 111) sigue a Lotman para su definición de la relación entre lo real objetivo y lo textual; afirma que *lo que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto, cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes*.

El espacio teatral es, entonces, una modelización de conceptos que en sí no poseen una naturaleza espacial, al menos textualmente, pero que son, sin embargo, imágenes, signos de una realidad codificada por el lenguaje.

En el espacio escénico también se reproducen modelos sociales, políticos morales y otros, más comunes de cualquier sociedad en las diversas etapas de su historia espiritual. Estos modelos, según Lotman, se convierten dentro del texto dramático, en la matriz generadora y organizadora de la construcción de la imagen del mundo real. Imagen, y no realidad, de un modelo ideológico completo y propio de una cultura transnacional o, a veces, particular de un pueblo, pero en ambos casos, significantes. Así pues, el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales.

Para terminar, el espacio teatral, en las piezas que estudiamos, debe definirse por un cierto número de determinaciones léxicas. Los paradigmas espaciales que nos conducirán a la formación del espacio escénico como icono, pueden ser determinados a partir de los textos mediante la compilación de las determinaciones locales, a través de los campos semio-léxicos y semántico-sintácticos, y de lo que podemos llamar campo “objetual”, o sea, el definido por el sistema de objetos integrados en él.

² Para ampliar este tema, véase : *Les tríos signes fondamentaux y Sémantique théâtrale*, en Pavis (1976).

El resultado de esta compilación nos permite determinar los paradigmas espaciales que representan, según Lotman (1973: 311) *los modelos históricos y nacional-lingüísticos del espacio que forman la base organizativa de la construcción de una “imagen del mundo”, de un “modelo ideológico”, propia de cada cultura.* Como en el caso del modelo actancial, estamos hablando de una analogía entre los campos semio-léxicos, semántico-sintácticos, y objetual, inscritos textualmente, y la representación que de ellos se hacen los dramaturgos.

III. 1. 2. LAS DETERMINACIONES LOCALES

El conjunto de la producción teatral de Miras y Césaire permite hacer una taxonomía de los diferentes lugares escénicos donde se despliega la actividad de los comediantes. Dicha taxonomía resulta más fácil en Césaire por la segmentación clásica de sus piezas, en general en actos, escenas, y más difícil en Miras que escapa a la misma con una segmentación en partes, cuadros y grandes actos. De todos modos, existen indicaciones de lugares, y hasta es posible subdividir las piezas, respetando cierto clacisismo de la forma, si se admite que una entrada o una salida de personaje(s) puede constituir una escena.

Como el lugar escénico es específico y variado, nos ha parecido pertinente enfocar varias perspectivas de lo que llamamos determinaciones locales en las obras de Miras y Césaire. Estas determinaciones relevan de dos campos:

- El campo semio-léxico que informa, desde la didascalía que precede cada escena o cada cuadro, sobre la naturaleza del lugar: por ejemplo, el país, la ciudad, el convento, la prisión, el palacio... etc.
- El campo semántico-sintáctico, que abarca todo cuanto la gramática tradicional normativa denominaba complementos de lugar, reagrupa dichos complementos circunstanciales de lugar en los que el nombre pertenece al semanticismo (campo semántico) del espacio y los adverbios de la misma categoría.

Todos los elementos de los campos semio-léxico y semántico-sintáctico, podemos encontrarlos en los discursos didascálicos y en los diálogos de los personajes, y determinan los espacios principales donde transcurre la acción de las piezas.

Una primera consideración, más general, permite identificar grandes espacios geográficos como referente espacial de las piezas de nuestros dramaturgos: se trata de España, Italia y América (Las Indias) para la producción de Miras, África, las Antillas y América para la de Césaire.

En efecto, de la producción teatral de Miras, cinco dramas transcurren exclusivamente en España:

- En *La Saturna*, la acción se sitúa en España, en Segovia, Madrid, y el camino entre ambas (Miras, 1974: 16).
- *La Venta del Ahorcado* transcurre en un pueblo de la infancia del dramaturgo³.

³ De ella afirma el autor (*Con Domingo Miras, "Ventoso del noventa"*) que es la más autobiográfica de sus obras: *está hilvanada con recuerdos, anécdotas, ambientes y hasta nombres y topónimos de mi infancia.*

- *De San Pascual a San Gil* tiene como escena *la Villa y Corte de las Españas* (Miras, 1988: 40).
- También tienen lugar en España *Las brujas de Barahona* y *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, respectivamente *en la alcarreña villa episcopal de Pareja, en el campo de Barahona, y en el monasterio de monsalud, junto a córcoles* (Miras, 1992b: 68), y *en Madrid: convento de San Plácido de la Encarnación Benita de Madrid* (Miras, 1985: 19).

Dos piezas de Miras transcurren en países o continentes distintos: *El doctor Torralba* y *La Monja Alférez* respectivamente en Italia y en España: *Roma, Valladolid y Cuenca* (Miras, 1991: 102), y en España, América (Las Indias) e Italia: *San Sebastián, Perú, Roma, y en alta mar* (Miras, 1992a: 51).

Césaire reparte también sus piezas sobre varios continentes, a pesar de que, a diferencia de Miras, no existe ninguna indicación de lugar en la didascalia inicial junto a los *dramatis personae*: *África, las Antillas y América* (los Estados Unidos).

Dos piezas gozan de una situación espacial clara: se trata de *La tragedia del rey Christophe*, rey de Haití (Césaire, 1972: 9) y *Una estación en el Congo*. En cuanto a *Y los perros callaban*, ubicamos su campo de acción en las Antillas, a partir de las determinaciones inscritas en los diálogos:

Los blancos desembarca...

Islas, me gusta esta palabra fresca acechada por “Kariks y tiburones”

(...) Martinico, Jamaica (Césaire, 1974: 98 y 170).

Una tempestad saca su primer referente espacial de *The tempest* de Shakespeare, es decir, las Islas vírgenes, archipiélago antillano, que invadió una

expedición de colonos ingleses. Sin embargo, es necesario recordar que, en su versión, Césaire quiso situar la pieza en el contexto norteamericano:

Entonces, quería escribir una pieza cuya acción tuviera lugar en los Estados Unidos, y tratara de la situación de negroamericanos (Mbom, 1979: 88).

Pero las dos obras – *Y los perros callaban* y *Una tempestad*⁴ - van más allá de los espacios señalados: al circunscribir el problema del colonizado de cara al colonizador, como lo analizamos en la segunda parte de nuestro trabajo, su campo de acción puede ser cualquier espacio del llamado tercer Mundo.

De todos modos, es posible, a este nivel, establecer un paralelismo entre Miras y Césaire, en cuanto a la configuración del espacio de sus respectivas producciones:

*España	-	Italia	-	América (Sur)
*África	-	Las Antillas	-	América (Norte)

Sin embargo, esta aparente similitud en la conformación del espacio geográfico de las piezas, encubre una profunda discrepancia: en Miras, España se opone a los otros espacios, mientras que en Césaire, los demás espacios son proyecciones de África.

⁴ La modernidad de las armas con las que Próspero rechaza el último asalto de Calibán, auxiliado por tríncalo y Stéphano, connota un espacio de tecnología avanzada de lucha contra los motines; puede denotar cualquier ciudad de los Estados Unidos:

Calibán.- *No son los mosquitos. Es un gas que hace que pique la nariz, la garganta y da pruritos. Otra invención de Próspero. Forma parte de su arsenal... (...) Su arsenal anti-motines... Tiene un montón de trucos así: para ensordecer, para cegar, para estornudar, para hacer llorar...* (Césaire, 1972: 169).

De hecho, en *El doctor Torralba*, se encuentra la mayor expresión del conflicto de los espacios. El drama de Torralba refleja, como hemos podido ver en el estudio de los personajes, la oposición Roma-España. El dualismo entre los dos espacios está puesto de relieve por una multitud de expresiones que funcionan como leit motiv. Destacamos algunas:

-El comportamiento conversacional que denota intolerancia, fanatismo, la ignorancia y mala educación por parte de los personajes españoles, contrasta con la tolerancia, la amabilidad, la gran cultura, la libertad de pensamientos, la buena educación de los italianos y hace decir a un personaje:

En eso, va muy grande diferencia de un italiano a un español. (Miras, 1991: 105).

- El doctor Torralba es el primero en pronunciarse: *...que aquí no estamos en España, con aquella estrechura de vida y de preceptos* (Miras, 1991: 104).
- El prelado español, el Cardenal Santa Cruz amenaza al maestro positivista Maquera, responsable de la duda cartesiana de Torralba, en estos términos:

Roma es ancha, y en ella todo cabe. ¡Ah, señor Maquera, si esto fuera Sevilla o Toledo! ¡Ya hace tiempo que seríais humo (Miras, 1991: 110).

- Frente a la confusión de Torralba, oscilando entre la fe y el materialismo científico, Fray Pedro aconseja:

Nunca debiste venir a Roma (...) Acuértese (...) *de tu linaje de cristianos viejos allá en Cuenca* (Miras, 1991: 119-120).

Cuando Torralba decide volver a España y pide licencia para viajar al Cardenal Volterra, su amo, éste le avisa:

*... antes de dar un tal paso como éste, conviene que mires mucho lo que haces, y consideres que **España no es Italia** (Miras, 1991: 126).*

Doña Leonor en Valladolid, corrobora esta opinión cuando Torralba empieza a hacer alarde de sus dotes nigrománticos:

*... don Eugenio, ¿y qué tienen que ver **Roma y sus libertades con España y sus estrecheses?** ¿Es que vos, que habéis tanto tiempo vivido en uno y otro sitio, no echáis de ver ninguna diferencia?*

(...)

*Pues tenedla en cuenta y no viváis **aquí** con los usos de **Italia**. Mirad que al que sea sabio ilustre, aunque tenga ribetes de hechicero, en **Roma** le cubrirán la cabeza con ramas de laurel, y en **España** los pies con ramas de leña (Miras, 1991: 129-130).*

- el propio Torralba toma conciencia del peligro que lo acecha:

*Tengo miedo Zaquiel; quiero ser un hombre ordinario como todos, porque si no, yo no sé lo que pueda ser de mí. **España no es Italia**, y tengo miedo (Miras, 1991: 123).*

- A Ruesta, que le interroga sobre su convivencia con zaquiel y le obliga a renegar de él, Torralba explica: *Señor, muchos doctores teólogos y príncipes de la Iglesia sabían en **Roma** de Zaquiel, y a ninguno parecía*

mal; pero el juez de la Inquisición replica, cortante: ***Acá no estamos en Roma*** (Miras, 1991: 169).

- La oposición España-Italia es patente. En el esplendor del renacimiento cultural italiano, Torralba florece. Roma significa en su vida estudios, sabiduría, ciencia y libertad de pensamiento.

En contraste, España es el espacio del oscurantismo y de la falta de libertad, Italia es el símbolo de apertura y España el de la castración, como lo recalca Velásquez cuando dice a Juana:

Cuando respiráis el aire y la luz de Italia, Juana, comprendes que hasta entonces eras un prisionero (Bueno Vallejo, 1961: 26).

Roma aparece asimismo como símbolo de apertura, mientras España, por el contrario, simboliza la actitud intolerante ante las novedades que el renacimiento descubre día a día.

El médico, taumaturgo, cabalistas, neoplatónico, italiano de formación, paga en su patria lo que otros han pagado después en formas diferentes: “el ser extranjerizante”.

En la obra, se entremezcla el destino de Roma con el de Torralba, a través de simbolismos. La irrupción de una multitud ignorante y vulgar (las Máscaras) en la casa del científico es la invasión de un espacio culto y refinado por bárbaros. Preanuncia el saqueo de Roma por las tropas imperiales. El canto fúnebre con que se cierra la escena del saqueo de Roma simboliza el funeral de la ciudad eterna. Los desmanes de las tropas españolas (España) suponen, para Roma, una bajada al infierno e ilustran todos los conflictos del drama:

intolerancia/tolerancia; barbarie/renacimiento. Este mismo saco de Roma anticipa y simboliza el gran conflicto final entre la Inquisición, institución poderosa, anacrónica y arbitraria que enseñorea el espacio España, y Torralba, digno representante de la libertad de la Italia renacentista. De hecho, igual que el saco es una vuelta a la barbarie, la Inquisición es la vuelta al oscuro mundo del medievo; es la aniquilación del hombre de ciencia, nigromante docto, nutrido del espíritu renacentista italiano por las fuerzas del oscurantismo.

Esta idea de España como espacio de las injusticias multiformes y de la frustración, del fanatismo y de la arbitrariedad, está diseminada en cada una de las obras de Miras.

La falta de libertad y la opresión en el espacio español trascienden en estas palabras del rey, en *La Saturna*:

¡El rey de España, grandísima puta!

(...)

Los súbditos sois niños ignorantes, que no sabéis lo que os conviene.

(...) *Nuestra patria vendrá a ser un compacto bloque de piedra berroqueña, de donde hallarán asilo y refugio todas las virtudes desterradas de las demás naciones hundidas en el libertinaje y la confusión* (Miras, 1974: 58-61).

Para asentar estas virtudes, el padre Claret, en *De San Pascual a San Gil* propone e impone a la reina Isabel II:

Oración y palo, mucha oración y mucho palo. Así hay que gobernar a España (Miras, 1988: 54) *porque España es diferente, hijita, aquí somos otra cosa, es una nación católica y tiene el privilegio de poseer a la Santa* (Sor

Patrocinio) *que Dios ha enviado a Vuestra Majestad (Isabel II), que poquísimos reyes en la historia han tenido esa suerte inmensa* (Miras, 1988: 59). La represión, con el fin de *...llevar España entera al Reino celestial* (Miras, 1988: 82) es tan terrible que la propia Reina está vetada de cantar “La Marseillaise”, himno francés a la libertad. Como lo vimos, el ordenancismo de la seráfica madre es tal que la Reina estalla: *pero ¿es que no se va a poder ni hablar?*.

Como lo destacamos también, todo tiene su lógica en un país donde se cometen injusticias, donde el rico terrateniente don Terencio abusa de Donata, la trata como un objeto y la única explicación a su comportamiento es que *España y yo somos así* (Miras, 1986: 26).

Las brujas de Barahona, Las alumbradas y La Monja Alférez, recrean el mismo espacio en el que el orden establecido supone, como ya lo estudiamos, mecanismos de subordinación de la mujer; uno de ellos son los conventos, como lugar de sujeción del ser humano, por eso, ese celo a multiplicarlos:

¿Y en qué mejor pueden emplearse los dineros? Cuántos más conventos haya en España, ¿no estaremos más cerca de Dios? (Miras, 1985: 109).

Las mujeres indóciles, que no se alistan como candidatas a la locura del convento, escapan a la opresión mediante la brujería. Pero aún así, no escapan a la represión y sirven de chivos expiatorios a los errores de la Monarquía:

Por todo lo ancho de España, las están cogiendo (a las brujas) *y dándolas al Santo Oficio como quien echa un hueso a un perro para que calle* (Miras, 1992b: 189).

El espacio-España funciona como esa *negra trampa sin salida de La Saturna* (Miras, 1974: 74), donde los españoles se encuentran cogidos. Toda veleidad de independencia, de libertad está reprimida en la sangre. La Inquisición neutraliza toda disidencia. En este espacio de la *autoridad y del orden*, la Muerte *está en su elemento, está en muy buena casa* (Miras, 1988: 95). Desde esta perspectiva, América (Las Indias) aparecen, en contraste, como espacio de libertad.

En efecto, en América es donde Catalina tiene la posibilidad de demostrar la falacia de la inferioridad de la mujer. Toda su actuación, en un espacio que le permite hacerlo, hace añicos la canturreada superioridad masculina. En América, la protagonista tiene el espacio propicio para *vivir según (su) propio gusto (su) propia inclinación natural* (Miras, 1992a: 148). Y cuando de vuelta a su propio país, la quieren convertir en *gato con alas, en prodigio de barraca y figurón de teatro*, prefiere retornar a *aquellas tierras altas* que le ofrecen *más espacio que correr*. América simboliza la libertad, *la nueva España* y se contrapone a la vieja España:

En las Indias es donde me siento en mi casa, sin las trabas de aquí (Miras, 1992a: 55).

En el teatro de Césaire, no se da tal oposición. Como ya lo dijimos, el referente espacial general del teatro de Césaire es el mundo negro cuyo hipocentro es África. Las Antillas (Haití, por ejemplo) en *La tragedia del rey Christophe* o América (Los Estados Unidos, espacio de *Una tempestad*) no son más que ramificaciones, excrecencias del continente africano, obligada por la trata de los negros y la colonización. Todas estas prolongaciones representan al África de la diáspora con los mismos avatares: el hombre blanco nace libre, y el

hombre negro nace sujeto a las circunstancias y a la vida que la libertad del hombre blanco le imponen.

La proyección de África en estos espacios lejanos es notable en las tres piezas cesaireanas de ultramar. En *Y los perros callaban*, al tiempo que el rebelde llora sobre “Martinico” y “Jamaica”, el coro convoca a reunión a los grandes imperios africanos: *Bornou, Sokoto, Benín y Dahomey...* (Césaire, 1974: 170). Así mismo, se lleva a cabo otra recreación de África en la didascalía que precede a la aparición de las voces tentadoras: *un cortejo del medievo africano invade la escena: magnífica reconstrucción de las antiguas civilizaciones del Benín* (Césaire, 1974: 167).

En *Una tempestad*, el recurso y la presencia de los dioses africanos, Eshua, de la Naturaleza (Césaire, 1972: 163-164), Shango, del fuego y del trueno (Césaire, 1972: 167-168) son también un intento de reconstrucción del África tradicional, tierra de los ancestros, que el negro exiliado en las Antillas o en América lleva dentro de sí mismo. En *La tragedia del rey Christophe*, Haití no aparece sólo como una prolongación de África, sino que se identifica con ella. El proceso de identificación se lleva a cabo, primero por el propio rey Christophe cuando, desesperado frente a las divisiones internas de Haití, se lamenta:

¡Pobre África! Quiero decir ¡pobre Haití! Es lo mismo al fin y al cabo. Allá la tribu, los dialectos, los ríos, las castas, el bosque. Aldea contra aldea, villorio contra villorio (Césaire, 1972: 40)

La otra identificación de los dos espacios viene del responso del paje africano durante el entierro del rey Christophe:

Padre, te asentamos en Ifé sobre la colina de las tres palmeras.

Padre, te aposentamos en Ifé... (Césaire, 1972: 114).

Ifé es una ciudad del actual Nigeria, en la región Yoruba.

Una segunda valoración del espacio en el teatro de Miras y Césaire es, dentro del mismo enfoque macroespacial, la consideración de las determinaciones locales desde la tradicional unidad de lugar. Con respecto a este enfoque, podemos repartir la producción teatral de ambos autores en piezas de espacio único, de espacio múltiple y de espacio múltiple itinerante conforme con el cuadro siguiente:

ÚNICO	MÚLTIPLE	MÚLTIPLE ITINERANTE
<ul style="list-style-type: none"> - <i>La Venta del Ahorcado</i> - <i>Las alumbradas de la Encarnación Benita</i> - <i>Y los perros callaban</i> - <i>Una tempestad</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Las brujas de Barahona</i> - <i>El doctor Torralba</i> - <i>Una estación en el Congo</i> - <i>La tragedia del rey Christophe</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>La Saturna</i> - <i>La Monja Alférez</i>

Dos piezas de Miras y dos piezas de Césaire están localizadas en un espacio fijo, sin que por ello signifique un respeto de unidad de lugar clásica:

La venta del Ahorcado transcurre en un lugar real – un pueblo de la infancia del dramaturgo⁵ - que posee una ubicación geográfica precisada por la proximidad de Jévar y Jocáyar, a comprar el ataúd (Césaire, 1986: 75)).

El lugar único de la acción es *la venta de las cruces*, llamada por el vulgo del *ahorcado* (Césaire, 1986: 108).

También transcurre *Las alumbradas de la Encarnación Benita* en un lugar único: el interior del *Convento de San Plácido de le Encarnación Benita de Madrid*, (Césaire, 1985: 19).

Y los perros callaban, como ya lo vimos, es una alegoría: *se trata de la vida de un hombre, de un revolucionario, revivida por él mismo en el momento de morir en medio de un gran desastre colectivo* (B. Kotchy, 1993: 126). El lugar de la acción dramática es una *vasta prisión colectiva, poblada de negros candidatos a la locura y a la muerte* (Césaire: 90).

En cuanto a *Una tempestad*, se desarrolla también en un espacio único: la isla de Sycorax.

Otro paralelismo entre los dos autores es la localización de sus obras en un espacio geográfico múltiple. Como ya subrayamos, la didascalía que abre *Las brujas de Barahona* señala tres espacios: *la villa episcopal de Pareja, el Campo de Barahona y el Monasterio de Monsalud* (Miras, 1992b: 68). La acción de *De San Pascual a San Gil* alterna entre la Villa de Madrid (Miras, 1988: 40) y el Convento de Aranjuez (Miras, 188: 45). Como en el caso de *Las Brujas de*

⁵ En una conversación con V. Serrano (1991 : 147), el autor aclara que conoció una venta como la que describe, cuyo dueño, Juanico, *hombre grueso, bien parecido y de gran cachaza*, lo emborrachó a los ocho años, y que los topónimos que cita (Jévar, Jocáyar) son reales, aunque no corresponden a poblaciones.

Barahona, el triple lugar escénico de *El doctor Torralba* viene indicado por la didascalía inicial: *Roma, Valladolid y Cuenca* (Miras, 1991: 102).

En cuanto a las dos piezas de Césaire, la primera, *La tragedia del rey Christophe* transcurre en un vaivén espacial entre las dos grandes ciudades de Haití: *Port-au-Prince*, (Césaire, 1972: 17-19) y *El cabo*, también denominado *Cabo Henry* (Césaire, 1972: 60) donde gobierna Christophe y edifica la ciudadela.

Sin embargo, la obra cesaireana de mayor pluralidad espacial desde la perspectiva de los microespacios geográficos es *Una estación en el Congo*: la acción dramática recorre Leopoldville (convertida en el Acto III, escenas 7 y 8 en Kinshasa), Elisabethville, Bruselas, la prisión de Thysville Camp Ardí, Nueva York y el campo de entrenamiento en el Katanga.

Además de estos dos espacios únicos y múltiples, Miras ha creado – y en esto dista de Césaire – otro tipo de espacio: el múltiple itinerante. Este se parece al espacio múltiple, pero añade una nueva dimensión: el camino entre dos espacios es también el escenario de varios sucesos que participan a la configuración de la acción principal de la pieza. Dos obras se sitúan en este espacio múltiple itinerante: *la Saturna la Saturna* y *La Monja Alférez*.

Podríamos haber integrado en esta tipología *La Venta del Ahorcado*, pero pensamos que esta pieza pertenece al grupo de dramas de espacio único, porque, de hecho, nueve de las diez secuencias del drama transcurren en la venta; sólo una, la primera de la segunda parte, impone la única ruptura espacial de la obra: se trata del *viaje de Ariche* (C. Oliva, 1986: 11), que transcurre en algún lugar de

un camino⁶. Este episodio en que no toman parte los protagonistas de la historia, sirve más para caracterizar al personaje de Ariche a través de su monólogo, que para prestar a la pieza el carácter itinerante.

En cuanto a *La Saturna*, como vimos, la didascalia señala que la acción se desarrolla en *Segovia, Madrid y el camino entre ambas*. De los diez cuadros centrales que constituyen la peripecia de Saturna, sólo dos transcurren en Segovia (C. II y C. XI) y uno en Madrid (C. V)⁷. Los otros siete cuadros, es decir, la mayoría, tienen lugar en el camino entre Segovia y Madrid. Esta estructuración del espacio crea un efecto de suspense debido a esa veloz carrera por conseguir la carta liberadora, con lo que supone de temores y esperanzas. Esta construcción abierta, itinerante y variable representa según V. Serrano (1991), el penoso avance de la víctima hacia el engaño final y su inmoliación definitiva. La dramatización de los episodios de ese viaje entre Segovia y Madrid integra una trama por la que el dramaturgo quiere hacer desfilar nobleza (don Alonso), soldadesca (don Lope), cómicos de la legua, realeza y pueblo mísero de una España que aparece como *charca de sangre, patio de verdugos, puerta del infierno*.

La Monja Alférez consta de nueve cuadros con una estructura de marco similar a *La Saturna* y sobre todo, el carácter itinerante del relato escénico. La didascalia, es verdad, indica un espacio múltiple: *San Sebastián, Perú, Roma y en altar mar*. La especialización de *La Monja Alférez* sería incompleta si se redujera a esta localización didascálica. Entre San Sebastián y el virreinato de Perú o en el interior del mismo virreinato muchas luchas y gestas se llevan a cabo por la protagonista: las vivimos dramáticamente (el paso de la

⁶ En efecto, el mozo transporta un ataúd hasta la venta, en donde disponen el cuerpo de Terencio.

⁷ El Cuadro II nos presenta a Saturna en su oficio de arregladora de virgos. Allí es donde es informada del encarcelamiento de su marido y de su hijo. El cuadro V es la escena del encuentro de Saturna con don Alonso Coronel, en Madrid. En el Cuadro XI, Saturna de vuelta a Segovia, se entera de la muerte de su hijo.

Cordillera de los Andes huyendo de la justicia, en el cuadro IV, la huida con Doña María en el cuadro V... etc) o contadas por la propia Catalina (todos los acontecimientos, desde los primeros años, hasta que, ya en las Indias, se asienta con Juan de Urquiza; el cambio de amos, la huida constante, la pendencia y el hacerse con los bienes del prójimo; el abandonar esas costumbres por la vida militar, las múltiples batallas en que participa bajo el mando del Capitán Erauso y de las que se gana el grado de alférez,... etc.).

Magda Ruggeri (1991: 67) sitúa esta pieza bajo el epígrafe *L'aventura*. De hecho, los sucesos, las aventuras de Catalina constituyen el argumento de la *Monja Alférez*. Ella misma lo reconoce cuando relata así su vida al obispo de Guamanga:

... la verdad es ésta: que soy mujer, que nací en San Sebastián (...); que me entraron de cuatro años en el Convento de San Sebastián (...); que allí me crié; que tomé el hábito y tuve noviciado; que estando para profesar, por una reyerta que tuve con otra monja me salí, me fui a un castañar y me desnudé de monja y me vestí de hombre; me corté el cabello; estuve en varias ciudades de España sirviendo como paje, hasta que resolví venir a Indias; y, para no ser prolija, baste decir que me embarqué, aporté, trajiné, maté, herí, maleé, correteé, hasta venir a parar en lo presente... (Miras, 1992a: 128-129).

Guerras, viajes, aventuras, lances de riesgo y muerte de toda clase, etc.: sólo un espacio múltiple itinerante, estructura para indicar el constante movimiento de la vida de Catalina, se adecúa a tal programa narrativo. Además, más allá de lo estrictamente aventurero, la vida de la monja alférez es un itinerario: a semejanza de los itinerarios iniciáticos de los sujetos de ciertas

novelas africanas⁸, la trayectoria actancial de Catalina es un itinerario para demostrar lo erróneo de todo argumento a favor de la superioridad del hombre y de la consiguiente subordinación de la mujer. Los episodios de la vida constituyen, como ya dijimos, una serie de *pruebas calificantes* (Everaert Desmedt, 1989: 49) que la llevan, a veces, a proezas difícilmente parangonables (el paso de los Andes, la derrota del nuevo Cid). Tal itinerario tendría que desembocar en *la prueba glorificante o reconocimiento del sujeto* (E. desmedt, 1989: 52) por la sociedad (aunque no se da caso al final), como lo hace Artega, el Secretario del Obispo de Guamanga: *Considerare su vida, y verá que hasta para un hombre es demasiado, cuánto más para una mujer* (Miras, 1992a: 130).

Tal itinerario demostrativo necesitaba también una especialización correspondiente: un espacio múltiple itinerante.

Hasta ahora, hemos considerado las piezas de Miras y Césaire desde una perspectiva macroespacial. Sin embargo, podemos enfocar el estudio de los microespacios – los que ya estudiamos, según sea la pieza, de espacio único o múltiple – que se diversifican en múltiples pequeños espacios. Una taxonomía de estos microespacios daría el cuadro siguiente:

⁸ Pensamos en *La aventura ambigua ide* Cheikh Hamidou Kane (1988)

El microespacio

Pieza en la que se encuentra

1. La calle, el barrio

De San Pascual a San Gil

Las brujas de Barahona

La Monja Alférez

Una estación en el Congo

2. El camino

La Saturna, La Venta del Ahorcado

El exterior, el campo, la campiña

La Monja Alférez, Las brujas // La tragedia del rey Christophe, Una estación en el Congo, Una tempestad.

3. Aéreo

Las brujas de Barahona, El doctor

Torralba, De San Pascual a San Gil

// Una estación en el Congo

4. El mar

La Monja Alférez // Una tempestad,

la tragedia del rey Christophe

5. El convento

Las alumbradas de la Encarnación

Benita, La Monja Alférez, De San

Pascual a San Gil

6. La iglesia

Las brujas de Barahona, Las

alumbradas de la Encarnación Benita,

La Monja Alférez // La

tragedia del rey Christophe

Tercera parte:	Análisis de las determinaciones espaciales y temporales
7. La casa	<i>La Saturna, La Venta del Ahorcado,</i>
El camarote	<i>Las brujas de Barahona, El doctor</i>
La gruta	<i>Torralba, La Monja Alférez // La tragedia</i>
La habitación	<i>del rey Christophe, Una estación en el</i>
	<i>Congo, Una tempestad</i>
8. El palacio	<i>La Saturna, De San Pascual a San Gil,</i>
	<i>El doctor Torralba, La Monja</i>
	<i>Alférez // La tragedia del rey Christophe,</i>
	<i>Una estación en el Congo, Una tempestad</i>
9. El bar, la taberna, la Venta	<i>La Venta del Ahorcado, las</i>
	<i>brujas de Barahona, La Monja</i>
	<i>Alférez // Una estación en el Congo</i>
10. La prisión	<i>La Saturna, Las brujas de Barahona,</i>
	<i>El doctor Torralba // Y los perros</i>
	<i>Callaban, Una estación en el Congo</i>

De entrada, a la vista de este esquema, podemos notar que existe un paralelismo espacial entre las piezas de Miras y las de Césaire, desde una perspectiva microespacial, con excepción del espacio-convento, propio del teatro de Miras.

Estas determinaciones locales, que acabamos de estudiar, son una aproximación al espacio teatral fundada prioritariamente sobre el texto y forman parte del *conjunto de los signos especializados de una representación teatral* (Ubersfeld, 1982: 25). Se construye el espacio escénico a partir y con la ayuda

del texto teatral. Aquí es donde aparece la relación, no siempre evidente, entre el teatro y la “ciudad”, el carácter icónico y mimético del signo teatral especializado. El espacio del teatro imita los lugares sociológicos concretos: calles, palacios, celdas de prisión, interiores de casas, bares ... etc. Las relaciones diferenciales que mantienen estos numerosos espacios aparecen en el siguiente capítulo, en el que se analiza su tipología.

III. 1. 3. Tipología de los espacios escénico

A partir del análisis actancial y basándonos en el esquema de las determinaciones locales que acabamos de establecer en el III. 1.2., podemos clasificar los espacios escénicos en dos grandes grupos que estructuran el teatro de Miras y de Césaire:

1. El espacio cerrado: abarcaría los microespacios 5, 6, 7, 8, 9 y 10.
2. El espacio abierto cubriría los 1, 2, 3 y 4. A éstos, habría que añadir, por razones obvias, el espacio imaginario o subconsciente.

III. 1. 3. 1. El espacio cerrado

De modo general, toda la producción teatral de Miras y Césaire baña, como lo analizamos en el apartado II. 2. 1. 2., en un universo carcelario y hostil a la eclosión de toda clase de libertad. Estemos en la España mirasiana encerrada en sí misma o en el África cesaireana (continental y de la diáspora), la opresión

y el dolor son una constante, por la falta de libertad y de justicia, como lo expresaron los esquemas actanciales. Desde la perspectiva de la especialización, los dramaturgos expresan esa atmósfera carcelaria no sólo por los múltiples espacios cerrados y estructurados (los conventos, la iglesia, las casas, los palacios... etc) sino también por la presencia, en algunas piezas, de la prisión.

Sin embargo, más allá de esta visión global del espacio cerrado, cada microespacio es portador de un significado distinto según las piezas dramáticas o según el dramaturgo.

III. 1. 3. 1. 1. El convento y la iglesia

Estos son espacios exclusivamente mirasianos, y los encontramos en tres de sus obras: *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, *La Monja Alférez* y *De San Pascual a San Gil*.

Catalina, en *La Monja Alférez*, pertenece, como ya estudiamos, a una sociedad cuyos mecanismos de sujeción obligan a la mujer a contraer matrimonio, o ser *criada en alguna casa noble...* etc. Las puertas de la emancipación de la mujer están cerradas, porque los clásicos principios de la época *dicen que las mujeres valemos menos* Miras, 1992a: 73). El único estado *de más honor y dignidad* que le queda es el *de monja*. Por eso, Catalina se encuentra encerrada en un convento a pesar suyo. La conciencia de la injusticia y su ansia de libertad la empujarán pronto a evadirse de ese lugar que la didascalía denomina *celda* Miras, 1992a: 65 y 66). Cuando más tarde, en sus múltiples aventuras, se vuelva a encontrar en un convento (Cuadro III), en el

interior de una iglesia colonial, será únicamente para *librar el cuello de la horca* (Miras, 1992a: 61) después de sus pependencias de juego.

Catalina, al evadirse del convento, quiere *vivir según (su) propio gusto*. Pero como ella lo reconoce al final de la pieza, todas las *mujeres no lo hacen (...) se quedan sujetas a un convento (...) y se resignan* (Miras, 1992a: 148). Es el caso de las jóvenes religiosas de *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, cuya vida transcurre en el interior del convento de San Plácido. Este escenario único de la pieza para ellas, en una verdadera prisión, espacio del olvido, de la marginación y de la frustración, que la propia priora califica de *caserón cerrado y oscuro* (Miras, 1985: 107). La única vía de escape que les permite *ese negro desierto, esa noche oscura* que suponen los tristes muros de ese convento donde viven encerradas, es, como lo vimos en el II. 2. 1. 2., la enajenación mediante la cual truecan su cárcel en paraíso.

En *De San Pascual a San Gil*, el convento de donde procede Sor Patrocinio, sigue con la misma connotación que la obra anterior: es el espacio de la estupidez donde, de entrada, damos con un *coro de monjas (...) en el colmo del éxtasis y de la enajenación* (Miras, 1985: 44): cuando las encontramos, están deseando *si no fuera pecado, besar a su Madre mirífica* y derritiéndose en *¡Ooooh! ¡Aaaayy!* El convento es también aquí el lugar de la milagrería y la tradición, desde donde las intrigas de Sor Patrocinio emboban y subyugan a la reina Isabel II. Por consiguiente, es el lugar de la trama que convierte al pueblo español en rehén de un grotesco poder político subordinado al fanatismo religioso, tentacular y opresivo.

Próxima al convento en cuanto a su connotación opresiva está la Iglesia: ésta participa de la estructuración espacial de *Las brujas de Barahona, Las*

alumbradas de la Encarnación Benita, De San Pascual a San Gil, de Miras, y *La tragedia del rey Christophe*, de Césaire.

En *Las brujas de Barahona...*, la iglesia protagoniza el espacio exterior diurno de la plaza de Pareja, en la escena 5 (primera parte). En la escena 4 de la segunda parte, vuelve a ensoñorearse del escenario único, ya que es en su interior donde se ha amasado a todas las brujas *cazadas* en todo lo ancho del territorio. Es también el espacio de la frustración: allí es donde se recogen las últimas protestas de Quiteria, y es, además, el marco en el que se desvela el misterio de la caza de esas inocentes mujeres, para el lector-espectador. El espacio pasa a ser el de la aniquilación, cuando, en el último momento, el humo se enseñoorea del ambiente convertido en símbolo que marca el destino de las brujas.

La iglesia índice de la Iglesia-Inquisición, asociada al suplicio de las brujas, vuelve a aparecer en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. Es también metonimia del convento y está representada por la sacristía que forma el espacio único de la pieza: es el espacio de la superstición del Conde-Duque y su esposa que allí mantienen relaciones carnales para tener descendencia. Pero sobre todo, esta sacristía es el espacio del dolor y de las frustraciones expresadas en las dos oraciones místicas y desalentadas de la priora (primera y última escenas). Como ya destacamos, estas frustraciones son las que provocan la conversión del escenario en espacio de la histeria colectiva y del desamparo de estas monjistas a la merced de los poderosos inquisidores.

En *La Monja Alférez*, el espacio eclesiástico en las Indias (cuadros III, V y Vii) representa para Catalina la salvación. Como lo dijimos, la Iglesia le proporciona refugio, escondite frente a la persecución de sus múltiples enemigos, entre los cuales, la justicia. Sin embargo, toda la pieza saca a la luz

los mecanismos de dominación de la mujer, preceptados por la Iglesia Católica, cuyos máximos representantes – el papa Urbano VIII y el Cardenal Magalone – no dudan en neutralizar cualquier desviación que haga peligrar el *orden natural establecido por Dios* (Miras , 1992a: 143), que suponen los sucesos protagonizados por Catalina de Erauso.

Césaire recoge esta idea de la iglesia como espacio de la opresión. Es cierto que Christophe se hace coronar en una iglesia, la Catedral del Cabo (escena 4 del acto I). Como vimos, la coronación, el reino, son para él y para los haitianos una cuestión de dignidad. En esta iglesia se compromete a *mantener la integridad y la independencia del reino (...) y no tolerar jamás (...) el retorno a la esclavitud* (Césaire, 1972: 32). Sin embargo, a partir de esta iglesia es de donde procede la traición a través del arzobispo francés Brelle. La iglesia se convierte, como más tarde en *Una estación en el Congo*, en el espacio de las intrigas y de la conspiración contra Christophe: de allí salen para Francia escritos e informes críticos contra el rey. Además, el espacio eclesiástico es el espacio de la alienación: Christophe lo nota en la Catedral de Limonade, el día de la fiesta de la asunción: el obispo Juan de Dios recita la letanía de los santos e invoca sólo a los santones de la Iglesia Católica; Christophe reacciona ante esta injusticia e invoca a divinidades y nombres de nacionalistas antillanos. Y para rematar, la iglesia es el espacio que acaba con el rey Christophe: allí le aparece el espectro de Brelle que lo deja paralizado; empieza el fin de Christophe y de su reinado.

III. 1. 3. 1. 2. La casa y el palacio

Otro espacio cerrado de mucho relieve en el teatro de Miras y de Césaire, es la casa. Bajo este término, incluimos también el camarote de Catalina *en alta*

mar, en el galeón español, *La Monja alférez* (cuadro I), la gruta de Calibán (*una tempestad, iescena I* del acto II), la habitación de Donata (*La venta del Ahorcado: primera parte*) y la de Quevedo (*La Saturna: cuadros I y XII*).

Como lo señala el esquema, el espacio-casa aparece en cuatro piezas de miras y en dos de Césaire. De modo global, podemos considerar este espacio desde dos perspectivas:

- a) La casa pobre, expresión de la miseria de sus moradores.
- b) La casa acomodada, lugar de paz, seguridad y de reflexión.

La primera consideración abarca las casa de las brujas en *Las brujas de Barahona*, la de Saturna y de Donata, y la gruta de Calibán.

En la escena II de la primera parte y la escena I de la segunda parte de *Las brujas de Barahona*, el dramaturgo nos introduce en el interior de las viviendas de Quiteria y Juana, y la de la Ansarona, respectivamente. Dos términos permiten dar cuenta del ambiente: oscuridad y pobreza agobiante. En el caso de Quiteria y su madre, apenas rasgada por la *llamarada del romero quemado* (Miras, 1992b: 84). La pobreza del interior se hace visible por la presencia de un detalle del decorado: una mísera cama, como lo demuestra Juana cuando llega la justicia con la Pajarera: *tráela, hijo, a esta mala cama que es el único que tengo* (Miras, 1992b: 103).

Y es en la misma cama donde habrán de acostarse las tres mujeres.

Igual miseria refleja la *cueva* de la Ansarona. La pobreza de este espacio y la denominación de *covacha* que la acotación le otorga denotan el estrato social ínfimo al que pertenece su moradora: el único objeto visible de la escena es una

olla en la que ella misma informa de que cuece *un nabo viudo*, único ingrediente del guiso. La iluminación procede del mismo fuego donde se efectúa la cocción.

Tal pobreza se recrea en el *interior de la casa de Saturnai*(cuadro XI). La acotación la califica de *ambiente lóbrego, de cueva o refugio* donde ocupa el fondo *una especie de gran tela de araña* (Miras, 1974: 63). Expresa también esa miseria *la humilde cama de sucias y revueltas sábanas* (Miras, 1974: 20) donde Saturna *rectifica* a una moza. En resumen, el espacio cerrado en el que transcurren los cuadros II (casa de Saturna), V (palacio de don Alonso, que estudiaremos a continuación) y XI (casa de Saturna) posee una significación ambiental que informa del estrato social al que pertenece la protagonista: el mundo del que procede (cuadro II) y al que vuelve (cuadro XI), después de haber pasado por el que no le comprendía (cuadro V).

En la misma perspectiva, aunque no detallada, la posible habitación de Donata en el interior de la venta refleja también miseria evidenciada por las *densas tinieblas y la mala yacija o camichuela* (Miras, 1986: 25 y 28) donde fornican don terencio y la ventera.

En *Una tempestad*, de Césaire, el término *gruta* utilizado en la escena 2 del acto I para designar la vivienda de Calibán es bastante revelador. Como ya lo explicamos en el II. 2. 1. 2., no le ha bastado a Próspero apoderarse de la propiedad de Calibán; lo ha echado también de su casa-hacienda, y mandado a una *gruta infecta*, una especie de “ghetto” donde Calibán trabaja como un presidiario, en condiciones infrahumanas.

En contrtaste, se trate del teatro de Miras o del de Césaire, la casa acomodada es el espacio de la reflexión, la meditación o de la paz y la seguridad.

Los cuadros I y XII de *La Saturna* presentan una habitación en la casa de don Francisco de Quevedo. Aunque aquí también la oscuridad domina el espacio, los objetos señalados connotan un espacio de intelectual, de escritor: una *pluma de pato* en el tintero, un *sillón frailuno* en el que está sentado Quevedo y un *candil de pantalla*. La falta de luz es aquí un elemento que contribuye a crear un clima que favorece el recuerdo, la reflexión y sirve de adecuado marco a la presencia de la conciencia literaria (cuadro I) y política del escritor (cuadro VII), que provoca la aparición de la luz al final.

Igual función desempeña el camarote de Catalina de Erauso en el galeón que la lleva a las Indias. En efecto, en este espacio (cuadro I) es donde Catalina decide contar ella misma su historia, escribiéndola, para defenderse de los que desvirtúan sus hazañas: *he visto que en Madrid una comedia escrita por un Juan Pérez de Montalbán que se llama La Monja Alférez en la que todos mis cuidados son si se casa con su dama un amigo mío que el señor poeta se ha inventado. Mucha ignorancia y mucha mentira hay en esas historias empresas que de mí corren, y aún más disparates hay en las que se cuentan y relatan de memoria unos a otros, por eso me han aconsejado que ponga remedio escribiendo yo mismo los hechos de mi vida y en ello ando despuntando plumas desde hace algunos meses* (Miras, 1992a: 56).

La casa como espacio de la meditación, de la reflexión, o sencillamente del intelectual, se vuelve a encontrar en *El doctor Torralba*. Como ya sabemos, Torralba es un eminente médico nigromante que, sobre el consejo de Fray Pedro, ha abandonado su prestigio puesto al lado del Cardena Volterra en Roma, para refugiarse en la *simplicidad* de su país natal. Su habitación se adecúa a esta nueva situación: no es *pobre ni rica*, con un *sillón frailuno*, *unos pocos libros*, *una regular cama*, *una mesa*, *cofre* y *algún cuadro...* (Miras, 1991: 131). La invasión de este espacio del científico por la horda de las máscaras o del vil don

Diego Zúñiga es, como lo subrayamos en el II. 2., una anticipación al saqueo de la culta Roma, centro de las ciencias, por fuerzas de la incultura y de su propia aniquilación del famoso médico es visible también espacialmente: la última casa en la que lo encontramos al final, reducido a la nada, es, en un *páramo, una cabaña de pastor*. Esa casa está a imagen de su morador, hecho escoria humana: es un espacio de *derruidos muros, humildes ruinas, con sensación de soledad y desolación* (Miras, 1991: 178). Del palacio de Roma a la cabaña, pasando por la casa ni pobre ni rica de Valladolid, he allí el reflejo de la trayectoria vital del doctor Torralba.

El mismo concepto de la casa como espacio-refugio se repite en *La Monja Alférez*: es el caso, en el cuadro VII, de la *casa del Obispo de Guamanga* (Miras, 1992a: 121). Allí, Catalina se esconde y se salva de la persecución de los cinco alguaciles enviados por el corregidor para que le maten. Bajo la protección del bondadoso prelado, catalina se siente en seguridad y puede contar todos los avatares de su vida, sus deseos y sus aspiraciones: el lugar se convierte en espacio de la verdad.

Césaire recoge sintetizándolas, estas ideas de la casa considerada como un espacio de reflexión, de seguridad y paz y de la verdad, en *Una estación en el Congo*. Designamos como *casa* de Lumumba lo que la didascalía señala, en las escenas 8 y 9 del acto II, como *Appartements de Lumumba, o villa de Lumumba* en la escena 11 del mismo acto. Allí es donde el Primer Ministro, en el hogar, conversa con su mujer Pauline que le confiesa sus premoniciones, sus miedos, la desmesura de su acción y la mala fe de sus colaboradores Mokutu y Kala. Hay como una simbiosis esposa/casa-hogar, en esta cultura tradicional en la que la mujer se identifica al hogar. Como la mujer, la casa aquí es símbolo de paz, seguridad, y *descanso del guerrero*, que le permite a Lumumba efectuar un alto, encontrar un hueco, un refugio – aunque temporal – cada vez que las

incertidumbres pesan sobre el porvenir del país y su propio destino, y le obligan a una reflexión fundamental, un balance provisional. En este espacio el Primer Ministro se relaja tocando la guitarra, aunque con una melodía triste. Es también el espacio de la verdad: el punto de vista se revela pertinente y acertado, por el anuncio, en la radio, de la destitución de Lumumba por el Presidente Kala y la traición de Mokutu. La violencia de este espacio por los *para* de Mokutu es una anticipación a su destino final.

Otro espacio tan cerrado, pero más grande que la casa, es el espacio. En contraste con la casa, éste es el espacio del poder, ya que los que allí viven o se reúnen son detentadores de todo el poder o de una parcela de él. Pero como en el caso de la casa, hay que tener en cuenta dos perspectivas:

- a) el palacio, el lugar de intrigas y de los mecanismos de opresión del pueblo y
- b) el palacio, punto de partida de la conciencia nacional y de la edificación del país, o simplemente de la educación.

A la primera opción pertenecen el palacio de don Alonso Coronel (*La Saturna*), la sala de audiencia del Papa (*La Monja Alférez*), el palacio de Isabel II (*De San Pascual a San Gil*) y la casa-hacienda de Próspero (*Una tempestad*). La segunda perspectiva abarca el palacio de Volterra (*El doctor Torralba*), y los palacios de gobierno de *La tragedia del rey Christophe* y de *Una estación en el Congo*.

El palacio de don Alonso Coronel de Zúñiga aparece en el cuadro V de *La Saturna*. Se trata metonímicamente del espacio de la nobleza castellana de la época, donde alternan riqueza y cultura: *gran sillón, rico escritorio, libro de rezos...* etc. (Miras, 1974: 34). Paradójicamente, don alonso lo convierte en

espacio de la vileza, de la ruindad y de la humillación: allí, Saturna sufre la agresión sexual del noble castellano a cambio de la carta que le permita liberar a su hijo Clementito.

Sin embargo, el prototipo del palacio, escenario de las intrigas y conspiraciones de toda clase contra el pueblo, es el palacio de Isabel II. Aquí los Reyes, Isabel II y *Paco Natillas*, brotan como ridículos fantoches, como títeres de guiñol de cuyos hilos tiran unos religiosos sin escrúpulos, al padre Claret y Sor Patrocinio. El palacio, centro nervioso del aparato gubernamental, se convierte en el escenario de una grotesca mascarada manipulada por los dos santones de la Iglesia, para su provecho personal; esto tiene su lógica en un espacio en el que *gobernar una nación católica es un problema de conciencia* y por lo tanto de confesores. Esta absurda situación convierte el palacio real en un espacio esperpéntico; su connotación es claramente negativa, pues es metáfora de personajes degradados y corruptos en su ambición de poder. Pasa a ser, por las infaustas consecuencias, un espacio devorador del pueblo en cuyos cadáveres se asienta el trono.

La idea del palacio como espacio generador de mecanismos *liberticidas*, vuelve a encontrarse en *La Monja Alférez*, si asimilamos la *Sala de audiencias en el Vaticano* donde conversan *el sumo pontífice Urbano VIII* y *el Cardenal Magalone* (cuadro VIII). Este espacio es el centro de decisión de las trabas que obstaculizan la emancipación de la mujer, o sea, de gran parte de la humanidad:

...si a esta monja alférez le saliesen imitadoras y discípulas, no nos quedaría otro remedio que hace hacerla quemar... No aquí, claro está, sino en España, por medio de la Santa Inquisición... (Miras, 1992a: 143).

En este espacio se arruinan las esperanzas de Catalina y las aspiraciones de la mujer y de la sociedad en general.

Césaire recoge esta concepción del palacio-espacio liberticida en *Una tempestad*. Aquí también asimilamos lo que la didascalía presenta como *Hacienda de Próspero* (escena 2 del acto I; escena 1 del acto II; escenas 1, 3 y 5 del acto III) al espacio-palacio, si lo oponemos a la *gruta* de Calibán. Es el espacio de la *civilización*: allí vive Próspero, el nuevo administrador de la isla de Sycorax; allí es donde Próspero recibe a las *gentes de (su) raza, de alto rango* (Césaire, 1972: 135); allí celebra la boda de su hija Miranda. Además, como todo espacio de la *civilización*, es la cabeza de puente de la explotación colonial; es un espacio en el que el derecho a la libertad que toda persona atesora por el simple hecho de serlo sufre otra interpretación: Próspero expolia a Calibán, ahora obligado a arrastrar el peso de unas cadenas; esclaviza también a Ariel y Ferdinand e impone su ley a los recién llegados a la isla.

En *Una estación en el Congo*, Césaire reintroduce el concepto del palacio, espacio de intrigas. Siete espacios son el escenario de una conspiración contra Lumumba, y por lo tanto, contra el pueblo congoleño:

1) El primero en Bruselas (escena 4 del acto I), es la *Sala de la Mesa Redonda*, desde donde el gobierno belga decide el porvenir del país africano, es decir, concederle una independencia ficticia.

2) El segundo, en Leopoldville (escena 12 del acto I) es la *Sala de Conferencias de la O.N.U.*, donde el Secretario General, Dag Hammarskjöld, recomienda a sus expertos una neutralidad perjudicial para Lumumba, y tranquiliza falsamente al gobierno congoleño.

3) El tercero es el *palacio presidencial* (escena 7 del acto II) desde donde procede el anuncio de revocación de Lumumba, por parte de un Presidente (Kala Lubu) envidioso y atemorizado por el dinamismo de su Primer Ministro

4) El cuarto, en la escena 10 del acto II, es *el palacio de la Radio*: aquí la O.N.U. y África a través del casco azul ghaneano, niega el acceso a la radio a Lumumba, desvelando así la insolidaridad del resto del continente africano para con la suerte de Lumumba y del Congo.

5) El quinto, en la escena 3 del acto III, es la *Sede del gobierno* secesionista del Kananga, en Elisabethville, donde Mokutu negocia con Tzumbi y M'siri la eliminación física de Lumumba y el reparto del *pastel-Congo*.

6) El sexto es el *palacio de la O.N.U.* en Nueva York (escena 4 del acto III): el Secretario General toma conciencia, por fin, pero tardíamente, de la gravedad de la situación creada en el Congo y de la precariedad de la vida de Lumumba transferido al Kananga: trata a su ayudante Cordelier de *asesino de Christo* (Césaire, 1973: 107).

7) El séptimo y último es, en Leopoldville (escena 6 del acto III) convertida en Kinshasa (escena 7 del acto III), el *gabinete de Mokutu*: es el espacio de la hipocresía y del engaño. A este respecto, es el único espacio-palacio de gobierno que, en la dramaturgia de Césaire, guarda cierto paralelismo con el del teatro de Miras. En este palacio, Kala, Dag Hammarskjöld intentan disculparse de la muerte de Lumumba y Mokutu organiza una mascarada de duelo nacional.

Sin embargo, en una pieza de Miras y dos de Césaire, el espacio palaciego reviste una coloración positiva. Es el caso del palacio de Cardenal Volterra, en

El doctor Torralba. Como todo espacio de la jerarquía eclesiástica, éste ostenta una opulencia escandalosa: *doradas copas* en las que un paje sirve vino, *rojos damascos y veteadas columnas de mármol, bustos de césares que coronan varias peanas* (Miras, 1991: 108). Pero, es ante todo un sitio selecto, lugar de las tertulias que reúnen a la flor y nata del renacimiento espiritual italiano: los doctores representantes del materialismo científico, Maquera y Cipión; Miguel Ángel, del que dijimos que simbolizaba el afán creador renacentista; el propio Volterra, prelado y mezcla de cultura, religión y herejía; no podemos olvidar a Fray Pedro, director, en el mismo palacio, junto al salón, de un laboratorio de alquimia. En este ambiente y bajo la protección del Cardenal, se moldea espiritualmente el doctor Torralba hasta convertirse en eminente científico y nigromante.

Esta concepción del palacio como centro de formación, está recogida por Césaire en *La tragedia del rey Christophe* y *Una estación en el Congo*. En esto reside también una de las discrepancias entre el teatro de Miras y el de Césaire: el modo cómo los dirigentes (Reyes, jefe de Estado y de gobierno) utilizan el espacio-palacio. En Césaire, este espacio es particularmente el punto de partida de la educación del pueblo.

En *La tragedia del rey Christophe*, de las veinticinco escenas que componen las piezas, quince transcurren en el palacio del rey Christophe: escenas 3 y 7 del acto I; escenas, 2, 3, 4, y 6 del acto II; escenas 1, 4, 5, 6, 7 y 8 del acto III. El hecho se carga de significación: en este espacio es donde se forja la nueva conciencia nacional que permitirá llevar a cabo la edificación de Haití independiente: la concepción y la razón de ser de un reino negro (Césaire, 1972: 25-26), la defensa de la libertad y de los derechos del pueblo haitiano (Césaire, 1972: 47, 50 y 62-65). Christophe, el artesano de esta obra, nos resume lo

esencial de su acción al final, cuando paralizado, espera estoicamente su fin, bajo la veranda:

Simientes ambiciosas, he dicho, para ambiciosas tierras (...) Fueron tiempos duros. No lamento nada. He procurado poner algo en una tierra ingrata (...) Ha querido darles el hambre de hacer y la necesidad de perfección (...) querido darles un rostro en el mundo, enseñarles a construir su mansión, enseñarles a dar la carta (Césaire, 1972: 103-104).

Lumumba reside muy poco en el palacio del gobierno, denominado “Kalina”. Si tuviéramos que comprar *Una estación en el Congo*, con la pieza anterior, notaríamos que de las más de treinta escenas de la pieza, sólo cuatro transcurren en el palacio: la escena 8 del acto I y las escenas 2, 3 y 4 del acto II. Esta escena presencia del jefe de gobierno demuestra, si fuera todavía necesario, la dificultad que tiene para gobernar. Con razón Pauline Lumumba siente, en el ambiente en que se mueve su marido, *en la sombra (...) vahos de odio, (...) por todas partes termitas, sapos, total, maquinaciones de toda clase en torno a Lumumba.*

Sin embargo, el palacio es, como en la pieza anterior, el centro de la construcción de un nuevo Congo, libre e independiente: allí es donde se celebran los cuatro consejos ministeriales que preside Lumumba y en los que explica a sus colaboradores el sentido del trabajo (Césaire, 1973: 34); les invita a formar equipo para lograr la unidad del país frente al verdadero enemigo, el neocolonialismo (Césaire, 1973: 61-62) y denuncia las maniobras del extranjero en las divisiones internas (Césaire, 1973: 66).

III. 1. 3. 3. El bar, la taberna y la venta

Este espacio se halla en tres piezas de Miras y en una de Césaire. La presencia del vino y el comportamiento sin censura de los personajes que protagonizan el espacio son la nota común tanto en las obras de Miras como en la de Césaire. Sin embargo, la utilización de este espacio es distinta de un dramaturgo a otro.

En Césaire, el espacio-bar aparece cinco veces en *Una estación en el Congo*: escenas 2 y 7 del acto I, escenas 1 y 6 del acto II y la escena 2 del acto III. Llama la atención la utilización especial que hace el autor de este espacio. A pesar de la connotación generalmente negativa del “bar” o taberna – connotación, como veremos, recogida también en las piezas de Miras – Césaire le asigna una función positiva: es el espacio del encuentro con su líder: el propio Primer Ministro lo define en estos términos:

Lugar popular, humilde sitio donde late a su modo, el corazón del Congo, es decir, más fuerte y más franco que en todos los palacios presidenciales o ministeriales (Césaire, 1973: 96).

La escena 2 del acto I tiene como escenario el *bar africano*. Aquí se anuncia la noticia del arresto de Lumumba; aquí es donde la reacción es inmediata: se organiza la movilización del pueblo encabezada por Mama Makossi para liberarlo. La presencia de esta *mujer fuerte* y del tocador de Sanza convierte este lugar en espacio de la conciencia colectiva.

En la escena 7, en una taberna, tienen lugar las reivindicaciones de los sindicatos y de los soldados congoleños favorables a la *africanización* de sus oficiales. También aquí, lo significativo es que se trata del espacio de la toma de conciencia. La escena I del acto II vuelve al *bar africano*: Lumumba, ya hecho Primer ministro, toma un baño de multitudes; este contacto le permite tomar el pulso del pueblo:

¡Ves, Mokutu, la utilidad de frecuentar estos lugares! ¡Mama Makossi! Te estoy agradecido el que tu bar me haya permitido medir de un solo golpe la extensión amarga de nuestra verdad y de qué mal hay que curar a este pueblo! Mama Makossi, puedes contar conmigo... (Césaire, 1973: 54).

En la escena 6, Lumumba se encuentra otra vez entre su pueblo, en el *bar chez Cassian*: está bailando con una chica Lulua, etnia supuestamente “enemiga” de la suya, y ofrece así al pueblo un bello ejemplo de unidad y fraternidad, frente a las vanas disputas tribales. Además, es también en este espacio donde Lumumba expresa su soledad e intuye su muerte y la tragedia del Congo:

¡Está bien, Bijou! ¡Acabo de bailar el baile de mi vida!
Bijou, cuando yo ya no esté;
(...) cuando el Congo no sea más que una estación que la sangre sazona sigue siendo hermosa... (Césaire, 1973: 68).

En la segunda escena del acto III, volvemos a encontrar a Lumumba, después de su segundo encarcelamiento, en el “bar africano: allí recibe la acogida más entusiasta que podía esperar de su pueblo. Se siente tan seguro y tan confiado por el apoyo y la esperanza de su gente que convoca allí mismo una

rueda de prensa. Es fácil comprender su deseo de convertir este espacio en su *cuartel general* (Césaire, 1973: 92).

En contraste, en el teatro de Miras, el bar, la taberna o la venta brillan por su hostilidad al sujeto de la acción dramática.

En *La Monja Alférez*, la taberna del cuadro VI se caracteriza por una sala de juego, verdadero caldo de las pendencias. Allí es donde Catalina cae en la trampa que le tiende el Nuevo Cid, un matón profesional, en forma de desafío del que sale por los pelos. Por el tipo de vida que lleva la monja alférez, la taberna será su escenario favorito, que le permitirá demostrar su valor. En todo caso, este espacio, funciona en la pieza como imagen de la violencia y del vicio.

Aparece también la taberna en la escena V de la primera parte de *Las brujas de Barahona* como uno de los componentes espaciales de la plaza Pareja (además de la Iglesia y de los puestos de las verduleras). Aquí el espacio-taberna actúa metonímicamente para representar el vino que, en la obra, es consolador de los pobres – en él, ahogan sus frustraciones – e impulsor de sus perversas acciones (acuérdesse de Catalina y de la muerte de su hijo). La misma idea se recoge también en *La Venta del Ahorcado*: en la escena 4, durante la velada mortuoria y después de muchos *ponme un vaso, y otro...* (Miras, 1986: 34), los dos arrieros Nanda y Banderas se aprovechan de la generosidad de Donata y, en un intencionado aparte con ella, intenta forzarla. En apenas media hora, la ventera que ha permitido la penetración del cacique, don Terencio, debe ahora eludir la de los arrieros.

Pero, además de ser el espacio del vino consolador, la venta en *La Venta del Ahorcado*, es el espacio de la sujeción. Es una verdadera *Venta de las Cruces* donde los personajes – Donata, su pareja Juanico y la tía Conejita – por ser

ínfimos, tienen que soportar una vida terrible: como *héroe irrisorio* de Sastre, Donata y Juanico se debaten en la degradación que suponen sus condiciones de vida en la venta. Esa venta, convertida en su cárcel tiene, al final, una dimensión general (cualquier venta) que nos lleva a la más amplia de *cualquier lugar* y por último, a la consideración simbólica de una sociedad: en *La Venta del Ahorcado*, unos seres deformados por la necesidad y la incultura, grotescos en su propia desgracia y desamparo, llevan al espectador a la consideración del destino trágico del sistema social. La venta no está singularizada, es cualquier venta, en cualquier lugar:

El Rey.- *¿Cuál es, Obispo mío la siguiente estación en que hemos de posar?*

El Obispo.- *La Venta de las Cruces, llamada por el vulgo del Ahorcado.*

El Rey.- *¿Otra vez? Juraría que ya me es conocida.*

El Obispo.- *Es dudoso, mi buen señor, aunque es posible: ¿es el reino tan grande y tan parejo!*

El Rey.- *Sea la misma venta o solamente sea el mismo nombre, no se me da un ardite, pues **son todas iguales*** (Miras, 1986: 108-109)

La venta, como antes, el convento de las alumbradas, pasa a ser la metonimia de una España que, encerrada en sí misma, se convierte en una prisión en la que los carceleros son , paradójicamente, quienes entre cuyas manos el pueblo había puesto su destino y sus esperanzas.

III. 1. 3. 4. La prisión

Hemos destacado, al principio, que las obras de Miras y Césaire bañaban en un ambiente general carcelario: cárcel de la pobreza donde se encuentran atrapadas Saturna, Donata, el pueblo de la barricada...; cárcel de la marginación donde se encuentran prisioneras las brujas, las alumbradas y Catalina de Erauso; cárcel de la intolerancia en la que se encuentra secuestrado el heterodoxo doctor Torralba; cárcel de la esclavitud en la que padecen el Rebelde y Calibán; cárcel de la explotación colonial que encierra a Haití, al Congo, a África para ahogarlos, ... etc.; en fin, todas las cárceles cuyos muros han sido edificados por las injusticias multiformes del hombre.

Sin embargo, más allá de estas cárceles simbólicas, el universo cerrado, carcelario, está materializado por prisiones de verdad, reales, en *La Saturna*, *Las brujas de Barahona*, *El doctor Torralba*, de Miras y *Y los perros callaban y Una estación en el Congo*, de Césaire.

La cárcel aparece dos veces en *La Saturna*, no como espacio materialmente presente en escena, sino como referido y connotado y con un gran impacto en la acción principal de la obra. Primero, y de menor importancia es, en el cuadro VII, la figura de don Juan encadenado, las *manos esposadas*. La brutalidad expresiva de los guardias que lo custodian se refleja en la amenaza con la que mandan callar al preso:

¡Eh, amigo! Reza más bajo, si no quieres que te haga las muelas! (Miras, 1974: 44).

El encadenamiento y los malos tratos inflingidos, ya lo subrayamos, a un mito de la escena, un artista, es prueba de la falta de libertad en una sociedad.

Sin embargo, el espacio-cárcel que mayor incidencia tiene en la pieza – condiciona al sujeto de la acción principal – es el referido, donde se encuentra preso el hijo de Saturna, Clementito. De hecho, la presencia – ausencia de este espacio que contiene a Clementito, es el impulsor del programa narrativo de base en *La saturna*, o sea, de la acción principal de la pieza: la lucha a toda costa de Saturna por sacar a su hijo de la cárcel. Pero tendrá que sufrir en el corazón el dolor de no conseguirlo: en este espacio, Clementito padece los zurriagazos del verdugo hasta la muerte. La cárcel es también metonimia de España convertida, en el cuadro X, en una vasta prisión colectiva donde el verdugo supremo – el propio rey – se jacta de infligir torturas a su pueblo:

Eso que se siente (azotes y alaridos) es mi justicia, la justicia que imparto a mi amado pueblo, haciéndola caer en sus espaldas con todo su augusto peso (Miras, 1974: 9).

Esta vasta prisión es la representada por la red que, al final de la pieza, aparece silenciosamente y va descendiendo sobre Saturna y Clemente:

Saturna.- Todos cuantos cogidos en esta negra trampa sin salida, los que lo estaremos después, todos somos Clementitos, todos somos uno (Miras, 1974: 74).

La misma negra red cae sobre pobres mujeres en la escena 3 de la segunda parte de *Las brujas de Barahona*. El escenario, aquí, es el interior de un calabozo en el que están presas Quiteria, Juana, la Ansarona y las demás brujas, después de la orgía del campo de Barahona. El degradado aspecto del lugar está indicado en los signos lingüísticos de la acotación: *Tabuco, (...) con más aspecto de cueva que de aposento; cortinilla ruín; escalereja que parece excavada en la propia muralla*. La protesta de Juana de morilla expresa las condiciones infrahumanas en que se encuentran prisioneras estas mujeres:

¿No hay siquiera una bacinilla en este tabuco, ¿Hemos de hacer encima nuestras necesidades? (Miras, 1992b: 183).

En *El doctor Torralba*, al final del acto segundo, aparece la cárcel como escenario de la violencia y de la brutalidad del poder sobre Torralba: protagoniza el espacio, la Inquisición. El lugar del interrogatorio está materializado por el *estrado* y el *bufete, un aparato de madera (...) especie de cama o banco* junto con la presencia del verdugo dotado de *diversas argollas de cuero o de hierro* (Miras, 1991: 167 y 172-173). Allí es donde Torralba es torturado por los jueces del Santo Tribunal: el terrorismo corporal y espiritual le obliga a renunciar a sus convicciones, a su libertad y le reduce a la nada.

La prisión ocupa también un sitio de honor en la producción teatral de Césaire. La permanencia de la prisión significa la permanencia de la represión, y por lo tanto, de la opresión.

En *Y los perros callaban* es la prisión el espacio único y principal de la acción dramática. La pieza muestra la prisión desde el principio hasta el final: el Rebelde está en una *vasta prisión colectiva, poblada de negros candidatos a la locura y a la muerte* (Césaire, 1974: 90). Es el espacio de la espera de la muerte y del triunfo de la revolución: detrás de los barrotes se encuentra un hombre sublevado que, aún en el umbral de la muerte, sigue reclamando para el pueblo negro su parte de humanidad. Los demás espacios que hacen incursiones en el universo carceral de la pieza son generalmente ficticios y míticos, como por ejemplo aquel en el que se desarrolla la *escena de revolución negra* (Césaire, 1956: 28).

En las piezas siguientes, la prisión ya no es permanente como en *Y los perros callaban*. Las ocurrencias del signo de la prisión se reparten de la manera siguiente:

a) En *La tragedia del rey Christophe*, no hay prisión de verdad, a no ser que, teniendo en cuenta la *dictadura* instaurada por Christophe en la isla, para obligar a su pueblo a trabajar⁹, tengamos la tentación de consolidar a Haití como una gran prisión de la que Christophe sería el carcelero en jefe.

b) En el mismo sentido, en *Una tempestad* podemos considerar metafóricamente la isla de Sycorax como otra vasta prisión en la que *la muy Santa Inquisición, por la integridad de la fe contra la perversión herética, actuando por delegación especial de la Santa sede apostólica...* (Césaire, 1972: 128) ha desterrado y casi enterrado a Próspero, Duque de Milán. La *isla perdida* de Sycorax consta de un medio ambiente hostil. Los ocupantes, Calibán y Ariel, viven en grutas. Además, la voluntad de dominación de Próspero hace también de Sycorax un presidio para los demás: hace de Calibán y Ariel su esclavos que no tiene intención de liberar; cuando, al naufragar, el joven Ferdinand alcanza la isla, Próspero lo hace inmediatamente prisionero y esclavo; en cuanto Calibán se alía con los dos rufianes Trínculo y Stephano para deshacerse de Próspero, éste los hace también prisioneros. Al final de la obra, Próspero se queda solo en esta isla prisión, enfrentado con la hostilidad de las fuerzas naturales y animales que había domado antes:

¡Qué extraño! Desde hace algún tiempo estamos invadidos de zarigüeyas. Está lleno... Pecaris, cerdos salvajes, toda esa puerca natura. Pero sobre todo

⁹ Pensamos particularmente en su concepto del trabajo cuando el Consejo de estado viene a pedirle descanso para el pueblo, y a decirle que *pide demasiado* (Césaire, 1972: 47). Tal concepto origina una paradoja que destaca un personaje de la pieza, según la cual *el rey Christophe serviría la libertad con los medios de la servidumbre* (Césaire, 1972: 62).

zarigüeyas... ¡oh, esos ojos! ¡y en la cara el rictus innoble! Se diría que la jungla quiere invadir la gruta. Pero me defenderé... No dejaré que muera mi obra... (Césaire, 1972: 180).

c) En *Una estación en el Congo*, existe una prisión de verdad donde Lumumba se muestra tres veces. La vida política de Lumumba, comprendida en esta pieza, es una vida de secuestro y enclaustramiento. Cuando se abre la obra, Lumumba está encerrado en *la prisión de Elisabethville* (escena 3 del acto I), para evitar que participe a la Mesa Redonda Belgo-congoleña. A última hora es liberado y consigue asistir a la reunión de Bruselas. Hecho Primer Ministro del gobierno, es destituido a poco tiempo por el Presidente Kala, y ve su *villa* investida por los paramilitares de Mokutu (escena 11 del acto II). En la escena 1 del acto III, Lumumba se encuentra en la *celda de la prisión de Thysville Camp Hardy*. Consigue la libertad, auxiliado por soldados hostiles a Mokutu. Mientras convoca una rueda de prensa, en el *bar africano*(*escena 2 del acto III*) es arrestado por tercera vez y trasladado a las jaulas del secesionista katangués Tzumbi, donde M'Siri lo ejecuta (escenas 5 y 6 del acto III).

III. 1. 3. 2. El espacio abierto

Hemos dicho que el espacio teatral era, a veces, mimético de un espacio real: los lugares naturales se encuentran representados, contruidos en escena. En esta perspectiva, descubrimos tanto en las obras de miras como en las de Césaire, el mar, la calle, la campiña... etc., configurando el espacio abierto de las piezas. En principio, éste se opone al espacio cerrado. Sin embargo, desde una consideración de su valor connotativo, vimos que el espacio cerrado predominantemente negativo, por carcelario, podía valorarse positivamente, por

ejemplo la casa de Quevedo o la villa de Lumumba, el palacio del Cardenal Volterra o el de Christophe. De igual modo, el espacio abierto lleva su carga de positividad o negatividad según la pieza y sobre todo según el dramaturgo.

III. 1. 3. 2. 1. El mar y el espacio aéreo

Uno de los espacios abiertos comunes a los dos dramaturgos es el mar. El espacio marino se halla en *La Monja Alférez*, *Una tempestad* y *La tragedia del rey Christophe*.

El mar, como la mayoría de los espacios abiertos en el teatro de miras, connota la libertad. En *La Monja Alférez*, los cuadros y IX sitúan la acción en alta mar: Catalina navega en un galeón hacia las Indias. Años antes, el mar la había llevado hacia estas tierras, cuando huía de la reclusión del convento para ser libre. El mar la había llevado al *ancho mundo* que sería *la casa de Catalina de Erauso* (Miras, 1992a: 75). Tras sus hazañas para demostrar el valor de la mujer, cuando la jerarquía eclesiástica quiere convertirla en *un gato con alas*, volver a las Indias resulta su última esperanza: sólo el mar constituye el enlace, el puente con estas tierras de la libertad; el mar es un adelanto de esta libertad.

En contraste, el mar tiene una significación distinta y hasta opuesta en la dramaturgia de Césaire.

La escena 2 del acto I de *La tragedia del rey Christophe* transcurre en el Cabo, ciudad portuaria. La escena tiene *vista sobre la bahía, con barcos en el horizonte* (Césaire, 1972: 20), entre los cuales uno francés al que se ha negado el permiso de entrar:

Ciudadano 1°.- *De todos modos es extraño ese barco que se presenta periódicamente cada dos meses a la entrada del puerto y al que niegan el permiso de entrar.*

Hugonín.- *¡Inocente! ¿No sabes lo que es?*

(cantando)

Es la ballena que corre y da vueltas

En su hermoso navío

cuidado con la ballena

se os comerá un dedo

Tradición libre: Es el barco del Rey de Francia. Te lo digo para

Que lo sepas: si el señor necesita cachiporras para curar su Lumbago, la cala está llena (Césaire, 1972: 21).

En la dramática de la Negritud, el mar representa una amenaza, un peligro:

a) Del mar llegaron los barcos de los negreros que cazaban a los negros como conejos para el gran *comercio triangular*¹⁰: Europa África América. En las calas de estos barcos iba encadenado lo más joven y lo más sano de África: los que se morían de las múltiples torturas servían de alimento a los tiburones.

b) La conquista colonial se hizo también desde el mar

¹⁰ Nos referimos a la trata de los negros.

- c) La presencia del barco francés en aguas de Haití, simboliza, como ya señalamos, la presencia del neocolonialismo siempre en acecho, para acabar con el joven Estado independiente.

La misma connotación negativa del espacio marino se recoge en *Una tempestad*. En la primera escena del acto I, una violenta tempestad provocada por Próspero hace naufragar el barco de su hermano y la tripulación. Un personaje reconoce el peligro:

... no somos más que una brizna de paja en este desencadenado océano (...) procuremos llegar al centro de la tempestad (Césaire, 1972: 123).

Igual que el mar, funciona el espacio aéreo tanto en Miras como en Césaire. Con este espacio, invadimos con anticipación (en lo que respecta a Miras) el espacio fantástico. De hecho, en la dramaturgia mirasiana, el espacio aéreo se logra con una inmersión en el subconsciente de los personajes: se trata, en tres de las piezas de Miras (*De San Pascual a San Gil*, *Las brujas de Barahona*, *El doctor Torralba*), del vuelo aéreo de los seres humanos por intercesión del Diablo u otro ser extraordinario. Igual que el espacio marino, el aéreo significa poder y libertad por parte de los que se encuentran entre el cielo y la tierra.

El primer vuelo es el de Sor Patrocinio, en *De San Pascual a San Gil*, en brazos del Maligno, *encima de los tejados de Madrid*. La acotación señala: *... el Diablo salta por los tejados (...) y sus brazos sostienen y aprisionan el cuerpo de Sor Patrocinio* (Miras, 1988: 40). La propia religiosa lo confirma al contar el hecho a sus monjitas extasiadas por el milagro:

No faltarán descreídos que lo nieguen, ¡no faltarán! Pero esta vez no les vale, que todas mis amadas hijas me han visto en este tejado, y son testigos del milagro.

(...) Sabéis, hijas queridísimas, quién me ha traído aquí? (...) ¡Ha sido el Príncipe de las Tinieblas! ¡Satanás! (...) ¡Me llevó por los aires más alto que la luna! (...) ¡Me paseó por Aranjuez, y luego me transportó al Guadarrama... (Miras, 1988: 44).

Este paseo por los aires de la monja aumenta su fama de milagrera y le otorga, por consiguiente, mucho poder sobre los que la rodean (por ejemplo, el coro de monjitas que le piden permiso para besarla, *si no fuera pecado*), y particularmente sobre la Reina Isabel II, que la da por Santa y le entrega su voluntad y las riendas de España. El vuelo emprendido por el Maligno con la *Seráfica* a costas, *ayudándose en sus revolteos con sus grandes alas de murciélago* (Miras, 1988: 40), es un verdadero *tour* del dueño recorriendo su propiedad, ya que a pesar de su aparente antagonismo (Véase: II. 2. 2. 3.) ambos quieren hacerse *los amos de la piel de toro*.

Otro vuelo tiene lugar en la escena 1 de la segunda parte de *Las brujas de Barahona*. Se trata de lo que la didascalia presenta como *remoto desfile aéreo de las brujas, que forma un grupo alargado como negra sierpe voladora* (Miras, 1992b: 144): La Camacha de Auñón *montada sobre un esqueleto de caballo*, la Colindres *cabalgando un blanco chivo*, la Ansarona *sobre un diablo negro en pelota*, la Nieva y la Pajarera *montando una escoba común con el palo hacia atrás y las barbas a proa*, Teresa de la Corte *en un gigantesco gato*, etc. (Miras, 1992b: 145-150). Todas prefieren expresiones de júbilo en su viaje hacia el aquelarre del Campo de Barahona.

Volvemos a encontrar el espacio aéreo en el segundo acto de *El doctor Torralba*. Es el episodio de la vida del médico nigromante que le dio más fama: en compañía de su espíritu familiar, Zaquiel, Torralba se traslada volando a Italia, y gracias a este viaje puede presenciar el saco de Roma y predecirlo a su vuelta. Como las brujas, el médico y Zaquiel van montados en un palo, seguros de la celebridad que brindará este vuelo a Torralba: *si un día ha de ser Torralba conocido y recordado en el mundo, será por la silla que ahora tienes* (el médico echaba de menos la silla de su habitación), *no por la de tu casa* (Miras, 1991: 145).

En este espacio, Torralba expresa también su júbilo y la conciencia del poder que le otorgará ese viaje: *...¡Oh, que cara pondrán, ya estoy viendo sus caras! (...)* *¡Y cómo no, si estoy gozando el más grande suceso de mi vida? Para esto nací y he vivido hasta ahora, para esta experiencia nunca vista (...)* *¡Zaquiel, qué ventura la de los espíritus celestiales, que podéis así volar y señorear el espacio! (...)* *¡Oh, Zaquiel, zaquiel! ¡Qué beatitud y qué dicha que siento en toda el alma! Quisiera que este viaje no terminase nunca! Antes me llamaste hermano y tal me siento, y tan unido a ti como si fuésemos una sola persona y sustancia* (miras, 1991: 146-150).

Este espacio colma los deseos y las esperanzas del científico. Por eso, cuando Torralba pierde a Zaquiel, se sumerge en la más absoluta soledad, y puede decir como el protagonista de *El Diablo Cojuelo*, cuando pierde a su compañero (el diablo cojuelo):

Que yo sé muy bien que nunca podré volver a gozar de la libertad que hasta ayer tuve. (...) Era distinto el aire y era otro el olor de las cosas. Ninguna traba me sujetaba ni cuidado alguno pesaba en mi corazón. Era el amo del cielo como una golondrina cuando iba con mi amigo. Y ahora he de tornar a la vida

común, pues todo es acabado. Al fin, todo se acaba (L. Vélez de Guevara, 1988: 68).

Al contrario del espacio aéreo mirasiano – que es fantástico, mágico o brujeril – el de Césaire es, curiosamente, realista, normal, es decir, protagonizado por aviones. Otro contraste importante es que el espacio cesaireano representa, como el mar, un peligro para el sujeto de la acción dramática. Este espacio aparece en las escenas 9 y 10 del Acto I y es referido por el Secretario General de la O.N.U. en la escena 4 del Acto III, de *Una estación en el Congo*. Lumumba, Primer Ministro, viaja en avión hacia el Kananga para visitar esta rica provincia del Congo. Desgraciadamente, cuando se halla *encima de Elisabethville*, está obligado a suspender el aterrizaje, porque el tiempo es espantoso: *viento, lluvia, relámpagos* (Césaire, 1974: 40). Este tiempo meteorológico en que se encuentra Lumumba es un reflejo de la situación política del país: la provincia de Kananga instigada por los Belgas acaba de sublevarse e impide a la máxima autoridad congoleña que aterrice. Este ambiente hostil hacia Lumumba es, en contraste, favorable a los mercenarios belgas que dominan el espacio aéreo congolés. La didascalía traduce bien la situación: *visión de para-comandos belgas en acción* (Césaire, 1973: 39). El Secretario General de la O.N.U., contrito lo destaca también cuando reprocha a su ayudante el traicionar a Lumumba:

...Vosotros, so color de reservar el aeródromo de Leopoldville sólo a los aviones de la O.N.U., le cortásteis del mundo exterior mientras a todas horas un avión belga aterrizaba en el Kananga... (Césaire, 1973: 106).

III. 1. 3. 2. 2. La calle

Este es un espacio específico del teatro de Miras, y expresión, como los demás espacios abiertos, de la libertad. En general, la calle es del pueblo: es su foro, el escenario de su libertad de expresión (manifestaciones, huelgas, etc.). Para los sociólogos, las encuestas, etc., la calle es el barómetro de la situación socio-política. Los países democráticos tienen en cuenta la opinión del *hombre de la calle*: el pueblo aprueba y reprueba en la calle.

Esto se verifica en *De San Pascual a San Gil*: la calle es el único espacio de libertad; allí puede cantar Perico el Ciego; allí es donde el pueblo construye la barricada contra los abusos del poder. Al ser el espacio de la contestación del pueblo, la calle se hace también el escenario de la represión del poder: allí llegan los disparos que la convierten en cementerio del pueblo. Por fin, en la calle tiene lugar el epílogo entre Perico el Ciego y O'Donnell.

La Monja Alférez es, sin embargo, la pieza en la que la calle representa la mayor expresión de la libertad para el actante sujeto. De la narración de las aventuras de Catalina que constituyen el argumento de la obra, surge el tema de la libertad que ella asocia con el espacio abierto: una de las manifestaciones de este es la calle. El grito de triunfo que profiere al escapar del convento resume esta idea:

... soy libre (...) ¿A qué espero, vamos a la calle. ¡A la calle! (Miras, 1992a: 75).

En otra ocasión, está acogida a sagrado en el convento de San Francisco, en la Concepción de Chile, y confiesa a don Miguel de Erauso: *Que ya siendo demasiado tiempo sin pisar la calle* (Miras, 1992a: 80).

Su afán de conquistar la libertad para la mujer demostrando su valor y su valentía, la empuja a convertir este espacio en escenario de la muerte: espacio del duelo (cuadro III) en el que resulta muerto el capitán Miguel de Erauso; espacio de la pelea, en Cuzco (cuadro IV) donde se enfrenta con los cuatro jugadores-provocadores enviados por la justicia.

III. 1. 3. 2. 3. El barrio y la plaza pública

El espacio-calle no existe en el teatro de Césaire. Sin embargo, el dramaturgo compensa esta ausencia por el barrio y la plaza pública. En estos dos espacios se realizan las escenas 1, 5, 6, 9, y 13 del acto I y la escena 8 del acto III de *Una estación en el Congo*. Igual que la calle, en *De San Pascual a San Gil*, el barrio y la plaza pública son, en el teatro de Césaire, espacios de la libertad del pueblo, al tiempo que escenarios de la represión, por la situación especial del Congo como país bajo tutela colonial.

En la escena 1 del acto I, el pueblo en boca de un cronista manifiesta su libertad denunciando la situación de arbitrariedad en la que vive el Congo: *¡No podemos reunirnos sin que eso termine en la cárcel! ¡Mitín, prisión....* (Césaire, 1973: 11). Poder denunciar la falta es ya un ejercicio y una expresión de la libertad.

La plaza pública de las escenas 5 y 6 del mismo acto es también el espacio de libertad, escenario de la proclamación de la independencia recién conquistada: la multitud en alborozo *canta el cha-cha de la independencia*:

... *¡Qué más da! Concedida o arrebatada, lo que sé es que tenemos Dependencia* (Césaire, 1973: 24).

En esta plaza, Lumumba hace una exaltación de la lucha por la independencia y celebra la victoria el momento:

... *Nuestro país está desde ahora entre las manos de sus hijos. Nuestro, este cielo, este río, estas tierras* (Césaire, 1973: 28).

Pero, como la calle, es un espacio de libertad incesantemente amenazado por la presencia de los belgas. La *luz roja que se enciende sobre un inmenso mapa del Congo*, haciendo entrever en la penumbra dos sombras: *Basilio y Massens*, en la escena 9, simboliza el peligro de desestabilización que corre el joven estado independiente. Este peligro que amaga se hace más explícito por la *visión para-comandos belgas en acción*, la secesión katanguesa y los propósitos del Embajador Gran Oriental que pone en guardia a Lumumba, en la escena 13, contra la tentación del comunismo.

En la escena 8 del acto III, nos encontramos de nuevo en la misma plaza pública (ahora de Kinshasa): Lumumba ya ha sido asesinado; sin embargo, el pueblo recobra su espacio de libertad durante la celebración del *aniversario de la independencia* y ovaciona al mártir de la libertad: *¡Uhuru Lumba!* El simbolismo de los monumentos dedicados a su héroe significa su victoria.

Este rasgo connotativo positivo-negativo que caracteriza el espacio *plaza pública* en Césaire, o sea, al tiempo espacio de libertad y de represión y de la muerte, puede leerse en *Las brujas de Barahona*.

En la plaza pública de Pareja (escena V) el alguacil expone a las brujas, *con coraza y emplumadas*, a la vergüenza pública. Es el espacio de la opresión para las brujas: las vecinas, verduleras, piden que se las *empicote por putas* y que las *castiguen también por brujas*, y salen con las coles para arrojarlas a Quiteria y sus compañeras. Sin embargo, tal exposición a la vergüenza pública por hechos brujiros se considera entre las brujas como galardón para su oficio: si son reconocidas públicamente como brujas, podrán infundir más temor entre los vecinos y por lo tanto, más fama y más respeto.

III. 1. 3. 2. 4. El camino y el campo

En la producción de Miras y Césaire, aparecen otros espacios – el camino y el campo – que, como espacios exteriores, pueden considerarse como extensiones, respectivamente, de la calle y de la plaza pública.

En *La Monja Alférez*, destacamos el grito de triunfo de Catalina al salir a la calle como símbolo de libertad. El camino y la campiña significan también para ella la libertad. En el cuadro IV, en medio del desolado paisaje de los Andes, a punto de morir de frío, cansancio y desnutrición, Catalina anima al desertor que la acompaña: *aquí estamos vivos y libres* (Miras, 1992a: 92). Igual significación tiene para ella el ancho mundo de las Indias. Al general Echazarreta que le pregunta si piensa volver a España, Catalina responde, como ya destacamos:

En las Indias es donde me siento en mi casa, sin las trabas de aquí. (...) No gusto yo de tales apreturas, necesito más espacio para correr (Miras, 1992a: 55).

Como también lo subrayamos, su última esperanza, la tiene una vez transcurridas sus increíbles aventuras, en *cabalgar por aquellas tierras altas (...) sin más amo que yo misma*. (Miras, 1992a: 150).

En *La Saturna*, el camino y el campo vuelven a cobrar la misma significación que la calle o la plaza pública, es decir, al tiempo espacio de libertad y de represión. Segovia-Madrid supone, para Saturna, el camino de la esperanza, o sea, la vía para libertar a su hijo. Pero, al mismo tiempo, es un espacio de peligros múltiples: efectuará, por eso, el viaje acompañada o/y disfrazada. A pesar de estas precauciones, Saturna sufrirá de la inseguridad del camino: soportará las agresiones sexuales de los que tenían que protegerla, y para colmo, el camino se terminará con una desilusión total.

En *Las brujas de Barahona*, el espacio-campo se reviste de positividad o negatividad según se trate de un exterior diurno o nocturno. Es consabido que el espacio exterior diurno es poco propicio para la brujería: quizá por eso en el teatro de Miras, este espacio (como el ejemplo de la plaza pública de Pareja) es hostil a las brujas. Por el contrario, el espacio exterior nocturno es más adecuado: no sólo es el espacio de las actividades brujeriles, sino que aquí son protagonistas las brujas; detentan poderes de las tinieblas y con ellos aterrorizan a los vecinos. Estas pobres mujeres indefensas, miserables y menospreciadas durante el día, encuentran una compensación en forma de libertad, fama y respeto, en este espacio, gracias a los poderes extraordinarios que les otorgan los demonios.

Corresponden a este espacio, en la primera parte, la escena 1 en la que se reúnen por primera vez las brujas (con excepción de Quiteria) en pleno campo, y la escena 3 donde Quiteria y su madre se hacen con los dientes de un gitano

ahorcado; la escena 2 de la segunda parte representa los momentos gloriosos de este espacio, con la reunión de las brujas con sus dioses. El aquelarre celebrado en el Campo de Barahona, en forma de apoteosis, es una revancha de esas mujeres sobre su miserable existencia: Quiteria, la más joven y más hermosa de ellas es reina de la misa negra; su suplicio, cuando la subieron en lo alto de la escalera en la plaza pública de Pareja, encuentra contrapunto con su subida nocturna al trono satánico, durante el aquelarre.

Sin embargo, como en el caso de la calle o la plaza pública, planea sobre este espacio de libertad la amenaza de la represión. Desde el principio y jalando todo el desarrollo del drama, una amenaza velada planea sobre las brujas y desemboca en su arresto final. Su subida al trono satánico en el Campo de Barahona tiene también su contrapunto con su ascensión final al cadalso en un espacio exterior diurno dominado por el Santo Tribuna.

En Césaire, el espacio exterior (campo, campiña, etc.) está marcado negativamente. *La tragedia del rey Christophe* se abre en un *vallado de estacas delimitando un ruedo*: se trata de una gallera: Este lugar donde se celebran las riñas de gallos es una anticipación de la escena 5 del acto I, en la que se verifica la guerra civil haitiana: el escenario, espacio exterior nocturno, es un *campo de batalla*, expresión de las divisiones y luchas intestinas de los haitianos.

La primera escena del acto II nos sitúa en la *campiña haitiana*: es el espacio de la pereza y de la indolencia del pueblo; los campesinos no comprenden que *la libertad no puede subsistir sin el trabajo* (Césaire, 1972: 60).

En *Una estación en el Congo*, tres escenas se desarrollan en este espacio exterior. La escena 4 del acto II transcurre en *alguna parte en la noche*: es el escenario de la guerra civil orquestada por los belgas. Las escenas 5 y 6 del acto

III, se desarrollan en un *campo de entrenamiento en el Katanga*; es el espacio de la trahición y de la muerte: en la escena 5, un mercenario belga ejecuta a los amigos de Lumumba, Okito y M'polo; en la sexta tiene lugar la confrontación Lumumba-M'Siri y la ejecución de Lumumba.

En *Una tempestad*, las escenas 2 y 4 transcurren en *plena naturaleza*: podría ser, para Calibán, el espacio de la revolución y de libertad; sin embargo, se convierte, de pronto, en espacio de la derrota: primero, Calibán intenta, en vano, llevar a Trínculo y Stephano a la lucha revolucionaria; luego, invoca a los espíritus del bosque tropical, pero cuando tiene la posibilidad de acabar con Próspero, duda y se deja capturar de nuevo.

En resumen, y de modo general, notamos que los espacios cerrados son más numerosos que los abiertos: ello es comprensible en obras como las que estudiamos en las que la acción dramática principal consiste en la lucha por salir a la luz de la libertad. Además, los espacios que connotan la libertad, o por lo menos están valorados positivamente, llevan también marcas de negatividad por la presencia del peligro o la amenaza que siempre planea sobre los seres que ocupan estos espacios. Algunos espacios abiertos son totalmente negativos para los protagonistas. Estas circunstancias explican el universo generalmente carcelario del teatro de Césaire, y sobre todo del de Miras del que V. Serrano (1991) pudo entrever cierto *pesimismo*.

Quizá sea esta escasez de espacios abiertos a la libertad la que empuja a los actantes sujetos a crear paraísos artificiales mediante espacios imaginarios abiertos a la fantasía y a la evasión como forma de liberación.

III. 1. 3. 3. El espacio imaginario

Uno de los múltiples puntos comunes entre Césaire y Miras es, además del entramado realista mediante los espacios objetivos, la introducción de elementos surreales a través de la creación de espacios imaginarios. Algunas de sus obras están construidas desde dos enfoques: el primero, bajo un punto de vista objetivo, mediante el que nos situamos en los espacios realistas, objetivos ya citados; el segundo, desde un punto de vista subjetivo-ficticio o de la imaginación, o sea, desde una visión irracional que procede de la propia conciencia del personaje. Sin embargo, el manejo de estos espacios imaginarios difiere de un dramaturgo a otro.

Domingo Miras utiliza una forma que supone para el lector-espectador un proceso de inmersión en la conciencia interior o en la mente totalmente desquiciada del personaje y contempla la realidad a través de su mirada.

El espacio general de *La Saturna* está ubicado en el punto de la mente de dos personajes que participan poco de la acción principal de la pieza: de hecho, la historia de Saturna no nos llega directamente, sino a través de los recuerdos de Pablos, el Buscón, y de las alucinaciones de Quevedo.

En el cuadro I, el cuarto de Quevedo se convierte en espacio simbólico subconsciente en el momento en que *de debajo de la mesa, donde apenas se adivina acurrucado en la oscuridad, sale la voz chancera y jovial de don Pablos* (Miras, 1974: 17). De igual manera queda transfigurada la habitación en el cuadro XII, al aparecer ante los ojos de Quevedo la hoguera en que se quema a Saturna. En este espacio subconsciente, se materializa el mundo de los temores ocultos o bien actúa como la conciencia individual y colectiva. En el cuadro I, el juego unamuniano de personaje y autor favorece la reflexión de la conciencia

del escritor. En el cuadro XII, la superposición del espacio subjetivo-ficticio al espacio real sumerge también al receptor en el espíritu torturado de Quevedo.

En el cuadro X de *La Saturna*, se da otro espacio fantástico: Saturna sufre una alucinación que transforma el paisaje real en delirio. El cansancio y sobre todo los temores de su subconsciente ganan la batalla sobre su razón y su fortaleza, tiene lugar la escena del Rey, y la simbólica visión de la inmólación del joven martirizado que, convertido en feto, representa la repetición del ciclo del dolor para el oprimido que será la víctima inocente tantas cuantas veces nazca.

Desde el punto de vista de la interconexión entre espacios reales y espacios objetivo-ficticios, *De San Pascual a San Gil* es una obra muy arriesgada: los espacios interiores subconscientes se materializan en cualquier de los espacios objetivos (convento, palacio...) y sumergen al espectador en recuerdos y temores.

Las primeras escenas en nada delatan su categoría de recuerdos hasta las palabras de la Reina; por el contrario, en la escena en que se representa ante Isabel II la visión ensangrentada de Sor Patrocinio, todo parece indicar que es producto de la imaginación de ella hasta que dicha visión atraviesa el espacio real, que en ese momento es el palacio. Las palabras del padre Claret pueden convencernos de que fue una alucinación de la Reina: *Yo no tengo la dicha de ver a vuestra santa... Sin duda, dios ha dispuesto que sólo Vuestra Majestad goce de su beatífica visión* (Miras, 1988: 57).

La más atrevida interconexión espacial simbólica es la que se produce en presencia de la Muerte; ésta se materializa como ilustración de las palabras del relato que el general O'Donnell está haciendo a la Reina.

La Reina.- *¿Y qué has hecho ahora, si se puede saber?*

O'Donnell.- *Establecer retenes en las calles para evitar que se reproduzcan disturbios y organizar la recogida de cadáveres.*

(Señala al fondo, que se ilumina o tal vez se abre un telón, mostrando a la Muerte que se afana con diligencia recogiendo muertos y apilando pulcramente en un céntrico y cuidado montón) (Miras, 1988: 93-94).

La separación entre el espacio imaginario (simbólico) de la Muerte, que sitúa los cadáveres como sostén del trono, y el lugar donde se relatan los hechos desaparece cuando ella *se dirige a los circundantes echando su coplilla* y la Reina le increpa: *anda, cállate, que me das miedo* (Miras, 1988: 94), comenzando así una pelea entre *iguales* arbitrada por el padre Claret, en la que no tienen en cuenta los distintos planos espaciales que, una vez unidos, permiten que los representantes del poder (que proceden del espacio real del palacio) ocupen el simbólico trono sobre la montaña (simbólica) de muertos. La didascalía señala:

O'Donnell ha ofrecido el brazo a la Reina y la conduce hacia el montón de los interfectos. Al llegar a él la Reina titubea (...) Sube la escalera de muertos del brazo de O'Donnell. Tras ellos, lo hacen Sor Patrocinio y Claret. La Reina se sienta en trono, y la monja y el Confesor se colocan de pie, detrás de ella (Miras, 1988: 95).

Hasta el final de esta escena en la que todos quedan ocultos por *el racismo* de cadáveres que van llegando, es difícil saber en qué espacio nos encontramos: ¿real o simbólico? La interconexión entre los dos se mantiene.

En *La Venta del Ahorcado* el espacio imaginario es más explícito. Si partimos, como lo hicimos en el análisis actancial, del supuesto de que la obra es el relato de un crimen premeditado y cometido por los venteros en la primera parte (realista), podemos comprender, auxiliados por los psicoanalistas, la razón de ser del espacio fantástico que articula la segunda parte (simbólica). En efecto, la aparición de las Muertes transforma el espacio hasta ahora objetivo, real, en un espacio fantasmal. Para entenderlo, hacemos nuestra la explicación estética y psicoanalítica, que nos da César Oliva (1986: 11-12). En la secuencia octava, doña Madrona, acompañada por los guardias, viene a recoger el cuerpo de su marido. La misión de sacar de allí el cadáver se cumple, y poco a poco, quedarán solos los venteros. Sin embargo no están realmente solos porque *el remordimiento, la inseguridad de sus acciones y un terror absoluto se va apoderando de ellos. (En este momento) entran (los) tres personajes fantásticos (...) Las tres Muertes dan nuevo tono al escenario. El vulgar desenlace de la definitiva riña matrimonial, en la que la culpa busca un sujeto, es traducida por el autor en una impresionante realidad onírica. Juanico el de la Venta, pudo terminar matando a su mujer, suicidándose después; pero el autor prefiere contarlo de otra manera. La Justicia de los pobres, que no es igual que la otra hace de verdugo implacable. Y dado que aquella Justicia es de todos los tiempos, se nos presenta anacrónica – los textos de las Muertes son arcaizantes, a veces tomados directamente de Alfonso X – en su lengua oral.*

Por lo que respecta a *Las brujas de Barahona*, la presencia de espacios fantásticos es obvia, ya que el dramaturgo pretende *apoderarse* de las brujas y escribir *sobre ellas desde el punto de vista de ellas mismas* (Miras, 1980b: 72-77). La pieza está estructurada bajo un punto de vista objetivo (espacio real) que corresponde a la vida cotidiana de la bruja campesina y desde un punto de vista subjetivo-ficticio o de la imaginación en el que se muestran sus fantásticos

poderes y actividades secretas. Nos interesa aquí este segundo aspecto, organizador de espacios interiores del sueño y del subconsciente. Desde esta perspectiva y una mezcla de realidad-ficción:

- a) La primera escena de la parte inicial presenta la estampa típica del cuento tenebroso: noche de tormenta, árbol de *retorcido tronco*, desprovisto de hojas, gallina negra, humo... y el lenguaje de los conjuros. Este es el típico escenario sobrecogedor y mágico de las brujas.
- b) La alucinación histérica en que cae Marica, en la segunda escena, bajo los efectos de su obsesión, crea otro espacio imaginario.
- c) Sus supuestas actividades o las acciones que el vulgo les imputa, crean un espacio mezcla de ficción y de realidad, como hacerse con los dientes del ahorcado (escena 3 de la primera parte), *chupar niños* o utilizar los despojos de los muertos, etc. Todas estas leyendas lúgubres infunden miedo entre los vecinos. El ejemplo sobresaliente es el caso de Catalina, en la escena IV, el miedo y la confusión procedidos de un espacio interior creado por el juego de sombras y sonidos, la empujan a acusar a Quiteria como responsable de la muerte inexplicable de su hija.
- d) Pero el campo de visión que hemos denominado subjetivo o irracional, que procede de la conciencia de la bruja, se materializa sobre todo, en la escena 2 de la segunda parte. Se trata del aquelarre en el Campo de Barahona. Por efecto del conflicto ser-parecer, la acción se desarrolla en un espacio exterior nocturno, sin embargo, pertenecen a un espacio interior subconsciente: en realidad, como ya lo explicamos al estudiar a los personajes, lo que sale a escena son los temores y deseos que sólo habitan en la mente de esos seres. Como lo demostramos también, el espacio

imaginario de escena II es el que propicia el desarrollo de la personalidad mítica de la bruja. Transgresión y libertad afectan a todas sus actitudes y manifestaciones: vuelan desnudas, gritan, insultan, ríen, cantan, total, actúan sin trabas. Su actitud ya no es de defensa de defensa sino de plenitud y, gracias a ello su función no es ahora atemorizar sino disfrutar.

Construidos como en la pieza anterior, se hallan los espacios de Torralba en *El doctor Torralba*: suponen una inmersión directa en la mente del personaje y, en ella, descubrir los sucesos o invenciones que le dieron fama. Sitien es verdad que *Roma, Valladolid y Cuenca*, enunciadas por la didascalia, son las ciudades en las que se sitúan los hechos dramatizados, no lo es menos que la mayor parte de los sucesos sólo existen palpablemente en las manifestaciones que el propio Torralba hace. La pieza se vuelve sin gran interés si no cuenta con este otro espacio focalizador de gran parte de la acción dramática, que se encuentra ubicado en el punto de vista de la mente del personaje.

A través de ese espacio vemos circular a *un hombre desnudo atravesado por multitud de puñales, de cuyas sangrientas heridas parecen salir a veces pequeñas llamas* (Miras, 1991: 107), en la escena del conjuro de desaparecido marido de doña Madrona. Ese espacio se superpone al del laboratorio de fray Pedro para dejar paso a Zaquiel, que simultaneará su presencia visible para el espectador con la de Volterra, Zúñiga y las máscaras. Inmersos en él, asistimos a las conversaciones entre Torralba y el ángel o atravesamos las regiones aéreas (el vuelo Valladolid-Roma sobre un palo) para presenciar el saco de Roma. De manera general, en el acto II, excepto las escenas 4 y 5 donde tienen lugar, respectivamente, el reencuentro con Zúñiga y el juicio, todas las demás que suceden en el exterior configuran el mundo mágico de las visiones del médico nigromante. En la última, cuando Torralba cierra los ojos y pierde de vista a Zaquiel, lo pierde también el lector-espectador.

En *El doctor Torralba*, la cohesión de los espacios subconscientes y los reales es mayor que en ninguna otra obra. La síntesis es tan perfecta que el receptor queda desde el principio inmerso en la perspectiva de Torralba y con él percibe el mundo objetivo y el mundo imaginario.

En *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, no falta tampoco el espacio interior del subconsciente. Éste ocupa el comienzo de la segunda secuencia del primer acto y lleva al lector-espectador a la visión atormentadora que se adueña de la mente de sor Luisa. Sin embargo, el acercamiento al espacio subconsciente aquí no se realiza por inmersión directa en dicho espacio de la mente, como sucede en las obras anteriores, sino por la materialización escénica de las palabras que atraen la imagen a la realidad.

En la escena en que, en pleno éxtasis, sor Luisa cree ver la levitación de la priora, la presencia de otras dos monjas que comentan la fantástica visión, ofrece una perspectiva múltiple y objetivadora: a) por un lado, la visión materializada en los elementos del decorado; b) por otro, las otras religiosas que recuerdan que todo puede ser producto de la mente enferma de sor Luisa:

¡Jesús! Pero ¿es cierto, cierto que has visto en el aire? ¿No tocaba el suelo?

O

¿Y no habrá sido otro de tus delirios?

Sucede igual cuando sor Luisa, en otra alucinación, asiste al parto de su capellán; sin embargo, otra monja emite una duda: *Yo no veo nada, Luisica, pero dime tú lo que ves, por Dios, que yo lo sepa* (Miras, 1985: 48).

El decorado verbal de la descripción de Sor Luisa se va materializando en el escenario, de forma que el público pueda captar la visión a través de la doble perspectiva visual y auditiva. En realidad, esta onírica visión de la religiosa tiene su origen en los miedos y recelos que las acciones del fraile despertado en ella, así como lo vimos en el análisis actancial.

También al final del primer acto, lo maravilloso aparece cuando la metafórica *Gloria*, reflejo de la *felicidad* que reina en el convento inunda el espacio escénico, al pronunciar sor Anastasia la profecía que le inspira el demonio Peregrino:

La luz se va transfigurando, marcando un ambiente progresivamente irreal (...) El climax es absolutamente onírico, la música triunfal invade los ámbitos, se ven confusamente flotar rosadas nubes de incendiados atardeceres barrocos, con columnas salomónicas, escorzados arquivoltas y aleteos de querubines rientes y liróforos angelotes desnudos (Miras, 1985: 75).

Queda así creado el espacio de la felicidad, espacio de evasión de ese *caserón cerrado y oscuro* que constituye el convento en el que están encerradas estas jóvenes mujeres. Como diría M. Blanchot (1992: 244), *al margen de lo real e inmediatamente detrás de él, (ellas encuentran) una pura felicidad y una satisfacción soberbia, la eternidad transparente de lo irreal.*

En resumen, como podemos comprobar, desde las primeras obras, Miras ha introducido lo maravilloso en su teatro, haciendo salir a escena temores y deseos que sólo habitan en la mente de los seres.

Sólo en *La Monja Alférez*, el dramaturgo no hace intervenir estos elementos fantásticos, puesto que *ya es por sí misma la protagonista lo bastante*

insólita, sobrenatural y extraordinaria, como para que su credibilidad fuese el principal problema, sin necesidad de traer a escena nuevas maravillas que también habían de justificarse (V. Serrano: 1991: 293). En efecto, si estos espacios imaginarios que acabamos de estudiar son una proyección de sentimientos o ideas de los personajes, en el caso de Catalina de Erauso, ella misma es una idea que ocupó su propia mente durante toda su vida y que adquirió tal fuerza que fue capaz de proyectarse al mundo de la realidad y circular por él sin que nadie sospechase el engaño. Cada vez que Catalina está en escena, el escenario real se convierte en imaginario.

En Césaire, el espacio imaginario está organizado como en *La Saturna* de Miras, donde las visiones de Saturna o la conciencia materializada de Quevedo suponen breves instantes de participación del espectador en los recónditos temores o deseos del personaje, de los que sale tan pronto como ha entrado, en disposición de juzgar. Para comprender cómo se organizan los espacios subconscientes en los personajes de Césaire, hace falta emprender, por la psicocrítica, la vía de la búsqueda de las *metáforas obsedantes* de las que habla Greimas (1966: 189).

El pasado ejerce sobre el héroe cesaireano una atracción particular. Sea el Rebelde, Christophe o Lumumba, cada uno emprende una incursión en el pasado marcado por el sello de la esclavitud, la alienación, la deshumanización (Césaire, 1974: 176; 1972: 30-31 y 47-48; 1973: 28). Esta inmersión en el pasado tiene dos efectos sobre los personajes. El primero es que casi siempre los lleva a revivir un pasado anterior al evocado y contrapuesto a éste: es la visión de las grandes civilizaciones e imperios africanos precoloniales (Bornou, Benín, Mandingas, Congoleños, Yoruba... etc) (Césaire, 1974: 170; 1972: 90).

Aquí el decorado verbal de la invocación de aquella África tradicional se va materializando en el escenario: la reconstitución de *las antiguas civilizaciones de Benín* por ejemplo, simbolizadas por *el cortejo del medievo africano que cruza la escena*, señalada por la didascalia en *Y los perros callaban* (Césaire, 1956: 85), o la recreación a través de los *pajes africanos vestidos con sus ropas tribales* en *La tragedia del rey Christophe* (Césaire, 1972: 89).

El segundo aspecto es hacer revivir en su mente una escena de rebelión negra: en *Y los perros callaban*, es *la visión del bosque y de malezas (y de) jinetes negros* (Césaire, 1974: 101), como en *Christophe* puede ser la visión de Toussaint Louverture, o en *Lumumba*, la de Simon Kimbangu. A veces, el personaje deja de ser testigo de la visión que comunica al público para convertirse en testigo-partícipe, como lo demuestra la reacción del Rebelde indicada por la didascalia:

El Rebelde se pone a marchar, a arrastrarse, a correr entre imaginarias malezas, guerreros desnudos irrumpen, un tam-tam suena lejanamente (Césaire, 1974: 204).

En todo caso, la inmersión en el pasado supone para el héroe, como lo reconoce el propio Rebelde, remontar *con mi corazón el antiguo sílex, la vieja yesca depositada por África en lo hondo de mí* (Césaire, 1974: 159).

El recurso al pasado a través de visiones, es para el personaje una clase de terapia: el pasado como espacio de refugio momentáneo, y el héroe como Antea, en la mitología, que necesitaba siempre tocar el sol para reponer nuevas fuerzas. Al recuperar la memoria, se diría que los viejos ardores se vuelven a encender.

Desde una perspectiva dramaturgica, la materialización de estas visiones en el escenario, como en el caso de las alucinaciones de Sor Luisa en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, permite que el espectador pueda captar la visión a través de la doble perspectiva visual y auditiva.

La tensión obsesiva del héroe cesaireano hacia el futuro permite destacar otro espacio imaginario. El Rebelde, Christophe, Lumumba, son todos visionarios. Los tres se arrojan sobre el futuro, sobre su ideal de prosperidad y de libertad que provoca una confusión entre presente y futuro. Están demasiado volcados hacia el futuro con el riesgo de la soledad, puesto que abandonan a su pueblo atrás. En este espacio imaginario, proyección en el mañana, borran de un golpe todas las realidades presentes (miseria social, analfabetismo, dependencia política o económica, etc.) para ver más allá un mundo, Haití o un Congo extraordinario que, de momento, sólo existe en su mente y que será realidad de mañana. El héroe quiere hacer vivir a su pueblo la realidad de sus visiones. Baste como ejemplo esta alucinación de Christophe al referirse a la futura ciudadela, símbolo de Haití independiente.

Mire, Besse. Imagínese, sobre esta poco común plataforma, vuelta hacia el norte magnético, ciento treinta pies de altura, veinte de espesor de muros (...) Digo la Ciudadela, la libertad de todo un pueblo (...) vea, su cabeza está en las nubes, sus pies surcan el abismo, sus bocas escupen metralla hasta el mar (...) una fortaleza, un enorme acorazado de piedra (...) A este pueblo que quisieron de rodillas le faltaba un monumento para ponerlo en pie. ¡Aquí está! ¡Surgido! ¡Vigía! (Alucinado) ¡Mire de una vez! Vive. Hace sonar el cuerno en la niebla. Se ilumina en la noche. ¡Anulación del negrero! ¡La formidable cabalgata! ¡Amigos míos, bebido el acre sal y el vino negro de arena, yo, nosotros, los derrumbados de la gran marejada, he visto la enigmática roda, espuma y sangre en las ventanas de la nariz, hendir la ola de la vergüenza! Que mi

pueblo, mi pueblo negro, de la bienvenida al olor de marea del porvenir (Césaire, 1972: 51).

Y como para hacer eso, el decorado verbal de la descripción de Christophe se materializa en el escenario: *Vista de la Ciudadela destacándose, iluminada en la noche sobre una doble hilera de montañas*. De esta forma, y como en las alucinaciones anteriores, el espectador capta esta visión a través de la doble perspectiva.

El presente de los héroes tampoco está exento de espacios subconscientes. Estos son el resultado de la soledad y del miedo del personaje frente a enemigos terribles que le atacan por todas partes: como en *Macbeth* de Shakespeare, el espectro de Corneille Brelle, asesinado por Christophe, le aparece al fondo de la iglesia y lo deja paralítico, en la escena 2 del acto III; El rey sufre otra alucinación, cuando desmoronado al final se entera de la traición de sus oficiales:

Alucinación del rey: aparece Boyer acompañado de un brillante Estado Mayor (Césaire, 1972: 110). Boyer es precisamente uno de los generales que se apodera de las riendas de Haití después del suicidio de Christophe.

Al Rebelde que acepta la muerte como precio de la libertad de su pueblo, el espacio imaginario le permite romper los lazos con la sociedad entera para privilegiar un nuevo tipo de relaciones más bien cósmicas:

He captado en el espacio extraordinarios mensajes...; oigo a más altura que las loas una vasta improvisación de tornados, de golpes de sol, de maleficios (Césaire, 1974: 95).

En definitiva, el estudio del espacio imaginario nos permite comprobar la intervención de lo maravilloso en el teatro de Miras y Césaire, quizá más abundante en este último. Para comprender la presencia de este espacio otrora intervención de los dioses en el teatro clásico, pero hoy espacio subjetivo subconsciente, hay que recurrir a la explicación que nos ofrece Miras (V. Serrano: 1991: 293).

En general, lo metasensible que con frecuencia aparece en mi teatro y en el de otros muchos, es una proyección de sentimientos o ideas de los personajes, una manifestación directa de sus imágenes mentales, pero, junto a este papel funcional, tiene otro más formalista, más espectacular, si se prefiera: el escenario es un lugar de encuentro entre los dioses y los hombres, igual que los templos. No me parece mal, por tanto, que lo maravilloso haga en él acto de presencia como elemento de contraste con lo cotidiano y habitual: la fiesta, que es una relación con la divinidad, exige lo insólito, lo sobrenatural, lo extraordinario...

E todas formas, y desde la perspectiva de la teatralidad, la presencia del rey o del joven-feto en *La Saturna* las visiones de Torralba, el vuelo del aquelarre en *Las brujas de Barahona*, la recreación de las antiguas civilizaciones africanas en *Y los perros callaban* y *La tragedia del rey Christophe*, las alucinaciones de Christophe o las pesadillas de Lumumba... etc., suponen un efecto de participación absoluta (por inmersión directa), por parte del público, en el interior de los personajes. El escenario queda así convertido en reflejo de un mundo interior y recóndito perteneciente tanto a estos personajes como a los lectores-espectadores.

III. 1. 3. 4. El campo “objetual”

Al utilizar este neologismo “objetual”, queremos estudiar todo el campo formado por el grupo de lexemas textuales cuyo referente puede ser figurable en escena en forma de objeto. Ubersfeld (1989: 138) define el objeto en su estatuto textual como:

... aquello que es sintagma nominal, no-animado y susceptible de una figuración escénica.

La consecuencia de esta definición es cuestionar la razón de ser de este apartado. De hecho, hemos destacado un sinnúmero de objetos para determinar los espacios: *un vaso* o *la yacija* en *La Venta del Ahorcado*; *la barricada* en *De San Pascual a San Gil*; *las doradas copas, las columnas de mármol*, del palacio de Volterra, *el estrado* y *el bufete, un aparato de madera, las argollas de hierro*, del lugar de interrogatorio de Torralba, en *El doctor Torralba*; *el barco* en el espacio marino de *La Monja Alférez* y *La tragedia del rey Christophe*; *la gallina negra de las brujas, los puestos de las verduleras* en *Las brujas de Barahona...* etc. Se podría hacer un inventario incalculable de todos los objetos de los que rebosan las piezas de Miras y Césaire. Todos los objetos citados han contribuido a iconizar los espacios y microespacios físicos de las piezas. Sin embargo, el problema en cuanto al objeto no es tanto el de su figuración como el de su relación con el referente: la cuestión es saber si, por ejemplo, un sillón en la escena (*el sillón frailuno* de don Alonso o de Torralba, por ejemplo) en una silla en el mundo.

Planteamos aquí el problema del estatuto del objeto escénico como signo: los objetos del espacio escénico constituyen un sistema de signos que llamamos no verbales. El objeto escénico, en la medida en que *vale por* algo que existe en

el mundo, puede ser considerado como un signo. Forma parte de un universo concreto, referencial; reenvía a la vez a algo en el mundo y *vale* por *algo* del que es icono. La clasificación de los objetos puede llevarse a cabo en tres apartados: los objetos utilitarios, los referenciales y los simbólicos. Además, como signos que son, tendrán las tres funciones que Peirce (1978) les asignó: la icónica, la indicial y la simbólica.

Al estudiar los espacios dramáticos, recreación de los espacios culturales de una sociedad dada, señalamos – aunque de manera no exhaustiva – los objetos que los determinaban. Éstos, que figuraban en las didascalias o en los diálogos, pueden clasificarse en el apartado de objetos utilitarios: la olla de las brujas sirve para cocinar; las espadas, en *La Monja Alférez*, sirven para los duelos o la guerra; los *sillones* para sentarse, el barco-galeón español para viajar por mar, el avión para viajes aéreos, etc. Existen en las piezas de Miras y Césaire, objetos puramente utilitarios. En conjunto, no representan más que elementos necesarios para la acción, sin tener otro significado.

Por eso, nos interesa particularmente, aquí, los objetos de tipo referencial y simbólico: ellos sí son de gran importancia para la comprensión de cada una de las piezas: los objetos referenciales son signos cuya función más importante es la indicial, o por decirlo de otro modo, la función indicial de estos objetos tiene, en consecuencia, un carácter referencial, los objetos pueden (o no) tener otro simbólico. Entramos, pues, en el campo de la retórica, y dentro de la retórica del objeto, las figuras más importantes son la metonimia y la metáfora, con la posibilidad además de que un objeto pueda ser ambas figuras a la vez.

Hemos seleccionado una serie de objetos que consideramos que, en las piezas, tienen un marcado significado simbólico o referencial, con la certeza de

que un mismo objeto puede fácilmente pertenecer a los dos (y hasta a los tres) grupos señalados.

En *La Saturna*, ya aludimos a la *humilde cama de sucias y revueltas sábanas* (cuadro II) que simbolizan la miseria, o el *gran sillón* de don Alonso (cuadro V) o el *sillón frailuno* de Quevedo (cuadro I), patentes signos de gente acomodada. Sin embargo, algunos objetos tienen un significado muy relevante en la estructura del drama:

a) La carta es para Saturna símbolo de libertad y en consecuencia, se presenta como motivo fundamental del argumento. Cuando pierde su significado, es el momento del desengaño final:

Rey.- *Ya ves lo que tienes: nada (...) Tú eres de aquellos que no tienen cartas*

(...)

Vieja.- *¡Un papel! Los papeles no son cosa nuestra, hija Alonso! ¡Sólo sirven A los de arriba!*

(Miras, 1974: 59 y 71).

- b) La red actúa, en el cuadro IX, con una doble significación: como espacio moral que delata la inmunda personalidad de Clemente, el marido de Saturna, y con mayor alcance y efectividad dramática, como, metafóricamente, una trampa social que enreda a los pobres entre sus mallas.
- c) Los trajes son para Saturna símbolos de escudo y coraza defensivos, aunque vistos desde los resultados, se convierten en símbolos de fracaso: el traje de varón (cuadro III) tendría que preservarla de los ataques del camino; el vestido de la cómica (cuadro VI y V) que la hace parecer una

gran dama termina hecho jirones; el hábito de *fraile franciscano* (cuadros VI, VII y VIII) tampoco la salva de sus agresores. Estos tres trajes son signos de riqueza y, en ella, de distinta clase social que permiten a Saturna entrar en espacios que no le corresponden.

Estos trajes, como disfraces, son signos referenciales que pueden remitir metonímicamente a un período histórico. De hecho, como veremos con *La Monja Alférez*, obra del mismo intervalo histórico, el disfraz femenino es una costumbre de la época.

- d) Las negras vestiduras que ritualmente le van poniendo las viejas a Saturna, simbolizan la despersonalización de estos seres marginados e igualados por la desgracia, la injusticia y el luto
- e) Las llamas, último elemento que cubre el cuerpo de Saturna, en la alucinación de Quevedo (cuadro XII) son a un tiempo metonimia y metáfora de la Inquisición, y metonímicamente remiten a esas *zonas malditas* de la historia de España; estas llamas vienen a confirmar el trágico destino que, desde el comienzo de la obra le venían anunciando don Alonso, Pedro, don Lope, el Rey, etc.
- f) El *tintero* de Quevedo y *su pluma de pato* metida, si bien tienen una connotación intelectual, tienen también una función indicial, como objetos arcaicos; remiten a una época pretérita.
- g) La oscuridad adquiere en esta pieza un valor simbólico particular. Ella proporciona a Quevedo la claridad de juicio cuando se apaga el candil. Sin luz material, Quevedo escucha la historia desconocida de la madre de Pablos. Sin luz material, se ilumina la luz de su espíritu (y, con él, el del espectador) tal como se lo hace notar Pablos: *Tal pudiera ser que, en apagando este candil, se encendiesen otras luces en la oscuridad y con ella durmiese menos* (Miras, 1974: 76). Esta clase de visión en la

oscuridad, esta clarividencia, hace de Quevedo el testigo histórico del drama de Saturna.

Con marcado significado simbólico tiene también el juego luz/sombra en *De San Pascual a San Gil*. No sirve sólo para marcar los espacios o los momentos del día sino que adquiere valor de metáfora. La luz clara que ilumina la escena de la barricada, *luz de pleno día en plena calle*, está significando la espontaneidad de esta gente de la barricada, frente a la penumbra de los espacios de la conspiración (la sala de estancia del convento *discretamente iluminada*, donde Sor Patrocinio recibe a la Reina; las tertulias reales *rodeadas de zonas oscuro y el espacio que las separa*). La luz sirve para subrayar las intervenciones de Perico el ciego, para recalcar la carga de verdad y de moraleja de lo que dice. La bajada de la luz en el final de la obra coincide simbólicamente con la aniquilación de la voz del ciego.

La propia barricada, símbolo de la lucha por la libertad, es al mismo tiempo, indicial: metonímicamente, remite a la Revolución Francesa de 1789, un siglo antes.

Es también notable *la mesa con confituras* en la sala de estancia del convento, donde sor Patrocinio recibe a la Reina; nos hace pensar, por asociación, en *la mesa provista de dulces y licores* alrededor de la cual *conversan plácidamente* el Rey y la priora en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*: si bien, son índices de la relación cortesana y por lo tanto, de la alta estirpe de que proceden los que allí se sientan, también es cierto que esta relación simboliza la complicidad entre Iglesia y Realeza patente en todas las piezas de Miras.

En cuanto a *La Venta del Ahorcado*, ya demostramos que la propia venta era metonimia de España con la aparición de las Muertes. Hay que añadir que las actuaciones de don Terencio que convierte a Donata en una de sus propiedades rústicas hacen de la venta un signo referencial: el punto de anclaje con la España caciquil.

El testamento, como la carta de Saturna, representa la esperanza de los venteros, hasta que se convierta en el objeto de su destrucción.

La indumentaria de los tres personajes (el Rey, el Conde y el Obispo) que representan las Muertes tiene también una función a la vez simbólica e indicial: llevan vestiduras *andrajosas, ajadas, polvorientas* y cubiertas de telarañas: *son sus rostros amarillas calaveras*: no sólo son fantasmas, sino y sobre todo fantasmas del pasado, y representan en sentido propio y figurado la pesadilla de los venteros. Las telarañas, las calaveras y todo lo que configura el aspecto de los tres personajes alegóricos son signos inequívocos de continuidad: representan lo que persiste a través del tiempo y de la destrucción: el terror, el poder, el abuso, la mentira, la fuerza opresora que cobra sus víctimas bajo cualquier bandera.

La luz, con el juego luz/sombra, cobra valor simbólico: la luz es el triunfo y la oscuridad, la derrota. El universo dramático de las vidas de los venteros se configura casi en las sombras: *densas tinieblas, oscuridad impenetrable, oscuro total, el espacio escénico, oscurecido más que alumbrado por los dichos reflejos, cruzan las oscuridad las voces alternadas de los que han sido interrumpidos en su velatorio por las lamentables consecuencia de la inestabilidad atmosférica... etc.* El único candil de la estancia entra y sale de la escena propiciando las tinieblas. Cuando Donata y Juanico perdidas todas las esperanzas, quedan solos y desvalidos en la venta, están totalmente a oscuras y

la didascalía indica: *ya no existe llama de candil ni de velas; y la escasa luz que los alumbra queda al arbitrio del directo, procurando dar la sensación de que se hallan en la oscuridad* (Miras, 1986: 90).

La luz no llega a triunfar: *Los venteros, en último término, quedan en la oscuridad* (Miras, 1986). Estos seres vencidos, han pugnado toda su vida por alcanzar la luz que irónicamente, sólo consiguen después de la muerte: *Se va extinguiendo el foro que ilumina al ahorcado, hasta la oscuridad total* (Miras, 1986: 109).

Otros objetos poseen un claro valor simbólico: el espanto interpretado por la tía Conejita, es una anticipación a la fantasmal aparición de las Muertes. El *ataúd* que va a recoger Ariche, posee una simbología bisémica: representa la muerte, pero también, por su lujo, connota la riqueza, contrapuesta a la *yacija* de Donata, expresión de su miseria, pero también convertido en innoble lecho, por servir de lugar de encuentro Donata – don Terencio, y de sepultura de éste.

En *Las brujas de Barahona*, los objetos que pueblan el escenario, en la primera escena poseen un valor icónico y tienen una función indicial: *árbol de retorcido tronco, gallina negra, caldero que se cuece, humo, sapos*, etc., en una noche de tormenta, remiten a un ambiente que conocemos por las leyendas: el mundo brujeil.

El crucifijo del espacio interior de la casa de Quiteria (escena II) como elemento de un ritual mágico remite al mundo sobrecogedor de las brujas; sin embargo, es fácil asociar el simbolismo tradicional de la cruz con la vida miserable de estas mujeres: el crucifijo es metáfora de su sufrimiento. También lo es el vino (escena V): tanto en *La Venta del Ahorcado* como en *Las brujas de Barahona*, el vino es el consuelo de los pobres; en él ahogan sus penas, sus

frustraciones; con él, crean una especie de paraíso artificial donde se olvidan de su lamentable situación; el vino es también el signo de su autodestrucción, de su decadencia moral, ya que es impulsor de sus perversas acciones.

En la escena V, la coraza que el verdugo ofrece a Quiteria y que ella rechaza, la escalera en lo alto de la que se sube a la bruja son signos simbólicos: presagios de la subida de las brujas al cadalso, son también una metonimia de la Inquisición, instrumento de la arbitrariedad, del abuso de poder y del suplicio de los débiles.

La careta que, al final de la pieza (escenas III y IV de la 2ª parte) inicia el camino, las campanas que doblan, las *grandes masas de humo blanco* que enseñorean de la escena son signos escénicos que manifiestan el terrible e inevitable futuro de las brujas: simbolizan el camino hacia el Gólgota.

De la profusión del campo objetual de *Las alumbradas de la Encarnación Benita* podemos seleccionar tres elementos que nos parecen de marcada significación para la pieza.

En el cuadro de Velásquez – *el Cristo Crucificado* – que protagoniza el espacio de la sacristía y preside las oraciones místicas y desalentadas de la priora, en las primera y última escenas de la obra, tiene un valor referencial, ya que es índice del mundo religioso cristiano; también es metonimia de de la Iglesia. Sin embargo, en estas escenas, la función mayor de este cuadro es la metafórica: el *Cristo crucificado* es la imagen de estas jóvenes religiosas, cuya vida de soledad, angustia, frustración y dolor, es una verdadera cruz, un calvario. La imagen de Cristo en la Cruz se convierte también en un presagio del destino trágico de estas ingenuas religiosas entre las manos de la Inquisición.

Del mismo parecer es la sepultura de Sor Ana María Loaysa. En una visión a través de las predicciones de sus demonios, una de las alumbradas había anunciado la incorruptibilidad del cuerpo de sor Ana María Loaysa, por ser santa como todas ellas. Cuando abren la tumba para averiguar y sale el cadáver fuera, es la hora de la verdad: todas pueden ver su putrefacción. Esta sepultura es la imagen de ellas mismas: cada una puede ver reflejada su vida en los despojos de su hermana de religión. Los sucesos de San Plácido traspasan los opacos muros del convento y se percibe el olor de la podredumbre. Así lo entendiendo sor Luisa: en presencia de los deshechos despojos, ella establece una simbólica relación entre la corrupción que están presenciando y la de ellas mismas:

¡No la habéis de tapar más! ¡Dejad que se vea! ¡Que la vean todas! (...) ¿no te doy asco? ¿No de das asco tú? ¿No os lo dais todas? Todas somos iguales, iguales que ella, miradla, miraos en este espejo, porque ésa somos nosotras, ¡nosotras, todas! ¡Todas! (Miras, 1985: 103-104).

Además, el simbolismo puede extenderse a toda España, según las palabras del rey:

*... Caserón cerrado y oscuro ha llamado a su convento. Créame si le digo que así es como debíamos llamar a España, pues **más negra y tapada está que un enterrado**, según la tiene Dios olvidada...* (Miras, 1985: 107).

Otro elemento de importante relevancia es, como en *La Venta del Ahorcado* (también de espacio único) la oscuridad. En efecto, las tinieblas presiden el espacio reducido de la sacristía donde el dramaturgo ha colocado la actividad de sus alumbradas. La oscuridad, en esta pieza sobre todo, tiene valor metafórico: significa para estas jóvenes religiosas, por lo general, ingenuas e incultas (como lo vimos en el análisis actancial) la falta de luz, en el sentido real

y figurado; por consiguiente, no es difícil relacionar este cerrazón con la sepultura colocada en la sacristía.

En *El doctor Torralba*, la *Pieta* o la cama de casa de madona Rosales; las *columnas*, los *bustos cesáreos* y las *doradas copas* del palacio de Volterra; las *oscuras vigas*, los *muebles de madera tallada* del palacio de doña Leonor en Valladolid son objetos de funcionalidad dramática: sirven para crear el ambiente. Y precisamente por crear el ambiente, tienen también un valor referencial, porque remiten a una imagen histórica de las realidades de la época (el siglo XVI). El contraste entre los objetos que configuran el palacio donde Volterra, de claro molde renacentista, con la austeridad de los del palacio de doña Leonor, refleja, metonímicamente, el contraste Italia-España que desarrollamos en el apartado en III. 1. 2. Además, los objetos del palacio del Cardenal Volterra, al connotar la riqueza, son una metonimia de esta parte de la Iglesia aferrada a lo material: representan y remiten a la Italia seudoreligiosa, corrompida y feliz del momento.

Del mismo parecer son el *aparato de madera (...) especie de cama o banco* y las *diversas argollas de cuero o de hierro* de que dispone el verdugo: sirven para crear el ambiente del lugar que poseen un valor referencial: remiten al mundo oscuro de la Inquisición, ella misma, metonimia de la España de cierta época.

Las ruinas de la cabaña de pastor del final de la pieza son la metáfora del eminente médico *arrebujado en una manta y apoyado en un palo (...) cojeando, con el pelo y la barba descuidados y encanecidos* (Miras, 1991: 178). Como en el caso de la sepultura en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, Torralba puede ver reflejada su vida actual en los *derruidos muros*, en las *humildes ruinas* de la cabaña donde busca cobijo.

Otro objeto de gran relevancia en la pieza nos parece ser la luna. De hecho, ella preside la mayor parte de los acontecimientos; al juez Ruesta, le confirma Torralba que Zaquiel que le hizo tan famoso *sólo se veía cuando la luna mostraba su círculo cumplido y entero; el dilatado disco de la luna* preside la primera escena; *la luna llena ilumina el descampado en el que Zaquiel encuentra a Torralba tras la aventura con las máscaras; gigantesco es el disco lunar durante el vuelo*. De ella comenta Zaquiel: *...algo de melancolía te está dando el influjo de la luna, que es un astro de paz y de muerte* (Miras, 1991: 149). Esa misma luna reparte *las claridades y las sombras* en la calle romana donde Torralba presencia los horrores del saqueo y, como astro de *paz y muerte*, *vuelve a dominar con su luz blanca los tonos de la calle*, cuando se extinguen *las llamas muy altas* de la hoguera en la que han quemado a la monja. Con *recelosa mirada* la contemplada Torralba al salir de las cárceles secretas, por miedo de que con ella vuelva Zaquiel. Paz y muerte representan la luna cuando, derrotado, Torralba la ve desaparecer detrás de la nube, después de haber dado el adiós al espíritu.

La última pieza de Miras, *La Monja Alférez*, presenta también algunos objetos simbólicos y referenciales que han creado en torno al fantástico personaje de Catalina de Erauso, un espacio extraordinario.

El galeón español en el que viaja hacia las Indias y las arcabuces que utilizan los soldados españoles en las batallas bajo el mando del capitán Miguel de Erauso parecen hoy – momento de escritura y “lectura” de la pieza – instrumentos arcaicos, o mejor dicho, anacrónicos. Esto quiere decir su valor referencial en la obra: remiten al siglo XVII; son metonimia de la España colonial.

El garito que enseñorea la sala de juego funciona como imagen del vicio.

También adquieren valor simbólico el árbol del cuadro IV y el sol del cuadro VI y IX. En el cuadro IV, Catalina se encuentra, huyendo de la justicia, en medio del desolado paraje de los Andes, a punto de morir frío, cansancio y desnutrición, desesperada por la muerte de su compañero, cuando ve un *árbol seco* por el frío; la aparición del árbol es para ella una esperanza: ... *este árbol (...) Dios mío ¿cuántos días hacía que no veía yo un árbol? Cierto que está seco, (...) ya no pueden estar lejos los árboles verdes...* (Miras, 1992a: 98). El árbol aquí adquiere la categoría de símbolo: simboliza la salvación, la vida, para Catalina. La acotación indica: *se incorpora, animosa (...) Está caminando de nuevo, excitada...*

Igual simbolismo cobra el sol: tras momentos de reclusión en conventos e iglesias para refugiarse y salvarse de la justicia o de sus múltiples enemigos de juego, Catalina, sufre de claustrofobia, sale siempre a la calle, al sol con ansia: el sol significa para ella vida, y esta metáfora permanece en situación final, cuando el astro del día la convierte en silueta, es decir, la mitifica inmortalizándola en esperanza para las demás mujeres.

Sin embargo, los objetos de simbología más relevantes son, a nuestro parecer, la indumentaria varonil de la protagonista y su espada. En efecto, el traje que viste Catalina y *la corra melena como la suelen llevar los varones de su época (que) completa su catadura varonil* son, ante todo, signos indiciales. Este disfraz que le sirve para encubrir su verdadera condición, a pesar de los obstáculos, tiene un valor referencial: remite metonímicamente al siglo XVII, época del auge de disfraz femenino como el que ha analizado C. Bravo-

Villasante (1988)¹¹. Pero, además, el traje que viste Catalina tiene otra fuerte carga significativa: actúa como elemento de contraste en el juego ser – parecer mediante el que se articula toda la existencia de la monja alférez. El cambio inicial de hábito al traje varonil le proporciona la libertad: con él, logra burlar las leyes opresivas de su tiempo. La propia Catalina lo reconoce explícitamente cuando le confiesa al papa durante la audiencia:

Catalina.- *Que no descansé hasta venir a Roma a besar como cristiano los pies del Santo Padre*

Urbano VIII.- *Y tomar licencia de llevar calzones, hija, que parece que No podéis vivir sin ellos según el interés que me habéis mostrado.*

Catalina.- *Santidad, ellos me han hecho vivir como yo quería, con libertad y honestidad a un tiempo* (Miras, 1992a: 140).

La espada, por último, es también signo de libertad; Catalina la aprecia mucho y la ciñe siempre porque la ayudó a ser libre y la somete a su tiranía: *Me puede creer, que no sé andar si no siento su peso al lado izquierdo* (Miras, 1992a: 62). Podemos comprender, a este nivel, que el abandono de las armas por parte de Catalina después de su reconocimiento oficial, se puede interpretar como la conciencia del deber cumplido – demostrar el valor de las mujeres, por consiguiente, la igualdad entre hombre y mujer – y también la voluntad de sustraerse de cualquier tiranía, incluso la de la espada.

¹¹ En un título revelador *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, la autora aporta abundante información sobre las piezas en las que aparece el disfraz masculino y piensa que fue la literatura la que dio origen a los pocos casos que se presentaron en la realidad, entre los que destaca el de Catalina de Erauso y el de la reina Cristina de Suecia.

En otros casos, las damas usaban abundantemente el procedimiento del cambio de traje para seguir a su galán sin ser descubiertas, para interceptar nuevos amores o también y sobre todo, por ambición.

En el espacio escénico del teatro de Césaire, es también posible destacar los objetos-signos de valor referencial o simbólico, o ambos a la vez. Además, la referencialidad y el simbolismo de estos objetos están tan relacionados con la negritud que resulta muy fácil captarlos desde una visión panorámica de la producción global de Césaire, sin tener que pasar por un análisis obra por obra.

Algunos objetos son de simbología recurrente en la producción de Césaire y configuran la trayectoria de la negritud. El primero de ellos es el tam-tam. Al tiempo que metonimia del África tradicional, el tam-tam, en su ritmo parece sobre todo significar, la revuelta negra bajo todas sus formas. (Ngal (1975: 131) lo considera como *el gran grito negro*. De hecho, desde milenios, el tam-tam fue el instrumento de comunicación por excelencia en África; los ritmos primordiales y hasta la vida artística se regularon sobre él: su importancia es tal que no sería exagerado hablar de una civilización del tam-tam. Ese tam-tam es el que preside los festejos populares en *La tragedia del rey Christophe*:

¡Escuchen! En algún sitio, en la noche, suena el tam-tam... En algún sitio, en la noche, mi pueblo baila... Y todos los días es lo mismo (Césaire, 1972: 48).

Pero, el tam-tam es, sobre todo, el símbolo del grito negro. Es el que *jadea eructa, escupe langostas de fuego y de sangre* (Césaire, 1974: 134) para fortalecer y animar al rebelde a permanecer implacable frente a las palabras debilitadoras de su madre. Es también África que le repone energía al rebelde cuando está punto de debilitarse: *el Rebelde se pone a (...) correr entre imaginarias malezas, guerreros irrumpen, un tam-tam suena lejanamente* (Césaire, 1974: 204). El tam-tam, como el olifante en la cultura occidental, convoca a los soldados, a los guerreros para el frente. El sonido del tam-tam

simboliza, al final de la batalla, la victoria. En el caso, de la negritud, la victoria significa el poder hablar, expresarse con libertad: por eso, *Y los perros callaban* concluye con los ladridos de los perros (que antes callaban y el sonido frenético del tam-tam:

Los gritos de las nubes no me bastaban

Ladrad tam-tam

Ladrad perros...

(Césaire, 1974: 206)

El segundo elemento de simbología recurrente es el árbol que en la totalidad de la producción cesaireana puede sintetizarse con la expresión *la imagen vegetal*. Dos dimensiones del árbol recorren las piezas cesaireanas: la primera idea es la de una expansión horizontal, que asigna al árbol individualidad, distinción; es la expansión ascendente, el crecimiento y el desarrollo; es la dimensión que empuja al dramaturgo-poeta, en una especie de evasión hacia una patria solar, planetaria. Basta recordar la intervención del rebelde donde explica una visión selvática del mundo:

¡Supongo que el mundo sea una selva. Bueno!

Hay baobabs, roble vino, abetos negros, nogal blanco;

Quiero que crezcan todos, firmes y tupidos,

distintos en madera, en aspecto, color

pero igualmente llenos de savia y sin que

uno invada al otro

diferentes en su base

pero ¡oh!

Que sus copas se reúnan, sí, muy alto en el

Éter igual como para no formar para todos

*Más que un solo techo
¡digo el único techo tutelar!*¹²
(Césaire, 1956: 57)

En este pasaje, podemos notar particularmente la elección de las imágenes: los baobabs son árboles tropicales, el roble, el abeto y el nogal son de otros continentes (Europa particularmente). Probablemente, estos árboles son metáforas de razas o culturas diferentes. Éstas, representadas por los cuatro vegetales están perfectamente situados: tres árboles serían de Europa y uno de África. El que los adjetivos *negro* y *blanco* estén junto a abetos y nogal puede cargarse de significado: son especificaciones en el seno del grupo de razas occidentales.

Al designar cada árbol con su nombre preciso, el dramaturgo restituye a cada una de las razas o culturas su valor personal, suscitándola en su valor único y singular. Estos vegetales tienen, por lo tanto, un valor referencial.

Que crezcan... sin que uno invada al otro... y que sus copas se reúnan muy alto en el éter: estas palabras introducen la imagen ascensional y la metáfora de un mundo planetario más humano, más fraterno. En esto consiste el concepto de negritud, según Césaire: partiendo de la conciencia de ser negro, lo que implica hacerse cargo de su destino, de su historia y de su cultura, la negritud es el simple reconocimiento de este hecho, y no comporta ni racismo, ni negación de Europa ni exclusivismo, sino al contrario, una fraternidad con todos los hombres.

La imagen solar es también otra metáfora. El sol representa primero la fuente de luz y de vida: *una mancha de sol maduraba con oro y rosa sobre la*

¹² La traducción es nuestra.

piel del agua (Césaire, 1974: 155). Sin embargo, el significado más frecuente es el de la libertad o de la aspiración a la libertad. Por eso, el Rebelde eligió *abrir sobre otro sol los ojos de (su) hijo*. El sol, en el mismo sentido, se ve metonímicamente a través de la imagen del alba, como en esta visión final del *Caribe azul sembrado de islas de oro y plata en el centelleo del alba* (Césaire, 1974: 209). El rebelde muere con la conciencia de haber abierto el camino hacia el mundo nuevo de su visión donde *una alborada justa movía a la sonrisas, una alborada justa daba alas a la esperanza...* (Césaire, 1974: 155) y Christophe invita a *un amanecer de embriagado sol* (Césaire, 1972: 108).

Más allá de estos objetos-símbolos comunes de la producción tanto poética como dramática de Césaire, existen también otros de muy marcado significado dentro de cada pieza:

La Ciudadela, en *La tragedia del rey Christophe* es la metonimia de Haití fuerte e independiente. Representa, como lo reconoce el rey Christophe *la libertad de todo un pueblo, la anulación del negrero*; pero, antes de todo, es la metáfora de la fortaleza del pueblo haitiano, *un acorazado de piedra* contra las maniobras del neocolonialismo. Christophe lo afirma durante las obras de construcción de la Ciudadela:

Por lo mismo, he decidido dar a mi pueblo este alarde de piedra contra los buitres, este buen perro de piedra cuyas solas fauces desanimarán a la jauría de lobos (Césaire, 1972: 70).

La Ciudadela tiene también un valor referencial, puesto que remite a la historia de Haití. Este monumento titanesco, construido hace más de un siglo y medio, sigue siendo, según las palabras de Césaire, durante su estancia en Haití en 1944, un *misterioso desafío* (Kesteloot, 1993: 143).

Igual valor tienen la *maleza*, *el aguardiente de caña*, *el aloque*, *el akassan...* etc., que sugieren la plaza del mercado en las Antillas francesas.

En contraste, el anillo y el cetro de Christophe, y el barco del rey de Francia tienen valor simbólico. El anillo y el cetro son atributos de la realeza. Además, tal como utiliza Christophe su cetro, éste es metonimia de él como rey, pero también como *rey-bastón*, un dictador. El propio Christophe, a veces, lamenta esta situación:

¡Ah! ¡Qué oficio! ¡Educar este pueblo! ¡Heme aquí como un maestro de escuela blandiendo la palmeta a la faz de una nación de perezosos! Señores, comprendan el sentido de esas sanciones. O bien lo rompemos todo, o bien lo ponemos todo en pie (Césaire, 1972: 66).

En cuanto al objeto-barco, ya destacamos su simbolismo al analizar el espacio marino. En resumen, el barco, metonimia del negrero y del colonizador es un negro recuerdo para los Negros. El Rebelde (*Y los perros callaban*) evoca la desgraciada época: *... yo no soy más que pastura; los escualos juegan en mi sangladura... Los Blancos desembarcan. Los Blancos desembarcan. Nos matan nuestras muchachas*. Uno de los obispos contempla con júbilo la escena: *qué época: hijos míos, linda carnicería la que habéis realizado aquí* (Césaire, 1972: 97, 98 y 100).

Hugonin, en *La tragedia del rey Christophe*, destaca el peligro que supone la presencia de ese barco francés en aguas de Haití: lo compara con una *ballena* que se come a los *descuidados* y *avisa que tiene la cala llena de cachiporras* (Césaire, 1972: 21). Como metonimia, el barco es entonces indicial de los

tiempos oscuros de la trata de negros y de la colonización: en resumen, remite a la historia de África.

En *Una estación en el Congo*, el uranio, el diamante, el cobre y el cobalto que enumera uno de los banqueros belgas en la escena 6 del primer acto, son, primero, signos indiciales del *Kananga sonoro y sonante* (Césaire, 1973: 32). En esta realidad, estos objetos son metonimia de la riqueza del Congo, al ser el Kananga metonimia del Congo. Remiten a esta época en que el Congo (actual Zaire) se consideraba según los términos de Mbom (1979: 72) la *ruhr de África y el punto de mira de los industriales capitalistas* de Occidente. La situación geo-económica del Congo es la causa fundamental de las múltiples crisis del país y Césaire (Kesteloot & Kotchy, 1993: 155) dice: *Quien tiene el Congo tiene África. Después del Nigeria, es el país más importante, por su talla, su dimensión, sus riquezas...* Estos objetos, metonimia del Congo, se convierten en última instancia, en metonimia de África.

Aplicada a los belgas, esta acumulación de objetos aparece como una metáfora de la esclavitud por el dinero, por el objeto, por los bienes materiales, por su peso excesivo en la vida cotidiana. La búsqueda, el deseo desenfrenado de lo material constituye el móvil profundo del hecho colonial y neocolonial. El Coro, en *Y los perros callaban*, lo reconoce cuando dice:

Ah, he ahí el digno mensajero de esta raza codiciosa. El oro y la plata tejieron su tinte pálido. La espera de la presa ha repulgado sus narices aleonadas. El brillo del acero anida en sus fríos ojos. Ah, es una raza sin terciopelos (Césaire, 1974: 160).

En *Una estación en el Congo*, es el móvil que empuja a los belgas fomentar la secesión katanguesa y desestabilizar al país africano.

En el mismo orden de ideas, la cerveza *Polar* que el cronista hace circular, en la primera escena del acto I, además de significar metonímicamente los ambientes populares y mundanos, quiere ser más bien el deseo, la sed de independencia y de libertad, así como lo explicitan estos propósitos del propio cronista:

... ¡Hay cerveza! ¡Beban! ¡Beban!

¡Y qué ¿No es la única libertad que nos conceden (los belgas)? (...) ¡vendo cerveza y conozco cerveza! De modo que se puede afirmar que la caña de cerveza es desde ahora en adelante el símbolo de nuestro derecho congolés y de nuestras libertades congolesas (Césaire, 1973: 11).

En definitiva, dejando de lado el aspecto propiamente dicho utilitario del objeto ya abordado en el estudio de los microespacios – el objeto configura el espacio –, hemos podido observar en este apartado, tanto en el teatro de Miras como en el de Césaire, el papel del objeto como figura, con funcionamiento retórico. En todo teatro, el papel retórico más usual del objeto es el de ser metonimia de una *realidad* referencial cuya imagen es el propio teatro. Muchos objetos han funcionado como metonimia del ámbito *real* de los personajes, y al tratarse de personajes mayoritariamente históricos, remitían metonímicamente a un período histórico pasado: los objetos destacaban de este modo, el carácter histórico de los dramas que analizamos. Son el punto de anclaje con el mundo extratextual de la historia narrada, al crear en el lector-espectador un efecto de realidad, puesto que el receptor puede reconocer el espacio representado en el escenario. Además la mayor parte de los objetos cuyas funciones utilitarias o

metonímicas eran evidentes, experimentaban un *entallado* metafórico, una metaforización, cuya mayor expresión ha sido el símbolo¹³.

No cabe la menor duda de que hay mucho más objetos utilitarios, referenciales y simbólicos. Y a pesar de que nuestra selección no es exhaustiva, está lejos de ser arbitraria: creemos que los objetos citados y estudiados son los más significativos para nuestro análisis.

En definitiva, el estudio del espacio es una exigencia de entenderlo como parte de un conjunto al que participa para dar sentido, y que, recíprocamente, le da también sentido. Personajes y objetos son y significan en un contexto espacial al que impregnan y del que son impregnados.

Hemos recorrido una variedad de espacios:

- Los cerrado que, en su mayoría, sugieren la clausura y ésta a su vez sugiere la idea de un orden establecido que oprime a gran parte de la humanidad (dentro de una misma sociedad o considerando la situación de los pueblos). Así, las paredes opresoras son las de un convento, de una cárcel de una casa mísera que someten a los personajes a un proceso degradante y a un confinamiento del que es difícil escapar; por eso, esas paredes son siempre metonimia de sistemas y estructuras inventados por el hombre para aplastar a parte de sus compatriotas o a otros pueblos: las piezas que estudiamos representan un intento de los sujetos de derribar esas paredes destinadas a aniquilar; de ahí el enfrentamiento con los que imaginan y hacen funcionar esos sistemas.

¹³ Según Ubersfeld (1989 : 141), se pasa de la metáfora al símbolo *cuando la metáfora descansa sobre una relación culturalmente codificada.*

La disconformidad con estas estructuras de la opresión y la exigencia de cambio se expresa por la creación de un mundo de la escisión; éste puede ser el mundo del delirio: la alteración que sobre los personajes ejerce la atmósfera deformante de la marginación o de la soledad incomunicada, los empuja a estar físicamente en su espacio vital y en su insignificancia, pero a la vez, a volar por los puros aires de la fantasía y, en ellos, ser cualquier cosa que quieren ser. R. Gullón (1980: 24) explica así el fenómeno:

El proceso de creación de estos espacios (los que denominamos oníricos) responde al deseo – consciente e inconsciente – de desplazamiento a un “más allá” de la mente, a una posibilidad de vivir en otra parte deliciosas (...) aquí inalcanzables.

Otras veces, el mundo de la escisión es el espacio abierto, la inmensidad que, en general, incita a buscar en viajes y aventuras la libertad que en el espacio cerrado era imposible. El viaje también consiste en un camino abierto para desbrozar las humillaciones impuestas por un poder que exige sumisión, pasividad y silencio, como formas de comportamiento: es el camino que, a través de la lucha, abre la puerta de la esperanza; este camino sólo *se hace al andar*, hecho de sacrificios, de conquistas de todos los días y de batallas sin descansar. Pero eso, el Rebelde, en *Y los perros callaban* puede decir:

(...) sé que le hacía falta (a su pueblo) un comienzo, algo como un nacimiento... (Césaire, 1956: 62).

El análisis de la estructura espacial de las piezas de Miras y Césaire nos ha permitido precisar la relación entre los personajes y el espacio en que se insertan sus vidas.

III. 2. ESTRUCTURA DRAMÁTICO-TEMPORAL DE LAS PIEZAS DE MIRAS Y CÉSAIRE

¿Qué se ha de entender por tiempo en el ámbito teatral? ¿Se trata del tiempo universal del reloj? (...) ¿Se trata de la irreversible duración histórica? ¿Se trata de la duración fisiológica o psicológica, la del envejecimiento de los tejidos o la del espesor vivencial bergsoniano o proustiano? ¿Se trata del ritmo de las sociedades humanas y del retorno de los mismos ritmos y ceremonias? La mayor dificultad con que nos encontramos en el análisis del tiempo teatral proviene de la imbricación de todos estos sentidos que hacen de la temporalidad una noción más filosófica que semiológica (Ubersfeld, 1989: 145).

III. 2. 1. EL CONCEPTO DE TIEMPO TEATRAL

El tiempo es una categoría común a la consideración modal de lo narrativo y lo teatral. Muchas investigaciones ya han puesto de relieve el peso de la dimensión temporal tanto en la novela como en el drama: Weinrich (1964), Benveniste (1966), Genette (1972), Helbo (1975), Girard, Ouellet y Rigault (1978), Elam (1980), Ricoeur (1984), Yllera (1986), Ubersfeld (1989), Bobes Naves (1991), Spang (1991)... etc. Haciendo hincapié en estos análisis, García Barrientos (1991) ofrece un estudio bastante pormenorizado del tiempo en el teatro sobre el que nos parece indicado apoyarnos para entender con exactitud lo que se siente por tiempo teatral.

Sin entrar en polémicas sobre si la dimensión temporal es más o menos determinante en el drama que en la novela, o viceversa, - polémica ya resuelta en Bobes Naves (1991: 217) – podemos reconocer con García Barrientos que la literatura en general, *toma el tiempo como categoría fundamental*. La primera consideración diferencial entre cualquier obra literaria escrita y el drama puesto en escena es que la primera carece, propiamente de temporalidad: es mensurable en términos de extensión y no de duración. Cualquier obra presupone un tiempo de escritura que se puede fechar y medir, a la vez que solicita uno o varios tiempo(s) de lectura, duración y datación variables. Uno y otro son tiempos efectivos, pero que se sitúan antes o después de la obra; ésta queda siempre fuera del tiempo. En contraste, en el espectáculo teatral existe un tiempo real: el de la ejecución de la representación. Como escribe García Barrientos (1991: 128) *el teatro cuenta con un tiempo representante real, mientras que el tiempo significativo del relato no puede ser más que un “pseudos tiempo”, cuya temporalidad es la que se deriva metonímicamente, de su propia lectura*.

La segunda consideración que se destaca de los diferentes estudios del tiempo, tiene que ver con la extrema flexibilidad, y hasta la libertad de la literatura narrativa frente a la posibilidad muy limitada del drama, para representar el tiempo: el teatro es tan capaz, como el relato, de representar el tiempo; cuentan uno y otro con un tiempo ficticio representado; pero difieren sólo en el modo de representarlo: mientras la literatura cuenta sólo con las palabras para hacerlo, el teatro dispone, además del lenguaje verbal, del lenguaje no verbal. Lo que suele ocurrir, y lo subraya Genette (1972), es que *la necesidad de comprimir la duración de la acción para acercarla lo más posible a la de la representación hace que la flexibilidad temporal del relato no (tenga) casi equivalente en la escena cuya característica esencial (la representación, justamente, en la que todo está, por definición en el presente) se acomoda mal con vueltas atrás y anticipaciones*. El fundamento del distinto grado de libertad

de representación del relato y del drama radica en que el transcurso del tiempo de la acción está, en el drama, tan ligado al tiempo del espectador que *incluso la duración de una obra dramática está limitada por la capacidad normal de concentración por parte del espectador* (G. Barrientos, 1991: 129). El tiempo en que transcurre la acción en una novela está totalmente aislado del tiempo real en el que vive el lector.

En resumen, la independencia, para la literatura narrativa, del tiempo de la acción (representado) respecto al tiempo de la comunicación (pragmático) es la que explica la libertad o flexibilidad del tiempo narrativo del tiempo narrativo frente a la supuesta rigidez del tiempo dramático, que se deriva del predominio del tiempo real, el de la comunicación (escenificación) al que el tiempo de la acción se encuentra pasivamente sometido¹⁴. La pregunta que viene a la mente es saber cómo, con posibilidades tan rígidas o más limitadas que las del modo narrativo, el teatro llega a representar el tiempo, o sea al lado de su sometimiento al tiempo real de la puesta en escena, ¿con qué margen de libertad cuenta el drama para manipular el tiempo? Para contestar a esta pregunta es indicado ver los niveles temporales que el teatro contempla.

De hecho, casi todos los análisis del tiempo dramático, como legado de la narratología¹⁵ coinciden en destacar tres temporalidades equivalentes a las que destaca Bobes Naves (1991: 221):

- a) un tiempo de la representación, que suele estar fijado en las convenciones sociales de cada tiempo y cultura.

¹⁴ A este propósito, es particularmente enriquecedora la opinión de Bobes (1991: 218-220).

¹⁵ Genette (1972: 72-76) distingue el tiempo de la historia (objeto del relato), o del relato (es decir, del enunciado) y el de la narración (o sea, de la enunciación).

Ricoeur (1984: 113-131) coincide más o menos con Genette; considera un tiempo del narrar, un tiempo narrado, y una experiencia ficticia del tiempo proyectada por la conjunción/disyunción entre el tiempo empleado en narrar y el tiempo narrado.

- b) un tiempo de la historia, que puede ser más o menos amplio,
- c) y un tiempo del discurso, o tiempo literario, que transcurre en presente a través de la forma dialogada, cuyos términos dan indicios directos o indirectos del tiempo de la historia y la disponen para el tiempo de la representación.

García Barrientos (1991: 147) coincide totalmente con Bobes cuando considera también los tres niveles temporales como integrantes de su modelo dramatólogo:

- a) La escenificación o tiempo escénico
- b) La fábulo o tiempo “dieguético”
- c) El “drama” como tiempo dramático.

También es interesante, antes de definir y caracterizar cada uno de estas temporalidades, recordar las distinciones que establece Benveniste (1974):

- 1) Un tiempo real: es el único tiempo verdadero, tiempo físico del mundo, continuo, lineal e infinito, o el psíquico (duración interior que cada individuo mide según sus emociones).
- 2) Un tiempo crónico, objetivo o subjetivo, que remite a una sucesión de acontecimientos que *no son el tiempo sino que son en el tiempo*.
- 3) Un tiempo lingüístico o de intersubjetividad, ligado al ejercicio del habla, y que se ordena en función del discurso, pero de tal manera que los locutores estén acordados en la misma longitud de onda. El

momento axial sería el presente o coincidencia del acontecimiento con la instancia de discurso que lo menciona; un presente reinventado cada vez que se habla, que se desplaza con el progreso del discurso pronunciado como presente y que determina las otras dos referencias temporales de pasado y futuro. Resultaría así que tenemos un tiempo único inherente a la lengua que es el presente vital (implícito) y que el pasado y el futuro no son sino miradas (retrospectiva y prospectiva, respectivamente) sobre el tiempo (explicitadas en su significante).

Con todo lo que precede se destacan claramente las características de los tres niveles temporales:

- a) El tiempo del discurso (o tiempo de la escenificación o tiempo escénico) es el tiempo representante y pragmático del teatro. Es un tiempo real y realmente vivido por los actores de la comunicación teatral (actores y espectadores) en el transcurso de la representación.

- b) El tiempo de la historia (o de la fábula o tiempo diegético o “dieguético”¹⁶) abarca la totalidad de los acontecimientos significados, tanto los mostrados o (re)presentados como los referidos. Es un tiempo real, el tiempo natural, independiente de la forma y sustancia adoptadas para significarlo (cine, teatro, novela... etc.). Se trata también de un tiempo crónico, exclusivamente relacionado con los hechos que integran la fábula y su lógica interna causa-efecto, anterior-posterior. Constituye lo

¹⁶ El término es de J. L. García Barrientos (1991).

que Keir Elam (1980) llama *the historical time*, o sea, el correlato ficticio del tiempo de la historia.

- c) El tiempo dramático es el tiempo representado, resultante de la relación entre el tiempo de la historia y el de la escenificación. Dicho de otro modo, la duración dramática es la manera que tiene el teatro de resolver la desproporción que suele existir entre la duración de la fábula y la de la puesta en escena: *El tiempo dramático está constituido, por lo tanto, por los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos dieguético (...) en el tiempo del microcosmos escénico* (Barrientos, 1991: 154).

III. 2. 2. El Funcionamiento Del Tiempo En Las Piezas

Conforme con nuestros presupuestos iniciales, abordamos este capítulo sobre la base de que toda la información sobre el tiempo está contenida en los significantes lingüísticos, tanto de los diálogos como de las didascalias. Estas informaciones son las que, en la representación teatral, se transmiten o se sustentan también en significantes no lingüísticos.

III. 2. 2. 1. El tiempo escénico

Este tiempo no merece ningún tratamiento particular en el teatro que analizamos. Es común a la mayor parte de las piezas teatrales. Ubersfeld (1989: 152) lo define como el *aquí y ahora de la representación y que coincide con el presente del espectador*. Aunque García Barrientos (1991: 170) opina que *no*

cabe establecer un límite teórico más allá del cual la representación de un drama se hiciera intolerable o imposible, y que sólo la capacidad de resistencia de actores podría determinarlo, todos los teatrólogos coinciden en que la duración del tiempo escénico, cuenta generalmente con una medida estándar en torno a una hora y media o dos horas (en el teatro que nosotros conocemos). Hablamos en nuestros presupuestos iniciales del efecto *feed-back*, o sea, de la proyección del destinatario en la creación, en la producción. Esta duración establecida como norma está determinada no sólo por la capacidad de concentración del público-espectador, sino también por motivos comerciales y sociales: esta norma condiciona la concepción de los espectáculos teatrales y la escritura de las piezas dramáticas. Las adaptaciones de obras (por ejemplo, la transformación de un poema de *Las armas milagrosas* en una pieza dramática: *Y los perros callaban* (Césaire, 1974) o la teatralización de la *Historia de la Monja Alférez...* con *La Monja Alférez* (Miras, 1992a) para su puesta en escena se atienen a la condición de acomodarla a esta extensión estándar.

Además de esta duración, existe el hecho de que la escritura teatral es *una escritura en presente*. Benveniste (1966) caracteriza de modo nítido esta situación teatral: la coincidencia del hecho descrito con la instancia de discurso que lo describe. Esta coincidencia del *enunciado con la enunciación* es el rasgo definitorio del teatro, es decir, la relación entre el presente y la situación comunicativa propia del teatro que se caracteriza por la presencia de los sujetos, actor y público, presencia que requiere coincidencia temporal (presente) y la contigüidad espacial de los sujetos. El valor temporal de presente que destaca Bobes (1993: 220) equivale a decir que el teatro *presenta* acciones, personajes, personajes o discurso y no importa a qué tiempo pertenezcan: en el teatro, podemos *asistir* a hechos efectivamente ocurridos (es el caso de nuestros dramas históricos), no como ocurridos sino como ocurriendo, no como pasados, sino como presentes. Esto tiene una consecuencia en el tiempo cronológico: cuando

se levanta el telón y se abre la escena, el tiempo transcurre de manera idéntica en el escenario que en la sala de espectadores. De ahí la pertinencia de los propósitos de García Barrientos (1991: 139), parafraseando a Zich (1931): una característica del tiempo dramático es *su transitoriedad, consistente en el hecho de que apreciamos siempre como presente sólo aquella parte de la acción que tenemos ante nuestros ojos, mientras que la que precedía está ya en el momento dado, absorbido por el pasado, estando el presente en movimiento continuo hacia el futuro*. Al alzarse el telón, no hay más que la absoluta tensión hacia el futuro; al caerse el telón, es ya todo recuerdo, tiempo ya consumido. La representación recorre, instante por instante, este trayecto. Estamos también conforme con Barrientos cuando afirma que *isi el teatro, el drama son algo vivo, irrepetible, efímero, es porque son, como también nosotros, en el tiempo, es decir, en el presente*.

III. 2. 2. 2. La temporalidad histórica

Si consideramos la noción de “perspectiva” entendida por Barrientos (1991: 163) como *la relación entre dos localizaciones temporales, la de la escenificación y la del drama* o más exactamente como *la ubicación del tiempo dramático respecto de la del tiempo escénico*, tenemos que contemplar, en este apartado, si los dramas que analizamos se localizan o no en unos momentos determinados del tiempo de la Historia, o sea, en la misma dimensión temporal en que actores y público se encuentran: en el primer caso, son dramas *crónicos*, en el segundo *ucrónicos*. Además, en el primer caso, se abren tres posibilidades de perspectiva temporal:

- a) la perspectiva cero, cuando el drama se localiza en la misma época que la escenificación: se trata de un drama contemporáneo.

- b) retrospectiva, cuando es anterior: los personajes se distancian hacia el pasado de los actores y espectadores: es un drama histórico.
- c) Prospectiva, cuando es ulterior: se trata de un drama futurario.

Con todo lo que precede, podemos considerar la mayor parte de las piezas de Miras y de Césaire como dramas crónicos e históricos. En efecto, si existe un primer rasgo común entre Miras y Césaire, es su pasión por la Historia y su escrupulosa fidelidad a los hechos históricos de su espacio vital.

Ya señalamos en la primera parte de este estudio, su elección de la Historia como base del argumento de sus dramas. Ambos, como dijimos, entablan un proceso a la historia de sus respectivos países y consideran la fidelidad a la historia imprescindible para que sus textos adquieran solidez, coherencia y rigor que los hagan creíbles y respetables. Lo que los distingue de otros autores que tratan temas históricos, es que trabajan sobre documentación precisa, propia de historiadores; no sitúan la acción caprichosamente aquí y allá, sino que sobre esa documentación, hacen un gran trabajo imaginativo.

La casi totalidad de las piezas de Miras transcurre en un marco histórico bien determinado.

La Saturna es en sus líneas argumentales y según manifestó el propio Miras, una desmitificación de la España de los siglos XVI-XVII. El tiempo de la historia representada comprende los acontecimientos que se atribuyen en dos momentos según indica la didascalia (Miras, 1974: 16): en torno a 1620 y 1625, los cuadros I y XII (el primero y el último) y los diez cuadros restantes entre 1580 y 1590 (del cuadro II al XI). Es verdad que resulta difícil decir cuáles son

los acontecimientos históricos dramatizados: estamos aquí ante la “intrahistoria” unamuniana, es decir la historia de este tipo de gente – el pueblo llano – que no suele tener cabida en las páginas de la Historia oficial, pero que el artista recoge para nuestra memoria histórica. Miras maneja aquí a su antojo los materiales que la Historia, y sobre todo la literatura, le ofrecen, hasta llegar a una superposición, en la narración de las vicisitudes de la vida de Aldonza (Saturna), de la imaginación del propio dramaturgo (Miras) a la de Quevedo. El único elemento constatable y que permite el anclaje histórico es Don Francisco de Quevedo y Villegas.

En *De San Pascual a San Gil*, la fábula dramatizada refiere los acontecimientos ocurridos durante el reinado de Isabel II, cuando se sublevan en el cuartel de San Gil, un grupo de artilleros apoyados por el pueblo madrileño, el *22 de junio de 1866* (*localización ofrecida por la Reina al comienzo de la segunda parte de la pieza*). El propio dramaturgo reconoce:

Al final fue la sublevación de San Gil el hecho histórico que sirvió de cañomazo a mi quehacer dramático.

Y añade:

He sido escrupulosamente fiel a los hechos que me han facilitado mis fuentes de información, a los que de ninguna manera he manipulado, tergiversado ni forzado en busca de fáciles analogías con circunstancias actuales (...) Puedo decir que nada he torcido y apenas nada he inventado (...), a título de ejemplo, personajes del coro como los Ministros, son los que efectivamente compusieron el último Gabinete O'Donnell; los contertulios de la Reina y del rey conservan sus nombres reales; Perico el Ciego es igualmente histórico (Miras, 1988: 37).

Diestramente colocadas se encuentran así alusiones a diversos acontecimientos de la historia española de la segunda mitad del siglo XIX y de la vida anterior de Sor Patrocinio, así como diversos nombres que tuvieron importante papel en la España de esos años. El espectador puede hacer, así un recorrido completo por el patético reinado de la *Reina Castiza* recogido ya por los libros de Historia y las literalizaciones¹⁷.

Las brujas de Barahona extrae también sus acontecimientos de la Historia. La didascalia inicial informa: *Época: últimos meses de 1527 y primeros días de 1528*. El argumento recoge las actividades cotidianas y sobrenaturales de un grupo de mujeres brujas rurales: la caza de ellas que se hizo en el pueblo de Pareja precisamente entre 1527 y las primeras diligencias del proceso de los acusados. Aquí también el dramaturgo no ha tenido más que asomarse a la historia para bucear en sus múltiples procesos hechicerías y superstición, los autos de fe celebrados en la España del Renacimiento en pleno auge de la inquisición¹⁸.

La sociología también le ha respaldado en sus investigaciones sobre las artes bruñeriles: pensamos particularmente en Caro Baroja (1967 y 1979). Sin embargo, como él mismo lo confiesa en *Primer Acto* (nº 185 de Agosto-Septiembre 1980c: 70), la selección de la historia concreta a desarrollar tiene como fuente precisa el Archivo Diocesano de Cuenca en las actas del *Proceso de Quiteria de Morillas* y en las de Francisca la Ansarona. Inicialmente indeciso entre las historias de Margarita Borja, de Juana Dientes de madrifejos y de Quiteria de Morillas¹⁹. Miras elige está última porque *ofrece la ventaja de*

¹⁷ Véase la bibliografía relativa a estos acontecimientos, ofrecida por Magda Ruggeri (1991: 42-48) y Virtudes Serrano (1991 : 118 y 126-127).

¹⁸ Virtudes Serrano (1991: 183-185) ofrece una lista bastante exhaustiva de aquellos procesos.

¹⁹ El dramaturgo nos da un compendio de cada una de las tres historias en este Primer Acto, 185, de Agosto-Septiembre 1980c : 76-77.

aparecer como una bruja rural típica, inserta en un medio social coherente, en el que se relaciona con un grupo de mujeres que vienen a formar dos círculos concéntricos: el pueblo de Pareja, y más extensamente, la comarca alcarreña de los pueblos cercanos (Miras, 1980c: 77). Además, al estudiar los documentos sobre Quiteria de Morillas y sobre su paisana y compañera Francisca la Ansarona, se da cuenta de que los dos procesos eran, en realidad, complementarios entre sí.

Con *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, el dramaturgo toca el tema de las aberraciones y supercherías habidas entre los iluminados o alumbrados de las congregaciones religiosas españolas en los siglos XVI y XVII, recogidos por Menéndez Pelayo (1980), Modesto Lafuente (1980), J. Antonio Llorente (1980), Caro Baroja (1967) etc.²⁰. Una didascalía al comienzo de la obra la localiza en un tiempo preciso: ... *durante el reinado de Felipe IV*. Estamos, en efecto, ante la dramatización de lo acaecido en el madrileño convento de San Plácido, entre 1628 y 1631, en tiempos de Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares cuando un grupo de monjas iluminadas de la Comunidad de San Plácido, animadas por su capellán, fray Francisco García Calderón, se declararon poseídas por demonios que les otorgaban especiales poderes. Magda Ruggeri (1991: 60-61) señala como directas fuentes del drama, primero *las actas del proceso de la inquisición de doña Isabel de Catarroso*, ya que la obra de Miras está configurada con los mismos personajes que figuran en la lista de testigos de dicho proceso; y luego, el *Don Juan* de Gregorio Marañón (1967) en cuyo primer capítulo, *Los misterios de San Plácido* se habla de las corrupciones de las monjas de este convento fundado en 1626 por don Jerónimo de Villanueva para su *ex novia* Teresa Valle de la Cerda que, por una imprevista vocación, quiso tomar los hábitos. Marañón habla del aspecto sexual de la secta,

²⁰ V. Serrano (1991: 221-223) ofrece también una reseña bibliográfica de las posibles referencias históricas del drama.

de la vida sucia del capellán y cita un papel titulado *delitos y hechicerías que se imputan al conde de olivares*, en el que el Conde llevó a su mujer a San plácido y allí, en un oratorio tuvo coito con ella, viéndolos las monjas que estaban con él.

En cuanto a *El doctor Torralba*, la primera didascalía localiza temporalmente los sucesos teatralizados en *la primera mitad del siglo XVI*. Aunque Magda Ruggeri (1991: 75) considera la obra de Caro Baroja (1967) como la principal fuente del drama, y que a ésta V. Serrano (1991: 253) añade Menéndez y Pelayo (1928), J. Antonio Llorente (1980), pensamos que el documento que facilita mayor cantidad de datos para la interpretación del argumento de la pieza dramática, es el *Proceso que se fulminó contra el doctor Eugenio Torralba en la Inquisición de Cuenca año de 1531*.

La acción de *La Monja Alférez* se localiza a *comienzos del siglo XVII* (Miras, 1992a: 51). El marco temporal histórico (cuadro I y IX) es en julio de 1630, y hay una inmersión en el pasado de la protagonista que ocupa momentos distribuidos desde 1600 hasta 1630. se trata aquí de la dramatización de un caso particular de travestismos, el de Catalina de Erauso y Zabaleta (1592-1635), personaje histórico que, burlando las leyes de su época, alcanzó el grado de alférez luchando en las Indias y que fue recibido por Felipe IV y el papa Urbano VIII. Las referencias históricas con las memorias escritas por la propia protagonista y contenidas en *Catalina de Erauso, memorias de la Monja Alférez* (Madrid: Felmar, 1974) según Magda Ruggeri (1991: 67), aunque nosotros pensamos, de acuerdo con V. serrano (1991: 285), que la fuente directa de Miras es la *Historia de la Monja Alférez (Doña Catalina de Erauso) escrita por ella*

*misma*²¹. De todos modos, es posible que el dramaturgo haya bebido en las dos fuentes.

Además V. Serrano (1919: 288-289) señala otras versiones de *La Monja Alférez* cuyos contenidos pudieran inspirar – intertextualmente – al dramaturgo, versiones entre las cuales sobresale la de Thomas de Quincey (1972), también destacada por Magda Ruggeri (1991: 67). En fin, el resultado – el drama de Miras – es una fabulación tan documentadísima que el lector se siente al borde del teatro-documento. Alfonso Sastre (1993) lo nota y se lo reprocha:

*Esa tensión dialéctica entre la documentación y la fabulación (que existe en las demás piezas dramáticas) no es tan grande, sin embargo, en **La Monja Alférez**, que no parece escrita en momentos de gran inspiración, por lo que la carga de documentación que tiene es muy visible – es una bolsa de información sobre el personaje histórico – y el flash de lo imaginario no brilla audazmente inventado el personaje teatral sobre aquellos datos. Es como si la Catalina de Erauso histórica hubiera impuesto su propia identidad (...) y hubiera reducido a su historia las posibles hipótesis para la construcción de un gran personaje teatral. Aquí está Miras cerca del teatro-documento y el resultado es quizás “demasiado” informativo.*

Desde la perspectiva de la fidelidad histórica, se puede establecer, como lo demostramos en los presupuestos teóricos tocantes al discurso histórico, un paralelismo entre Césaire y Miras. Podemos afirmar, sin riesgos de equívocos, que la mayoría de los dramas de Césaire son también crónicos e históricos.

La tragedia del rey Christophe es fiel a la historia de los negros en dos niveles: la historia de Haití y la de África. En primer lugar, se trata de una

²¹ Se trata de la edición ilustrada con notas y documentos por don Joaquín María de Ferrer (1918).

historia verdadera, loca y vertiginosa, la de un esclavo-cocinero de hace más de ciento cincuenta años, en torno a 1810 – *a principios del siglo XIX* -, después de combatir a los franceses al lado de otro esclavo rebelado, Toussaint-Louverture, libertador de Haití, y de Dessalines, su primer jefe, no imagina nada menos que erigir su país en reino; se hace coronar rey Henry Christophe, exactamente como *Luís XIII, Luís XIV, Luís XV y otros*²², precisamente porque *los franceses (...) no sienten respeto por las repúblicas, Napoleón*²³ *lo ha demostrado* (Césaire, 1972: 23). Además se hizo construir una Ciudadela, verdadero monumento titanesco, como misterioso desafío a Occidente.

En segundo lugar, y paralelamente, la historia de las independencias africanas aclara la de Haití. Los países africanos se encuentran enfrentados a problemas cruciales de *elección de caminos que seguir, refundición de mentalidades... etc.* (Kesteloot & Kotchy, 1993: 42-143). La tarea es penosa; los imprevisibles avatares de las jóvenes naciones – la intransigencia de la Guinea-Conakry de Sekou Touré, el misticismo del Ghana de Kwame N’krumah,... etc – permiten que Césaire pueda realizar una interpretación magistral de aquel rey negro que hasta entonces era considerado como un tirano o un loco. Comprendemos porque, al analizar la pieza de Césaire, Mbom (1979: 51) puede titularla: *La tragedia del rey Christophe o los países del tercer Mundo en el alba de sus independencias.*

Una estación en el congo, que también se puede considerar como la lucha de los africanos contra el gran complot de los negreros del siglo XX o, en términos de Mbom (1979: 71) *la fuerza omnipresente del neocolonialismo en África*, es antes de todo, la historia de los tumultuosos tres meses de Patrice

²² Esta historia de Haití viene resumida por *el presentador-comentador* antes de que se levante el telón (Césaire, 1972: 12-15).

²³ Es Napoleón quien volvió a establecer la esclavitud en las Antillas.

Lumumba en el ejercicio del poder como Primer Ministro, durante los primeros pasos del Congo independiente (hoy Zaire). Los personajes como Lumumba, Pauline Lumumba, Mokutu (el actual presidente Mobutu), Kala-Lubu (Kasavubu), Tzumbi (Moïse Tsombé), Mgr Malula... etc., son tan reales como la propia historia de la independencia del Congo y de África, de tal modo que nos encontramos en un caso límite del drama histórico. Los acontecimientos²⁴ dramatizados son tan recientes, exactos y globalmente integrales que, para Kotchy (1993: 155), la pieza *es una verdadera crónica histórica*. Sin embargo, se trata de un drama histórico según la definición de R. Doménech (1993: 152) a la que nos atenemos desde nuestros presupuestos teóricos, y que corrobora García Barrientos (1991: 167):

Importa insistir en que el eje o punto con referencia al cual se determina la perspectiva no es (no puede ser, si hablamos de teatro) el momento inmutable de la escritura de la obra dramática o “tiempo externo” del autor, en términos de Yllera, sino de la escenificación de que se trate.

²⁴ Kotchy (1993 : 155) nos ofrece todo el contexto histórico que resumimos sucintamente:

Entre 1958 y 1960, numerosos acontecimientos registrados en África contribuyen a despertar la conciencia política de los Congoleños. En 1958, el general De Gaulle, en su gira en tierras de África, pronuncia un discurso en Brazaville (capital de otro Congo francés) favorable a la independencia de las colonias francesas. Los Congoleños de Leopoldville, bajo sujeción belga, sensibles a este discurso redactan una moción para reclamar su independencia. En 1958 también, N’Krumah organiza su Congreso Panafricano, al que asiste una delegación congoleña liderada por Patrice Lumumba. En el interior del Congo belga, empieza una efervescencia política creada por numerosos partidos políticos entre los cuales: el Movimiento Nacionalista Congolés (M.N.C.) de Lumumba, el ABAKO de Kasa-Vubu, el KONACO de Moïse Tsombé, el PSA de Antoine Gizenga, el CMA de Kasamura, etc.

En 1959, estallan numerosos motines; son días de mártires en el Congo: Kasa-Vubu es encarcelado; Lumumba que organiza los motines, es también encarcelado. Bajo la presión de los acontecimientos, el Rey Balduino se ve obligado a dar un giro a su política colonial. En la Mesa redonda de Bruselas, se decide la fecha de la independencia del Congo belga. Pero esta precipitación conlleva elementos de contradicciones que provocan una tragedia para el futuro gobierno de Lumumba: en el plan político, los blancos han desarrollado el regionalismo, y por consiguiente, existe una profunda tendencia a la diversidad y numerosos partidos son de esencia tribal. Sólo Lumumba tiene un partido unitario y una aguda conciencia nacional. Por fin, la situación neoeconómica del Congo, verdadero escándalo de la naturaleza por sus dimensiones y sus abundantes riquezas mineras, es la mayor causa que fundamenta las numerosas crisis políticas, la precariedad del gobierno de Patrice Lumumba y el golpe de estado del “mariscal” Mobutu Sese Seko.

Sin embargo, desde el mismo punto de vista del tiempo de la historia, tres piezas (una de Miras y dos de Césaire) ofrecen una ubicación histórica indeterminada. Desde la perspectiva de su localización en la Historia, oscilan entre la “ucronía” y la segunda posibilidad de la policromía o sea la “anacronía²⁵”. Los primeros casos de dramas de Miras y de Césaire (la mayoría) que acabamos de estudiar, en su conjunto, son monocrónicos, es decir, que se dejan encuadrar en uno solo de los tiempos. En contraste, los tres dramas – *La Venta del Ahorcado*, de Miras y *Y los perros callaban* y *Una tempestad*, de Césaire – son de perspectiva temporal más compleja.

La Venta del Ahorcado nace de las vivencias personales del autor. Él mismo, ya lo subrayamos, afirma que es la *más autobiográfica de (sus) obras: está hilvanada con recuerdos, anécdotas, ambientes y hasta nombres y topónimos de mi infancia*²⁶. La pieza no tiene ninguna referencia temporal precisa, excepto cuando ante las tres Muertes, Donata intenta justificarse: en la narración que hace de su adolescencia, describe la miseria y el hambre por las que tuvo que pasar después de la guerra: ...*Al acabarse la guerra, yo me sometía pidiendo limosna...* (Miras, 1986: 95), por lo que podemos situar la historia que ella cuenta hacia los finales de los años 40, años de la posguerra.

Además, al estudiar el espacio de la segunda parte de la pieza, dijimos que era un espacio imaginario, onírico (véase el apartado III. 1. 3. 3.) porque suponía una ruptura total con la entrada de tres personajes fantásticos – las tres Muertes – en una narración hasta el momento presidida por un realismo casi absoluto. Si estamos conformes con que este espacio interior subconsciente, visión creada por los remordimientos de la conciencia trastornada y los temores de los

²⁵ Según García Barrientos (1991 : 164) la anacronía constituye la segunda posibilidad de perspectiva temporal compleja y define un tipo de drama localizado a la vez en dos (o más) épocas históricas.

²⁶ Con Domingo Miras, *Ventoso del noventa*, citado por V. Serrano (1992b: 26).

venteros, entonces estamos ante un drama contemporáneo, o sea la perspectiva temporal cero. Comprendemos por qué Magda Ruggeri (1991: 51) afirma que *La Venta del Ahorcado* es *l'única opera di Domingo Miras non di carácter storico*.

Pero la ubicación temporal no es tan sencilla. J. monleón (1977b: 54) indicaba que *la parte final, sobre todo, tiene un interés dramático enormemente sugestivo*. El propio dramaturgo corrobora esta idea cuando, en el coloquio que el dramaturgo sostuvo con los autores que habían de representar la obra en Murcia en 1989, afirmó que toda la pieza estaba concebida a partir de la escena de las tres Muertes (Monleón, 1977b: 54). Ahora bien, en esta última escena, como lo vimos en el análisis actancial, las Muertes representan los estamentos superiores de la antigua pirámide medieval: el Rey, el Conde (la nobleza militar) y el Obispo (el alto clero). Y cuando, además, la *Justicia* que imparten se basa en *la Ley primera del título treinteno de la Partida setena* de Alfonso X, el anclaje histórico es bastante nítido: el drama es histórico.

En conclusión, tenemos una primera parte contemporánea y una segunda histórica: la perspectiva es entonces policrónica, por la sucesión de distintas perspectivas. Sin embargo, esta conclusión es insatisfactoria. En realidad, las dos perspectivas temporales llegan a (con)fundirse. Vimos en el análisis actancial y sobre todo en el simbolismo de los espacios, cómo las últimas palabras del Rey concedían a *La Venta del Ahorcado* la dimensión de cualquier venta que nos llevaba a la más amplia de cualquier lugar y por último, a la consideración simbólica de cualquier sociedad. El propio dramaturgo comenta que *la inspiración (...) se la proporcionó la redada policial que tuvo lugar contra las gentes de teatro, tras el atentado de la calle del Correo de Madrid en septiembre de 1974. El sentido de arbitrariedad del aparato de la ley y la ruptura de la cotidianidad que eso supuso para muchas personas, y el temor que*

él mismo sintió ante la posibilidad de soportar una situación tal de indefensión, le dieron elementos temáticos suficientes para comenzar el texto (Monleón, 1977b: 54). La generalización alegórica que constituye la presencia de las Muertes y emana de los elementos que acabamos de subrayar confieren a *La Venta del Ahorcado* un valor simbólico, es decir, ubican la obra en un tiempo indeterminado. Esta indeterminación o ampliación temporal-pasado/presente/futuro – conferiría a la pieza, a nuestro modo de ver, el carácter ucrónico.

En la misma indeterminación temporal se sitúa *Y los perros callaban*. Hablando con propiedad, como ya lo destacamos, antes que un drama histórico, se trata de un poema “arreglado” en pieza teatral. El propio autor lo reconoce: *En su génesis, era un largo poema. Noté, después, que bastaría con dejar que se encadenaran ciertos elementos para obtener una pieza. Pero el procedimiento es artificial...* (Kesteloot, 1993: 125). De hecho, esta “tragedia” forma parte de la serie de poemas *Las armas milagrosas*, inspirados por una estancia de Césaire (de seis meses) en Haití, país donde por primera vez *la negritud se puso de pie*. La pieza es, por lo tanto, una alegoría: *es la vida de un hombre, de un revolucionario, revivida por él mismo en el umbral de la muerte en medio de un gran desastre colectivo* (Kesteloot & Kotchy 1993: 126). Los personajes – El Rebelde, El gran Promotor, El administrador, el carcelero... etc. – son genéricos: son más bien arquetipos de la época colonial, que personajes. Históricos. Al remitir a una época bastante conocida de la historia de los Negros, Mbom (1979: 33) y Kesteloot (1993: 125) han intentado darle a la pieza un marco histórico: la negritud militante o los primeros pasos hacia las independencias africanas²⁷.

²⁷ Ofrecemos aquí un compendio de los elementos históricos que los dos críticos destacan:

Antes de la Segunda guerra Mundial, los Negros padecían, en general, la dominación colonial en una sumisión total. Los términos “emancipación”, “independencia” eran casi ignorados de la mayoría de la población de África y Madagascar.

Una tempestad es otro caso de con(fusión) temporal, como *La Venta del Ahorcado*, pero al revés. El drama de Césaire es tributario de un doble fuente: una, literaria (por fenómeno de intertextualización), es una adaptación de *The Tempest* de Shakespeare, y otra, histórica (la historia política y social de los negros). Desde la primera perspectiva, la pieza es un drama histórico. En efecto, en Shakespeare, la Historia es el punto de partida de la creación de su pieza: se refiere a una expedición de los colonos ingleses en las Islas Vírgenes durante la cual estalló una violenta tempestad que los hizo naufragar en la isla de Sycorax.

La modelización hecha por Césaire se asoma a la historia de los negros, pero esta historia puede ser tanto pasada como actual. Según el análisis de Kesteloot (1993: 27) *Una tempestad según la concepción de Césaire es la historia de los Negroamericanos frente a los Blancos-americanos*. Compartimos que este punto de vista, puesto que el propio Césaire (1969: 72) afirma que *quería escribir una pieza cuya acción se situara en los estados unidos, y tratando de la situación de los Negroamericanos*. Pero la historia de los Estados Unidos bajo este enfoque se articula en dos temporalidades conflictuales distintas: la época de la esclavitud, abolida después de la Guerra de Secesión, a principios del siglo XIX, y la actualidad marcada por la segregación racial. La

La Segunda Guerra Mundial, en la que participan muchos africanos para libertar a la “Madre Patria” (Francia) de la dominación alemana, les hace tomar conciencia de su situación incompatible con los objetivos de esta guerra. Cuando Francia integra a sus colonias de África en el marco de la “unión francesa” y otorga a las Antillas el estatuto de provincia de ultramar, el nivel de conciencia política de los colonizados ha crecido lo bastante como para que se organicen para expulsar al colonizador.

Grandes movimientos de emancipación se constituyen: la RDA (Agrupación democrática Africana), la UPC (Unión de Poblaciones de Camerún)... etc., y sacuden el yugo colonial en el África negra, mientras que la guerra de Argelia tiene en jaque a los franceses en el África blanca.

La represión francesa es violenta y brutal. Grandes jefes nacionalistas son arrestados, encarcelados y asesinados.

Este contexto es el que refleja *Y los perros callaban*. Césaire tiene en la memoria el ejemplo de Haití con Toussaint Louverture: el negro ha tomado conciencia de su situación: desde ahora en adelante, ya no quiere padecer sino asumirla.

pieza de Césaire refleja las dos épocas. Para Kesteloot (1993: 169) *Una tempestad es, en el sentido político, una reacción, una toma de conciencia del colonizado, del explotado frente al colonizador, al explotador. Este monumento de rebeldía, de revolución que resulta de la toma de conciencia es también Una tempestad.* En este caso, no estamos lejos de la temporalidad (o mejor, de la atemporalidad) de *Y los perros callaban*.

Además, unos elementos apuntados en el análisis actancial y espacial nos permiten localizar la pieza de Césaire en la actualidad caliente de los Estados Unidos: la decisión de Calibán de llamarse X que, por su actitud rebelde, belicosa e implacable le acerca a Malcolm X, la actitud pacifista de Ariel que le aproxima a Martin Luther King, y por fin, la utilización, por parte de Próspero de un arsenal anti-motines tecnológicamente moderno:

Tríncalo.- (...) *¿y los mosquitos, qué dices? Zzz ... Zzz ¿Los oyes? Me han devorado la cara.*

Calibán.- *No son los mosquitos. Es un gas que hace que pique la nariz, la garganta, y da pruritos...*

(...) *su arsenal anti-motines... Tiene un montón de trucos así: para ensordecer, para cegar, para hacer estornudar, para hacer llorar...* (Césaire, 1972: 169).

Otra vez, nos encontramos no frente a una sucesión de distintas perspectivas – histórica y contemporánea – sino que las dos perspectivas más bien se con(funden).

En definitiva, más allá de estas indeterminaciones que destacamos en las tres piezas citadas, consideramos todo el teatro de Miras y Césaire como

histórico. En esta perspectiva estamos de acuerdo con Yllera (1986: 588) que, al tratar de la localización, distingue el carácter indeterminado o incierto del tiempo histórico en que se localiza un drama, y que un drama crónico puede localizarse con mayor o menor precisión en el tiempo histórico.

III. 2. 2. 3. El tiempo dramático: La cronémica²⁸

El tiempo dramático es la otra cara, representada, del tiempo de la historia (de la fábula). Se diferencia de los dos primeros por su carácter artístico o artificial, an la medida en que es la expresión de la libertad temporal que se otorga cada dramaturgo como consecuencia de la necesidad de compaginar el tiempo de la historia y el escénico, ambos reales, la duración más o menos precisas, determinable, con un desarrollo continuo en un orden cronológico irreversible. Como lo subrayamos, se trata aquí de destacar los procedimientos artísticos por los que Miras y Césaire intentan representar las temporalidades de sus respectivas historias en el tiempo de la representación que dura más o menos dos horas.

III. 2. 2. 3. 1. Las grandes secuencias

El teatro clásico articula sus piezas en actos (y escenas). De los dos dramaturgos que estudiamos, Césaire es el que ha optado por una dramaturgia

²⁸ Tenemos prestado el término de F. Poyatos (1994b) para designar la *dimensión temporal* configurada en *las realidades ficticias* (re)presentadas en las obras literarias, dimensión temporal considerada desde la perspectiva de la duración de las acciones, las pausas, etc.

en actos; Miras, en contraste, ofrece una dramaturgia más libre en cuadros (*La Saturna* y *La Monja Alférez*), en partes (*La Venta del Ahorcado*, *De San Pascual a San Gil*, *Las brujas de Barahona*) y en grandes Actos (dos y sin escena) equivalente a las partes (*Las alumbradas de la encarnación Benita* y *El doctor Torralba*). Este carácter innovador del teatro de Miras, por su libertad, es también destacable en Césaire que se aparta de los cinco actos clásicos, al reducirlos a tres; además, su primera pieza, *Y los perros callaban*²⁹, se parece a las piezas con actos de Miras que carecen de escenas.

Las grandes secuencias suponen una interrupción visible, indicada textualmente, de todas las redes del texto y de la representación; esta interrupción se da en el entreacto, materializado o no por una pausa en la representación, que viene figurada por un “blanco” teatral o por la indicación de un nuevo acto (ésta es propia de Césaire); por un *oscuro total*, una caída de telón (es la característica de Miras, más detallista). De todos modos, esta interrupción supone un corto en la representación y una inmovilización de los comediantes o cualquier otra forma de ruptura. Ubersfeld (1982: 270) puntualiza:

Denominaremos gran secuencia teatral, aún corta (la duración no tiene nada que ver) tal que antes y después de ella todos los signos se detienen al mismo tiempo.

El acto, originalmente, *presupone las unidades, al menos relativas, de lugar y tiempo y, particularmente, el desarrollo de los datos presentes desde el principio (...). Sea cual fuere el intervalo entre actos, no debe éste conllevar una ruptura en el encadenamiento lógico y, sobre todo, no será tenido en cuenta, contabilizado* (Ubersfeld, 1989: 162-163).

²⁹ Tenemos en cuenta la articulación de la versión original en francés que consta de tres actos, mientras que la versión español no respeta ninguna segmentación.

Si aplicamos esta caracterización a una pieza como *La tragedia del rey Christophe* o *Una estación en el Congo*, notamos su pertinencia. En el acto I, siempre están expuestos todos los elementos fundamentales que serán desarrollados a continuación de la diégesis: en el caso de *La tragedia del rey Christophe*, por ejemplo, la negativa de Christophe de la investidura del senado, la división de la Isla en un reino y una república, la coronación de Christophe, el culto de la libertad, la exaltación del trabajo, etc.

Las piezas, como ya lo vimos al estudiar el espacio, no representan ni la unidad de lugar, ni la del tiempo. Son piezas que se extienden más o menos sobre todos los años del reinado de Christophe, o los tres meses de gobierno de Lumumba.

En un enfoque puramente estructural, *La tragedia del rey Christophe*, se comporta como una tragedia griega: un prólogo, y los actos separados entre sí por una pausa importante llamada intermedio. Las demás piezas encierran simples entreactos que hacen así una ranura en el tiempo del espectador y constituyen una invitación a la reflexión. Los intermedios de *La tragedia del rey christophe*, al tiempo que asumen las mismas funciones que los entreactos, tienen algo original: durante el intermedio, un *presentador-comendador* interviene y ayuda a localizar o anclar la pieza en el tiempo y a mejor comprender la intriga; por consiguiente, ya no existe ruptura: la atención del espectador continúa polarizada en el lugar escénico donde todavía pasa algo³⁰: los balseros parlamentando en el río Artibonite o los campesinos trabajando con azadas y

³⁰ En este orden de ideas, Ubersfeld (1982: 272), observa que algunas puestas en escena vuelven a instalar la continuidad temporal y la rellenan mediante episodios que, por ejemplo enseñan al espectador esta parte de la “historia” que el texto oculta. Cita el ejemplo de Planchon: en vez de respetar el tiempo del “fuera escénico histórico”, es decir, la contextualización imaginaria, éste carga los intervalos de todo cuanto, en la realidad histórica evocada, debería rellenaarlos: la pausa entre las grandes secuencias se convierte en un medio de historización.

balseros parlamentando en el río Artibonite o los campesinos trabajando con azadas y machetes en el campo... esta técnica que consiste en rellenar el intervalo entre los actos es una transformación de la dramaturgia clásica en una dramaturgia barroca. En definitiva, esta técnica aproxima la estructura en actos de Césaire a la de los cuadros de miras.

En efecto, Ubersfeld (1989: 163) caracteriza el cuadro en estos términos:

Al contrario, la dramaturgia en cuadros supone unas pausas temporales cuya naturaleza consiste en tener una entidad, la de no ser pausas vacías; un cuadro indica, en relación con el que precede, y con diferencias visibles, que el tiempo sigue su marcha, que las condiciones, los lugares y los seres han cambiado. El cuadro es la figuración de una situación compleja y nueva, relativamente autónoma.

Miras, en *La Saturna*, por ejemplo (y Césaire en *Y los perros callaban*) conlleva a su límite práctico la idea de autonomía de cada cuadro presentado como figura(ción) de una situación que debe ser en sí y por sí, como una especie de sistema relativamente cerrado. Sus diferentes cuadros se extienden en el tiempo y pueden leerse en un plan puramente paradigmático: *La Saturna* y *Y los perros callaban* se constituyen de episodios sueltos de los cuales cada uno contiene un núcleo argumental que le permite aislarlo perfectamente del resto, con el que sin embargo, guarda estrecha relación; los puntos de unión son el personaje de Saturna o el de El Rebelde.

El cuadro favorece, de este modo, la interrupción de la continuidad del encadenamiento sintagmático, como sucesión lógica. Lo discontinuo impuesto por el cuadro detiene la acción y nos obliga a reflexionar al no permitir que nos arrastre el curso del relato; todo corte en la acción rompe esa identificación de

que habla Brecha y que Ubersfeld denomina de buen grado la “sideración” del espectador. El intervalo obliga al espectador a abandonar el mundo de la escena, de la ficción, para volver a la realidad: lo real del espectador, fuera del teatro, y a lo referencial de la historia que se sirve del intervalo para hacer avanzar la acción; no nos sorprende que el cuadro siguiente pueda ocurrir en otro tiempo y otro espacio.

La dramaturgia en actos (se trata de actos clásicos) y la dramaturgia en cuadros son dos tipos extremos que suponen toda una serie de construcciones posibles intermedias: las dos grandes “Partes” o los grandes actos sin escenas en piezas de Miras, se parecen a las “jornadas” de la dramaturgia española del Siglo de Oro, con su construcción mixta, con desplazamientos de lugar y de tiempo, pero con continuidad en la acción.

De todas formas, en el teatro que estudiamos – el de Miras y Césaire – las distinciones entre acto y cuadro se debilitan. Es verdad que en una dramaturgia en actos, los elementos del suspense son más evidentes, que al final de cada acto no nos encontramos con una solución provisional sino con una interrogante violentamente planteada, cuya respuesta hemos de esperar del acto siguiente: el acto impone la urgencia y existe un encadenamiento continuo de los hechos que refuerza lo trágico. El ejemplo indicado es *Una estación en el Congo*: el análisis de la pieza revela la estructura siguiente: el acto I presentaría la conquista y el ejercicio del poder por Lumumba (y los congoleños); el acto II, la crisis del gobierno; y el acto III el arresto y la muerte de Lumumba. Pero todas las piezas de Césaire, aunque tienen la misma articulación ternaria, no imponen un encadenamiento continuo de los hechos distribuidos en los actos; el caso de *Y los perros callaban* es patente: los episodios (encuentro con la Amante de, encuentro con la Madre, parlamento de los obispos, enfrentamiento de el rebelde con los carceleros, intervención del Gran Promotor y del Administrador, etc) son

sueltos y alguno podría suprimirse sin que eso afecte el sentido global de la pieza. Ocurre lo mismo con *Una tempestad*: como lo reconoce Kotchy (1993: 169-170) que ha analizado secuencialmente la pieza, *las escenas* (sobre todo en el acto III) *están enlazadas las unas a las otras muy artificialmente. Nada anuncia el acto siguiente.*

Por otra parte, en un drama en cuadros como *La Monja Alférez*, es cierto que cada episodio tiene su autonomía, que en cada episodio, la aventura de Catalina está representada como un relato completo³¹, sin embargo, se dan elementos en el relato que enlazan cada una de estas aventuras con la que sigue: por ejemplo, el cuadro VII termina anunciando (*si hace falta una licencia, al propio Papa iré a pedírsela*) (Miras, 1992a: 133) el cuadro VIII, es decir, la presencia de Catalina ante el Papa para pedir *licencia para vestir en público (sus) galas militares y toda ropa de varón* (Miras, 1992a: 138). Esto quiere decir que, incluso en una dramaturgia en cuadros, el dramaturgo se ha asegurado el suspense, ha dejado ver que algo iba a ocurrir al terminar un cuadro.

De manera general, el análisis de las grandes secuencias nos permite poner en evidencia la distancia entre la dramaturgia clásica fundada en el respeto de las reglas y la dramaturgia moderna orientada hacia la diversidad, la ruptura espacial y la extensión temporal. Además, la estructuración de sus piezas en un tipo particular de actos (diferentes de los clásicos) o en dos grandes partes y en cuadros, es un signo del espectáculo teatral actual. Césaire y Miras parecen hacer suyas estas palabras de V. Hugo en *El prefacio de Cromwell*:

La unidad de tiempo no es tampoco más sólida que la unidad de lugar. La acción enmarcada por fuerza en las veinticuatro horas, es tan ridícula como

³¹ El dramaturgo ha podido excluir de su pieza, varios episodios de la *Historia de la monja Alférez* (por ejemplo, en el capítulo VIII, en que Catalina explica cómo quisieron casarla con la hija de *una señora mestiza...*), sin que eso afecte a la temática global del drama.

enmarcada en el vestíbulo. Toda acción tiene su duración propia tanto como su lugar particular. ¡Verter la misma dosis de tiempo a todos los acontecimientos! ¡Aplicar la misma medida sobre todo! ¡Se reiría de un zapatero que quisiera poner el mismo zapato a todos los pies! (J. Morel, 1964: 158).

En definitiva, para el análisis de la temporalidad, los extractos o “entrecuadros” son oportunidades que aprovecha el dramaturgo para introducir mecanismos que le permiten (re)presentar el universo diegético, o sea, compaginar la duración absoluta de la fábula que no admite otro límite que el de la imaginación humana (pensemos en la historia de Edipo) y las dos horas de representación: los más utilizados por Miras y Césaire son los saltos temporales, la simultaneidad y la interiorización.

III.2. 2. 3. 2. La condensación por los saltos temporales

El tiempo diegético conoce un desarrollo, como lo dijimos, continuo, sin saltos y se despliega en un orden cronológico. El tiempo dramático como lo veremos, admite un desarrollo discontinuo con saltos y, unas obras, presentan un orden cronológico o acronológico en otras.

Se llaman elipsis o resúmenes³², los saltos temporales son progresivos en la mayoría de las obras de Césaire.

³² El matiz – más que diferencia – que establece García Barrientos (1991: 177) entre la elipsis y el resumen es que la primera es un salto temporal implícito y el segundo, explícito.

En *La tragedia del rey Christophe* *La tragedia del rey Christophe* y *Una estación en el congo*, el tiempo dramático transcurre en función de los momentos de la historia de Haití y del congo, y está más ligado a los acontecimientos que a las fechas:

Gracias al conocimiento de la historia de Haití, el lector-espectador puede descubrir fácilmente la fecha que se esconde en esos propósitos de Petión en la primera escena del acto I: ... *para un pueblo que acaba de soportar a Dessalines el peligro más terrible tiene un nombre: tiranía* (Césaire, 1972: 18). El pasado reciente que hemos subrayado a propósito sugiere claramente que la pieza empieza inmediatamente después de la muerte de Jean-Jacques Dessalines que se rebeló contra los franceses en 1894, y echó al gobernador Rochambeau de la isla. Murió en 1906. En esta fecha es entonces

- La I₁³³ en Port-au Prince presenta la propuesta de investidura de Christophe por el Senado; propuesta rechazada por Christophe y creación de un reino en la I₂.
- En las I₃ y I₄ en la ciudad del cabo tiene lugar la preparación del coronamiento de Christophe en el palacio y ceremonia del coronamiento en la Catedral.
- La I₅ y I₆ dan cuenta de la guerra civil haitiana y la propuesta de unidad de Christophe.
- En la I₇, se celebra en el palacio real el aniversario de la coronación.

³³ Estas fórmulas I₁.I₃ o II₁ ...etc., tendrán que leerse:

La I₁: la escena 1 del acto I
 la I₂: la escena 2 del Acto II
 etc

- De la II₁ a la II₈, se representa el ejercicio del poder de Christophe: el sentido del trabajo y la construcción de la Ciudadela.
- Las III₁, III₂ y III₃ presentan una serie de recepciones en el palacio, la fiesta de la Asunción en Limonada que termina con la parálisis de Christophe.
- De la II₄ a la III₇, asistimos a los últimos momentos del ejercicio del poder por Christophe y las sublevaciones contra él.
- Las III₈ y III₉ celebran la muerte y el entierro del rey Christophe.

Estas escenas se resumen en los tres actos:

Acto I: Conquista del poder por Christophe

Acto II: La construcción de un Haití independiente y soberano

Acto III: La caída y la muerte de Christophe.

El tiempo dramático que parece continuo desde la consideración de los actos, avanza a veces rápidamente por saltos resultantes del paso de un acontecimiento a otro según las secuencias temporales señaladas.

Césaire precipita los acontecimientos para desvelar una de las características del héroe cesaireano: la prisa, la urgencia: está siempre *acogotado por el tiempo*:

- 1) En cuanto Christophe se ha retirado en el Norte de la isla y proclamado el reino, las ceremonias de la coronación se preparan a toda prisa, bajo la dirección

de un maestro de ceremonias enviado por la TESCO. Éste explica que no hay tiempo que perder:

¡Vamos, señores, vamos! Excúseme si le apremio, pero el rey puede presentarse en cualquier momento y hay que empezar el ensayo (Césaire, 1972: 25).

2) terminada la coronación, Christophe y su ejército emprenden la campaña del Sur, la guerra civil se intensifica. En la escena 6 del mismo acto, el ejército de Christophe ha sitiado Port-au prince y está a punto de dar el asalto final pues *la tropa impaciente*. Durante el primer aniversario de la coronación, Christophe recibe la carta de un amigo inglés que le aconseja prudencia, pero el rey le corre prisa:

¡Pero no tenemos tiempo para esperar cuando es precisamente el tiempo lo que nos acongoja! (Césaire, 1972: 46).

Es la misma réplica que Christophe opone a Madame Christophe que le reprocha su desmesura:

... si queremos salir, vea cómo se imponen a nosotros, el pie que se arquea, al músculo que se tensa, los dientes que rechinan (...) ¡Por esto hay que pedir a los negros más que a los otros: más trabajo, más fe, más entusiasmo, un paso, otro paso, todavía otro paso y haber ganado cada paso (Césaire, 1972: 47-48).

Como ya explicamos en el análisis actancial, Christophe quisiera recuperar el tiempo, hacer salir al negro del *bolsillo de la historia*, y por eso, hace falta el trabajo, algo como esta ciudadela *edificada por el pueblo en masa*,

hombres y mujeres, niños y viejos, ¡edificada para el pueblo entero! (Césaire, 1972: 50).

Uniendo el gesto a la palabra, Christophe inicia inmediatamente los trabajos de construcción de una enorme ciudadela y enrola a todas las fuerzas vivas de la nación. En cuanto se entera de que sus súbditos no están casados, el rey toma inmediatamente la decisión de adjudicar a cada uno una pareja:

... No quiero que mis súbditos corran de ese modo, bragueta abierta, como salvajes. De modo que: he decidido que se casen ustedes inmediatamente (Césaire, 1972: 68).

La orden se da al instante al arzobispo para que bendiga las bodas:

Por favor, Brelle, deles su bendición (Césaire, 1972: 69).

Al recibir al Consejo de Estado que viene a presentarle las quejas del pueblo, Christophe reitera su firme voluntad de poner a todo el mundo al trabajo. No acepta en ningún caso el derecho al descanso o a la jubilación. En el momento de despedirse del Consejo de Estado, Christophe arma a cada uno de los miembros de instrumento aratorio:

¡Un minuto! ¡Digo “váyanse”, pero no así! ¡Vamos! Traigan palas y azadones a estos señores. Consejo de Estado, ¡pala, azadón sobre el hombro derecho! Vamos. Vamos... ¡Obedezcan! ¡Pala y azadón! ¡Uno, dos! ¡Uno, dos! ¡Adelante, marchen! (Césaire, 1972: 76).

Cuando aproxima la fiesta de la Asunción, el rey deja El Cabo para Limonada, y exige al nuevo arzobispo reticente que le siga allí:

Juan de Dios, el quince de Agosto estaré en Limonada y ningún otro sitio. Si nuestra Señora desea ser festejada no tiene más que seguirme (Césaire, 1972: 93).

En la Catedral de Limonada es donde el rey va a ser víctima de una aparición que le paraliza las piernas. Hay defección en su ejército y cuando se acercan las tropas enemigas, Christophe estima que *al viejo rey le ha llegado la hora de irse a dormir* (Césaire, 1972: 104). Precipita su muerte por no tener que vivir la derrota.

Como se puede notar, a pesar de las largas conversaciones entre cortesanos o entre campesinos (II₁ o II₂) – a veces sin ton ni son –, a pesar también de celebraciones de aniversarios, que constituyen tiempos muertos, todo el reinado de Christophe es como una carrera contra el reloj, contra el tiempo. La única vuelta atrás (la analepsis) narrativa, y por ello marca también la temporalización, es la que hace revivir (II₂) el fusilamiento de un anciano cansado cuyo crimen había sido haber descansado un poquito en una hora de servicio, acto severamente reprehensible según el código Henry. No existen precisiones cronológicas de los acontecimientos, pero el tiempo vuela hasta la muerte de Christophe y la llegada al poder de Boyer, que según la Historia de Haití, se sitúa en 1818. Hemos recorrido doce años de reinado.

*Una estación en el Congo*³⁴ está un poco fechada que la pieza anterior. La obra se centra en torno a Patrice Lumumba. Los acontecimientos desfilan rápidamente en atención a su breve estancia en la jefatura del gobierno congolés:

³⁴ aunque no hemos encontrado una versión traducida al español de la pieza, en la edición de Barral Editores Barcelona (1972) de *La tragedia del Rey Christophe* y *Una tempestad*, hay una alusión a *Une saison au Congo* con la traducción: *Una estación en el congo*. De existir una versión castellana de la obra, este título sería inadecuado y hasta erróneo. De hecho, el término “estancia” significa *permanencia durante cierto tiempo en un lugar determinado* (RAE): si bien puede dar cuenta del poco tiempo en que Lumumba permanece en el poder, no

- La I₁ presenta el ambiente de falta de libertad y represión en el Congo; en las I₂ y I₃ se anuncia el arresto de Lumumba; y su encarcelamiento en la prisión de Elisabethville.
- En la I₄ tiene lugar la Mesa Redonda de Bruselas y la decisión de conceder la independencia al Congo.
- La I₅ y I₆ celebran el día de la independencia.
- A partir de la I₆ hasta la II₈, transcurre el difícil ejercicio del poder: tarea de edificación de un Congo independiente y soberano por Lumumba, tarea de destabilización del país por los belgas y las luchas intestinas:

I₇: Reivindicaciones de los sindicatos y del ejército.

I₈: Consejo Ministerial.

I₉: En el barrio europeo: agresión de mercenarios belgas.

I₁₀: El avión del Primer Ministro suspende su aterrizaje en el Kananga.

I₁₁: En el Parlamento: los senadores critican al gobierno; Lumumba denuncia el complot belga.

I₁₂: el Secretario General de la ONU recomienda a sus expertos la neutralidad.

I₁₃: En el barrio europeo, el Embajador Gran Occidental amenaza al gobierno de Lumumba contra la tentación del comunismo.

II₁: El Primer Ministro toma un baño de multitud.

II₂: Consejo de Ministros en situación de crisis.

II₃: Lumumba se indigna contra el doble juego de la ONU.

II₄: Las tensiones tribales desembocan en guerra civil.

resalta, sin embargo, la duración exacta de tres meses, y sobre todo la dimensión metereológica que encierra la palabra "saison", o sea, la división temporal del año en cuatro partes de las que cada una dura más o menos tres meses. Es más correcto decir *Una estación en el Congo*.

II₅: Consejo de Ministros: el gobierno de Lumumba desacreditado en la prensa occidental; Lumumba denuncia las maniobras de desestabilización.

II₆: El último baile de Lumumba.

II₇: El Presidente Kala toma la decisión de revocar a Lumumba.

II₈: Aprehensión de Pauline Lumumba y anuncio de la destitución de Lumumba.

- En las II₉ y II₁₀: Lumumba intenta reaccionar pero cuenta en vano con la solidaridad de África.

- En las III₁ y III₂, Lumumba y sus amigos están encarcelados en la prisión de Thysville Camp-Hardy, pero unos soldados los liberan y es recibido con entusiasmo en el bar africano.

- En las II₃ y III₄, Mokutu negocia con Tzumbi, en la sede del gobierno secesionista del Kananga, la eliminación física de Lumumba, mientras en Nueva Cork, la ONU toma, por fin, conciencia de la gravedad de la situación.

- En las III₅ y III₆ se ejecuta a Lumumba y a sus amigos.

- La III₆ es la escena de los remordimientos de los que contribuyeron a la muerte de Lumumba.

- En la III₇, Leopoldville ha pasado a ser Kinshasa. Mokutu, nuevo dirigente del país, decide organizar un duelo nacional.

- La III₈ celebra el aniversario de la independencia, con inauguración del monumento a Lumumba.

Estas escenas se resumen también en tres actos:

Acto I: La conquista y el ejercicio del poder por Lumumba.

Acto II: La crisis de gobierno.

Acto III: El arresto y la muerte de Lumumba.

El tiempo dramático se mide, también aquí a partir del progreso de la acción, de la relación entre el tiempo transcurrido y el número de acontecimientos acaecidos entre dos secuencias temporales o entre dos actos:

1) Todo empieza en el momento de las negociaciones entre Belgas y Congoleños, sobre las modalidades de concesión de la independencia, lo que se ha llamado la *Mesa Redonda Belgo-congoleña*. En la escena 2 del acto I, Mokutu anuncia la detención de Lumumba:

¡Chicos y chicas! ¡hola! Tengo una novedad que venderos. Los Flamencos han arrestado a Patrice. No hay nada que hacer para ablandarlos. Le han trasladado, esposado, a Eville, y mientras tanto los políticos están en la Mesa redonda en Bruselas, decidiendo sobre el porvenir del Congo.

2) El *mientras tanto* que hemos subrayado nos sitúa históricamente en 1959. La escena del mismo acto nos transporta a Bruselas y el decorado constituye el anclaje referencial, ya que, en *un letrero (...)* se puede leer: *Bruselas, sala de la Mesa Redonda.*

Lumumba ha obtenido la liberación y ha ido a tomar parte a los trabajos de la Mesa Redonda; la didascalia indica: *se acaba de enterar por indiscreciones que el gobierno belga, a petición de Lumumba, ha aceptado fijar el 30 de junio de 1960, la independencia del congo* (Césaire, 1973: 21).

3) La escena 5 del acto I muestra Leopoldville alborozada: es el día de la independencia, o sea, el 30 de junio de 1960. Desde la escena 1 hasta la 5 del acto I, ha transcurrido casi un año.

4) En la escena 11 del acto, ante los senadores reunidos en el Parlamento, Lumumba denuncia el complot belga y la secesión katanguesa:

... Pero lo más grave acaba de producirse: hoy, 11 de julio de 1960 nuestro hermano Abraham Tzumbi (...) acaba, sin consulta previa de las poblaciones, de proclamar la independencia de nuestra rica provincia del Kananga (Césaire, 1973: 43).

La acción ha evolucionado muy deprisa. Desde la escena 5 hasta la 11, han transcurrido más o menos dos semanas.

5) en las escenas 8, 9, 10 y 11 del acto II, Lumumba es destituido y detenido: estamos históricamente en septiembre de 1960, es decir, que entre la escena 11 del acto I a la escena 11 del II, han transcurrido poco menos de tres meses. Transferido a Elisabethville en el Kananga, Lumumba es ejecutado a principios del año 1961.

6) En la escena 7 del acto III, Mokutu se deshace de Tzumbi y es el fin de la secesión katanguesa (históricamente en 1963). En la escena 8 del mismo acto, estamos ante *un letrero (que) indica: julio de 1965 (...) en Kinshasa, el día (conmemorativo) de la fiesta de la independencia* (Césaire, 1973: 115). Entre la escena 7 y la escena 8, hay un salto temporal de tres años.

La pieza se termina por una gran mascarada de fiesta a la memoria de Lumumba, en el momento en que Mokutu (el actual Mobuto) ha acabado apartando a todo el mundo del poder para hacerse con las riendas del país.

Miras también, para incluir mucho tiempo de la fábula en poco tiempo de escenificación echa mano de los nexos “condensadores” – la elipsis y el resumen – entre escenas temporales.

Sobre el modelo de *Una estación en el Congo* está estructurado temporalmente *El doctor Torralba*. Magda Ruggeri (1991: 75-77) propone un análisis secuencial de los dos grandes actos sin escenas que articulan la estructura espacio-temporal de la pieza. El acto I podría dividirse en 16 escenas de las cuales las 12 primeras se desarrollan en Roma: la 1 la 2 en la habitación de la cortesana Madona Rosales; las 3, 4 y 5 en el salón del Cardenal Volterra; las 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 en el laboratorio de Fray Pedro; la 13 lleva la acción en Valladolid, en casa de Torralba.

El acto II constaría de 11 escenas: la 1 se desarrolla en Valladolid; la 2 en el cielo entre Valladolid y Roma y, desde la 3 hasta la 14, se asiste al saqueo de Roma; la 15 pasa en casa de Torralba en Valladolid; las 16, 17 y 18 transcurren en Cuenca ante el tribunal del Santo Oficio; la 19 descubre a Torralba aniquilado en un páramo.

Como en las piezas anteriormente estudiadas, las disyunciones espaciales y actoriales suponen un progreso de la acción y un avance del tiempo. Las escenas 1, 2, 3, 4, y 5 que se desarrollan durante una noche, destacan este paso del tiempo mediante su precisión horaria. Las palabras del doctor Morales inician el ordenamiento de la noche: *El reloj de Santángelo, que da las doce* (Miras, 1991: 103); la acotación que presenta a los contertulios del palacio de

Volterra ofrece, mediante la adjetivación, algunos indicios de la progresión temporal: *Lo tardío de la hora ha dispersado a los invitados; un paje soñoliento sirve vino en las doradas copas; cuatro son los trasnochadores* (Miras, 1991: 108).

El avance temporal va siendo señalado también en los comentarios de los personajes por ejemplo, cuando Volterra corta la discusión momentos más tarde: *Bien está, no se dispute la experiencia, señores, no ha dado resultado y estamos al término de la noche en la misma ignorancia que al principio* (Miras, 1991: 113). Poco después, Miguel Ángel expresa su deseo de retirarse para *dormir el rabo de la noche*, pero Volterra le avisa de que *la aurora ya se anuncia haciendo palidecer el cielo por lo alto del Esquilino* (Miras, 1991: 114). En la secuencia siguiente, en el laboratorio de Fray Pedro, éste le pregunta a Torralba: *Me dirás siquiera por qué has escogido la hora del gallo para bajar a mi agujero* (Miras, 1991: 117). La noche ha estado llena de sorpresas. Antes de que el día llegue, se produce la aparición de Zaquiel, y con la luz, el sueño vence a Torralba que duerme reclinado en su ángel. Las tres primeras secuencias transcurren, pues, desde las doce de la noche hasta la salida del sol. Este tiempo condensado recoge la noción de una larga etapa de la vida del protagonista.

De todos modos, es característica de Miras, en contraste con Césaire, la precisión temporal. Dos grandes secuencias temporales estructuran la pieza. Si los sucesos teatralizados transcurren en primera mitad del siglo VI, la conversación que sostienen los personajes Volterra y Miguel Ángel concretan las fechas:

Volterra.- *¿Cuándo terminaréis el techo de la capilla de Sixto IV? Dicen que aún os falta más de un año.*

Miguel Ángel.- *Más de dos, eminencia. He prometido al Santo Padre que en el año del mil quinientos doce dirá allí la misa de Todos los Santos, pero ni un día* (Miras, 1991: 109).

Poco antes, el doctor Morales había recordado a Torralba su buena fortuna por ocupar el cargo de médico del Cardenal con *veinte años mal cumplidos* (Miras, 1991: 105).

La siguiente precisión temporal sitúa a Torralba como médico en la Corte en Valladolid. La acotación marca: *Valladolid, 6 mayo de 1927* (Miras, 1991: 127). Durante la conversación, la reina viuda de Portugal, doña Leonor, recuerda el paso del tiempo para Torralba: *Más mozo es un soltero de cuarenta que no una viuda de treinta* (Miras, 1991: 128).

Con un salto temporal progresivo de veinte años, el dramaturgo llega a separar la agitada juventud de Torralba del momento crucial de su existencia que le llevó a la mayor gloria y también a la más terrible caída.

Su viaje aéreo a Roma para presenciar el saqueo de Roma y volver a la realidad de su habitación transcurre sólo en una noche. Esta noche del vuelo hacia Roma es tan importante (por recoger el segundo acontecimiento de la vida de Torralba) que el dramaturgo lo recalca por una precisión horaria semejante a la de su juventud: empieza desde el atardecer cuando doña Leonor enciende las velas. Más tarde, al irrumpir Zúñiga en su habitación con intención de conversar, Torralba le replica: *ya estaba para meterme en la cama (...) Estoy cansado y es muy tarde, vea que van a dar las doce* (Miras, 1991: 135). La noche transcurre en la aventura carnavalesca y el vuelo, presidido por la luna. Ya en las calles de la Ciudad Santa, Torralba pregunta a Zaquiel la hora y éste le contesta: *las cinco van a dar y al tiempo, se oyen las campanas de un reloj.*

Poco antes, Zaquiel había indicado que el viaje aéreo había durado *cerca de media hora*. *La cárdena luz de la amanecida* (Miras, 1991: 135) recibe a Torralba que, de vuelta a su aposento, se dispone a dormir, como en el primer caso, después de una noche repleta de experiencias.

En la secuencia del interrogatorio (escenas, 16, 17 y 18), no se precisa el tiempo transcurrido, pero el cambio de situación de Torralba lo evidencia: *Acurrucado en un taburete y envuelto en una especie de manta oscura, Torralba aparece en un estado de abatimiento y postración que contrasta con la firmeza que trajo de Roma* (Miras, 1991: 167). El juez de la Inquisición expresa la dilatación del tiempo (duración) del interrogatorio... *esa es toda la sustancia que se ha sacado de vuestras declaraciones en el tiempo que dura el proceso, que ya va siendo dilatado* (Miras, 1991: 168). Más adelante, precisa esta larga duración cuando avisa a Torralba de que va a ser puesto *a cuestión de tormento* por orden de la Suprema, a la que, según dice, *les mandé hará un mes su proceso* (Miras, 1991: 172). El paso del tiempo se nota por las variaciones en la composición del tribunal (el escribano es, a veces, Herrera, otras veces, don francisco, etc.) y en la indumentaria de Torralba. El tiempo se concreta, otra vez, en la fecha con la que finaliza el acto: *Dada en la ciudad de Cuenca, a seis días del mes de marzo de mil quinientos treinta y un años* (Miras, 1991: 178). Zaquiel es el encargado de precisar el tiempo transcurrido desde que Torralba fue encarcelado hasta esta fecha del 6 de marzo de 1531: *cuatro años de cárcel, vejaciones y torturas* (Miras, 1991: 178).

La técnica de saltos temporales únicamente progresivos se rompe en dos piezas de Miras de estructura temporal similar: *La Saturna* y *La Monja Alférez*. Las dos tienen una estructura en cuadros: el primero y el último cuadro sirven de marco temporal; los cuadros centrales suponen un salto temporal regresivo respecto al primero y al último; dentro del tiempo evocado en los cuadros

centrales se producen saltos temporales progresivos (es el caso de *La Saturna*) o una alternancia de adelanto y retroceso cronológicos (caso de *La Monja Alférez*).

La Saturna consta de doce cuadros en los que se distribuye la trama. El tiempo en el que se desarrollan los hechos para los personajes del marco dramático, Quevedo y Pablos, viene indicado por signos perceptibles en la representación, la presencia y la desaparición de la luz:

Don Pablo.- *Sople vuestra merced ese candil (...) No lo necesitamos, señor Don francisco. Agora vamos a ver con los ojos del espíritu y los candiles que esos ojos precisan están dentro de la cabeza. Espabile los suyos, encienda las luces de su alma, que tanto más verá cuanto más alumbrada la tenga* (Miras, 1974: 19)

Al finalizar el relato, se oye la voz de Quevedo:

Quevedo.- *Se acabó el cuento y agora estamos a oscuras por tu ventolera de soplar el candil (...) ¡Hola! ¡Traigan luz! ¡Luz! ¿No me oyen? ¡Luz he dicho (...)*

Don Pablos.- *¡Medrados estamos” ¡Casi dos horas de discurso, y en el único que piensa es en la luz!* (Miras, 1974: 75)

Estos *agora* que hemos subrayado representan el presente para los dos personajes y *dura casi dos horas*, mediante un salto temporal hacia atrás, se han narrado acontecimientos del pasado, es decir, en los diez cuadros centrales con un proceso de condensación temporal, se explica un pasado dilatado: el viaje de Saturna desde Segovia a Madrid y la vuelta de Madrid a Segovia. Este tiempo dramático del cuadro II al X (los cuadros centrales) se desarrolla durante un día

y medio, aproximadamente. Al no reproducir la escena cada uno de los instantes de ese tiempo, deducimos que el tiempo avanza por saltos, mediante resúmenes temporales que articulan solamente aquellos momentos del eje cronológico que son significativos para el desarrollo del argumento:

- el cuadro II inicia en un atardecer: Saturna serena y muy profesional, está *reparando* una doncella. La llegada de su prima Ana Codillo que le trae la noticia del encarcelamiento de su hijo y de su marido da origen al viaje de Saturna de Segovia a la Corte para conseguir una carta de don Alonso, que ponga en libertad a los presos.

Este trayecto del cuadro III al IX es el que dura casi un día y medio.

- El cuadro III escenifica la primera noche del viaje donde Saturna sufre la agresión sexual de su pariente Quintanar

- En el cuadro IV, que sucede por la mañana temprano, Saturna encuentra a la compañía de cómicos que le permiten trocar su disfraz de varón por uno *muy bueno* de cortesana.

- En el cuadro V, Saturna recibe la carta tan anhelada de don Alonso, en las condiciones que ya describimos en el análisis actancial. La escena tiene lugar por la mañana.

- El cuadro VI transcurre más avanzado ya el día: Saturna vuelve a encontrar a los cómicos, y trueca su traje con un hábito de fraile.

- El cuadro VII tiene lugar a las primeras horas de la tarde: Saturna encuentra a los guardias que llevan a un preso; allí pierde el dinero para poder escapar.
- En el cuadro VIII que sucede en el crepúsculo, Saturna, acompañada de don Lope, vive el suceso del labrador herido.
- Los cuadros IX y X transcurren de noche: durante un descanso en el cuadro IX, Saturna sufre la agresión sexual por parte de don Lope que supone que *ella* es un frailecito; en el cuadro X, el extremo cansancio y los continuos sobresaltos (acoso de sus semejantes, del hambre y de la fatiga) provocan en Saturna una alucinación premonitoria.
- Su peregrinar finaliza en el cuadro XI, durante la nueva mañana: Saturna llega a su casa, exhausta pero animada, y allí ha de soportar el desengaño final.

Mediante resúmenes temporales ha avanzado el tiempo. Hay que añadir también un gran salto temporal al final del cuadro XI: el tiempo de la historia individual de Saturna sufre una prolongada elipsis desde el final del cuadro XI hasta que vuelva a aparecer en la alusión de Quevedo en el cuadro XII, cuando contemplamos su ejecución en la hoguera. Pablos condensa este tiempo en su relato:

Luego que mataron a mi hermano se dio (Saturna) más a la hechicería, que antes no había hecho sino florear. Años después, siendo yo mozo, la prendió la Inquisición y la quemaron en Toledo... (Miras, 1974: 76).

Sobre el mismo esquema funciona *La Monja Alférez*. La pieza está dividida en nueve cuadros: los cuadros I a IX (que transcurren en 1630)

enmarcan la acción; los siete centrales componen las aventuras de Catalina (momentos distribuidos de 1600 a 1630) y suponen, por lo tanto, un “flash-back”, por un salto temporal regresivo en el pasado de la protagonista.

Dentro del tiempo evocado (cuadros II, III, IV, V, VI, VII, VIII) a través de la lectura de don Miguel de Echazarreta (cuadro I y IX) se produce una constante alternancia de adelanto y retroceso cronológicos:

a) Los saltos temporales progresivos se producen en los acontecimientos escenificados, dramatizados en los siete cuadros centrales:

- El cuadro II (re)presenta las vicisitudes de la vida del convento y la decisión de Catalina de evadirse.
- En el cuadro III, está refugiada en una iglesia colonial en la ciudad de la Concepción (Virreinato del Perú). Entre los dos cuadros, hay un salto temporal de muchos años que suponen el paso de la *novicia jovenzuela flaca* escapada del convento, en España, su servicio como paje en varias ciudades, su salida para las Indias, su asentamiento con Juan de Urquiza, el cambio de amo... y su regreso a la vida militar hasta alcanzar el grado de alférez... etc. En este cuadro III es cuando se produce la muerte de su hermano el Capitán Miguel de Erauso.
- El tiempo ha avanzado cuando en el cuadro IV encontramos a Catalina cruzando la Cordillera de los Andes, huyendo de la justicia.
- El cuadro V dramatiza el episodio de la casada infiel, Doña María a la que Catalina salva de las represalias del marido.
- En el VI tiene lugar el duelo con un tal Cid.

- En el cuadro VII, Catalina se ha refugiado otra vez en la casa del obispo de Guamanga: allí descubre su identidad y el proyecto de pedir licencia para llevar calzón y recibir una convalidación de su grado de alférez.

- El cuadro VIII celebra su encuentro con el Papa Urbano VIII en la sala de audiencias del Vaticano.

Cada cuadro representa un salto temporal adelante que podemos determinar a través de las analepsis que ofrece la propia Catalina u otro personaje: estas constantes vueltas atrás se refieren al pasado remoto, pero sobre todo al pasado próximo por el que el lector-espectador obtiene información para conocer lo que ha motivado lo que está presenciando.

b) Los saltos temporales regresivos (los retrocesos) están constituidos por la narración que hacen de sus aventuras la propia protagonista a los otros personajes. Es decir que, en torno a los siete momentos más significativos de la vida de Catalina (los siete cuadros), el dramaturgo desarrolla, narrados y relacionados con los primeros, hechos ocurridos fuera del escenario, no representados y sin embargo presentados mediante el discurso de los personajes, de modo que el lector-espectador tenga una síntesis de los veintitrés capítulos que componen la *Historia de la Monja Alférez (doña Catalina de Erauso)* escrita por ella misma. Señalamos algunos de estos retrocesos:

- las preguntas de Don Miguel Echazarreta, en el cuadro I dan lugar a que Catalina haga una breve síntesis de los indicios de su existencia desde los acontecimientos de los primeros años hasta que, ya en las Indias, se asentó con Juan de Urquiza: se dan aquí el cambio de amo, la huida constante, la pendencia y el hacerse con los bienes del prójimo. Al dejar la busca por la vida militar

abandona las antiguas costumbres: *Ya para entonces tenía yo más seso y antes me hubiera cortado una mano que coger con ella lo que no era mío* (Miras, 1992a: 60).

- La analepsis del cuadro III ofrece mayor precisión temporal. Catalina ya es el alférez Díaz: lo que supone un gran salto temporal desde su salida del convento. Ya lleva *seis meses, que aquí metido me parecen seis años*, encerrado en una iglesia. Mediante la conversación entre Catalina y el Capitán Erauso, aprendemos las causas de su refugio: en una pendencia de juego, mató a *un alférez y al auditor general, sin contar los heridos* (Miras, 1992a: 81).

Nos informamos también de cómo el Capitán Erauso y Catalina se hicieron amigos: la protagonista no era más que *un soldado bisoño*; a partir de una querrela de rivales, Catalina le robó al Capitán la dama que él cortejaba. En el mismo cuadro, los sucesos que relata Catalina a Silva (su vida de comerciante al servicio de su amo Juan de Urquiza, su cambio de vida al hacerse soldado... etc)., remiten a un pasado muy remoto respecto a los acontecimientos dramatizados del cuadro. En contraste, la narración a su amigo el padre Otazola, de las circunstancias de la muerte del capitán Miguel de Erauso refiere a un pasado muy próximo ya que tiene lugar en el mismo cuadro: Catalina, en un duelo, que no era suyo, mata sin saber a su hermano.

- Todo el cuadro V, en el que Catalina rescata a Doña María, es, en gran parte, una serie de analepsis en las que los dos personajes relatan lo acontecido en un pasado reciente y en otro remoto: en un juego de preguntas-respuestas, Doña María cuenta las circunstancias de su infidelidad; Catalina tiene el pretexto de narrar no sólo las condiciones de su intervención para salvarla de su marido, (ya que la casada infiel se había desmayado), sino que también relata todo lo ocurrido después de la travesía de los Andes (cuadro IV) y otros acontecimientos más remotos, como por ejemplo, una batalla contra un pueblo

indio, etc. De todas estas narraciones, nos informamos de que, entre el cuadro IV y el V, existe una analepsis temporal de *tres o cuatro años*:

Catalina.- *Hará tres o cuatro años, estuve cerca de casarme con dos mujeres a la vez.*

(...)

Acabada yo de hacer el viaje más peligroso y difícil que hombre ha hecho, cruzando unas montañas grandísimas desde Chile a Tucumán y llegué tan destrozado y muerto de aquel diablo de camino... (Miras, 1992a: 106).

- Otros sucesos de pasado remoto son los que relata Catalina al Papa y que tienen que ver con su actuación como soldado contra los indios (cuadro VIII). Quizá sea más destacable por el interés que tiene fray Agustín de Carvajal por conocer a Catalina, el resumen que le hace la protagonista de su vida en el cuadro VII: Catalina cuenta le verdad sobre sus antecedentes, su vida de muerte en muerte hasta el momento presente:

...soy una mujer, que nací en San Sebastián, hija del Capitán Miguel de Erauso y de doña María Pérez de Galárraga y Arce; que me entraron de cuatro años en el Convento de San Sebastián el Antiguo, con doña Úrsula de Unzá y sagasti, mi tía; que allí me crié; que tomé el hábito y tuvo noviciado; que estando para profesar, por una reyerta que tuve con otra monja me salí, me fui a un castañar y me desnudé de monja y me vestí de hombre; me corté el cabello; estuve en varias ciudades de España sirviendo como paje, hasta que resolví venir a Indias; y, para no ser prolija, baste decir que me embarqué, aporté, trajiné, maté, herí, maleé, correteé, hasta venir a parar en lo presente, y a los pies de su señoría ilustrísima (Miras, 1992a: 128-129).

Esta condensación temporal, desde un pasado muy remoto (antes de ingresar a los cuatro años en el convento) hasta el pasado más cercano, permite que el lector-espectador tenga noticia completa de los sucesos de la vida de esta mujer excepcional – rondando *la cuarentena* – que logró burlar las leyes de su tiempo.

La Venta de Ahorcado se desarrolla durante una noche. Lejos de ser un respeto a la unidad clásica de tiempo, la compresión del tiempo dramático en esta pieza sirve para precipitar los acontecimientos y comprimir a los personajes, al igual que otros aspectos de la pieza. No existe una precisión horaria del avance del tiempo como en *El doctor Torralba*, pero se percibe el progreso temporal mediante el progreso de la acción. La pieza está dividida en dos grandes partes: César Oliva (1986: 10-12) que la ha puesto en escena, ofrece una delimitación secuencial mediante la cual podemos seguir el avance temporal:

- La escena 1: la muerte del cacique en pleno acto sexual con la ventera Donata.
- La escena 2: las relaciones de los personajes de la venta ante la muerte del cacique.
- La escena 3: El conjuro de la Tía Conejita, bruja, para mandar al infierno el alma del cacique.
- La escena 4: Donata sufre la agresión sexual de los arrieros.
- La escena 5: la preparación del difunto para su responsorio final.
- La escena 6: El velatorio.

- La escena 7: el viaje de Ariche.
- La escena 8: Doña Madona saca el cadáver de su marido de la Venta después de una reyerta con Donata.
- La escena 9: Los remordimientos y el terror de los venteros. Una intervención al principio de la secuencia, de pánico del ventero, nos permite determinar más o menos la hora, y por consiguiente, el paso del tiempo: *¿Qué hora será? (...) ¡Qué noche! Menos mal que ya amanecerá pronto* (Miras, 1986: 90).
- La escena 10: El proceso y el ajusticiamiento de los venteros.

A lo largo del drama y sobre todo durante la escena 10 que abarca toda la segunda parte de la pieza, hay un salto temporal hacia atrás, una analepsis: se trata de un tiempo pasado próximo dependiente de la historia mediante el que los venteros se justifican ante las tres Muertes, pero en el que se informa al espectador de los antecedentes de los personajes; el ejemplo más saliente es la historia de Donata durante la guerra y la posguerra hasta el momento presente.

La inmersión en el pasado trasluce en este parlamento entre Donata y don Terencio mientras hacen el amor en la escena 1 de la pieza:

Don Terencio.- *trepas tú más que una salamanquesa. ¡Quién te ha visto y quién te ve! (...) So piojosa, ¿qué tenías puesto cuando te conocí? ¡En cueros vivos te llevaste aquel maquinista del carajo!*

Donata.- *¡Ay, no era maquinista, que era el fogonero Manolico Atienza!*

Don Terencio.- *¡En cueros vivos como una rana! Me acuerdo como si lo viera: el frío de la mañana en la estación de serón con las vías llenas de nieve, y aquel tío tiznado corriendo con una moza en pelota en brazos...*

Donata.- *Pues a usted bien que le gustó, según aflojó la guita para quedarse conmigo.*

(...)

¡Y qué iba a hacer yo, si era una criatura! ¡O es que me tenía que morir de hambre? A lo menos cataba un poco del puchero de cada uno, y me pude sostener aquellos tres años en los trenes... (Mirás, 1986: 27).

Esta evocación del pasado sirve para humillar más a Donata para que el cacique pueda afianzar su derecho de propietario. La ventera vuelve a evocar su pasado de miseria ante las Muertes, para justificarse: cómo no conoció a sus padres, como después de la guerra civil fue para ella una conquista proporcionarse el plan cotidiano viajando en los trenes como prostituta de los maquinistas, cómo le pareció haber alcanzado una promoción social al ser comprada por don Terencio y casada con un siervo de él, etc. (Mirás, 1986: 95-96).

En fin, toda la secuencia 10 de las Muertes, podría considerarse como un salto temporal regresivo, sin embargo, como ya lo demostramos en III. 2. 2., no se trata en la pieza de sucesión de distintas perspectivas: la presencia de las Muertes con sus fórmulas arcaicas arrojan la obra en un tiempo indeterminado pasado-presente-futuro.

De San Pascual a San Gil está dividido en dos grandes partes también. El dramaturgo ofrece la localización temporal y las palabras de la Reina, al

comienzo de la segunda parte, concretan el momento de la acción que acota un tiempo dramático ceñido alrededor de un día:

¡Mi cumpleaños es el 10 de octubre, y estamos a 22 de junio (Miras, 1988: 73).

Para representar la fábula dramática, es decir, los acontecimientos ocurridos durante el reinado de Isabel II cuando se subleva el cuartel de San Gil, un grupo de artilleros apoyados por el pueblo madrileño, sólo una estructura dramática a saltos con elipsis temporales permite la puesta en escena: las dos grandes partes de la pieza vienen secuenciadas en cuadros evidenciados por disyunciones espaciales (cambios de decorado que sitúan la acción en los distintos ambientes en los que se desarrolla) marcadas por la subida o la bajada de luz hasta el oscuro (que señala cuidadosamente el dramaturgo) y las disyunciones actoriales (apariciones de nuevos personajes)... etc.

La primera parte abarca, desde la esfera del poder, la atmósfera precedente a la sublevación armada:

- 1) las vacilaciones de la reina ante la situación crítica.
- 2) la conspiración de los partidarios políticos (progresistas y demócratas) para asaltar el poder.
- 3) el gobierno O'Donnell que desconoce la gravedad de la situación.
- 4) la monja Patrocinio y el cura Claret emboban y dominan a la reina

En la segunda parte:

- 1) suena la fusilería y el pueblo está en las barricadas.

- 2) la defección de Prim y de algunos regimientos progresistas pone en desventaja a los sublevados y el gobierno triunfa.
- 3) la monja, por otro milagro, ha salvado a España y exige mano dura: el fusilamiento para los alzados y dimisión de O'Donnell.
- 4) Narváez pone un toque de mano dura en el orden ya restablecido.

Esta síntesis dramática adquiere un aspecto temporal tan compacto y coherente que L. A. Girgado (1988: 18-19) ha podido decir que *Miras sitúa la acción en un tiempo histórico concreto-segunda mitad del pasado siglo – y acota un tiempo dramático interno, ceñido alrededor de un día. No se da aquí el caso de retrospección, síncopa o ampliación de la temporalidad...*

Este punto de vista parece un poco equivocado. La condensación temporal ha obligado al dramaturgo a saltos temporales de los que él mismo, a veces, nos informa en las acotaciones; sirva como ejemplo, la indicación de la didascalia siguiente, en la primera parte:

Oscuro. Las tinieblas obligan a los hipotéticos espectadores a comprender que lo que sigue se halla separado de lo visto por una ruptura de tiempo o lugar, o quizás de ambos a dos (Miras, 1988: 52).

Además, no se puede afirmar aquí que no se de *el caso de (...) síncopa*. Según el estudio bibliográfico relativo a los fusilamientos tras la sublevación, la caída de O'Donnell y la subida al poder de Narváez, V. Serrano (1991: 121) muestra muy bien, basándose en Galdós (1908, 1910), que estos sucesos acaecieron en el transcurso de casi un mes desde que se produjo el motín (Narváez comienza su gobierno el 20 de julio). Lo que la novela de Galdós ha podido dar cuenta en sucesión y expansiones cronológicas, el drama ha tenido que sintetizarlo.

Por fin, existen casos de retrospección (y aún de prospección) y de amplificación de la temporalidad.0 los diálogos ofrecen constantes alusiones o sucesos relacionados con los personajes y la historia de los años inmediatos: tenemos, por ejemplo, la enfermedad contraída por Sor Patrocinio, en el destierro, con cuyo recuerdo la monja agujijonea:

Sor Patrocinio.- *Ya una vez me desterró Vuestra Majestad, y quebrantó mi pobre cuerpo con una enfermedad que nunca me ha dejado...*

La Reina.- *Si tuvieras caridad no me lo recordarías. (...) ¡aquello está pasado y perdonado...* (Miras, 1988: 50).

Según Benjamín Jarnés (1971: 81), la enfermedad de Sor Patrocinio se manifestó a finales de 1849: *Este año de gracia de 1849 comienza para la sor con un atentado; termina con un vómito de sangre*. Si partimos de estos datos, el tiempo de la historia se amplía bastante.

En otra ocasión, la reina enseña a su camarista la muestra de su larga amistad con la monja milagrera:

Mira ésta (la carta): la firma “Patrocinio de su reina” (...) Aquí hay otra que me escribió desde Torrelaguna, hace casi diez años (Miras, 1988: 72).

La primera escena – la del vuelo aéreo de la monja con el Maligno – resulta ser una analepsis, en el momento en que Sor Patrocinio la relata al Coro de monjitas y a la Reina. La inmersión en el pasado se manifiesta mediante las formas verbales de la narración en el pretérito indefinido: *... me llevó por los aires, me paseó por Aranjuez, y luego me transportó al Guadarrama, ... allí me*

mostró la gran anchura de la española tierra, y toda me la ofreció si me postraba ante él y, adorándole, me hacía progresista... (Miras, 1988: 44).

Las palabras de la Reina, al final del relato, corroboran nuestro parecer: *¡Qué bien lo has contado* (Miras, 1988: 45).

Podemos destacar también una prolepsis: la intención de O'Donnell *despedido como a una criada de irse al extranjero (...) A Biarritz. A no hacer nada, y a hatarme de ostras, iencierra una clara proyección hacia el futuro.*

Las alumbradas de la Encarnación Benita se divide en dos grandes actos sin escena. A diferencia de las piezas anteriores, que presentan una segmentación manifiesta por las pausas señaladas por el dramaturgo: *Oscuro, o el oscuro total, etc.*, ésta presenta una pausa explícita sólo al final del primer acto y principio del segundo. Sin embargo, atendiendo a los bloques argumentales, V. Serrano (1991: 221) ha podido considerar cinco secuencias: dos en el acto I y tres en el acto II:

- En el acto I, la levitación de la priora sería el núcleo argumental de la primera secuencia, que da origen al planteamiento del tema de la participación divina en el convento. Las visiones de sor Luisa y la manifestación de los demonios serían los pilares sustentadores de la segunda secuencia que dará fin al acto con la glorificación del escenario.

- En el acto II, el coito del Conde-Duque y su esposa en la sacristía y rodeados de las monjas, la exhumación del que suponen incorrupto cadáver de sor Ana María Loaysa, y el hundimiento, al final, de la Congregación metaforizada en la figura de doña teresa abandonada y abatida que implora en la soledad, son los principales elementos argumentales.

Como en la pieza anterior, la acción presenta los sucesos en una disposición dramática tan coherente y compacta que provoca en el lector-espectador la sensación de que se produjeron sucesivamente. Además, la falta de pausas internas a los actos trae consigo una impresión de rapidez en el transcurso de los acontecimientos. Sin embargo, una frase del Conde-Duque, al final de la pieza, nos devuelve a la realidad cronológica de los hechos dramatizados:

El rey.- *¿Cuánto hará que lo regalaste al convento?*

Olivares.- *Cosa de tres años, Majestad.*

El Rey.- *Cosa de tres años. ¿Ya entonces profetizaban aquí los demonios?*

Olivares.- *No, señor, no. Eso empezó algo después. Pero ya ocurrían prodigios. El día que se iba a bendecir la imagen, no se pudo hacer porque la Priora tuvo un éxtasis con levitación y quedó muy trastornada.*

Estas analepsis recoge el primer acontecimiento importante con el que se inicia la pieza: la levitación de la priora. Además, Miras localiza la pieza *durante el reinado de Felipe IV*. Este diálogo entre el rey y el Conde-Duque viene a precisar la noción adverbial *durante* que el dramaturgo incluye como determinación del tiempo para la pieza: *tres años*. Como en las obras anteriores, a través de saltos temporales, Miras hace pasar la realidad histórica de tres años a la fábula dramática. Con analepsis y prolepsis, acontecimientos omitidos en escena asoman en las conversaciones de los personajes, y permiten completar el tiempo del drama.

El parlamento entre don Jerónimo y el Conde-Duque nos ofrece los orígenes del convento: don Jerónimo fue antiguo prometido de la priora; fundó el convento cuando ésta quiso entrar en religión, y se convirtió en protector del mismo y de la Comunidad de San Plácido, por no romper sus relaciones con ella:

Villanueva.- *Vuestra Excelencia, Conde, no se acuerda que fue casi su esposo y hoy soy como su padre, y aún de toda la casa.*

Olivares.- *No es cosa que se olvide que, estando para casarse con doña Teresa, ella quiso más bien tener a Dios por marido y mi buen don Jerónimo se conformó devotamente. Y aún hizo a su costa este convento al lado de su casa, para que doña Teresa quedase cerca. Vea si no acuerdo (Miras, 1985: 28).*

Otras analepsis, como ésta, acompañadas de prolepsis permiten conocer los antecedentes de los personajes y su comportamiento; el ejemplo más destacado es la evocación que hace sor Anastasia de su pasado y que explica sus rencores actuales:

... criada fui de la Condesa de Nieva, y aun convento me metieron quieras que no, por si me vieron en un rincón retozar con un lacayo. Haga milagros doña Teresa, que acá vendrá todo Madrid y, cuando venga esa señora con sus bigotes, juro a Dios que ha de lamer estos zapatos (Miras, 1985: 34).

Como en *La Monja Alférez*, los sucesos no escenificados son relatados. El acontecimiento al que se refiere el Conde-Duque con *... no será menester más canto, que esto es hecho y ya salimos*, al principio del segundo acto, se da a conocer, en su totalidad, más tarde en una reivindicación que hace Sor Anastasia de la supremacía de su demonio: *Así, así es como dice y mire que fue Peregrino*

quien por mi boca comunicó que había de fornicar aquí con la Condesa para que venga un hijo... (Miras, 1985: 80).

Asimismo, este hecho y otros como la pérdida de Maestrich son (re)presentados más tarde a través del diálogo en el que el rey desvela su doble juego:

El Rey.- *¿a qué llamas tú sucesos santos y venturosos? ¿A hacer indecencias con la Condesa delante de ese altar, esperando que el diablo te dé un hijo? Bien se vio ser promesa de demonio, pues resultó tan cierta.*

Olivares.- *Desdicha y no maldad fue aquel accidente, señor, y sólo a mí me toca.*

El Rey.- *¿Y la plaza de Maestrich? ¿También te toca sólo a ti?*
(...)

El Rey.- *Los señores demonios te dijeron que no hay necesidad.*
(...)

He disimulado tiempo y tiempo por no contrariarte, pero al ir adelante esto de las fundaciones, me he tenido que decidir.

Olivares.- *y qué había de hacer, no me atrevía a decirte que no. Así que los firmaba contra mi conciencia, y al propio tiempo pedía al padre Benito fray José de la Cerda que hiciese como cosa suya un memorial con lo que pasa en san plácido, y lo mandase a la inquisición de Toledo...* (Miras, 1985: 118-119).

Así la historia omitida, no representada en escena sino narrada, viene a completar el tiempo cronológico de tres años que aquí encontramos condensada en las dos horas del tiempo de la representación.

En cuanto a *Las brujas de Barahona*, su acción inscrita entre los últimos meses de 1527 y primeros días de 1528, se estructura en dos partes distribuidas en nueve escenas: cinco corresponden a la primera parte y cuatro a la segunda. Esta distribución permite efectuar saltos en el tiempo mediante variaciones espaciales y disyunciones actoriales, y lograr mostrar la historia en su totalidad a través de unos cuantos momentos cruciales:

- La escena 1 representa el conciliábulo de las brujas, el rito en torno a la caldera donde se ha de sacrificar a la gallina negra, y su brusca interrupción a causa de la redada en la que cae una de ellas, la Pajarera. Esta escena tiene lugar, según la didascalia durante *una noche desapacible*, en una encrucijada de caminos...

- La escena 2 tiene dos secuencias: la primera es simultánea a la escena 1: Quiteria que no ha participado en la noche de brujas, está practicando en casa sus artes a favor de marica. Ella nos da una idea del transcurso del tiempo cuando avisa a Marica: *vístete y vete a tu casa que se nos ha hecho de día y en la calle has de ser vista. Mira que se ve la luz por el ventano* (Miras, 1992b: 96). En la segunda secuencia de la escena 2, *entra Juana de Morillas* que ha asistido al ritual de la gallina negra. El diálogo con su hija nos proporciona la información para identificar la simultaneidad de las escenas nocturnas y el avance temporal:

Juana. *¡Jesús! ¡Jesús! ¡Jesús, qué noche!*

Quiteria.- *¿No dio tiempo de comerse la gallina? Entonces fue a prima noche ¿Dónde ha estado este tiempo, madre?*

El relato, por parte de Juana, de la caza de brujas por los perros del gobernador y la cogida de la Pareja, condensa parte de la historia que no ha sido dramatizada, y no nos sorprende la dilatación temporal que trasciende en su respuesta Quiteria:

¡Por el siglo de mi agüelo! No soy tan tonta que me venga a casa derecha para que me cojan como a un borrego si la presa afloja la lengua. En el umbral de Ana la Roja he estado cuatro o cinco horas acechando esta puerta de lejos por si venían a buscarme (Miras, 1992b: 98).

Al mismo tiempo, las voces en el exterior y los ruidos de los azotes avisan del suplicio de la Pajarera, y Juana, extrañada, exclama dando asimismo una precisión temporal sobre el momento de la acción:

¿A estas horas? ¡Pero, criatura, si es muy temprano! (...) ¡Un mosqueo de mañanica! ¡Vaya una alborada que nos da el gobernador! (Miras, 1992b: 101).

- la escena 3 se desarrolla durante la noche: Juana y Quiteria están desdentando a un gitano ahorcado.

De la escena 2, a la 3, puede darse una sensación de continuidad temporal; sin embargo, una prolepsis, en la escena 2, desprendida de la conversación entre Juana y su hija, permite situar exactamente la escena 3: *¿Sabes que Martina la Nieva se me ha dejado caer sobre ir tú y yo con ella por Sacedón, a dar un*

tiento al gitano que allí han de ahorcar dentro de unos días? (Miras, 1992b: 99). Entre las dos escenas, ha habido un salto temporal de dos días.

- La escena 4 transcurre también durante la noche y dramatiza las circunstancias de la muerte de la hija de Catalina. No hay datos que informen sobre la situación temporal respecto a la tercera. Realmente, poco importa, puesto que dicha escena es perfectamente aislable del resto por su estructura argumental, e interesa en tanto que añade elementos temáticos y no proceso de la acción. Por eso, no necesita ubicación temporal precisa ya que acusaciones como las de Catalina seguidas de castigos públicos de las brujas incriminadas eran habituales en esta época.

- La escena 5 celebra el suplicio de Quiteria. La única información temporal de la que disponemos es la del momento del día en que tienen lugar: *dulce resol de medio día*. Se puede pensar, con razón, que existe una continuidad temporal entre la escena 4 y la 5, ya que el castigo al que está siendo sometida Quiteria es consecuencia de las acusaciones de Catalina (escena 4), y los ánimos de ésta no se han calmado aún. Sin embargo, el enfrentamiento verbal entre Quiteria y Catalina (escena 5) relato los hechos en la forma verbal del pretérito indefinido que puede remitirlo a un pasado más lejano que el de la noche precedente. En este caso, se habría producido un gran salto temporal:

Quiteria.- *¡Mientras, mientes, Catalina Martínez! Tú sabes que me acusaste por celos! ¡Por celos, embustera! ¡Tu marido me miraba, y tú me tomaste odio! ¡Te hiciste mi enemiga sabida y manifiesta, y cuando murió tu hija me acusaste de bruja!*

Catalina.- *mi hija no murió, a mi hija me la mataron! ¡Me la mataste tú! (...) ¡lo hiciste tú! ¿Quién iba a ser, si no? ¡No pudo ser nadie, sino tú!* (Miras, 1992b: 128).

- La escena 1 de la segunda parte transcurre también de noche. La Ansarona informa sobre el momento: *¿Quién viene a estas horas? (...) ¿Y tú no pudiste venir de día claro?* (Miras, 1992b: 131). Sin embargo, lo más importante en esta escena es que nos proporciona marcas de identificación temporal que nos permiten medir con precisión, la duración de la primera parte y la elipsis temporal consecuentes.

La Ansarona indica, con relación al suplicio de empicotamiento de Quiteria (escena 5): *... No lo sé todavía, que no hará una semana de aquello* (Miras, 1992b: 132), al contestar a la preguntar de saber si desde este suceso la gente no está tachándola también de bruja. Es decir, que entre la escena 5 de la primera parte y la 1 de la segunda, existe un salto temporal de una semana.

Además, la Ansarona, para justificar sus celos a hacerse bruja, se refiere a la noche de la escena 1 de la primera parte con este comentario: *... hará un mes que me convidó tu madre a cenar gallina bajo el algarrobo de la encrucijada de Córcoles. Allí nos juntamos con otras dos, me harté de coger leña a oscuras, y antes de guisar la maldita gallina hubimos de correr como liebres, huyendo de los cuadrilleros...* (Miras, 1992b: 133-134). Con esta analepsis, se condensan en un mes todos los acontecimientos desde el inicio de la pieza.

- La escena 2 también tiene lugar durante la noche. Aunque en esta escena del aquelarre del Campo de Barahona, el tiempo real y el tiempo imaginario se funden en el juego de apariencias y realidades del que hablamos en el análisis

actancial y espacial, tenemos una determinación espacial sin equívoco: se trata, según trasciende de los comentarios de las brujas, de la Noche Vieja, es decir, la noche del 31 de diciembre al 1 de enero del nuevo año. La ceremonia del aquelarre empieza con la llegada del gran cabrón cuando *suenan las campanadas de medianoche* (Miras, 1992b: 157).

El canto del gallo en la madrugada, anuncia el paso del tiempo. La reacción del Gran Cabrón señala que el día se desprende del abrazo confuso de la noche:

¡Maldito pájaro servil! ¡Lacayo del sol, que asesinas la oscura libertad (...)! ¡Apurad bien la negra copa de la noche... (Miras, 1992b: 177).

Mientras tanto, en el pueblo se están produciendo sucesos muy distintos. De la superposición de unos y otros en un mismo tiempo (dentro y fuera del espacio escénico) informa Violante mediante una analepsis (escena 3), por la mañana a sus compañeras de presidio y tormento, y lo ratifican las palabras de la Ansarona y Quiteria.

- De la escena 3 a 4, se vuelve a producir una elipsis temporal imprecisa, que en boca de Teresa, supone una dilatación de los acontecimientos: *¡Dios se apiade de nosotros! Los procesos del santo tribunal se sale cuando empiezan, mas no cuando acaban, ni cómo* (Miras, 1992b: 184). Sólo tenemos constancia de *cuando empiezan*, a través de las palabras de don Fulgencio de Aguilar a don Antonio Moreno: *Todo está dispuesto, señor don Antonio. Las brujas he puesto en el carro, y unos arrieros lo traen para sacarlo por la iglesia, que las vea el vulgo (...)* *El abad quiere despedir este carro de brujas con el mismo aparato y función con que despidió el de ayer* (Miras, 1992b: 191).

La pieza consta de numerosos analepsis que suponen una inmersión en el pasado y una ampliación de la historia de los personajes de la pieza. Además de las ya citadas, existen dos que constituyen un paréntesis de información sobre la vida de estas pobres mujeres que, por falsas acusaciones, sufrían escarmientos públicos:

Juana.- (...) *Bien sabido es que en Sacedón la (a Quiteria) apedrearon muy malamente. Un mes ha pasado entre bizmas, la hija de mis entrañas.*

La Parajera.- *¡También a mí en Alcocer me corrieron saltando como libre, con las piedras de los muchachos en el culo! (...) A mí me apedrearon los de Alcocer por los días de San Juan, pero no me quitaron los arrestos (Miras, 1992b: 73-75).*

Sin embargo, quizás sea la mayor en importancia esta analepsis en la que don Miguel carrillo, en el parlamento final con don Antonio Moreno, especifica el tiempo y la causa que prepararon la tragedia de las brujas, refiriéndose el saqueo de Roma que se produjo en mayo de 1527, es decir unos *meses* antes de los sucesos dramatizados en la pieza. Carillo se refiere a aquellos acontecimientos resumiéndolos con *lo pasado en Roma por los días de la Cruz de Mayo* para luego, precisarlos: *... la matanza de cardenales y obispos, y dignidades religiosas! ¡Y la profanación y (...) pasados a cuchillo sin distinguir sexo ni edad...* (Miras, 1992b: 188-189) por las tropas imperiales. Como lo demostramos en el análisis actancial (véase: II.2.2.3.), este acontecimiento es el motivo político-religioso de la caza de las brujas: el poder político ha violentado a la Iglesia con el saqueo de Roma y ahora, se está congraciando con los poderes eclesiásticos echándole a la Santa Inquisición brujas carretadas.

Este motivo político-religioso que nunca conocerán las brujas funciona en la pieza de forma específica: es una analepsis con contenido proléptico, es decir, que el pasado evocado anuncia el destino fatal de las brujas. Desde las primeras escenas, Quiteria lo evoca como un rumor: ... *Me duele la boca de decirle que me llegó el habla de dos hombres de la Iglesia y que me pasé a escucharla. Y que el uno decía que los sucesos de estos meses pasados han escandalizado a los cristianos y el rey los ha de amansar dándoles a oler carne tostada de brujas y judíos* (Miras, 1992b: 114). Este rumor, es desde el inicio de la pieza, hasta el apresamiento de las brujas, una espada de Damocles suspendida encima de la cabeza de estas pobres mujeres: la amenaza persistente de peligro trasciende desde sus primeras conversaciones *¿Dice que hay peligro esta noche?; y este invierno (...) Que es mal año de las brujas (...) que nos escondamos o nos han de prender, torturar y aún quemar (...) hay una grande desgracia (...) y la hemos de pagar nosotras...* hasta la confirmación por Juan Morillas: (...) *Lo que tú te pensabas, agorera, que ha resultado cierto. Mal año ha sido...* (Miras, 1992b: 184), y por el gobernador diocesano: ... *Por todo lo ancho de España las están cogiendo y dándolas al Santo Oficio como quien echa un hueso a un perro para que calle* (Miras, 1992b: 189).

Más allá de este análisis global que permite establecer un paralelismo entre Miras y Césaire en cuanto a la consideración del tiempo dramático en sus aspectos progresión, saltos temporales, analepsis y prolepsis, etc., es posible destacar dos particularidades en el funcionamiento de tiempo en Césaire.

La primera especificidad es la función especial de las analepsis. En efecto, para el héroe³⁵ cesaireano, la evocación del pasado es siempre dolorosa, en la medida en que ese pasado significó trasplante, humillación, cosificación del

³⁵ Con este término, queremos designar al sujeto de la acción principal de una pieza (véase II).

hombre negro. El Rebelde (*Y los perros callaban*) en su celda recuerda, en compañía de dos locas, ese itinerario de degradación:

Primera loca.- *En el comienzo estaba la noche.*

El Rebelde.- *la noche y la miseria, camaradas, la miseria y la aceptación animal. La noche bullanguera de coplas de esclavos dilatando bajo los pasos cristóforos el gran mar de miseria, el gran mar de sangre madre, la enorme ola de cañas de azúcar y de dividendos, el gran océano de horror y de desolación...* (Césaire, 1974: 109).

El pasado significa también la inmensa y odiosa operación de alienación y atontamiento del negro, particularmente el negro de la diáspora, hombre prácticamente sin patria y sin nombre, así como lo destaca el rey Christophe:

(...) ¡Antaño nos robaron nuestros nombres!
¡Nuestro orgullo!
¡Nuestra nobleza, nos, digo nos, la robaron!
¡Pierre, Paul, Jacques, Toussaint! He aquí las humillantes estampillas con las cuales obliteraron nuestros verdaderos nombres (Césaire, 1974: 30).

Sin embargo, a pesar de que el pasado está marcado por el sello de la esclavitud y la deshumanización, el héroe cesaireano recurre a él, de cuando en cuando, como a una terapia. En el umbral de la muerte, el Rebelde emprende una bienhechora incursión en un pasado remoto que le permite revivir una escena de rebelión negra. Frente al *arquitecto de un mundo pestilencia* uno de

los *energúmenos* repite la amenaza profética que una mano misteriosa escribiera en la pared del palacio real cuando Virus entraba en Babilonia³⁶:

Y yo digo: desgraciados aquéllos que no hayan leído inscrito sobre el muro de nuestros honorables rostros descabestrados el Mane Thecel Phares de la tiranía. Y he aquí que sé de cabeza que rodarán como cáscaras de cacao... (Césaire, 1974: 110-111).

El pasado es, desde esta perspectiva, un lugar de refugio momentáneo, y el héroe se conduce como Anteo, en la mitología, que necesitaba siempre tocar la tierra para reponerse nuevas fuerzas. Al recuperar la memoria histórica, se dirían que los viejos ardores se vuelven a encender y fortalecen al héroe.

Rehechas sus fuerzas, puede, implacablemente, negarse al silencio, a la genuflexión y, en voz alta, reivindica la igualdad y la libertad:

No hay silencio que valga: somos libres e iguales en derecho. No olvidéis eso (Césaire, 1974: 110).

La segunda especificidad es la (con)fusión, en el héroe de Césaire, entre el presente y el futuro. En los sujetos de las piezas de Césaire, una tensión hacia el futuro, una proyección en su ideal de libertad y prosperidad hace que se olviden de todos los parámetros de la situación presente, por ejemplo el grado de concientización de su pueblo, y lo abandonan atrás. Todos andan adelantados y negando así la realidad presente: miseria social, dependencia política y económica, aculturación, etc.

³⁶ Se refiere a un episodio del capítulo v de Daniel, en la Biblia.

Una estación en el Congo, por ejemplo, nos presenta el país destruyéndose bajo los efectos disolventes de las luchas de influencia, de intereses egoístas, del tribalismo etc. Lumumba no desanima ante tal herencia, y parece haber encontrado la panacea en el trabajo sin descanso, y por ello, hay que ir deprisa, a veces, demasiado deprisa, a la manera de los *forzados voluntarios*:

¿Saben ustedes de cuánto tiempo dispongo para remontar cincuenta años de historia, ¡Tres meses, señores! ¿Y creen que tengo el tiempo de no ir demasiado deprisa? (Césaire, 1973: 34).

Como lo vimos, el pueblo, excepto la Mama Makossi y el tocador de Sanza, no le sigue el paso. El héroe está volcado de modo casi obsesivo hacia el futuro con el riesgo de soledad, que es lo propio de todo revolucionario. Aunque Lumumba se niega a revestir la estola del profeta Simón kimbangu, lo cierto es que él mismo se considera visionario, profeta, y eso es lo que le reprocha su compañero de lucha:

M'Polo.- *Es cierto que eres un profeta, Patrice. El que anda delante y profiere. ¡esto es tu fuerza y tu debilidad!*

Lumumba.- *¡Medio alabanza, medio crítica, acepto el veredicto de M'Polo! Sobre todo si debe comunicaros, mi fe, mi fe inquebrantable en el futuro!*

M'Polo.- *¡Lo has dicho! Medio alabanza, medio crítica. A veces me pregunto si no hemos querido ir demasiado deprisa.*

Lumumba.- *¡M'Polo, no lamento nada! ¿No va el arquitecto al primer intento directamente a la meta, consolidando la casa? Mi función era, en el cielo negro y horizonte cerrado, dibujar de un tirón incantatorio la curva y la dirección* (Césaire, 1973: 87).

Igual que Lumumba, el rebelde, detenido y encarcelado, sobrevuela su situación precaria y crítica, y vive la esperanza de un futuro próximo, en el que, semejante a un *fénix* mitológico, renacerá de sus cenizas y triunfarán la revolución y un mundo más humano:

*... Volveré sino grave
el amor brillará en nuestros ojos de granja incendiada
como un pájaro ebrio (...)
Volveré nada más que con mi buen botín de contrabando
con el vivo amor herboso con trigo con langostas con alas
de diluvio...* (Césaire, 1973: 128).

A propósito de la (con)fusión presente-futuro por parte del héroe cesaireano, Ngal (1975: 223) destaca que el sujeto es *a un tiempo visionario, profeta y revolucionario: Lumumba, por ejemplo, es un revolucionario en la medida en que es visionario... La grandeza de Lumumba consiste en borrar todas las realidades (negativas) y ver (más allá) un Congo extraordinario que todavía existe en su mente, pero que será realidad de mañana. Y Lumumba es grande por eso, porque siempre existe un más allá en él.*

El sujeto quiere hacer vivir a su pueblo lo que le aparece en sus visiones, pero, como lo destacamos, el resultado es todavía un desface total y un retorno a las andadas (aunque con un ligero cambio: el despertar de la conciencia del pueblo), al tiempo cíclico del mito: El rebelde, Christophe y Lumumba vuelven

a la *terra genitrix* para reciclarse y quizás, aprender que en política no se tiene que confundir presente y futuro.

III. 2. 2. 3. 3. La simultaneidad

Podíamos haber estudiado este fenómeno en el apartado reservado al análisis del espacio. De hecho, se trata del posible funcionamiento simultáneo de diversos lugares escénicos. Preferimos estudiarlo aquí porque la realización en el mismo espacio de tiempo de dos (o más) acciones por distintos individuos puede suponer la coexistencia de dos o más tiempos que *indica la coexistencia de dos visiones de la historia y, en resumidas cuentas, de dos ideologías*. De todos modos, aunque menos frecuente en la producción teatral de Miras y Césaire, la simultaneidad es una de las posibilidades del modo dramático de representar el tiempo.

Es bastante difícil figurar acciones simultáneas en escena; hace falta recurrir a las técnicas cinematográficas.

En *La tragedia del rey Christophe*, las escenas 5 y 6 del acto I son simultáneas: mientras Port-au-Prince (capital de la oposición a Christophe) es asaltada por las tropas de Christophe, en el mismo momento tiene lugar, en el Parlamento, el debate llevado a cabo por los diputados de la oposición que rechazan la autoridad y la soberanía del rey negro y su oferta de unidad y prefieren la de Luis XVIII o sea la sujeción.

De igual manera, en la escena 2 del acto III, dominan dos polos de atracción que ocupan distintamente Mgr Juan de Dios González y el rey Christophe: el altar y el fondo de la Iglesia. Mientras el prelado recita la letanía

de los Santos en el altar, Christophe, en el fondo de la iglesia, invoca, como lo vimos, a su vez, las divinidades africanas y los héroes nacionales de Haití.

Una estación en el Congo presenta también casos de acciones simultáneas.

En el acto I, una didascalía, a pie de página, precisa que las escenas 10 y 11 *se interpretan y deben transcurrir de manera concomitante* (Césaire, 1973: 43): en el momento en que Lumumba está todavía en el avión para el Kananga, el Parlamento ya se reúne en sesión extraordinaria y los senadores critican al gobierno de Lumumba. El Primer Ministro llega con retraso y denuncia el complot belga consistente en destabilizar el Congo.

Igualmente, las escenas 7 y 8 del acto II muestran acciones simultáneas: el Presidente Kala prepara secretamente, en su despacho, el discurso de revocación del gobierno y la destitución del Primer Ministro, mientras tanto, Lumumba está con su esposa en su residencia, descansando. La escena 8 hace ver, en una pesadilla que tiene Lumumba, al Obispo de Leopoldville bendiciendo a Kala y Mokutu para el éxito del golpe de estado constitucional. En este momento es cuando, Pauline despierta de prisa a Lumumba, puesto que es hora de las noticias.

La simultaneidad espacio-temporal de algunas escenas es también, como en el caso del teatro de Césaire, una de las peculiaridades técnicas de las piezas de Miras.

En la segunda parte de *De San Pascual a San Gil*, mediante el funcionamiento simultáneo de diversos lugares escénicos, el lector-espectador puede asistir al desarrollo tanto de las conversaciones y manejos que se

producen en las camarillas reales, a las súplicas y temores de Sor Patrocinio y la Reina, como del tiroteo en la calle y el desarrollo de los sucesos que a la vez ocurren en el palacio, hasta el momento en que los dos se funden superponiéndose cuando la Reina y la Monja se sientan en el trono de cadáveres apilados por la Muerte.

En *Las brujas de Barahona*, tres dobles escenas pueden considerarse simultáneas. Ya dijimos en el III.2.2.3.1., que la primera secuencia de la escena 2 tiene lugar al mismo tiempo que la escena 1. En aquella noche que reúne a las brujas en torno al rito de la gallina negra, Quiteria que no quiso participar adquiere la fama de *medrosita y cabardona*, cuando en realidad, ella es más inteligente porque es prudente: avisada por los rumores que ella oyó sobre el peligro que corren las brujas este año, ella no quiere arriesgarse; la redada de los cuadrilleros, en la que cae la Pajarera pudo haber acabado con ellas.

A propósito de las escenas 3 y 4 que transcurren ambas durante la noche, dijimos que no había datos que nos informaran sobre la localización temporal de la una respecto a la otra. Pero, pensamos que los sucesos de las dos escenas (desdentamiento de un ahorcado por Juana y Quiteria, en Sacedón, en la 3; y muerte de la hija de Catalina Martínez, en Pareja, en la 4, muerte achacada a Quiteria) son simultáneos: al alejar a las dos brujas de Pareja aquella noche, el dramaturgo pone así de relieve la falsedad de las acusaciones de que suelen ser víctimas las brujas, puesto que quedan sin fundamento las acusaciones de Catalina Martínez contra Quiteria, a no ser que ésta esté dotado del don de ubicuidad.

Otro caso de simultaneidad se da entre la escena 2 de la segunda parte y los acontecimientos referidos en la escena 3 de la misma, por Violante. En efecto, la escena 2 celebra el aquelarre en el campo de Barahona. Si estamos

conformes con el análisis que hicimos del espacio, recordamos que este espacio exterior que significa el campo de Barahona, pertenece por efecto del conflicto ser-parecer que preside toda la pieza, y resulta que todos los acontecimientos de la escena 2 transcurren en la mente de estas mujeres y los únicos hechos ocurridos realmente en aquel momento son los referidos por Violante en la escena 3, cuando todas se encuentran arrestadas y encarceladas:

Quiero significar que anoche fueron a prender a Juana de morillas a su casa, pero ella se escapó por el corral y se vino a esconder a la mía. Por la Preciosa Sangre de nuestro Señor me pidió que la ocultase y así lo hice yo con cristiana misericordia. Mira cuál es mi paga, que esta mañana fueron a registrar, hallaron a mi madre en la alacénilla, y acá nos trajeron a las dos. (...) Quiteria, ¿qué está pasando? ¿Por qué de improviso hay esta locura, y este prendernos a todas juntas y torturarnos para que confesemos y señalemos a otras?... (...) Si te hubiesen prendido con el rosario en la mano, lo mismo hubiera sido. ¡Cuando cae de lo alto la piedra con tal fuerza, no hay quien tuerza los tiros! (Miras, 1992b: 179 y 182).

Como subrayamos, entre los sucesos de Barahona y los evocados por Violante, ha habido una superposición de unos y otros en un mismo tiempo, dentro y fuera del espacio escénico.

En *El doctor Torralba*, encontramos también dos casos de simultaneidad.

La primera escena del acto I puede dividirse en dos secuencias que se desarrollan durante la noche (la primera noche de la pieza) en dos espacios distintos. La primera secuencia tiene lugar en el apartamento de Madona Rosales donde los dos médicos, Torralba y Morales, realizan la misión que les ha sido encomendada por sus amos: conjurar el espíritu del marido fallecido de la

cortesana que la aterroriza con sus presencias nocturnas. La segunda transcurre, en el mismo tiempo, en el palacio de Volterra, y reúne a los contertulios del Cardenal en conversación sobre el tema del que se ocupan Torralba y su colega, y los cuatro personajes están esperando el resultado de la experiencia. Los tiempos de ambas secuencias confluyen en el momento en que aparecen en la sala del palacio los dos doctores e interrumpen el diálogo para polarizar el interés sobre la experiencia que acaban de tener. Los propios personajes subrayan la convergencia de los dos tiempos cuando preguntan:

Santa Cruz.- *¡Pasad, pasad, bribones! ¿Ha dado resultado la vigilia?*

Maquera.- *¿Se dejó ver el espectro, señores?*

Miguel Ángel.- *Estamos codiciosos de sus nuevas.*

Y el cardenal Santa Cruz concluye:... *¡Toda la noche nos han tenido en vela estos belitres, mientras ellos putean con esa cortesana* (Miras, 1991: 110).

El segundo caso de simultaneidad se da entre la escena del Carnaval de las máscaras (final del acto I) y el saqueo de Roma (acto II). La fecha de *6 de mayo de 1527* que el dramaturgo coloca al principio de la escena en que Torralba se encuentra en Valladolid, en compañía de doña Leonor, mientras *procedentes de fuera, se oyen a veces lejanas ráfagas de bullicio popular* (Miras, 1991: 128), corresponde exactamente al día del asalto a la Ciudad Eterna por las tropas imperiales: mientras en Valladolid, las máscaras populares festejan la paz, en Roma se está produciendo el saqueo. Por eso, en el análisis actancial, encontramos un paralelismo semántico entre la irrupción, más tarde, de las máscaras – multitud ignorante y vulgar – en la casa del científico Torralba y el

saco de Roma: en ambos casos, asistimos a la invasión de espacios cultos y refinados por hordas de bárbaros.

III. 2. 2. 3. 4. Otras figuraciones del tiempo

El director de escena dispone de una infinidad de signos visuales para que el espectador pueda tener una percepción del tiempo, de un tiempo construido en relación directa con su universo cultural. Las didascalias y los diálogos permiten también aquí al director sugerir al espectador el progreso de la acción, su duración, el paso del tiempo: estas figuraciones del tiempo, en las piezas de Miras y Césaire, consisten en el que el día a la noche o de la noche al día, y en el cambio de las estaciones.

III. 2. 2. 4. 1. Figuración del día y la noche

Aquí es donde se destaca la importancia de la luz: para marcar los días y las noches, el moderno y único soporte es el juego de luz según las convenciones conocidas: la luz representa el día y el oscuro figura la noche, sin olvidar las diversas variantes de uno a otro.

Un vistazo sobre las obras de Miras pone de relieve la inclinación del dramaturgo a indicar el tiempo mediante los diferentes momentos del día o de la noche, a veces con una precisión horaria y cronológica – el caso de las noches en *El doctor Torralba*, en III.2.2.3.2. – digna de un péndulo.

La Saturna presenta un argumento principal que se extiende a día y medio: siete de los doce cuadros se desarrollan durante la noche o en momentos próximos a ella, mientras los cinco restantes transcurren de día.

Aunque no existe una determinación específica del momento, podemos pensar que las escenas de los cuadros I y XII tienen lugar de noche en la medida en que la conversación entre Pablos y Quevedo se desarrolla presidida por la presencia y la desaparición de la luz de un *candil*; al finalizar el relato (cuadro XII), Quevedo se queja de que se hayan quedado *a oscuras por tu ventolera de soplar el candil*.

El cuadro II se desarrolla en un atardecer; se necesita también aquí *un candil para dar luz* a la operación que está realizando Saturna.

El cuadro III escenifica la primera noche de viaje: una didascalia indica: *está cayendo la noche* y Pedro, el acompañante de Saturna, puntualiza: *ya es casi de noche*.

El cuadro VIII representa un tiempo cercano al *crepúsculo*: una voz de pastor avisa: *... ya no podemos volver, que se nos hará de noche y perderemos más de una oveja* (Miras, 1974: 48).

Los cuadros IX y X transcurren ya entrada la noche: la didascalia señala: *está la noche oscura*. Más tarde, don Lope recuerda a Saturna: *A lo menos han pasado ya de la media noche...* (Miras, 1974: 53).

En el cuadro X, el camino está totalmente *en las tinieblas* presididas por una *luna menguante y escuálida*.

Los cuadros IV, V, VI, VII, XI transcurren de día.

El cuadro IV representa el encuentro de Saturna con los cómicos que sucede por la mañana temprano: la didascalia indica: *luz mañanera sobre el camino*.

Los cuadros V y VI prolongan la escena del cuadro IV. En el V, Saturna vestida de cortesana (traje prestado a una de los cómicos) se presenta a don Alonso, por la mañana. Después de conseguir la carta, tras una agresión sexual, Saturna vuelve con los cómicos ya muy avanzado el día (cuadro VI) y prosigue su camino disfrazada de fraile.

En el cuadro VII, el tiempo ha avanzado y nos encontramos a las primeras horas de la tarde.

El cuadro XI escenifica la nueva mañana en que Saturna vuelva a casa, exhausta pero animada, antes de soportar el desengaño.

De San Pascual a San Gil presenta también este juego luz/sombra. Dos escenas dramatizadas transcurren una de noche y la otra de día. Se trata del paseo nocturno (primera escena de la pieza) entre el Maligno y Sor Patrocinio; la didascalia indica que *la luna preside los juegos nocturnos con su cara de pepona* (Miras, 1988: 40).

La secuencia siguiente en la que la monja hace el relato del satánico vuelo al coro de monjitas primero, y luego a la Reina, transcurre también de noche.

La escena de la barricada, de la revolución del pueblo tiene lugar de día bajo la *luz de pleno día en plena calle* (Miras, 1988: 74). Además de estas escenas localizadas temporalmente de manera precisa, existen referencia a la noche en dos ocasiones: la primera es cuando la Reina reclama las camisas

milagrosas de la religiosa: *Creo que ya no podría dormir sin tener puesta la camisa que tú has llevado la noche anterior* (Miras, 1988: 47); la segunda es el informe que hace Posada Herrera al resto del gabinete cuando la reina, sin avisar, abandona el consejo de Ministros: *Anoche entró secretamente la monja en Palacio, y no ha vuelto a salir* (Miras, 1988: 68).

Pero, como lo destacamos en el III.1.4., más que indicadores temporales, en *De San Pascual a San Gil*, el juego luz/sombra tiene sobre todo un marcado significado simbólico: sirve más para marcar los espacios que los momentos del día. Casi todas las escenas del palacio o del convento – espacios de la conspiración –, como por ejemplo las tertulias del Rey y de la Reina, se desarrollan en las tinieblas; mientras tanto, en los espacios de Perico el Ciego y del pueblo de Madrid, preside la luz del día.

En cuanto a *La Venta del Ahorcado*, transcurre durante una noche: desde el principio, *densas tinieblas preludian el nacimiento del drama* (Miras, 1986: 25).

De igual modo, *Las alumbradas de la Encarnación Benita* está presidida por las tinieblas de los tristes muros del convento. Los sucesos que la pieza escenifica transcurren en un ambiente de *noche oscura* que, como en *De San Pascual a San Gil*, más que una determinación temporal, simbolizan la oscuridad de la ignorancia, el oscurantismo: por eso, dura dos años. Cuando esos sucesos salen a la luz del día, descubren la putrefacción moral de sus autores y del espacio donde tuvieron lugar.

Con *Las brujas de Barahona* y *El doctor Torralba*, se escenifican espacios bruñeriles y mágicos donde la noche, por oposición al día, suele ser protagonista.

Ya hablamos de sobra de las dos grandes noches que articulan los dos actos de *El doctor Torralba*. Aquí la noche predomina sobre el día. Se trata de las noches que le hicieron célebre al protagonista y que corresponden, respectivamente, la primera a su juventud en Roma, y la segunda a su época de gloria, veinte años después en Valladolid. Destacamos la precisión cronológica con que el dramaturgo pone de relieve las dos noches mágicas: la primera en la que el nigromante conjura el espíritu de un desaparecido, y la segunda que celebra su vuelo a Roma en compañía de Zaquiel. Cuando aparece el día con *la cárdena luz de la amanecida*, trae consigo la traición y la malevolencia de Zúñiga que precipita a Torralba entre las manos de la Inquisición. Toda la escena del interrogatorio y de la tortura de Torralba, aunque dura *cuatro años de cárcel*, se desarrolla de día, acotado por la didascalía: *Baja la luz, sin llegar al oscuro* (Miras, 1991: 177). La renuncia por parte de Torralba de la compañía de su espíritu familiar, Zaquiel, es decir, la renuncia de sus poderes y prácticas mágicas precipitan a Torralba en la tercera noche de la pieza, noche de su aniquilación, en un *páramo nocturno bajo la luna* (Miras, 1991: 178). En esta última noche, la luna que ha presidido los delirios, los sueños de Torralba, se oculta, y por primera vez el médico cierra los ojos a la noche para esperar el día de la soledad en la que se encierra.

En cuanto a *Las brujas de Barahona*, de las nueve escenas que la componen, seis tienen lugar durante la noche y sólo tres de día: la pieza se adecúa así al modo de existencia de estos reyes cuyas vidas y actividades se desarrollan durante la noche, y parecen inexistente durante el día.

La escena 1 representa el conciliábulo de las brujas: la acotación indica: *noche desapacible*. Esta escena es simultánea, como ya lo demostramos, a la segunda, en la que Quiteria practica sus artes a favor de Marica garcía.

La escena 3 se desarrolla también de noche: Quiteria y su madre están realizando una de las actividades más macabras atribuidas a ese mundo brujeril: coger dientes de ahorcado y cosas semejantes en encrucijadas y sitios malfamados, protegidas por la nocturnidad, (como lo reproducirá, mucho tiempo después, Francisco de Goya en una aguafuerte famoso). Esta escena 3 es simultánea a la 4 que escenifica las circunstancias de la muerte de la hija de de Catalina Martínez, muerte atribuida falsamente a Quiteria.

La escena 1 de la segunda parte representa la intronización de la Ansarona a la brujería, realizada, también durante la noche, por Quiteria.

En la escena 2 de la segunda parte, las brujas culminan sus actividades por un guateque satánico: *el aquelarre en el campo de Barahona* que corresponde a *la noche de San Silvestre, la noche bruja de fin de año*.

En contraste, la escena 5 de la primera parte y las escenas 3 y 4 de la segunda parte se producen durante el día y representan las torturas de las brujas.

En la escena 5 se celebra el empicotamiento de Quiteria, es decir, su exposición a la vergüenza pública. El suceso se realiza bajo el *dulce resol de mediodía*. Esta escena es la anticipación de las 3 y 4 de la segunda parte, en las que tienen lugar el apresamiento y la tortura de las brujas durante los procesos de la inquisición.

Tanto en *El doctor Torralba* como en *Las brujas de Barahona*, el espacio temporal *noche* simboliza vida, liberación y libertad: es el espacio de la magia, de la brujería, de las prácticas satánicas de toda clase que confieren a los seres respeto y fama. En cambio, el espacio temporal *día* significa para los mismos

seres frustración, escarmiento y aniquilación: es como si la luz del día, que lo hace todo visible, diluyera todos esos poderes extraordinarios que eligen la oscuridad como momento privilegiado para desplegarse. En definitiva, las nociones del día y noche poseen especial interés en el desarrollo de las acciones de las dos piezas: todo cuanto tiene que ver con la presentación del mudo mágico o brujo, sea realidad o ilusión, se produce durante la noche; en cambio, los escarmientos a las acciones de estos seres (azotes a la Pajarera, empicotamiento de Quiteria, el despertar de las brujas en el calabozo y la trágica marcha final, las torturas, el sometimiento y la aniquilación de Torralba) se desarrollan durante el día. La noche es ese espacio mágico, dominado por la luna, en el que un espíritu sobrenatural (demonio o ángel o ambos) protagoniza los ritos. Con la luz se desvanece la magia y llega el castigo para los transgresores, siendo así el día de sombras para las brujas y el nigromante.

En *La Monja Alférez*, el momento del día en el que transcurren los acontecimientos que dramatiza la pieza no es, dramáticamente, tan condicionante como en otras obras. Sin embargo casi todos los cuadros se desarrollan en la penumbra brumosa de la noche o del atardecer, con las nubes, o el incienso difuminando las figuras; mientras que tres situaciones se producen durante el día: el final del cuadro IV, en el que, después de andar toda la noche, la luz del día es signo de vida para Catalina; el cuadro V, en el que la claridad mañanera (*luz mañanera*) ilumina el interior de la iglesia donde se han acogido doña María y Catalina; y por fin, el cuadro IX, cuyo *sol recién salido, un enorme disco dorado* mitifica la silueta de Catalina, convirtiéndola en símbolo de esperanza para la emancipación de la mujer.

En contraste, en la dramaturgia de Césaire, casi todas las piezas se desarrollan en plena luz del día. Sin embargo, algunas escenas tienen lugar de noche, o por lo menos, al anochecer.

En *La tragedia del rey Christophe*, las escenas 5, 6 y 7 del acto I y las 7, 8 del acto III (cinco sobre las 25 que componen la pieza) transcurren de noche.

Las escenas 5 y 6 del acto I escenifican la guerra civil haitiana: la didascalía indica: *cae la noche*. El debate parlamentario de la escena 6 es simultáneo a la escena 5 ya que Port-au-Prince se encuentra en el mismo momento sitiado.

La escena 7 del acto I celebra la *cena*³⁷ de aniversario de la coronación de Christophe. Tiene lugar también durante la noche puesto que, en un monumento, fastidiado por Hugonín, el rey lo manda a la cama: *!ve a costarte, especie de imbécil* (Césaire, 1972: 45); asimismo, despide más tarde, a los cortesanos: *¡A tomar el aire, joder! Yo, el rey, velaré solo* (Césaire, 1972: 49).

Las escenas 7, 8 y 9 del III, representan los últimos momentos del rey Christophe. Al final de la escena 6, Christophe ha decidido poner fin a su vida: *... al viejo le ha llegado la hora de irse a dormir*. Unos momentos antes de su muerte, la didascalía de la escena 7 ya describe el ambiente: *Penumbra. Atmósfera inquietante de ceremonia vudú* (Césaire, 1972: 105). Cuando se anuncia la muerte del rey, al finalizar la escena 8, la didascalía indica: *la noche en el escenario y cuando la luna se levanta nos encontramos en lo más alto de la Ciudadela, donde se entierra a Christophe, en la escena 9*.

En *Una estación en el Congo*, seis de las treinta y tres escenas transcurren de noche.

³⁷ La traducción de la palabra francesa *repas* por *almuerzo* en la versión puede ser errónea. El que Christophe diga: *he oído que en Francia el festín se daba el mismo día de la consagración* (Césaire, 1972: 41) no implica que este festín haya sido un almuerzo, es decir, durante el día. Más bien, este tipo de banquete celebrando acontecimientos oficiales tienen lugar de noche. El término *cena* sería más adecuado.

La escena 7 del acto transcurre en una *boîte de nuit*: de pronto *el escenario es invadido por soldados congoleños, medio ebrios, reivindicando la africanización* de sus oficiales.

En la escena 9 del mismo acto tiene lugar la destabilización del Congo por los belgas: la didascalia enseña *en la oscuridad una visión de para-comandos belgas en acción* al mundo de *dos sombras: Basilio y Massens* (Césaire, 1973: 38-39).

La escena 2 escenifica el *poncepilatismo* de las Naciones Unidas: la didascalia indica primero *oscuridad* y luego *luz*, para destacar el juego *claroscuro* del secretario general de la controvertida institución.

La escena 4 del acto II representa, como en *La tragedia del rey Christophe*, la guerra civil congoleña. En la escena 6 del mismo, Lumumba baila su último baile y sus palabras (que acotan el espacio-noche) anuncian su destino: *¡Vamos, amiga, nada de tristeza; bailemos hasta el alba y (...) hasta el extremo de la noche!* (Césaire, 1973: 69).

La escena 8 del acto III celebra el día conmemorativo de la independencia, en Kinshasa. La didascalia indica primero la *oscuridad*, y luego *luz*. Este juego oscuro-luz corresponde al engaño montado por Mokutu, mascarada desentrañada, al final por el pueblo que grita: *¡Gloria a Lumumba! ¡Gloria inmortal a Lumumba! ¡Abajo el neocolonialismo! ¡Viva Dependa! ¡Uhuru Lumumba. Uhuru!* (Césaire, 1973: 117).

Por fin, la escena 3 del acto II de *Una tempestad* se desarrolla de noche: mientras los demás naufragos están durmiendo, el ambicioso hermano de

Próspero, Antonio, urde con Sebastián un complot para asesinar a Alonso, rey de Nápoles. Afortunadamente, interviene Ariel y desmantela la maquinación.

En definitiva, y de modo general, excepto en *Las brujas de Barahona* y *El doctor Torralba* en las que se produce una inversión de significado, en Miras tanto como en Césaire, la noche está marcada de simbolismo negativo: es el momento de la conspiración, de los complots, del peligro o de la ignorancia, mientras que el día, representado por la luz, connota la esperanza, la alegría, aunque para los hechiceros y las brujas, signifique tortura. Así es como se explica la predilección particular de Césaire por el día; porque si bien en el África moderna la noche connota el peligro de conspiraciones, en el África tradicional, la noche significa el peligro de brujería (en Europa, espacio subconsciente // en África y en las Antillas, espacio de la realidad) y de toda clase de amenazas debidas a las limitaciones que impone la oscuridad al ojo humano.

III. 2. 2. 3. 4. 2. Figuración de las estaciones

El tiempo como clima puede ser igualmente discernible en el teatro de Miras y de Césaire, y en algunas obras podría hasta figurar en la casilla actancial de oponentes, en cuanto que obstaculiza la acción del sujeto o por lo menos, representa un espacio temporal hostil.

En *La Saturna*, la estación, el otoño, es un mero indicador temporal: el cuadro VII refiere la iluminación de estas primeras horas de la tarde – y quizá el estado de ánimo de la protagonista – con las expresiones *solete de las postrimerías del otoño* calificado de *tristón*.

Las brujas de Barahona escenifica otra estación, el invierno. Además de figurar como indicador de tiempo en el que transcurre la acción, la estación se convierte en una enemiga de las brujas, en la medida en que el vulgo la identifica como período de intensa actividad maléfica de estas mujeres, y por consiguiente, temporada privilegiada de falsas acusaciones contra ellas, seguidas de injustos escarmientos públicos. La *stichomythia* (en el sentido de duelo verbal que le da Pavis (1990: 464) entre Quiteria y Catalina Martínez da cuenta de la situación:

Quiteria.- (...) *¡Siempre las brujas chupan o ahogan vuestros hijos en invierno! ¡Siempre en invierno y nunca en verano!*

Catalina.- *¡Porque las noches de invierno son largas y podéis salir a hacer maldades.*

Quiteria.- *¡Dí más bien que en invierno estáis gastando la cosecha de vino, y en verano no os queda una gota. (...) En invierno, por el frío, por el miedo y por dormir toda la noche, quien tiene vino se bebe un cuartillo al irse a la cama ¡Y pasa lo que pasa!*

(...) *¡Sé muy bien lo que digo! ¡Lo sé yo y lo sabes tú! ¡Acostémonos borrachas, matamos a nuestros hijos, y decimos que los matan las brujas!* (Miras, 1992b: 128).

Por eso, aunque se alegren al final de celebrar su *fiesta grande*, su *fiesta mayor* durante la *gran noche bruja de fin de año, noche de San Silvestre* (Miras, 1992b: 136), al principio de la pieza, estas brujas maldicen la estación: *¡Ventarrón maldecido! ¡Trae un poco de aguanieve, el hideputa!* (Miras, 1992b: 72).

La hostilidad del tiempo meteorológico se recoge también en *La Venta del Ahorcado*. La tormenta acompañada de relámpagos y truenos con la que termina la primera parte de la pieza, crea una atmósfera escalofriante que anuncia ya la segunda parte con la aparición de las Muertes. Estas luces violentas y su acompañamiento de truenos y ventisca, crea el clima de temor que hace exclamar a Donata: *¡Ay, santa Bárbara bendita* (Miras, 1986: 70) preludian el pánico y el desastre de los venteros ante los tres fantasmas del pasado. El *oscuro total* que provoca el tiempo anticipa ya la pérdida de toda esperanza por parte de Donata y Juanico.

Desde esta perspectiva de la consideración del tiempo climatológico, podríamos establecer un paralelismo entre la dramaturgia mirasiana y la cesaireana: en Césaire también, el tiempo actúa de oponente al sujeto de la acción principal.

Es el Rebelde, el que, primero, destaca ese papel maléfico del tiempo, en *Y los perros callaban*:

He captado en el espacio extraordinarios mensajes... llenos de puñales de noche, de gemidos; oigo a más altura que las loas una vasta improvisación de tornados, de golpes de sol, de maleficios de piedras que cocinan pequeños días extraños, el embotamiento bebido a sorbos... (Césaire, 1974: 95).

Aunque *Y los perros callaban* no haya sido escrita para la escena, existe en el fragmento citado algo como una indicación didascálica que convoca en escena manifestaciones del mal tiempo.

Más precisas son los indicadores temporales (del mal tiempo) en *La tragedia del rey Christophe*.

En la escena 8 del acto II, Christophe está visitando los *trabajos faraónicos* de la Ciudadela, *patrimonio de energía y de orgullo* del pueblo haitiano, cuando un viento echa a soplar y el capataz pide a los equipos que vayan a descansar:

Majestad, con un tiempo así no hay quien aguante. Quizá convendría que los equipos se recogiesen. Hace un viento como para descornar bueyes (Césaire, 1972: 79).

Después del viento, *el tiempo se estropea más y más. Lluvia, relámpagos y truenos* para frenar la construcción de este símbolo de fortaleza del pueblo; sin embargo, Christophe se obstina en hacer trabajar a los equipos, desafiando así al tiempo:

... no tenemos tiempo de contemplar fuegos artificiales. Capataz, haga redoblar los tambores (...) para hacer callar al trueno (...) para fustigar las lluvias y hacer comprender a la nube que iremos a provocarla al vivo para liberar al sol (Césaire, 1972: 80-81).

Mientras que Christophe intenta, en vano, galvanizar al pueblo y despertar su ardor al trabajo pese a la intemperie, el tiempo empeora y, cada vez más y redobla de ferocidad: un rayo cae sobre el polvorín y destruye el edificio del Tesoro, sepultando bajo los escombros al gobernador de la plaza y parte de la guarnición.

En *Una estación en el congo*, Lumumba se enfrenta también a la hostilidad del tiempo. En la escena 10 del acto I, el Primer Ministro va por avión a visitar la rica provincia meridional del congo cuando el piloto se encuentra

imposibilitado de aterrizar, particularmente porque el tiempo es malo: *viento, lluvia, relámpagos...*; Lumumba constata y relaciona los hechos:

¡Vaya tiempo! ¡Vea! ¡Vea! El viento arranca árboles ¡Vaya lluvia! El tiempo es tan malo como la situación del Congo, y eso no es poco decir. Diríase una horda de elefantes fantasmas cargando por una selva de bambúes. ¡La estación de lluvias empieza! Un poco pronto, ¿verdad? (Césaire, 1973: 40).

La figuración de la estación de lluvias³⁸ en escena permite comprender, la pertinencia del título *Una estación en el Congo* (y no *Una esta estancia en el congo*, como lo traduce Barral Editores). En efecto, se trata de una entrada en la estación lluviosa y tormentosa que, metafóricamente, refiere la situación política (tumultuosa) del Congo, situación salpicada de horrores y sangre, así como Lumumba lo decía a Hélene Bijou, en la sexta escena del segundo acto:

*Cuando el Congo ya no sea más que una estación
que la sangre razona
continúa siendo hermosa
guardando el tiempo espantoso
sólo algunas gotas de rocío
que hacen más emocionante
el copete del colibrí (Césaire, 1973: 68-69).*

³⁸ África tropical y ecuatorial consta de cuatro estaciones:

- la gran estación seca que corresponde al periodo del invierno europeo.
- la pequeña estación seca corresponde aproximadamente al mes de julio.
- la pequeña estación de lluvias corresponde a la primavera.
- la gran estación de lluvias empieza normalmente a finales de agosto y dura hasta mediados de noviembre. En las zonas ecuatoriales, puede ser más temprana y empezar a finales de julio, por la proximidad del mar. A ella se refiere Lumumba en la pieza.

La última pieza de Césaire señala, de entrada, desde el título, una indicación sobre el tiempo: *Una tempestad*. La primera imagen y escena que nos ofrece la pieza es *un desencadenado océano*, un mar en tempestad donde la tripulación de un barco destruido está naufragando, víctima de las prácticas mágicas de Prospero.

En conclusión, el director de escena es el encargado de reflejar la conjunción de los diferentes tiempos durante la representación, con su duración, sus articulaciones posibles, en función de los códigos culturales y según el espíritu de lo que escribía Larthomas (1972: 149).

Le texte dramatique, toutes les fois qu'il est présenté, impose ou tout au moins réclame d'être dit en un laps de temps déterminé semblable en cela à l'œuvre musicale qui ne prend vraiment vie qu'exécutée, et exécutée dans le temps qui lui donnera sa vraie beauté.

Es también el deber del director de escena procurar que actúen los signos del tiempo ficcional, para evitar que el tiempo teatral no sea sólo tiempo del juego, sino también tiempo de la historia contada.

Hemos destacado similitudes y discrepancias entre Miras y Césaire en la articulación del tiempo dramático. La diferencia notable reside en la frecuencia y abundancia de los indicadores temporales: si la mayoría de sus piezas descansan sobre acontecimientos históricos bien definidos y que la fidelidad a esta historia no deja lugar a dudas, por parte de los dos dramaturgos, son, sin embargo notables las precisiones temporales en las piezas de Miras, frente a mayor indeterminación temporal en el teatro de Césaire, respecto a la configuración del tiempo dramático. Ya dimos los ejemplos de las dos noches de Torralba en *El doctor Torralba* que denotan minuciosidad en la cronología de

las secuencias temporales: aquí la precisión horaria, patente en la organización temporal de los cuadros de *La Saturna*, *Las brujas de Barahona*, etc., alcanza su mayor expresión. En cambio, en Césaire, la temporalidad, imprecisa, está más ligada al acontecimiento: *La tragedia del rey Christophe*, por ejemplo escenifica los sucesos importantes de la vida del rey negro, sin indicadores precisos; en las dos piezas, *Y los perros callaban* y *Una tempestad*, la progresión de la acción, el paso del tiempo... no son notables más que gracias las disyunciones espaciales o actoriales: salvo las referencias al tiempo climatológico, no existe ningún significante temporal.

Quizá globalmente, a través de Miras y Césaire, se lean dos concepciones distintas pero no opuestas del tiempo: la occidental representada por Miras, ligada al reloj; y la africana por Césaire. El tiempo en Césaire se inserta naturalmente en la plasticidad temporal negroafricana; este tiempo es reductible al tic-tac del reloj; el tiempo africano no se mide por el reloj, sino por la intensidad de la experiencia; su representación en escena no se hace, como lo hemos visto, más que en torno a momentos fuertes de acontecimientos de relevante importancia: las peripecias se desarrollan a partir de un principio, alcanzan una cima para acabar en un final ineluctable; el tiempo permite al sujeto de la acción principal realizarse plenamente, asumir su destino y, por consiguiente, el de su pueblo.

CUARTA PARTE:

ANÁLISIS

DEL

DISCURSO TEATRAL

El conjunto del discurso mantenido por el texto teatral está constituido por dos subconjuntos:

- a) un discurso productor o relator cuyo remitente es el autor.
- b) Un discurso producido o relatado cuyo locutor es el personaje.

(Ubersfeld, 1989: 176-177)

IV. 1. EL CONCEPTO DE DISCURSO TEATRAL

Evitando abordar las discusiones en torno a las diversas acepciones del término *discurso* tal como aparecen en Maingueneau (1976 y 1984), podemos definir sencillamente el discurso teatral, de acuerdo con Ubersfeld (1989: 174) como *el conjunto de signos lingüísticos producidos por una obra teatral*.

Para comprender esta definición, tenemos que recordar que, en la representación, el texto de teatro, tal como lo concebimos en los presupuestos teóricos corroborados por el, esquema del itinerario semiótico comunicativo presentado por Poyatos (1994b, III : 55)¹, tiene un doble funcionamiento :

¹ Poyatos distingue 5 fases del itinerario semiótico-comunicativo que en el caso de la creación dramática, es la *relación semiótico-comunicativa dramaturgo/lector/actor/espectador* ;:

- La fase 1 : la de la creación, reúne el condicionamiento personal y cultural del dramaturgo, o sea, su percepción multisistemática de signos que le permiten definir a sus personajes a través de las acotaciones (que no llegan al espectador) y sobre todo mediante la expresión verbal. Así los personajes pueden definirse ellos mismos y mantenerse constantemente como personalidades diferentes a través de sus conductas verbales y no verbales, como en la vida real.
- La fase 2: la de la plasmación en la página escrita.
- La fase 3: la de la llamada recreación por la lectura, la de la descodificación del texto por el lector según su propia sensibilidad, cultura y circunstancias.

primero, como conjunto de signos fónicos emitidos en el curso de la representación por un doble emisor, el autor y el comediante, a un doble receptor – el comediante como interlocutor de otros comediantes, y el público - ; y luego, como conjunto de signos lingüísticos (mensajes) ordenadores de un conjunto semiótico complejo: espacio, objetos, movimientos de los comediantes, etc., signos cuya materia de expresión es diversa.

Nos encontramos frente a una doble enunciación: en el interior del texto teatral, existen dos subconjuntos del conjunto textual: el primero tiene por sujeto inmediato de la enunciación el autor y comprende la totalidad de las didascalias (indicaciones escénicas, nombres de lugar, nombres de persona... etc.); el segundo recubre el conjunto de los diálogos y tiene como sujeto mediante de la enunciación al personaje. De este modo, el discurso teatral se constituye de:

- Un discurso productor o relator cuyo remitente es el autor.
- Un discurso producido o relatado cuyo locutor es el personaje.

El proceso de comunicación entre personajes tiene lugar en el interior de otro proceso de comunicación: el que une al autor con el público. Estamos ante un proceso de comunicación con cuatro elementos cuyo contenido ofrecido por Ubersfeld (1989: 177) es equivalente al de Poyatos (1994b, III: 55):

Discurso productor I:	Locutores:	el autor
		los técnicos teatrales
	Destinatario:	el público

- Las fases 4 y 5: las de la reconstrucción viva y compartida por los espectadores (la razón de ser del teatro), fases en las que los personajes latentes del dramaturgo son encarnados por personas reales y observados por el público. La fase 4 es la de los ensayos: la obra cobra vida en manos del director y los actores culmina en la fase 5 de la fiesta teatral con la representación.

IV. 2. EL DISCURSO TEATRAL EN LA DRAMATURGIA DE LOS AUTORES

Reservar todo un capítulo al discurso teatral puede parecer innecesario, o por lo menos redundante en la medida en que, mediante este discurso – en forma de comentarios o conversaciones entre personajes, y en forma de didascalias – hemos podido caracterizar a los personajes y destacar las funciones actanciales (véase: parte II), deducir las diversas configuraciones tipológicas del espacio y del tiempo que determinan las condiciones de enunciación de los diálogos (véase parte III). Sin embargo, dentro del discurso teatral del autor como expresión de sus *intenciones* creadoras, del que nos servimos, sin agotarlo, para los propósitos de las partes II y III, nos parece pertinente destacar, primero algunas especificidades de nuestros dos dramaturgos: de hecho, nadie pone en duda la existencia de un estilo Racine, Pemán, Lorca o Valle Inclán...; luego, nos interesa ver las relaciones entre personajes y las condiciones de ejercicio del habla y por fin, el equilibrio entre la palabra y el acto (los gestos, los movimientos...etc) que construye lo específico de la palabra teatral. Insistimos en que no ofrecemos aquí un análisis exhaustivo y completo del discurso teatral sino que pretendemos fijarnos en los aspectos más específicos y significativos de la dramaturgia de cada uno de los autores.

IV. 2. 1. Tentación de la escritura y reducción del interés dramático

Como lo subrayamos en nuestros propósitos teóricos, el texto dramático está formado por palabras escritas, entre las cuales, unas se destinan a su realización oral, otras se transforman en signos no-verbales que se ofrecerán en simultaneidad con los signos verbales en el escenario. Las primeras constituyen

los diálogos que conservan su propia forma en la representación; las otras son las acotaciones o didascalias que son lenguaje en función representativa y remiten a los signos no verbales del escenario. De modo general, *la alternancia en el texto escrito de diálogo y acotaciones es específico del discurso dramático; la simultaneidad en la escena del diálogo y signos no-verbales es específica de la representación* (Bobes, 1991: 62).

La situación canónica es que el diálogo tenga como finalidad exclusiva su realización verbal con todo el entorno para lingüístico que exige (tono, timbre, gestos, expresión corporal... etc.) y que las didascalias utilicen el lenguaje sólo en su función referencial y se realice en el escenario en forma de decorado (luces, objetos, situación de los personajes... etc.) Ciertos críticos², por lo tanto, han hecho una diferencia valorativa del lenguaje al denominar al diálogo *texto principal* y las didascalias *texto secundario*, de tal manera que tradicionalmente, y sin razón, se suele considerar *literarios* los diálogos, por su belleza formal, y *no literarios* las didascalias. Sin embargo, si echamos una ojeada a los textos dramáticos que analizamos, notamos que la parte didascálica en el teatro de Miras es de una importancia y una belleza y los diálogos en Césaire, de una extensión y una elaboración, tales que se puede pensar que los dos dramaturgos han escrito sus piezas más para la lectura que para el escenario.

IV. 2. 1. 1. Miras y las didascalias

La relación textual diálogo-didascalias varía según las épocas de la historia del teatro; las didascalias, en ocasiones casi inexistentes, pueden, a veces, ser de una extensión considerable como en el caso del teatro de Miras.

² Pensamos en Ingarden (1971)

Para la consideración de las didascalias en las piezas de Miras y Césaire, es útil recordar la clasificación que de ellos hace Michael Issacharoff (1985: 25-40). Distingue cuatro tipos de didascalias: *Hors-texte didascalique*, *didascalies autonomes*, *didascalies techniques* y *didascalies normales*. La situación canónica no contempla más que las dos últimas categorías de la didascalias: las *técnicas*, que agrupan todas las indicaciones al director de escena para la puesta en escena que, fuera del ámbito ficcional, manifiestan realidades materiales del montaje; y las *normales* que se dirigen a los actores para marcar sus gestos y movimientos. Por eso, A. R. Fernández (1981: 251) puede afirmar que las *acotaciones cumplen, predominantemente, una función referencial*.

Si las didascalias, en la dramaturgia de Césaire, son más clásicas y respetan la situación canónica señalada, en cambio, en el teatro de Miras, se encuadran dentro de las tres últimas categorías: las *normales*, las *técnicas* y las *autónomas*. En las piezas de Miras, las didascalias autónomas, destinadas según Issacharoff, a la lectura y relacionadas con las descripciones subjetivas y de carácter muy literario, son tan predominantes que V. Serrano (1991: 112) ha podido advertir, con razón, la huella de Valle-Inclán:

La técnica descriptiva de las (acotaciones) que presiden cada cuadro, la función de narrador omnisciente que adopta en algunos momentos y los valores subjetivos que imprime a estos textos secundarios están estrechamente relacionados con los de Valle-Inclán.

De hecho, las didascalias autónomas de las piezas de Miras son, como en el caso de Valle-Inclán, auténticos textos literarios connotados por los recursos de estilo y por los puntos de vista del autor. Las *técnicas*, encaminadas a

focalizar la actuación del posible director de escena, constituyen verdaderos apuntes de dirección.

Por eso, sin desdeñar la inmensa labor dramática que se materializa en sugerencias para la representación (acotaciones normales y funcionales), nos interesa, en este apartado, la nota más significativa de las acotaciones de Miras que es el subjetivismo que convierte el mal llamado *texto secundario* en textos connotativos que, por su estilo, poseen un marcado carácter literario: de ahí la tentación de la escritura. No pretendemos analizar detalladamente todas las obras sino sobrevolarlas todas y destacar este marcado carácter literario que se encuentra en el abundante empleo de adjetivos, la elección de ciertos vocablos, ciertas formas verbales y la disposición de la materia narrativa en las extensas didascalias en las que el dramaturgo desarrolla la creación de ambientes y la caracterización de los personajes, y que permite descubrir lo que Darío Villanueva (1989) denomina *comentario de autor implícito*³.

De entrada, un vistazo superficial sobre las piezas de Miras revela la demasiada extensión de las didascalias. Cuando en el teatro de Césaire, el texto didascálico oscila entre una media de cuatro a cinco líneas, en Miras alcanza ¡cuarenta y seis líneas! Sin tener en cuenta las didascalias *normales*, objetivas, meramente funcionales que indican líneas, queremos destacar de las *técnicas* y las *autónomas*, las que se sitúan entre 7 y 40 líneas: obtenemos el esquema siguiente:

³ Por *autor implícito* se entiende la voz que desde dentro del discurso novelístico de cuya estructura participa como sujeto inmanente de la enunciación, transmite mensajes para la recta interpretación de la historia, adelanta metanarrativamente peculiaridades del discurso, hace comentarios sobre los personajes, da informaciones complementarias generalmente de tipo erudito, e incluso transmite contenidos de evidente sesgo ideológico (D. Villanueva, 1989: 183).

LA SATURNA

Referencias	Volumen
- Cuadro II: didascalia inicial:	15 líneas
- Cuadro III: // // :	11 //
- Cuadro V: // // :	8 //
- Cuadro VII: // // :	12 //
- Cuadro VIII: segunda didascalia :	10 //
- Cuadro X: didascalia inicial:	9 //
- Didascalia final:	39 //

LA VENTA DEL AHORCADO

Referencias	Volumen
Primera parte	
- Secuencia inicial (1) (p.25):	10 líneas
- Secuencia 2:	13 //
- Secuencia 3 inicial (p.43)	9 //
luego sucesivamente (p.56)	7 //
(p.56)	7 //

Segunda parte

- Secuencia 7 inicial (p. 71):	13 líneas
--------------------------------	-----------

sucesivamente (p.72):	13 //
(p. 73):	8 //
(p. 77):	10 //
- Secuencia 8:	8 //
- Secuencia 10 (p. 93):	12 //
(p. 105):	18 //
(p. 107):	11 //

LAS ALUMBRADAS DE LA ENCARNACIÓN BENITA

Referencias	Volumen
Acto I	
- Secuencia 1 (p.19):	16 líneas
(p. 21):	16 //
(p. 22):	13 //
(p.25):	11 //
- - Secuencia 2 (p.46):	11 //
(p. 47):	21 //
(p. 61):	8 //
(p.65):	7 //
(p. 66):	7 //

Acto II

- Secuencia 1 (inicial): 17 //
- Secuencia 2 (p.99): 10 líneas
 - (p.100): 11 //
 - (p. 105): 21 //
 - (p. 111): 7 //
- Secuencia final (p. 122): 10 //
 - (p. 122): 17 //

LA MONJA ALFÉREZ

Referencias	Volumen
Cuadro I: didascalia inicial:	25 líneas
Cuadro II: // //:	28 //
Cuadro III: // //:	47 //
// final :	14 //
Cuadro IV: // inicial:	23 //
luego:	11 //
Cuadro V: didascalia inicial:	19 //
// final :	24 //
Cuadro VI: didascalia inicial (p. 113):	19 //

luego sucesivamente (p. 117):	10 //
(p. 118):	17 //
(p. 119):	10 //
didascalia final:	7 //
Cuadro VII: didascalia inicial	13 //
// final :	8 //
Cuadro VIII: didascalia inicial: (p. 135):	13 líneas
luego sucesivamente (p. 137):	16 //
(p. 138):	13 //
(p. 142):	7 //
Cuadro IX: didascalia inicial:	7 //
didascalia final:	9 //

DE SAN PASCUAL A SAN GIL

Referencias

Volumen

Primera parte

- Secuencia inicial (p. 135): 19 líneas
- Secuencia embobamiento

de la Reina: (p. 45):	11 //
(p. 51):	7 //
(p. 52):	10 //
(p. 56):	11 //
(p. 60):	10 //
(p. 62):	7 //
- Secuencia Consejo de Ministros (p. 60):	10 //

Segunda parte

- Secuencia inicial de la barricada (p. 74):	9 //
- Secuencia Fusilería (p. 81):	12 //
- Reacción en la Corte (p. 83):	14 //
(p. 86):	14 //
- La Muerte apila los muertos (p. 94):	7 líneas
- Mano enérgica de Narváez (p. 96):	7 //
(p. 98):	8 //
(p. 99):	8 //

LAS BRUJAS DE BARAHONA

Referencias

Volumen

Primera parte

-Escena 1 (p. 71):	22 líneas
ritos de brujería (p. 76):	13 //
(p. 78):	11 //
(p. 83):	8 //
- Escena 2 (p. 84):	10 //
(p. 86):	8 //
(p. 93):	8 //
- Escena 3 (p. 107):	10 //
- Escena 4 (p. 116):	15 //
(p. 116):	16 //
- Escena 5 (p. 123):	11 //
(p. 123):	7 //
Suplicio de Quiteria (p. 124):	20 //
(p. 127):	11 //
(p. 129):	7 //
(p. 130):	7 //

Segunda parte

- Escena 1 (p. 140):	7 líneas
(p. 142):	7 //
(p. 142):	10 //
- Escena 2 (p. 144):	26 //
El vuelo de las brujas (p. 151):	8 //

	(p. 153):	10 //
	(p.155):	8 //
El aquelarre de Barahona (p. 156):		19 //
	(p. 157):	16 //
	(p. 160):	19 //
	(p. 161):	7 //
	(p. 161):	9 //
	(p. 163):	35 //
	(p.168):	27 //
	(p. 169):	26 //
	(p. 170):	9 //
	(p. 171):	33 //
	(p. 173):	15 //
	(p. 175):	12 //
	(p. 176):	27 //
	(p. 177):	14 //
- Escena 3 (p. 178):		20 //
- Escena 4 (p. 184):		13 //
	(p. 191):	18 //
	(p. 192):	9 //
	(p. 194):	17 //
	(p. 196):	9 //
	(p. 197):	13 //
	(p. 198):	10 //

EL DOCTOR TORRALBA**Referencias** **Volumen**

Acto I

- Escena del conjuro (p. 103): 12 líneas
- (p. 104): 7 //
- (p. 107): 8 //
- Escena de la tertulia (p. 116): 16 //
- (p. 125): 11 //
- Valladolid (p. 127): 9 //
- (p. 131): 11 //
- (p. 137): 9 //

Acto II

- Escena inicial (p. 141): 9 //
- Saco de Roma (p. 150): 22 //
- (p. 155): 11 //
- (p. 157): 7 //
- (p. 157): 16 //
- (p. 158): 7 //
- (p. 160): 20 //
- (p. 163): 8 //
- Interrogatorio (p. 167): 9 //
- (p. 172): 13 //
- (p. 175): 11 //

(p. 177): 9 //

- Última noche (p. 178): 15 //

El esquema nos muestra la gran importancia que Miras concede a las didascalias. Sus excesivas extensiones (las cifras hablan), junto con su acumulación en una escena o cuadro, dan la impresión de que estamos más ante un novelista que frente a un dramaturgo. En Césaire, sólo tres didascalias alcanzan las nueve líneas: la escena de revolución negra en la alucinación del Rebelde (Césaire, 1974: 110) y las acotaciones que abren la escena₄ y la escena₃, del acto I y III, respectivamente.

Es que en la dramaturgia de Miras, incluso cuando la descripción parece objetiva, la elección que el dramaturgo hace de los elementos del discurso nos presenta el mensaje influido por su punto de vista: este subjetivismo nos hizo hablar de *comentario de autor implícito*, terminología reservada al género novelístico. Sin reproducir toda la acotación (ni todas las acotaciones) debido a su demasiada extensión, intentaremos destacar algunos casos de comentarios subjetivistas por parte del autor:

En el cuadro II de *La Saturna*, Saturna acaba de terminar la operación que ha practicado en la moza; el autor indica: *se inclina y aplica la boca a los genitales de la moza, cortando el hilo con los dientes. Al incorporarse, tiene la boca y el mentón chorreando sangre, pero está descansada y contenta* (Miras, 1974: 21). Este comentario positivo sobre la profesionalidad de Saturna anda a la par con el retrato que hace de ella: *Es una hermosa mujer de treinta años; delgada, morena y ojinegra*; en el cuadro II, añade: *viste ropas de hombre, y muy a lo galán (...) calzas atacadas que lucen las lindas piernas (...) se muestra*

ligera y animosa (Miras, 1974: 25). Este tipo de descripción del personaje y de su actuación suministra al lector una serie de rasgos positivos que le predisponen a su favor.

Los oponentes al Sujeto, al contrario, mediante el mismo proceder – el comentario de autor implícito – sufren un proceso de denigración que, también, predispone al lector en su contra: *Pedro Quintanar es hombre cuarentón, de no muy buen talle ni mejor cara...* (cuadro III); en el cuadro V, destaca *la blanca gorguera* de don Alonso que *es una bandeja barroca que sostiene la pálida cabeza huesuda*; en el cuadro VIII (segunda didascalia), don Lope está irónicamente caracterizado como *valentísimo soldado de además fiero, plumas en el sombrero y cintas y colorines en la ropa. Trae una gran tizona y una amplia capa cuyo vuelo se ayuda para más destacar sus braceos y posturas* (Miras, 1974: 49); de Clemente, el marido, comenta el autor: *Al pobre se le caen las alas del corazón...* etc.

La dureza y dificultad del camino se corresponden con las notas caracterizadoras de los ambientes descritos en las didascalias. Citamos dos entre numerosos ejemplos de los que el texto está repleto: en el cuadro VII, *el solete de las postrimerías del otoño alumbra, tristón*; el cuadro X es un *paisaje de peñascos contrahechos o disformes predruscos por el que discurre el camino (...) está en tinieblas. La luna menguante y escuálida, más bien que alumbrar, aumenta las sombras, desdibuja los perfiles y fantasea los bultos haciendo del panorama un delirio surrealista embadurnado de tinta...* (Miras, 1974: 57).

A veces, el autor informa el lector para cubrir posibles lagunas culturales, recurriendo a la función metalingüística del lenguaje: por ejemplo, del *Autor* de la compañía de cómicos, en el cuadro IV, indica que *así es llamado el empresario de la compañía, y es quien guía el carro o carreta*.

En *De San Pascual a San Gil*, la dimensión literaria vuelve a caracterizar las acotaciones. También en esta pieza, V. serrano (1991) destaca el peso de la influencia valleinclanesca, por la utilización de elementos iconográficos, los distintos modos de reducción al absurdo a personajes y situaciones, mediante la animalización y la cosificación.

En la didascalia que abre la pieza, encontramos ya la valleinclanesca luna *con su cara pepona que está colgada del cielo con un cordel*. En la misma, el autor lleva a cabo una cotidianización del hecho fantástico que marca el límite entre lo literario y lo real, proceder en el que el dramaturgo se convierte en verdadero narrador

(.) *Como es de rigor en las madrileñas noches de condenación, el diablo salta por los tejados, rompiendo las tejas de las gentes honradas con sus patas pecadoras, y ayudándose en sus revoloteos con sus grandes alas de murciélago...* (Miras, 1988: 40).

En la didascalia siguiente, el dramaturgo ofrece el punto de vista de un narrador limitado. Cuando de las chimeneas salen los progresistas, surge la propuesta escénica del dramaturgo que parece no saber lo que iba a ocurrir:

(...) *la fila de tubos que remataba las chimeneas se levanta de improviso, resultando ser una batería de chisteras sobre las correspondientes cabecitas locas de pícaros y progresistas* (miras, 1988: 42).

A veces, Miras se manifiesta como narrador omnisciente: *La pobre Reina se lleva un susto terrible (...) la cosa no es para menos...* (Miras, 1988: 56). Otras veces, dibuja en tono irónico, un verdadero cuadro viviente, como en la

didascalia que abre la parte II de la pieza (...) *retiradas al secreto de una discreta soleta o gabinete, la Reina y la Camarista se entregan al inocente solaz de una amena cháchara sobre temas gratos. La tibia penumbra estimula la intimidad y diluye el protocolo en una relación confidencial* (miras, 1988: 71).

A veces, da rienda suelta a su imaginación para describir las hordas revolucionarias que avanzan amenazantes contra la España Católica:

(...) Procedentes de la oscuridad, avanzan en compacto grupo unos seres extraños y disformes que se arrastran y reptan en mentón y revoltijo. Cabezas mongólicas, de camaleón o de lagarto, con ojos saltones y lenguas colgantes; manos palmeadas que se apoyan en el suelo o en la espalda del vecino; rabos de reptil y encallecidos culos de mona; baberillos o camisas de hospital de locos, y ruido de enjambre de insectos con mezcla de gruñidos y chillidos de ratas. Se adelanta, agazapada, la vanguardia hasta hacerse visible, (...) mientras el resto del ejército de larvas y súcubos permanecen en las tinieblas... (Miras, 1988: 83).

Otras veces, el dramaturgo ofrece un relato folletinesco que excita el interés del posible lector con fórmulas preestablecidas:

Repentinamente, desaparece el ruido de fondo de cañones y fusilería haciéndose un silencio tan denso que, por sí solo, cambia la situación (...). Pausa, expectación, intriga ¿Qué ocurrirá en nuestra verídica historia? Un chorro de luz cálida y consoladora es emitido por un foco habilidoso... (Miras, 1988: 86).

O lo saca de la tensión mediante comentarios irónicos: ... *Vuelve la luz lo antes posible, y puede la historieta reanudarse; (...) los fantasmas han*

producido una feliz agnórisis, que es cosa de mucho resultado en este tipo de teatro decimonónico... (Miras, 1988: 66 y 88).

O se dirige discretamente a los espectadores: (...) *Las tinieblas obligan a los hipotéticos espectadores a comprender que...*; el parapeto de la barricada *mira amenazadoramente hacia el respetable público...*, etc.

La misma presencia del público y de la representación en las didascalias se recoge en *La Venta del Ahorcado*.

Los respetables espectadores se han recogido en sus asientos después del esparcimiento del pitillo y del preguntarse unos a otros por la familia, amén del comentario sobre las groseras palabrotas que invaden el santuario escénico, fácil recurso desgraciadamente en boga con que el autor de la comedia pretende suplir su falta de talento... (Miras, 1986: 71).

Asimismo, un efecto de participación dirigido al director de escena cierra la secuencia del conjuro de la tía Conejita: *Para tristeza del director, de la olla no sale murciélago alguno*.

Como en las piezas anteriores, el procedimiento de estilo que caracteriza las largas didascalias autónomas, es la adjetivación subjetivadota. Las descripciones, a lo largo de la pieza, están salpicadas de epítetos connotativos: *densas tinieblas, oscuridad impenetrable, astrosa alforjuela, desnudos brazos, triste olla, medicante, negro ataúd, necrófilo foco, lúgubres apariciones, lívidos resplandores, negro escenario, lamentables consecuencias...* etc. A veces, estos adjetivos aparecen bimebrados para caracterizar los personajes: *la luz mortecina y danzante; vieja consunta y cheposa o solemne y grotesca...* etc. aparece la tía Conejita, en el momento sublime del conjuro, y Donata la

contempla *burlona y medrosa o medrosita y acurrucadita*; la voz de Ariche lamentándose por la muerte de don Terencio es *desgarrada y doliente*; los venteros aparecen *acurrucados y encogidos, silenciosos y mohinos, paralizados, aplastados...* etc. La riqueza léxica es tal que, a veces, arroja sobre el lector un verdadero torrente de elementos cualificadotes, irónicos, como por ejemplo, el espanto *todo ensabanado, sin rostro, alto, agudo*, o doña Madrona *alta y erguida, enlutada y severísima*; Juanico *ya semicadáver trae el rostro desencaja como muerto*; Donata y doña Madrona *se revuelcan atacando y ofendiendo cual Héctor y Aquiles de arremangadas faldas*. El Banderas *tratante en mulas, aunque en verdad sólo es el mozo del tratante, que traslada las recuas por el monte mientras el amo remata en la vega los negocios* (Miras, 1986: 30), etc.

Otro rasgo importante es el de metamorfosear, como en la pieza anterior, a partir del léxico, a personas, objetos y animales mediante la personificación, animalización o cosificación: *Densas tinieblas preludian el nacimiento del drama; la negra caldereta cuya panza lame el fuego*; el espacio escénico permanece *expectante, presintiendo su violación inminente; la luz precede como un heraldo*; el foco de luz que, desde fuera del escenario, da realce a objetos o personajes se muestra *necrófilo o benévolo*; la tía Conejita ostenta *blancas greñas enhiestas como cresta de abubilla...* etc.

Todos estos artificios literarios que acabamos de subrayar se encuentran en todas las demás obras de Miras. Si cogemos, al azar, *El doctor Torralba*, nos damos cuenta de que la presentación de los ambientes, las situaciones y acciones de los personajes se realizan también desde este punto de vista de un narrador implícito, siguiendo también la mencionada herencia valleinclanesca:

- Con la acotación inicial, por ejemplo, el dramaturgo compone el espacio mediante objetos que lo caracterizan con una técnica impresionista: *Rojos*

damascos y veteadas columnas de mármol que amarillea, rancio en los bustos de césares que coronan varias penas describen el palacio de Volterra. Algunos personajes están caracterizados por sus ropas: *Ambos varones* (Torralba y Morales) *se han ido vistiendo y endosando sus ropas profesionales de doctores, sus negras hopalandas ribeteadas de marta*; otros, como Miguel Ángel, se caracterizan irónicamente por su edad y oficio: *Un escultor de treinta y cinco años, florentino como Volterra, que vive en Roma empleado por el Papa en tareas de pintura, y que se llama Miguel Ángel Buonarroti.*

- Los procedimientos estilísticos empleados en obras anteriores se recogen en ésta: *la cama de Madona Rosales es como un pesado navío fantasmal, varado en la penumbra*; *las campanadas del reloj comienzan a caer con toda lentitud, el dilatado disco de la luna es vulnerado y roto por la punta de los negros cipreses*; *el miedo y la cólera (...) se asoman a las ventanas de su soliloquio...etc.*

- Volvemos a encontrar un sinnúmero de adjetivos antepuestos o en series binarias.

- La visión focalizadora le permite detallar, al máximo, los momentos en que está impresionado por el mundo que le rodea. Los casos más destacables son el saqueo de Roma y el interrogatorio de Torralba, donde los desmanes del ejército imperial y el suplicio del médico son minuciosamente narrados y descritos en varios párrafos de veinte líneas cada uno. Muchos de los detalles que contienen están más dedicados a un posible lector que a los espectadores. Tomemos el ejemplo del suplicio de Torralba:

... Verdugo y ayudante obedecen al instante. El segundo obliga al reo a abrir la boca y el primero introduce en ella un paño como embudo de tela, que le embute hasta la garganta, sin hacer caso alguno de sus

bascas, arcadas y guturales gemidos de ahogo. Luego, va echando lentamente el agua de jarro, que el torturado ha de tragar necesariamente (...) Una vez que se ha vaciado el jarro, el verdugo mira al juez, éste afirma con la cabeza y comienza a verter el agua de un segundo jarro. A éste, sigue el tercero. Los guturalismos y toses son cada vez mayores (Miras, 1991: 175).

Otra dimensión de las didascalias de Miras – aquí nos referimos a las *técnicas* – es la espectacular: en no pocas ocasiones estas didascalias dan la sensación de ser apuntes de un cuaderno de dirección por mostrar una visión escénica.

Estas didascalias son también, e muchos momentos, textos extensos y abundantes que mezclan calidad literaria y propuestas escénicas. Señalamos las más destacadas:

En *De San Pascual a San Gil*, por ejemplo, la didascalia que acota la fusilería (Miras, 1988: 81) es una propuesta montaje:

Dispara la barricada con gran estrépito sobre el respetable público. Se recomienda que los fusiles carezcan de bala, debiendo estar cargados con pólvora negra cuya blanca humareda y olor característico cerrarán la escena al hacerse el oscuro. Cuando el humo se disipa y la luz retorna, se perciben dos altares a derecha e izquierda...

Otra anuncia el final de la batalla, apunta también sugerencias concretas de puesta en escena:

Repentinamente, desaparece el ruido de fondo de cañones y fusilería haciéndose un silencio tan denso que, por sí solo, cambia la situación. (...) Un chorro de luz cálida y consoladora es emitido por un foco habilidoso y funcional sobre un lugar elevado del espacio escénico donde, aislado sobre las tinieblas en su luminoso nimbo, se contonea un guapo general de redondas caderas con el emplumado ros sobre el brazo, a un tiempo marcial y celeste como arcángel portador de felices nuevas (...) El general Serrano se inclina ceremoniosos, y su figura se esfuma en plena inclinación por causa del electricista, que apaga el foco... (Miras, 1988: 94).

En otras ocasiones, la didascalia recomienda los artificios que se pueden utilizar para la escenificación:

Señala el fondo que se ilumina o tal vez se abre un telón, mostrando a la Muerte que se afana con diligencia recogiendo muertos y apilándolos pulcramente en un céntrico y cuidado montón. Los muertos tienen uniformes militares o pantalón y camisa indistintamente, y están bien embadurnados de tomate. Tal vez gran parte de ellos puedan ser muñecos... (Miras, 1988: 94).

En *La Venta del Ahorcado*, la didascalia más representativa en cuanto a la puesta en escena es, sin duda, la que da consejos para que el actor no sufra lesiones en la simulación del ahorcamiento:

Para guía aviso de improbables directores, se advierte aquí con extremado interés que la cuerda que pende a espaldas de Juanico simula ser prolongación y continuidad del lazo de su cuello, pero no lo es en modo alguno. Antes bien, el extremo superior de la cuerda susodicha irá atado a los sobacos o axilas del actor por debajo de la camisa, saliendo por detrás de la nuca, donde aparentará engañosamente hallarse unido a la parte trasera del nudo del

pescuezo. Puede así ser colgado el actor con toda comodidad y sin peligro alguno, pareciendo estar real y verdaderamente ahorcado a poca gracia que el hombre eche en el asunto... (Miras, 1986: 106).

En *Las brujas de Barahona*, *Las alumbradas* y *El doctor Torralba*, se alternan descripción y narración en estos textos *secundarios* para permitir al dramaturgo dar una visión detallada de estos mundos fantásticos – oníricos, bruñeril o mágico –que él vierte en el escenario, mundo que no son habituales en la experiencia diaria de los lectores-espectadores.

En *El doctor Torralba*, la descripción del comienzo del vuelo de Torralba y Zaquiél es un ejemplo relevante de los consejos detallados y prácticos para la escenificación de algunos efectos con mayor dificultad:

El palo horizontal sobre el que ambos van montados comienza a elevarse por medio de delgados cables fijados a sus extremos al tiempo que el rollo, como si los voladores lo dejasen atrás, retrocede hacia el lateral para seguir ocultándose. Sólo el disco de la luna permanece en la escena... (Miras, 1991: 145-146).

Propone también que *la luna vaya aumentando lenta y progresivamente de tamaño...*, para causar a los espectadores el efecto del vuelo.

A propósito de efecto de participación, son sobresalientes las múltiples claves para la representación que proporciona el dramaturgo para que el lector-espectador pueda penetrar en este mundo mágico, terrorífico y ancestral que suponen *Las brujas de Barahona*.

Son muestras bastante representativas la mayor parte de la veintena de didascalias de entre 10 y 35 líneas que articulan los diálogos de la escena II de la segunda parte: sirva de ejemplo la didascalia inicial de la escena que, al describir el vuelo de las brujas hacia el campo de Barahona, ofrece una propuesta escénica que sumerge al público en este universo irracional de los rústicos personajes convocados por el dramaturgo:

En la oscuridad, comienzan a oírse algunas risas y rumores de procedencia indefinida aunque no del escenario, de manera que el público sienta como si lo rodeasen. Lechugas y murciélagos dejan ver sus siluetas fosforescentes en las tinieblas escénicas durante uno o dos segundos como máximo cada pajarraco, siempre con las alas abiertas como aves crucificadas. Se multiplican esas apariciones, reforzadas por algún gran par de ojos, sombras blanquecinas que cruzan la sala, gasas flotantes que pueden subir y bajar incluso hasta las cabezas de los espectadores... Enfrente, sobre el espacio escénico, aparece una redonda que derrama su claridad lechosa sobre la zona del público, en la que hay un verdadero estallido de risas, cuchicheos, sonos y murmullos, mientras los colgados de gasa se alumbran de luz lunar, se mueven y palpitan, hinchándose como crisálidas a punto de reventar. Acompañado por lejanas risas, se ve cruzar el disco de la luna y a su contraluz el remoto desfile aéreo de las brujas, que forma un grupo alargado como negra sierpe voladora. Un humo negro oculta la luna y restituye el imperio de las tinieblas. Vuelven las risas agresivas a las partes altas de la sala, donde se desarrolla la acción inmediata: un foco blanco alumbró a la Camacha de Auñón, de edad madura, montada sobre un esqueleto de caballo que cuelga del techo, volando sobre los espectadores (Miras, 1992b: 144-145).

Este ejemplo nos muestra cómo en estas didascalias de más de diez líneas, lo que llama Issacharoff didascalias *autónomas* y didascalias *técnicas* se

(con)funden. Ficción y realidad están mezcladas aquí sobre las cabezas de los espectadores que observan atónitos el delirio. Además, la propuesta espectacular que sobresale del texto es muy innovadora: amplía el espacio escénico al ámbito de los espectadores, ya por las calidades envolventes del sonido que sumerge a los ocupantes de la sala en un mundo de pesadilla, ya porque la acción se desarrolla sobre y en torno al patio de butacas.

En *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, el dramaturgo introduce una nueva forma de ofrecer los hechos escénicos: simultanea el *decorado verbal* con su repetición en la didascalia; dicho de otro modo, materializa en el escenario a partir de las directrices detalladamente marcadas, en forma narrativa, en las didascalias, lo que el personaje describe en su diálogo.

Un ejemplo representativo sería la escena en la que Miras nos introduce en el subconsciente de Sor Luisa: la acotación implícita en el diálogo es la que da origen a la didascalia:

Sor Luisa.- *Pues es el vientre como una vidriera y se transparenta lo que tiene oculto, y dentro hay una gran bolsa de sangre, de esa sangre sale un Papa con su corona y muchos obispos y arzobispos cardenales...*

La didascalia indica:

En efecto, se proyecta interiormente, transparentándose en la masa roja que llena la panza, la cabeza de un pontífice con la tiara y, tras ello, otras cabezas con mira y con capelo (Miras, 1985: 48).

Con la misma técnica, el dramaturgo explica con detalle como se está realizando la macabra secuencia en la que los alumbrados destierran el cadáver de Sor Ana María Loaysa:

Se ve ejecutando la operación de levantar la losa: se introducen las cuñas cada vez más, a medida que la piedra se remueve y, cuando la barra puede enteramente introducirse en el hueco por la ranura abierta, un rodillo viene a constituir el punto de apoyo de la palanca, con lo que la losa se levanta ampliamente por su final, permitiendo que el otro rodillo se coloque directamente bajo ella, apoyado por sus extremos en los bordes de la fosa... (Miras, 1985: 99).

En resumen, como hemos podido notar, el lenguaje de las didascalias , en el teatro de Miras, es muy rico: en ellas el autor da los consejos oportunos para la puesta en escena, y muestra, su punto de vista ante los hechos y personajes, informando así, de todo lo que desde la representación no se puede captar. Podríamos afirmar, como A. Amorós (1986: 126), refiriéndose a las acotaciones de Valle-Inclán, que las didascalias de Miras *no poseen un carácter simplemente funcional, de ayuda a la labor del director de escena, sino que también tienen un valor de creación estética indudable.*

IV. 2. 1. 2. Césaire y los diálogos

El diálogo entre personajes se considera como la formula fundamente y ejemplar del drama. El diálogo dramático es generalmente un intercambio verbal entre los personajes. Y, según Pavis (1990: 128) *la forma más evidente y espectacular del diálogo es la del duelo verbal o stichomythias.* Si a esta definición restamos al término *duelo* su carácter conflicto, podemos

sencillamente considerar como criterio esencial del diálogo el intercambio y la reversibilidad de la comunicación. Si aplicamos este criterio a la dramaturgia de Césaire, nos damos cuenta de que, en no pocas ocasiones, el dramaturgo cede a la tentación de la escritura.

Uno de los elementos reductores del interés dramático en los diálogos de Césaire consiste en la excesiva extensión de las intervenciones de los Sujetos⁴. Una taxonomía de los parlamentos permite destacar las largas tiradas retóricas o apasionadas de Christophe, Lumumba o Calibán. Tener la palabra es para ellos la oportunidad de hacer incursiones en el pasado, evocar recuerdos históricos, exponer su estrategia o su visión del mundo – o sea, su ideología -, o defenderse... etc.

Como ilustración, podemos presentar un esquema de las ocurrencias de las largas tiradas en *La tragedia del rey Christophe* y *Una estación en el Congo*:

Referencias	Interlocutores	Contenido	Volumen
<i>La tragedia del rey Christophe</i>			
I. ₃ ⁵	Christophe y su corte	Evocación de las marcas De la alienación	p. 30-31 46 líneas
I. ₅	Metellus y Christophe	Evocación de la lucha revolucionaria	p. 34-36 73 y 27 líneas
I. ₇	Christophe y Madame Christophe	La necesidad de trabajar;	p.47-48 33 líneas

⁴ El término guarda el significado que le dimos en el análisis actancial.

⁵ I.₃ se lee: Acto I, escena 3
II.₅ se lee: Acto II, escena 5

			La Ciudadela, símbolo de Haití	p.50-51 38 líneas
II.3	Christophe y sus colaboradores		Lucha contra comportamientos colonialistas	p.64-65 34 líneas
			Negativa de conceder jubilación al arzobispo	p.66-67 26 líneas
II.5	Christophe y el Embajador de Francia		Negativa de transacción con el colonizador	p.70-71 32 líneas
II.6	Christophe y el Consejo		El precio de la libertad: el trabajo	p.75-76 42 líneas
III.3	Christophe y sus colaboradores		Las últimas instrucciones	p.97-98 36 líneas
III.7	Christophe, Christophe y sus colaboradores	Madame y los	Los últimos momentos de Christophe	p.105-106 35 líneas p.107-110 92 líneas

Una estación en el Congo

I.11	Lumumba y los diputados		Alegato de Lumumba: denuncia del complot belga y anuncia la secesión	p.43-44 65 líneas
I.12	Hammaskjöld y sus expertos		Consignas de neutralidad y objetividad	p.45-47 68 líneas
II.10	Lumumba y Mokutu		Peligros para África de Los dirigentes militares	p.81-82 55 líneas
II.1	Lumumba y M'Polo		Ideario abortado de Lumumba	p.87-88 89-90

		57 líneas
II.2	Lumumba y sus partidarios	Los perjuicios de la p.92-94 colonización la fraternidad 47 líneas universal
	Pauline y Lumumba	El amor conyugal y el p.95-96 nacionalismo 11 y 13
	Lumumba y los periodistas	La continuación de la p. 96-97 legalidad 26 líneas

En estos esquemas, sólo hemos destacado las tiradas más extensas, y también aquí cantan los números. La norma más generalizada es que el texto teatral se construye para ser oralizado ante un público y no para ser leído. Ya subrayamos el criterio definitorio de los diálogos teatrales. Las largas tiradas reducen el interés dramático de la pieza.

Otro elemento reductor de la dramaticidad es la poetización de muchos de los diálogos de *La tragedia del rey Christophe* y de *Una estación en el Congo*. Césaire, como lo subrayamos en la Parte I del trabajo, pasó de la poesía al teatro porque quería hacerse más comprensible – véase la entrevista que le acordó una revista literaria (Kesteloot y Kotchy, 1993: 120) –; sin embargo gran parte de los parlamentos de sus piezas sufren combinaciones verso-prosa. Los fragmentos versificados de las obras teatrales son generalmente empleados en escenas líricas cuando Christophe evoca África, tierra ancestral, o Lumumba, el renacimiento del continente africano: estas escenas están desprovistas de acción dramática.

Tomemos un ejemplo – entre tantos – de *La tragedia del rey Christophe*:

Christophe.- *Dioses de África*

¡Loados!

Cuerda de la sangre flagelada

Padre cautivador de la sangre

abobó

África de mi lugar de origen

(Al paje africano).

Congo, impetuoso colibrí en el embudo de la

flor de estramonio, siempre me ha maravillado

que un cuerpo tan débil pudiera soportar

el paso de carga de ese corazón que late, sin

estallar. África ¡con tu cuerno gibante llama

mi sangre! ¡y que se despliegue con toda la

envergadura de un dilatado pájaro! ¡no estalles,

jaula de mi pecho!

Tambores, acompasad mi pulso.

El tucán desgaja con su pico el fruto de la palmera

Yo te saludo tucán ¡gran tamborilero!

(...)

¡Compatriotas! ¡Hijos míos! Cuando yo muera,

el gran tambor se quedará sin sonido.

Así pues que redoble, que redoble el gran

tambor

que me atice un río de sangre,

un huracán de sangre y de vida

¡Mi cuerpo de sangre y de vida

(...)

*¡Holá, amigos! ¡mis amigos! ¡que toquen generala!
 ¡Todas las tropas! ¡Todas las tropas! ¡Mis
 guardias! ¡Mis caballeros! Que ensillen mi
 caballo ¿Me creen incapaz de luchar? ¡Bah! Bastará
 que papá Christophe enseñe su tricornio
 desde lo alto del cabo para que todo entre
 en orden.*

(... Hurra de las tropas. Arenga a los soldados)
 (Césaire, 1972: 107-108).

La escena 6 del acto II de *Una estación en el Congo*, presenta a Helène Bijou y Lumumba hablando en un estilo precioso y poético:

Hélène

*Je danse choses d'ombre caverneuse
 Aux ronces d'exil le feu du sang
 Foisonnements pris, vifs de serpents.*

Lumumba

*Je danse l'affleurement de l'homme et sa salive, le sel ! Et l'homme seul, au
 profond du soi-seul éprouve dan le dégoût sa chair de cassave fade.*

Hélène

*Je danse la fleur pavonie qui fait la roue autour du soleil quand chaque
 battement du cil de l'astre avive le violet lisse du sang facile.*

(...)

Voilà notre danse dansée

*et le refrain qui ferme sa corolle
comme, fière d'avoir soutenu l'insoutenable,
se ferme, incendiée et comblée
la fleur pavonie.
(...)
(Césaire, 1973 : 67-68).*

El autor dramático debe aproximar su estilo a la cotidianeidad. En estos textos, los giros rebuscados mezclados con un mestizaje lingüístico original hacen que esos pasajes, además de poéticos, pequen de hermetismo. Sin embargo, se puede comprender fácilmente a Césaire que tiene que expresar en francés algo que no es francés: aunque escribe en francés, permanecen, en él, vivas las raíces africanas. El verbo cesaireano parece *violar* taumatúrgicamente al idioma francés con neologismos, roturas lógicas, concatenaciones arbitrarias, ritmos extraños, acumulaciones de nombres botánicos del folklore de la Martinica o del francés arcaico.

Muchas veces, Césaire ofrece un léxico y una sintaxis muy cultos. Aquí y allá pululan alusiones mitológicas: por ejemplo, el rey Christophe, a la hora de rechazar a la propuesta de Petión, dirige a los senadores de Port-au-Prince estos propósitos:

...Si deseas una respuesta oficial, una respuesta noble, como gustan nuestros Solones y Lucurgos de Port-au-Prince, diles, cuánto lamento...
(Césaire, 1972: 19).

Hace falta tener mucha cultura general para saber que Solón y Licurgo eran hombres políticos atenienses de los años, respectivamente, entre 640-558 y 396-332 antes de J.C.

Tal escritura puede correr el riesgo de desembocar en lo que Barthes (1972: 61-62) denomina *la escritura burguesa*. Cuando sabemos que el espacio de escritura de las obras de Césaire es un país donde el francés no es lengua materna, se aprecia mejor nuestro punto de vista.

Otro elemento ligado a la tentación de la escritura es la utilización por algunos personajes de Césaire de la función metalingüística (Jakobson, 1966) y del discurso citado.

Definir las palabras que utilizamos pertenece a la función metalingüística y procede, en los casos que nos interesan, de lo que Greimas (1966) denomina *expansión*. El principio de esta figura es explicar una palabra simple por una secuencia más larga. En las obras de Césaire, los personajes tienen una irresistible inclinación a definir ciertos términos clave de su discurso:

- En *La tragedia del rey del rey Christophe*, por ejemplo, Christophe (escena₁ del acto 1) intenta explicitar lo que se entiende por *libertad*: *...algo en virtud de lo cual, este pueblo de transplantados se arraigue, florezca, se desarrolle y lance a la faz del mundo los perfumes y los frutos de la floración (...)* Algo que, incluso a la fuerza, le obligue a nacer de sí mismo, a superarse a sí mismo (Césaire, 1972: 20).
- En *Una estación en el Congo*, hay una búsqueda de sustitución de un lexema clave por una o varias secuencias equivalente: por ejemplo, el búfalo es *el gobierno de los Belgas y los Flamenencos*; la Jibula es *el vestido que, cuando las mujeres andan, deja ver sus muslos* (Césaire, 1973: 14-15); *dependa es la fiesta... es cuando son los negros los que mandan y los blancos los que obedecen* (Césaire, 1973: 23).

En cuanto al discurso citado, el caso más destacado aparece en la escena₁₂ del acto I, cuando el Secretario general de la ONU, al desembarcar en el Congo, convoca una sesión de trabajo con sus expertos, donde es cuestión de objetividad, neutralidad, justicia:

(...) señores, si en este momento solemne quisiera intentar no resumir mis instrucciones, sino sintetizar el espíritu en el que deseo que emprendáis su tarea aquí, en el Congo, creería deber recurrir a los versos del poeta:

¡Te desconozco litigio, y mi opinión es que se viva! Con la antorcha al viento, con la llama al viento. Y que cualquier hombre, en nosotros, se mezcle y se consume en ella. Con tal antorcha creciente se enciende en nosotros más claridad (...) quizá incluso irritándose por no tener respuesta...

(Dirigiéndose a los Congoleños)

(...) Soy un hombre neutral (...) Pues en fin, ¿qué significa ser hombres neutrales sino ser hombres justos? Aún hace falta precisar que entiendo esta palabra en su sentido más exigente y si me atrevo a decirlo, más expresivo: quienes, dice Maître Eckart, se han desprendido de sí mismos; que no buscan nada encima ni abajo ni al lado de sí mismos; los que no persiguen ni bien ni gloria, ni placer, ni interés, ni sanidad, ni recompensa, y en cambio se han distanciado de todo esto.

Total los que a Dios le ofrecen lo que es debido y de los que Dios recibe su honor.

Señores, es éste el espíritu en el que venimos entre vosotros. (...) ¡Viva el Congo, pacífico y feliz! (Césaire, 1973: 45-47).

El personaje acaba de citar en una misma intervención a dos autores: el primero, un poeta y el segundo, Maître Eckart. Si el segundo discurso citado es más adecuado a las circunstancias para explicar a los colaboradores el sentido de la neutralidad de la Organización, el primero, más largo, es menos indicado para una sesión de trabajo. Más bien parece un pretexto para desahogar su ímpetu lírico.

Son también casos de discurso citado las actas que recogen las resoluciones de las falsas declaraciones de Donata (Miras, 1986: 104) y Torralba (Miras, 1991: 177-178), asimismo como los refranes o dichos mediante los cuales se despliega la sabiduría popular, y que estudiamos a continuación por representar un registro lingüístico específico.

La tentación de la escritura que hemos intentado destacar en algunas secuencias en el interior de las piezas teatrales es manifiesta y culmina en dos obras de Césaire y Miras: se trata de *Y los perros callaban* y *La Monja Alférez*. Esas obras son un caso límite de lo que denominamos piezas teatrales, según los criterios ya definidos: podríamos considerarlos como tipo parateatral.

Como lo manifestemos – y lo corrobora el propio autor – *Y los perros callaban* es en realidad un poema teatralizado (véase III.2.2.2. o Kesteloot, 1993: 125). El procedimiento de adaptación de este poema de *Las armas milagrosas* en pieza teatral es muy artificial: la obra tiene todos los aspectos de un monodialogo. Las intervenciones de los diversos personajes (El Eco, la recitadora, Primera y Segunda Loca, La Madre, La Amante, El Carcelero, los obispos... etc.) son, en realidad, un pretexto para que el Rebelde recuerde su pasado de esclavitud, explique la necesidad de la lucha, exprese sus sentimientos, su esperanza en el futuro: no olvidemos que la pieza es una

alegoría, la vida de un revolucionario revivida por él mismo en el umbral de su muerte.

La escena del intento de debilitación del Rebelde por las voces tentadoras (Césaire, 1974: 120-128) es un ejemplo patente:

- En la primera secuencia, el coro le exhorta a mantenerse firme, con cuatro palabras: *Oh rey en pie*. Es el pretexto para que el Rebelde se tire tres páginas de cuasi-monólogo, entrecortado por breves pausas, en las que *la luz se extingue o se encienden los pábilos de las velas, o emite risas irónicas, o se detiene (...)*
- La intervención de la segunda voz tentadora le permite cubrir otras 4 páginas de parlamento.

Toda la pieza está configurada sobre este esquema: breve intervención de un locutor, extensísimas tiradas poéticas del Rebelde. Estamos ante una tragedia lírica: *poesía que hace esencial el diálogo del hombre consigo mismo, en el instante decisivo de la muerte*. Igual configuración presenta *La Monja Alférez* de Miras, como lo demostramos en el estudio del tiempo dramático (véase III.2.2.3.2.); la obra hace alarde de las dotes novelísticas del dramaturgo. Miras ha sido tan fiel a la principal fuente de esta pieza, *La Historia de la Monja Alférez. (Doña Catalina de Erauso) escrita por ella misma*, que ha querido presentar una síntesis de los 26 capítulos que la componen: esto le ha obligado a demasiada narración. De hecho, cada intervención de algunos personajes: el general Echazarreta (cuadro I), el capitán Miguel de Erauso, Silva, Otazola (cuadro III), doña María (cuadro V), los jugadores 2º y 3º (cuadro VI)... (etc.), es un pretexto para que Catalina haga un inmersión en el pretérito (de ahí las múltiples analepsis), ofreciendo así una síntesis de los acontecimientos de su

vida pasada. El procedimiento permite al dramaturgo (re)presentar verbalmente acontecimientos extraescénicos; sin embargo, la carga de documentación y, por consiguiente, el contenido demasiado informativo acerca la pieza al teatro-documento. He ahí el reproche que le formula Alfonso Sastre (1993), para quien la obra *no parece haberse escrito en momento de gran inspiración* (véase III.2.2.2.).

Por fin, tendríamos que completar este apartado añadiendo el análisis de todos los ecos literarios que ponen de relieve la inmensa cultura de nuestros dramaturgos y son manifestación de su tentación de escribir. Estas intertextualizaciones se encuentran, la mayoría, en boca de los personajes, por voluntad del dramaturgo que es quien organiza el modo de expresión de los mismos, desde sus propios conocimientos y cultura. De esta forma, podríamos hacer un apartado de influencias directas, homenajes y alusiones, etc, sobre el supuesto de que *la base de toda literatura histórica se encuentra precisamente en la intertextualidad* (Issacharoff, 1985: 58-65). Sin embargo, esto sería materia de toda una tesis, por lo que lo dejamos para futuras publicaciones. De todos modos, algunas de estas intertextualizaciones ya han sido destacadas por Ngal (1975) y V. Serrano (1991); además, en el caso de Miras, de sus antecedentes valleinclanescos, por ejemplo, él mismo hace gala en algunos escritos teóricos (véase, por ejemplo, *Los hijos de Valle* (Miras, 1986e: 9)).

IV. 2. 2. El discurso del personaje: sociolecto e idiolecto

Para claridad de nuestro análisis, redujimos los límites del discurso teatral al conjunto de los signos lingüísticos que se refieren al autor como sujeto de la enunciación. A partir de ahí, una dificultad de gran importancia puede aparecer; se trata, en el análisis de la actividad teatral, de determinar de quién es el

discurso proferido en escena: ¿discurso de un emisor-autor o de un emisor-receptor-personaje?

Sin embargo, el problema del sujeto no tiene sentido en el teatro, desde esta perspectiva. La misión del autor consiste en organizar las condiciones de emisión de una palabra de la que *niega*, al mismo tiempo, ser responsable. Estamos ante un sujeto desprendido de su *yo*, que se niega como tal, que se afirma por boca de otros personajes: es decir, que en el interior del diálogo, el discurso teatral no puede ser más que la relación entre la voz del locutor primero (autor) y la voz del locutor segundo (el personaje); ambas voces están presentes, pero difícilmente identificables como tales. Ubersfeld (1989: 185-186) escribe a este propósito:

La voz del autor autoriza o desautoriza a la voz del personaje por medio de una especie de latido, de pulsación “elaborada” por el texto de teatro... Discurso sin sujeto, el discurso teatral que, no obstante, se apropia dos voces en diálogo, es la primera forma, alterada por el dialogismo en el interior del discurso teatral; dialogismo del que es más fácil postular la existencia que descubrir sus huellas, con frecuencia irreconocibles.

A la hora de abordar este apartado, tenemos en cuenta, además de lo que precede, el problema de la enunciación que hemos definido sencillamente con Benveniste como la *puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización*. El discurso de personaje, así apreciado – la enunciación es el acto que hace de un enunciado un discurso – se enriquece de significaciones diversas, y revela el código social de sus locutores, dice menos una palabra que el modo cómo puede o no ser dicha, además de permitirnos aprehender (como demostramos en la Parte II de nuestro estudio) las relaciones entre los locutores. Antes de iniciar el análisis, queremos subrayar que no

hacemos un estudio completo del sociolecto y del idiolecto en todas las piezas de nuestros dramaturgos, sino que ofrecemos algunas muestras más significativas.

IV. 2. 2. 1. El sociolecto

El *Diccionario de Lingüística* (Lewandowski, 1992: 332) ofrece muchas acepciones del término y acaba pensando *que aún no existe una definición satisfactoria del sociolecto*; sin embargo, todas las definiciones coinciden en que el sociolecto es un *lenguaje de grupo*.

En teatro, en rigor, cada personaje habla el lenguaje de la capa social⁶ a la que pertenece el campesino, el pueblo, el funcionario, el industrial... etc., se expresan de un modo diferente. Sin embargo, si tenemos en cuenta lo afirmado anteriormente, según lo cual la voz del autor inviste la del personaje por medio de una especie de latido, de pulsación elaborada por el texto de teatro, matizamos nuestro propósito de que *en teatro, cada personaje habla el lenguaje de la capa social a la que pertenece*. La obra teatral es una obra de arte, por lo que, de lo que se trata aquí, en realidad, es del lenguaje imaginario que el autor presta a la capa social a que pertenece su personaje. El lenguaje de los personajes de teatro no está concebido como un lenguaje que es con exactitud referencial el lenguaje del ente social que suponemos representa; sin embargo, sí, se aproxima a él con bastante fidelidad como reflejo suyo.

Hechas estas salvedades, tenemos que subrayar que este tipo de análisis presenta un sinnúmero de escollos para los que, como nosotros, trabajamos

⁶ Preferimos esta terminología a la de *clase social* para evitar la connotación marxista de ésta que supone una conciencia de clase.

sobre obras españolas (las de Miras) teniendo el español como lengua extranjera, o sobre obras de lengua francesa, traducidas al español (las de Césaire), con las aproximaciones y traiciones que supone toda traducción.

El análisis de las diversas apropiaciones de la lengua por los personajes de Miras de Miras y Césaire permite considerar diferentes aspectos del sociolecto.

Una primera aproximación es considerar el sociolecto como uso del sistema lingüístico supraindividual de carácter convencional característico de un grupo de individuos de una comunidad lingüística, en tanto en cuanto la formación del grupo tiene carácter fundamentalmente geográfico o histórico o ambos.

A esta aproximación corresponde el lenguaje arcaizante que los estudiosos de Miras, V. Serrano (1991), M. Ruggeri (1991), L. Girgado (1988), C. Oliva (1986), han podido destacar en sus piezas, y que, al remitir a una época pretérita, permite un anclaje histórico de su teatro, enmarcado, en gran parte, en torno a los siglos XVI y XVII españoles. A pesar de que en la dramaturgia de Miras, el lenguaje de los diálogos es más directo y fácil, evitando cuidadosamente toda oscuridad expresiva – en comparación con el hermetismo de algunos diálogos del teatro de Césaire -, tiene la apariencia de una reelaboración del castellano del siglo XVII.

La Saturna parece ser, según M. Ruggeri (1991) la pieza con el número de arcaísmos más abundante. En esta pieza, como en todas sus obras posteriores, Miras incorpora, una gran flexibilidad palabras propias de la época para crear el ambiente pretérito. Una de estas formas de lenguaje son voces arcaicas como *mesmo/a, arreglallo, cuidallo, tocallo, sutil, quisiere, fuere, vedes, vos, deso, daca, agora, voacé, etc.*; el diminutivo familiar con sufijo en *-ico* (*Aldoncica, Teresica, Clementico, etc.*; *frailecico, quedico, manicas, quedas, ...etc.*); el

recurrente adjetivo *bellaco/a*, *bellacón/ona*; las expresiones *enhoramala/buena*, son formas con valor arcaizante que se encuentran en todas las piezas de Miras, como también la fórmula de cortesía *Vuesa Merced*; tienen también sabor de pasado las construcciones sintácticas: *¿oíslo?*, *en tal manera*, *muy mucho*; construcciones de tipo *haber de + infinitivo*, etc..

En *La Venta del Ahorcado*, la base del anacronismo reside en la lengua que utilizan las tres Muertes, que tienen como fundamento de su actuación *La Ley primera del Título treinteno de la Partida setena*, de Alfonso X. La propuesta del rey Obispo y al Conde: *Hagamos como los buenos reyes del comienzo de los tiempos...*, junto al mencionado juramento jurídico, señalan la atmósfera de pasado en que se desarrolla la escena. El registro lingüístico es, por lo tanto, de procedencia medieval, con giros sintácticos y usos gramaticales de aquellos siglos: *mesmo/a*, *ahora*, *sabiades*, la contracción *denantes*, *en oyéndole*, etc. Un trozo de la intervención del obispo es bastante revelador:

Ya lo dije el rey Sabio don Alfonso: pena es enmienda de pecho o escarmiento que es dado según ley algunos por los yerros que ficieron. Otrosí decimos que la pena de muerte puede ser dada al que la mereciere cortándole la cabeza con espada o con cuchillo, e non con segur nin con fos de segar; otrosí puédelo quemar, enforçar, (...); pero los judgadores non deben mandar a pedrear ningún ome, nin crucificar nin despeñar, pena nin de torre nin de puente, nin de ningún otro lugar (Miras, 1986: 105).

En *Las brujas de Barahona*, Miras elabora también un sistema lingüístico que adecúa a los personajes a la época dramatizada. El tiempo de la historia que en ella se cuenta está próximo al de *La Saturna*, por lo que nos enfrentamos al mismo registro; el lenguaje de *Las brujas de Barahona* crea una atmósfera arcaizante que encontramos ya en *La Saturna*, *mesmo*, *truje* (*por traje*),

voacedes, hideputa, atristar, etc.; expresiones como *voto a Dios, por el siglo de mi agüelo, en siendo, muy otras palabras, etc.*; diminutivos y aumentativos como *gallineja, perdicica, traguico, tiempito, bobica, medrosica, envidiosona, tantico, ratico, mañanita, bellacona, etc.*; las estructuras verbales como *oyesme, acábase, hablárasme, tengo yo de + infinitivo...etc.*, contribuyen a marcar el clima de anacronismo.

Semejantes formas arcaicas tienen también la misión de acercarnos al pasado en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*: construcciones como *dejóme* (por me dejó), *no es bien que* (por no está bien), *esto es hecho* (por esto está hecho), *ha rato* (por hace rato), *no me ha dicho cual sea... y no fuera mejor, muy mucho, una muy gran casa, muy tu amigo, ...etc...* y los diminutivos en -ico (*Teresica, Luisica... cuidadicas, quietecica, etc*) son de uso arcaico.)

En cuanto a *El doctor Torralba*, la proximidad cronológica de los sucesos que teatraliza con los de *Las brujas de Barahona* hace que el dramaturgo maneje registros lingüísticos también próximos. Las expresiones *pero miren de..., es muy otro..., poesía Dios* (por pese a Dios), etc; los términos como *bellaco, belitre, hideputa, etc.*; los diminutivos *frailecico, anímica, etc.*; los juramentos como *voto a Dios, por los huesos de mi padre, por vida del gran Turco... etc.*, nos trasladan al tiempo de la historia.

Los sucesos que dramatiza *La Monja Alférez* coinciden en algunos años con los de *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. Esta coincidencia implica, por parte del dramaturgo, el recurso a una sintaxis y un léxico también arcaizantes. Las construcciones verbales auxiliadas por el verbo *ser* (en vez de *haber*), como *yo soy nacido en San Sebastián*; las perífrasis modales de obligación con *haber de + infinitivo* (en vez de *tener que*) en expresiones como *que porque yo leía bien el latín se empeñó en que había de hacerme médico; de*

esa soberbia y de tu falta de calidad has de pedir perdón... etc.; algunos términos: *seso* (por capacidad de razonar), *desahogo* (por descaro), *lustre* (por importancia y honor), *alzarse con* (por conquistar a una dama), *mujeres del partido* (por ramerías), *galopina* (por pícaras), *dar una higa al verdugo*, *ni por pienso*, *¡en Dios y en mi ánima!*, etc, funcionan como signo teatral que remite al siglo XVII.

Si a través del sistema del habla, el lector-espectador de las piezas de Miras puede captar elementos teatrales de tiempo en el que se desarrolla la acción, en cambio, en Césaire, el lenguaje remite más bien a una comunidad lingüística en tanto en cuanto a su carácter fundamentalmente geográfico. Para hablar con propiedad, el registro lingüístico de Césaire está totalmente desprovisto de construcciones arcaizantes, sin embargo, se sustenta de giros propios de las Antillas.

En *Y los perros callaban*, destacamos con Yván Labejof, autor y director de escena martiniqués (Kesteloot y Kotchy, 1993: 138-141) algunas expresiones específicas de las Antillas, que pueden dificultar nuestra comprensión de la pieza de Césaire: a la pregunta que hace el rebelde sobre lo que ve en su delirio, la Amante le contesta: *la vie poto-poto beaucoup de boue* (Césaire, 1956: 16)⁷.

Esta construcción es típicamente criolla. Antillanas son también estas repeticiones que puntúan la pieza, por ejemplo, estas palabras que el Rebelde dice sobre su madre muerta:

*Femme, ton visage est plus usée que la Pierre ponce
roulée par la rivière*

⁷ ... la versión española *La vida jauja mucho lodo* (Césaire, 1974: 98) no permite esta consideración.

beaucoup, beaucoup
tes doigts sont plus fatigués
la canne broyée par le moulin
Oh, tes mains de bagasse frippée,
Beaucoup, beaucoup
 ... (Césaire, 1956 : 73)⁸

Labejof cree reconocer en este ritmo del *bel-air*, este baile tradicional de las segadoras de caña de azúcar. Podemos aproximar también el sociolecto las frecuentes alusiones a la fauna y a la flora de las islas. Si para los martiniqueses, *daturas, soya, franchipán, vija, crotone, hevea*, etc., son realidades cotidianas para la mayor parte de nosotros resultan extrañas.

El propio título de de la pieza ya plantea problemas, porque tiene sus raíces en la mitología antillana. Para Labejof, *los perros* designan dos realidades:

- La imagen de los perros de guardia que perseguían a los negros marrones;
- Y la creencia de que ciertas personas se metamorfosean en perros, por lo que en Martinico no se mata a los perros. De igual modo, en la campiña haitiana de *La tragedia del rey Christophe*, encontramos entre el campesinado un habla particular, el criollo (escena 1 del acto II):

⁸ Con la versión traducida es imposible percibir este ritmo

Mujer, tu rostro está más gastado que la piedra pómez
que ha rotado en el río
mucho, mucho más,
tus dedos están más cansados que la caña de azúcar triturada
por el molino
mucho, mucho más
Oh, tus manos de bagazo ajado, mucho mucho más,
Oh, tus ojos de estrellas extraviadas, mucho, mucho más...
 (Césaire, 1974: 140-141).

*Premier paysan**Compé, il va pleuvoir. Et pas du clairin ! Voyez !**Le Morne Bédoret fume et quand Bédoret fume,**C'est mauvais temps. Ça c'est recta...**Deuxième paysan**Oui, compe. Je ne dis pas non. Le pays est bon,**ouiche, pas le temps, le temps que nous vivons**Premier paysan**Y a des choses à pas dire compé. Le temps n'a**pas bonté ni mauvaiseté. Le goût, il est dans la bouche**bonté ou mauvaiseté⁹*

Este nuevo enfoque del sociolecto nos permite definirlo como *posesión de un lenguaje, especialmente el léxico específico de un grupo (...). La pertenencia al grupo da lugar a un acuerdo lingüístico que, a su vez, afianza la formación del grupo.* (Lewandowski, 1992: 332). Desde esta perspectiva, los lenguajes religioso, bruñeril, jurídico, italiano, alemán, lingala... etc., que encontramos en las obras de Miras y de Césaire son sociolectos, en la medida en que, cada lenguaje, fonéticamente (paralingüísticamente), constituye el conjunto de rasgos que dejan reconocer a un individuo como miembro de un grupo social.

El lenguaje religioso es recurrente en las piezas de Miras y refleja este misticismo que es expresión de la relación con Dios o una literalización de la

⁹ La versión española es aproximativa, tiene también una función mejorativa: traduce el contenido y no reproduce fielmente la norma:

Campesino 1º.- *compadre, va a llover. ¡Y no clarete! ¡Mira! Sale el humo del Monte Bedoret y cuando Bedoret humea es signo de mal tiempo. Seguro...*

Campesino 2º.- *Sí, compañero. No digo que no. El país es bueno, claro, no el tiempo, el tiempo que vivimos.*

Campesino 1º.- *Mejor callar ciertas cosas, compadre. El tiempo no tiene bondad ni maldad. El gusto está en la boca. Es la manera de tomarlo que da el gusto, bondad o maldad.* (Césaire, 1972: 57-58).

Biblia o de la misa católica, acompañado o no por el latín, su lengua específica y convencional. Podemos señalar algunos casos sobresalientes.

En *La Saturna*, aparece en boca de Saturna disfrazada de fraile, y dirigiéndose ora a los guardias ora al preso don Juan, en el cuadro VII:

Dios Nuestro señor se lo pague y la Virgen santísima... (...) Dios haya piedad de su alma (...) Tenga paciencia, señor, y acuérdesese de Jesucristo, que más padeció él por nuestros pecados.

Esta intervención del supuesto fraile se termina por una bendición en latín: *In nomine patris, et filii, et Spiritu santi...* (Miras, 1974: 45-46).

El mismo registro religioso se encuentra también en *De San Pascual a San gil*, en boca de Sor Patrocinio y el padre Claret. La religiosa nos ofrece una muestra, cuando aterrorizada por la fusilería, suplica a Dios en formas metafóricas de expresión procedentes de la Biblia y del lenguaje de los escritores ascéticos y místicos:

¡Señor, hoy es mi voz amarga y mi lengua es de sal! ¡Señor, qué va a ser de nosotros! (...) Has metido el lobo entre tus blancas ovejas, al halcón entre tus dulces palomas! (...) Prado de fresco de trébol era tu España, persil florido de suavísimo aroma, huerto de peras fragantes y brevas de miel (Miras, 1988: 81).

El lenguaje religioso alcanza su máxima expresión en *Las alumbradas de la Encarnación Benita* y en *La Monja Alférez* (cuadro II), que tienen como escenario un convento y como protagonistas a monjas.

En el cuadro citado de *La Monja Alférez*, Miras pone en boca de de la priora, doña Úrsula, expresiones sagradas de acuerdo con su condición, ante la disputa entre Sor Aliri y la novicia Catalina de Erauso: *¡Cristo crucificado, Dios de misericordia! ¡Ay, Dios mío, Dios, Dios de mi vida! ¡Ay! ¡Ay!, pero qué es esto, señor!* (Miras, 1992a: 68). Como no siente simpatía por la otra monja, la trata, sin embargo, con la cortesía religiosa requerida por su situación de priora: *Vaya, vaya su caridad y no eche más leña al fuego (...) Vaya a recogerse y preparar el alma, que enseguida tendremos oración en el coro, ande, doña Catalina, ande con dios...* (Miras, 1992a: 71).

El registro lingüístico de *Las alumbradas de la Encarnación Benita* procede del repertorio místico y ascético y rebosa de latinismos. Las exclamaciones, los apóstrofes que pueblan las intervenciones de las hermanas (*¡Jesús, Dios mío!; ¡Que Jesucristo crucificado se apiade de nosotras!; ¡Bendito sea Dios!...* etc) reflejan el lenguaje divino, que culmina en las dos oraciones de la Priora (ya citadas en la parte II) que enmarcan los sucesos de san Plácido.

Césaire recoge este lenguaje en *La tragedia del rey Christophe*. Si bien existen obispos en *Y los perros callaban* y *Una estación en el Congo*, sólo los de *La tragedia del rey Christophe*, aunque oponentes, se interesan por los asuntos religiosos (véase parte II). La escena de la festividad de la asunción (escena 2 del Acto III) presenta un claro ejemplo de sincretismo religioso: mientras el obispo Juan de Dios Gonzáles oficia recitando la letanía de la Santa Virgen y los Santos, Christophe implora a los dioses africanos:

Juan de D.G.- *Santa María, ora pro nobis*

Santa Dei genitrix, ora pro nobis

Mater cristi,

Mater divinae gratiae

Christophe.- *Herzulie Freda dahomey*

ora pro nobis

Juan de D.G.- *Rosa mystica*

Turris Davidica

Turris eburnea

Christophe.- *loko, Petro, Brisé-Pimba*

Todas las divinidades de la pólvora y del fuego

Juan de D.G.- *Regina Angelorum*

Regina patriarcharum

Regina Prophetarum

Christophe.- *¡Zeide baderre Codonozome!*

(...) Ora pro nobis

Juan de D.G.- *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*

Parce nobis

Agnus Dei qui tollis peccata mundi

exaudi nos Domine

Agnus Dei qui tollis peccata mundi

Christophe.- *Miserere, miserere*

(...) San Toussaint, muerto por nuestros

pecados

parce nobis

(...)

Juan de D.G.- *Oremus. Concede nos famulos tuos, Domine
perpetua mentis et corporis sanitate gaudare*
(Césaire, 1972 : 93-95).

Otro sociolecto de carácter geográfico es la lengua en tanto en cuanto remite a una nacionalidad. En el teatro de Miras tanto como en el de Césaire, por un evidente problema de comunicación los dramaturgos han resuelto que todos los personajes se expresaran en castellano/francés. Sin embargo, en algunos momentos claves, introducen otras lenguas. En general, el uso del latín sirve para traducir la naturaleza espiritual de la relación con Dios, como acabamos de verlo. Por eso, en *El doctor Torralba*, Zaquiel, personaje espiritual se expresa de vez en cuando en latín; el mismo latín a veces es símbolo de cultura, por ejemplo en su utilización por el Cardenal Volterra, al dirigirse a Torralba: *Dímelo tú ex abundantia cordis, hijo mío...*

Sin embargo, el vehículo expresivo de Zaquiel, como el de algunos vecinos de Roma durante el saqueo (Madonna Cornelia, Signorina Camilla,... etc.) es el italiano:

Madonna Cornelia.- *taci, silenzio! Passiamo adagio... Vieni
Comme, andiamo... (...)*

Signorina camilla.- *Miserabile codardo*

Avendagno.- *Piccola putana! Chi è codardo? ¿Eh? ¡Toma!
¡Toma, brimbona, hijo de puta, toma!*
(Miras, 1991: 152-153)

En cuanto a Zaquiel, emplea el italiano en los reproches o en las peticiones de confianza que le hace a su discípulo Torralba: *la tua diffidenza! Esa aficción la tienes poe no fiar de mí; fidate de me...etc.* La última intervención de Zaquiel en la escena final de la pieza, en la que dice su adiós definitivo a Torralba, viene también en italiano (*sono venuto a dire addio dottore*). Torralba, también pronuncia su despedida definitiva a la libertad en esta lengua.

Los lansquenets de las tropas imperiales durante el saqueo de Roma se expresan naturalmente en alemán; Hans Schufterle es uno de los ejemplos: *¡Wein! ¡Lieblich wein! (...) Eines schön mädchen! ¡Zwei! ¡Willkommen!... etc.* (Miras, 1991: 153).

Césaire actúa igualmente en *Una estación en el Congo*. A pesar de que toda la pieza está en francés, algunas intervenciones vienen en lingala u otro idioma vernáculo: el pueblo celebra la independencia clamando *Dipenda*¹⁰; los militares reivindican sus derechos gritan hacia el Primer Ministro *Lumumba pamba, Lumumba pamba!*¹¹ los diputados, en una sesión parlamentaria (escena 11 del acto I) apoyan al Primer Ministro en su denuncia del complot Belga: *kizola ko*¹², y el tocador de Sanza da esperanza: *Kongo mpaka dima*¹³ ... etc.

Otro grupo social que posee un registro lingüístico específico son las brujas. Tanto en *La Venta del Ahoecado* como en *Las brujas de Barahona*, los

¹⁰ Independencia

¹¹ !A muerte Lumumba, a muerte Lumumba !

¹² No aceptamos

¹³ Hermanos míos, seamos alertas, el congo se mueve.

ritos bruñeriles se ejecutan en un lenguaje específico. Estas mujeres rurales que manejan en su comunicación cotidiana un lenguaje marcado por vulgarismos y disfemismos (como veremos a continuación) parecen transfiguradas cuando actúan como sacerdotisas del culto diabólico. La lengua ritual es culta y declara de manera patente su ascendencia celestinesca. Sea el conjuro de la enajenada tía Conejita en *La Venta del Ahorcado* (secuencia 3), sea el rito de *la gallina negra* de la primera noche de la escena 1 ó el Barahona en la escena 2 (parte I) o sea el aquelarre del campo de Barahona en la escena 2 (Parte II) en *Las bruhas de Barahona*, el lenguaje es un homenaje a la literatura clásica y resulta retórico y extremadamente literario. Cada vez que la (o el) oficiante inicia el ritual, la didascalia indica el carácter solemne y ceremonial de su intervención que contrasta radicalmente con el coloquial que antes empleaba. Cojamos el ejemplo del guiso diabólico de Tía Conejita:

*(...) Sapo, gordo y blando
con ojos saltones cuécese chillando,
hiérvete a borbotones.
¡Y la piel de una culebra!
¡Y la oreja de un ratón!
¡Y el meado de una hembra!
¡Y la mierda de un cabrón!
(...) huesos de un difunto, pata de gallina,
La bruja cocina en la negra olla sabatina... (Miras, 1986: 41).*

Más allá del contenido macabro, el tono rítmico (se puede hacer un estudio métrico de estos conjuros) de estos encantamientos es similar al de Quiteria en la segunda escena o al de las *cuatro mujerucas* de la primera escena de *Las brujas de Barahona*, del que la didascalia indica que es *rítmico y solemne*.

Algunas intervenciones parecen ser el contrapunto de los ritos religiosos oficiales:

*¡Padre negro, padre negro,
que estás en el Infierno!
(...)
Que tus muertos vengan
a esta encrucijada
y la sangre beban
aquí derramada
de gallina negra
recién degollada
(Miras, 1992b: 77).*

El aquelarre (Miras, 1992b: 164-177) constituye una versión diabólica de los ritos cristianos con misa en latín, cantos en gregoriano, reniegos, bautismos y mucha literalización de la Biblia.

También culto se presenta el lenguaje jurídico que, como siempre, se manifiesta en tiradas kilométricas, una cuidada selección del léxico para potenciar el carácter preciso del escrito y apunta hacia un deseo de despersonalización de la acción del verbo mediante el uso exagerado del gerundio y del participio. Sírvanos de ejemplos las dos actas que recogen las resoluciones del interrogatorio, respectivamente, de Torralba en *El doctor Torralba* y Donata en *La Venta del Ahorcado*:

Ruesta.- *habiendo el procesado, doctor Eugenio de Torralba, hecho confesión de sus errores en forma suficiente y hallándose su proceso visto para*

sentencia, se le requiere que manifieste si confirma la confesión que tiene hecha y firmada, si se arrepiente de los yerros y culpas que en ella se contienen, y si halla dispuesto a recibir y cumplir como cristiano la sentencia que este Santo Tribunal le imponga (...) Este tribunal admite a reconciliación con la santa Iglesia... (...) dad en la ciudad de Cuenca, a seis días del mes de marzo de mil y quinientos treinta y un años (Miras, 1991: 177-178).

Las falsas declaraciones de Donata después de su tortura están montadas en el mismo esquema rígido:

El obispo.- *(...) habiendo sido invitada la procesada afirmar su confesión (...) extendiéndose sin tasa en la expresión de su contenido... (Miras, 1986: 104).*

La tragedia del rey Christophe manifiesta también el lenguaje específico de un grupo de profesionales: los balseros. Su léxico, sus comparaciones tienen que ver con el agua (el río Artibonite y el mar), las balsas, los troncos de madera (los *kontikis*) que transportan y su oficio:

Capitán Balsero (soplando en su caracola difusora).- *Esto quiere decir ¡Atención, balseros! ¡La boca de la Gran salina no está lejos! ¡hijo, allí también, hay que tener cuidado!*

Aprendiz balsero.- *¡Ya que llegamos!*

Capitán balsero.- *Es allí lo más duro. Forzosamente. En la Gran Salina te lanzan una cuerda. Si la coges todo va bien, ¡abordas y amarras! Si se te escapa, ¡adiós muy buenas! No te queda más solución que echarte en brazos de Mamá-Agua.*

Aprendiz.- *¿Y la balsa?*

Capitán Balsero.- *En ese caso, hay que decir: ¡adiós balsa! Los campeches, son para el mar. La mar los traga y los escupe...*

Aprendiz balsero.- *Extraño oficio.*

Capitán balsero.- *Hay que saber espolear al animal. También hay que saber colocar el bocado¹⁴. No es el oficio es la vida (Césaire, 1972: 55).*

Asimismo, en el prólogo de la misma pieza, se emplea una lengua particular, específica de los aficionados a las riñas de gallos, una de las principales y más populares diversiones de Haití. En una atmósfera caldeada, una voz apasionada grita: *abrogat! Abrogat! Abrogat!*; la multitud se dirige al *cariador* para que levante uno de los gallos que se había caído: *carrez-le, carrez-le* y califica al vencido de *poulet de savane*¹⁵ (Césaire, 1970: 12-13). La versión española ha respetado los significados de estos términos: *abrogat* viene precisamente del español *abrogado*, significa aquí suprimido, *neutralizado*, *revocado* y se dice de un gallo puesto fuera de combate. Tiene que ver también con la influencia española, la palabra *cariador* traducida por *careador*, y se refiere a los que crían los gallos de pelea. El término *carrer* traducido por *cuadrar un gallo*, en la jerga de las galleras (lugares donde se desarrollan los combates de gallo), significa *poner de nuevo el gallo en posición de combate*. La traducción de *poulet de savane* por *una gallina* es aproximativa: con este

¹⁴ El término francés es “barbouquet”, creado por influencia española en la zona; debería haberse traducido por “barboquejo”, que es un enjaezamiento grosero del caballo.

¹⁵ Preferimos ofrecer la versión original que da mejor cuenta de todos los matices.

término, los aficionados se refieren a una gallina vulgar, es decir, la que es inepta para el combate.

Otro de los muchos aspectos del sociolecto en la dramaturgia de Miras y Césaire son las fórmulas aprémiales: queremos hablar del refrán y del proverbio. Sin entrar en una polémica sobre la distinción entre el refrán y el proverbio (que muchos lexicógrafos no parecen distinguir), podemos contentarnos con la aclaración que nos ofrece L. Combet, paremiólogo francés, entrevistado por la profesora J. Sevilla Muñoz (1994: 12): el refrán como el proverbio es un enunciado sentencioso de forma más o menos variable, con ciertos elementos rítmicos y fónicos; el refrán, de expresión figurada, es más popular y más familiar que el proverbio que se distingue por su forma directa y su afinidad con las máximas y los “pensamientos”.

De todos modos, el refrán y el proverbio son, ambos, formas en las que se manifiestan el pensamiento de un pueblo, *las particularidades del pensamiento de sus habitantes que sólo acepta como bueno y verdadero lo que es quintaesenciado por la criba de muchas generaciones* (J. de Jaime Gómez, 1995: 117). La característica del refrán y del proverbio es el ser producto de una experiencia de generaciones y de una observación analítica constante: son sentencias que un pueblo saca de la experiencia.

El acervo común de la poesía paremial es: *A tal refrán (proverbio), tal pueblo*. Los personajes del teatro de Césaire hacen de vez en cuando incursiones en la cultura popular y se expresan a través de los refranes, condensados de la sabiduría de las naciones:

- En la escena 1 del acto I de *La tragedia del rey christophe*, Petión le reprocha a Christophe el ser demasiado exigente y le pide que “anestesie”

su lucidez, pues, *a fuerza de mirar la leche fresca tan de cerca uno termina por descubrir pelos negros* (Césaire, 1972: 18).

- A continuación, Christophe contesta por otro refrán que evidencia el peligro que hay al jurar con el fuego: *...cuando a un macaco se le enseña a tirar piedras, puede que el alumno recoja alguna y rompa la crisma del profesor* (Césaire, 1972: 19).
- En la tarde del aniversario de su coronación, Christophe recibe una carta de su amigo inglés, Wilberforce, que le da consejos de prudencia y de paciencia mediante una frase proverbial¹⁶:

*On n'invente pas un arbre, on le plante!
on ne lui extrait pas les fruits,
on le laisse porter*¹⁷ (Césaire, 1970 : 57)

- Madame Christophe también, mediante un refrán aconseja a su marido la prudencia:

(...) ¡Christophe, cuando se quiere poner el techado de una choza sobre otra choza cae adentro o es demasiado grande! (Césaire, 1972: 46).

Estos propósitos se parecen al refrán ghaniano¹⁸ que el casco azul de la ONU le dirige a Lumumba, en *Una estación en el Congo* (escena 10 del acto II):

¹⁶ La frase proverbial es, según Combet (1994) como una fábula abreviada: constituye la esencia de una historia a través de la cual se sugiere una enseñanza.

¹⁷ Optamos por presentar la versión original: la traducción española no expresa todos los matices: *¡No se inventa un árbol, se planta // ¡no se le extrae los frutos, él os trae* (Césaire, 1970: 46).

¹⁸ De Ghana, país africano.

*El Estado es un huevo. Demasiado apretado, se rompe; insuficientemente apretado, se cae y se rompe también*¹⁹ (Césaire, 1973: 77).

En esta pieza, el tocador de Sanza, figura auténtica del África tradicional, despliega un habla rica en refranes y otras fórmulas de contenido paremiológico:

- Después del discurso de Lumumba el día de la independencia, Mokutu pone en guardia a Lumumba de que va demasiado deprisa y corre el riesgo de romperse el cuello:

Demasiado afilado, el cuchillo romper aún su propia vaina (Césaire, 1973: 30).

- Al presentir que Mokutu es un hipócrita, el tocador de Sanza no tarda en avisar a Lumumba (escena 1 del acto II):

*No hace falta un gran viento para desnudar el culo de la gallina*²⁰ (Césaire, 1973: 54).

o en la escena 8 del mismo acto:

*¿Te apoyarías, aún de un dedo sobre un árbol podrido?*²¹ (Césaire, 1973: 74).

¹⁹ La traducción es nuestra.

²⁰ La traducción es nuestra.

²¹ La traducción es nuestra.

- Al presentir el peligro que corre Lumumba y el país al conceder demasiado poder a Mokutu y a los militares, el tocador de sanza, mediante una fórmula parabólica, pone en guardia al Primer Ministro (escena 8 del acto I):

*(...) ¡Qué cerebro de pajarito, dice la trampa
el pajarito se olvidó de la trampa
la trampa se acuerda del pajarito!*²² (Césaire, 1973: 38)

Miras también recurre a paremias, aunque con menos frecuencia:

- En *La Saturna*, Quevedo, mediante una fórmula sentenciosa, decide publicar la historia de la madre de Pablos (cuadro I):

No hay más verdad que la que sale a la luz... (Miras, 1974: 18).

- En *Las brujas de Barahona* es donde encontramos un verdadero refrán. En la escena 3 de la segunda parte, Violante expresa la injusticia de la que son víctimas los pobres:

(...) ¡Cuando cae de lo alto la piedra con tal fuerza, no hay quien tuerza los tiros! (Miras, 1992b: 182).

En algunas obras de Miras, encontramos estructuras aprémiales que podríamos asimilar a refranes o proverbios pero carecen de fuentes populares, según la afirmación de J. de Jaime Gómez (1995: 117): *Hasta que no repita el pueblo los refranes, estos no son tales.*

²² La traducción es nuestra.

En *La Venta del Ahorcado*, el ciego Marchena responde a Donata que quiere limpiarle con agua una herida:

La sangre es cosa limpia y al secarse se cae sola.

Esta fórmula tiene una adecuada estructura lingüística parecida a la de un refrán, pero corresponde a la de un torcido saber popular.

De igual manera, Sor Patrocinio, en *De San Pascual a san Gil* maneja dos frases hechas próximas al proverbio, que descansan sobre una falsa autoría:

Como dijo el santo Padre: “lo bueno, si breve, dos veces bueno” (Miras, 1988: 46).

O incitando a la Reina a fusilar a los sublevados:

De fregar los platos aquel que los ha ensuciado... lo dijo Nuestro señor en las bodas de Caná (Miras, 1988: 93).

De modo general, si tenemos en cuenta el porcentaje de aparición de los refranes y proverbios en las obras de Miras, en comparación con la frecuencia con que los utilizan los personajes de las piezas de Césaire, podemos pensar que Miras, creador de un lenguaje expresivo muy rico, elude el uso de estos modelos de expresión lingüística ya elaborados. En cambio, aparecen como una necesidad en la dramaturgia de Césaire nacido en una cultura de oralidad en la que las paremias, acuñadas por la comunidad lingüística, son transmitidas de padre a hijos, gracias a la tradición oral.

IV. 2. 2. 2. El idiolecto

Lewandowski (1992: 183) define el idiolecto como el *conjunto de las particularidades lingüísticas individuales, profesionales, sociales, territoriales y psicológicas que se dan normalmente en el plano fonético y léxico-estilístico*. Esta definición no nos permite diferenciarlo del sociolecto. Si retenemos en esta definición el hecho de una *conducta lingüística de un hablante individual* hay que añadirle otros elementos: de acuerdo con Ubersfeld (1989: 191), notamos que en determinados casos, el personaje se sirve de una *lengua* aparte, en la capa textual de la que él es sujeto. En estos casos, el lenguaje a darle al personaje un estatuto de *extranjero*, porque el habla es defectuosa: el mejor ejemplo son los personajes populares cuyas particularidades lingüísticas el teatro pone de relieve; estos personajes se muestran entonces como personajes que no saben hacer uso de la lengua como sistema perteneciente a toda la comunidad y regida por reglas.

En *La Saturna*, ya destacamos el sufijo en *-ico* en nombres propios y comunes, que es un diminutivo familiar habitual en la gente del pueblo. Además son del acervo popular algunas expresiones lingüísticas sustentadas en la hipérbole o la comparación:

Estar como talego vacío; mejor la conozco que si la hubiera parido; estar dado a todos los diablos; si tuviera en la boca un arcabuz, no haría más daño que con la lengua; no contestes, que te mato... etc.

Algunos términos de la lengua familiar jalonan la pieza: *carantoña, dar cordelejo, besuqueando, desuella cara, ¡treinta reales y cuatro docenas de güevos!...* etc., y contribuyen a configurar el ambiente rural que sirve de escenario a *La Saturna*.

En *De San Pascual a San Gil*, percibimos la identidad del pueblo de la barricada a través de su conversación que delata su origen plebeyo: comparaciones como *que los tiene más gordos que el caballo de Espartero*, expresiones con anomalías fonéticas como *echao, rigolución, ¡un poco leche!...* etc.

El nivel de uso lingüístico que sirve de base en la mayoría de los personajes de *La Venta del Ahorcado* es el coloquial con tendencia hacia formas vulgares. Sirvan de muestra las palabras que dedica Donata a don Terencio muerto y que *dejan* asomar todo el veneno que ella había acumulado durante los años de explotación:

¡Don Terencio, mi amor! ¡Don Terencio! ¿Has liao el petate? ¿Te has ido ya de este perro mundo? ¡Qué repente! ¡No te lo has pensado mucho, no, visto y no visto, ni decir adiós. ¡Vaya una muerte tan buena que has tenido, ladrón, no te quejarás! ¡Encima de mi cuerpo serrano, como un sultán de la morería! (...) ¡Era lo propio! ¡Viviste fornicando, y fornicando has muerto! ¡Lo propio! ¡Tacaño ruín, ni una mala cama, ni un espejo! ¡Siempre con el testamento en la boca, para no soltar un clavo mientras vivieras! ¡Viejo asqueroso, marrano de la mierda! ¡Ya has reventado...! (Miras, 1986: 29-30).

La misma base lingüística configura el carácter inculto y campesino de los personajes de *Las brujas de Barahona*: las anomalías fónicas como *truje* por *traje*; la aféresis del verbo escuchar en *cuchar*; la utilización del artículo determinado ante el nombre propio: *la Ansarona, la Violante, la Camacha*, etc.; giros de sentido figurado y familiar como *bachillera* (persona que habla mucho), *rumiar* (por reflexionar), *¡Cómo alza la cresta!* (por replicar), *no te salga un avispero* (por no se te rebele), etc.; figuras de atmósfera rústica como *se va la*

leña en un suspiro, saltando como liebre; no me caliente la cabeza; la noche ha pasado en blanco; se ha de dar al diablo; coger el tranquilo; beber los aires por ti; estar a qué quieres boca, estar desnuda en carne... etc.

El personaje de *Las alumbradas de la Encarnación Benita* que mayor se pasa del registro lingüístico normativo es sor Anastasia. Su baja estirpe social se manifiesta en expresiones de carácter familiar que andan a la par con lo vulgar: *¡Una higa, para nuestro protector!, ¡Qué se halaguen los moros de envidia!..., etc..* Del Conde-Duque y del fundador del convento, hace este comentario: *¡Al fin nos dejan solas esos dos más pesados que tercianas!;* en la lista de los apóstoles, echa de menos a Santiago el Mayor que apoda el *Matamoros*, *para tener los tres más gordos y torrales, que los demás ya son de menos tono y santillos del montón... etc.*

En la dramaturgia de Césaire, excepto algunos casos, los personajes hablan tan bien que, muchas veces, rozan la inverosimilitud: cada uno domina la lengua sin tener en cuenta su capa social. Hay que penetrar en la campiña haitiana para tener la oportunidad de entrar en contacto con el pequeño pueblo y su habla defectuosa reflejada en el segundo intermedio de *La tragedia del rey Christophe*. La versión española, mejorativa, no permite destacar al mal uso; sin embargo, la distancia respecto a la norma es evidente en la versión original francesa: allí los campesinos proceden no sólo a una exagerada síncopa de ciertos fonemas como “e” y “i” sino que también distorsionan la estructura sintáctica de las frases:

Premier paysan

*Je m'disais qu'on avait assez travaillé comme ça
et p'tit coup de rafraîchissement ne nous ferait
pas de mal par le travers du gosier*

Deuxième paysan

Je m'disais bien la même chose, compère Jupiter. Même que je m'entonne de n'avoir pas entendu la cloche

Premier paysan

Cloche ou pas cloche, Monsieur Patience. Pour ce qui est de la cloche, je m'dis qu'i y a peut-être quèque chose de deglindé dans la machinerie de ce royaume
(...)

Deuxième paysan

Parait que p'tit à p'tit il y vient, y commence à donner à ceuss' qui sont sous les armes, les armes et le drapeau, un carreau le soldat, vingt le colonel.

Premier paysan

Hé bé, hé bé, c'est-i qu'on est pas l'armée, nous aut' (Césaire, 1970 : 109-111).

El idiolecto del personaje sirve, como lo reconoce Ubersfeld (1989) para despertar en el espectador una risa de superioridad sobre quien no sabe servirse correctamente de este instrumento lingüístico comunitario. Sin embargo, este lenguaje no es exclusivo del grupo social plebeyo; mientras que en este grupo el idiolecto es la forma de expresión natural (como una especie de sociolecto), en los demás personajes (la mayoría de alta condición social) esta habla está empleado como elemento de ruptura y alcanza, a veces, el difemismo: da a conocer al personaje en su dimensión espiritual.

Todos los Sujetos - sujeto en el sentido destacado en el esquema actancial – de las piezas de Miras y de Césaire dominan la lengua; sin embargo su habla fluctúa en función de las situaciones.

Saturna, por ejemplo, tiene un lenguaje familiar con la gente del pueblo, respetuoso hacia los cómicos, cortesano con los nobles, don Alonso Coronel y don Lope. Pero en los momentos de violencia, la lengua se hace eco de la situación: entonces, la encontramos con un habla llena de términos y expresiones de procedencia vulgar y de carácter abrupto. Su cambio de repertorio léxico es para ella como un escudo frente a la violencia que constantemente sufre (por parte de don Alonso, el rey, Clemente, su marido...). Con ellos, la protagonista emplea un lenguaje lleno de improperios, ya que esos personajes (don Alonso y el Rey, sobre todo) han abandonado su rango y su clase social para expresarse y comportarse como rufianes. El rey, por ejemplo, se sirve del insulto para llamar a Saturna: *zorra, corretona, bellaca, grandísima puta, puerca, etc.*

Encontramos este tipo de términos malsonantes también en boca de religiosos; el ejemplo más sobresaliente es el Cardenal español, santa Cruz (totalmente opuesto al lenguaje del Cardenal italiano, Volterra). En *El doctor Torralba, el prelado español* utiliza expresiones extraídas de un registro vulgar que choca con la dignidad que ostenta: trata a los médicos, Torralba y Morales, de *pícaros, bribones, belitres, etc.* Ante su tardanza, en la escena del conjuro exclama: *¡nos dejan sin dormir, sin fantasma y sin la madre que los parió!; ¡Toda la noche nos ha tenido a la vela estos belitres, mientras ellos putean con estas cortesanas!*, etc. Como lo vimos en el análisis, su médico de cabecera, el doctor Morales, es tan vulgar y tan tosco como su amo.

Otras religiosas se caracterizan por un marcado vulgarismo léxico, en contradicción con su condición: son sor Catalina de Aliri, en *La Monja Alférez* y sor Anastasia, en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. Sor Aliri irrumpe en escena pronunciando un insulto contra la novicia catalina de Erauso: *bribona*; durante el tiempo que permanece en ella, es el improperio la forma que maneja

para referirse a Catalina: *fresca, borrachona, culebrilla ruín, ladrona, lengüecica de judío, lombriz, lagartija, sabandija, ¡te he de sacar las tripas por la boca!, ¡Te arrancaré la lengua!... etc..* Por eso, a pesar de su educación, catalina le devuelve la moneda con el mismo registro: *viuda caliente con la cabeza floja por el mal de hombre; yo no digo sino lo que cuelga, que si el cuerpo le pide un hombre será que es puta... etc.*

Los difemismos forman parte del repertorio cotidiano de las brujas. En la dureza, brusquedad y vulgarismos de su expresión, estos seres marginados, perseguidos y sacrificados encuentran la fórmula lingüística convertida, para ellas, en el idioma de la libertad: *villanos cagones: gitano piojoso; piojo borracho; hijo de puta, puto vino; el cabrón de Sancho Dientes; hato de putas; aflojarse del culo; tener el cascarón pegado al culo; no nos cagamos como tú; la boca te huele a cagarrutas de monte; meándonos de gusto, etc.,* son una muestra de su vocabulario.

Pero de todas las piezas, la que lleva la palma de las palabrotas es sin duda *La Venta del Ahorcado* que el crítico A. Fernández Santos (1977) califica de *oro puro*, si no fuera por los *tacos*. Si bien la tendencia hacia las formas vulgares no es extraña en individuos de baja escala social, como son los habitantes y parroquianos de la venta, sí choca en personajes adinerados como son don Terencio y su esposa doña Madrona: ambos, lejos de hacer honor a su estirpe, delatan una identidad ruín y vil a partir de sus formas expresivas plagadas de difemismos. Citemos sólo a don Terencio: su registro lingüístico da la razón a su *fama de putaño*:

- Durante el acto sexual, a la pregunta de Donata de saber si él no se cansa, niega con: *¿yo? ¡Una leche!*; insulta constantemente a Donata en términos como *lagarta, lagartona, so piojosa, puta de mierda, pécora, etc.,* o

con expresiones: *trepas tú más que una salamanquesa, ¡en cueros vivos tellevaba aquel maquinista del carajo!, me eché encima una solitaria que me tiene los huesos, etc.*

El carácter violento y desconsiderado del personaje se advierte también en las expresiones relacionadas con sus actividades eróticas: *¡Aquí se ven los machos de Castilla!, ¡aquí! ¡aquí!*, exclama en pleno éxtasis fornicador; *¡Vas a morir ensartada!*, amenaza a Donata con clara alusión a su potencia viril; requiere a su amante de esta forma: *Ponte panza arriba, que te doy otro tiento y reclama menos charla y más jodienda...etc.* Más bajo, no se puede caer; sin embargo el *caballero*, paradójicamente, le exige a la ventera, para sí, tratamiento de cortesía y respeto: *¡De usted! ¡de usted! ¡háblame de usted! (...)* *¡El respeto es el respeto! ¡de usted al raso, y de usted bajo techo! ¡De usted en manteles! ¡De usted entre sábanas! De usted por tierra y de usted por mar!* (Miras, 1986: 26). Podemos comprender la reacción irreverenciosa y despectiva de Donata citada *ut supra*.

Y más bajo todavía, encontramos a personajes del pueblo, los arrieros Nando y Banderas, el ciego Marchena cuyo comportamiento canallesco alcanza el paroxismo de la vulgaridad con la última mudanza de la canción que dedica a Donata (véase parte II.2.2.3.).

Semejantes disfemismos son muy escasos en el teatro de Césaire. En general, los personajes de Césaire, como ya he dicho, hablan muy bien de modo que el discurso *relator* (el del escritor), parece predominar sobre el discurso *relatado* (el del personaje). Un ejemplo patente es el habla de Christophe, *antiguo esclavo – soldado – cocinero*: es como si a través de él hablara, en erudito, humanista y poeta, Césaire. Si cogemos el fragmento en que el rey Christophe habla de su ideal de paz y de libertad en el trabajo, ya citado en la

parte II.2.1.2. (Césaire, 1972: 47-48); o este otro en el que condena los comportamientos neocolonialistas de sus compatriotas:

(...) Hay que entrar en razón a estos negros que creen que la revolución consiste en reemplazar los blancos y continuar haciendo lo mismo, quiero decir, hacer el blanco sobre las espaldas de los negros... (Césaire, 1972: 65).

Es difícil no ser sensible a la solemnidad del tono del rey, a su rebuscado léxico y a la belleza de la modulación del discurso. La voz del autor, fervoroso de los humildes, parece investir la voz del personaje.

Otro ejemplo es Calibán, el esclavo salvaje de *Una tempestad*. De él Próspero dice: *(...) Podrías al menos bendecirme por haberse enseñado a hablar. ¡Un bárbaro! ¡Una bestia bruta que he educado, formado, que he sacado de la animalidad que todavía le cuelga por todas partes (Césaire, 1972: 132).* Si esto fuera cierto²³, Calibán tendría un registro lingüístico vulgar y malsonante; sin embargo, no se da el caso: Calibán es un genio que maneja muy bien la invectiva contra Próspero, un erudito cuyos parlamentos con Ariel (escena 1 del acto II), o con Próspero (escena 5 del acto III), son de un rigor sintáctico y de una riqueza léxica dignos del propio amo.

Esto no quiere decir que no existan “tacos” en el teatro de Césaire. Algunos excesos de lenguaje aparecen en boca de personajes del pueblo; sin embargo, en la corte del rey, Hugonin, el bufón del rey, es el que profiere la mayoría de las palabrotas cuyos blanco son las mujeres. En la plaza pública de la escena 2 del acto I, interpela a una vendedora a la que dirige obscenidades:

²³ No lo es, ya que el propio Calibán se queja de que Próspero no le ha enseñado nada, sino a *chapurrear (su) lenguaje para que pueda comprender (sus) órdenes.*

Hugonin.- *Oye, hermosa, no quiero melaza, es a ti a quien quiero. Nada de tasajo. Darte un revolcón, bonita.*

Vendedora.- *¡Maleducado! ¡Granuja!...*

Hugonin.- *Lo malo no es tu Akassan, otra cosa hace hervir mi sangre.*

Vendedora.- *¡Golfo! ¡Hijoputa!...* (Césaire, 1972: 21).

En otra ocasión, se encarga de casar a sus compatriotas a los que el propio Christophe reprocha el correr *bragueta abierta, como salvajes*. El vocabulario que maneja está repleto de vulgarismos, y como lo vimos en la parte II.2.2.2., convierte la ceremonia matrimonial no sólo en una subasta de animales sino también en un emparejamiento de machos y hembras:

(...) Aquí están, hijos míos, todos, todas... A cada cuala, a cada cuala su cada cual... y recíprocamente. Veamos, tú, ¿te va ésta? Sí ¿no es eso? ¡Un poco gorda! Pero si las gordas son las mejores... A ti, ¡adjudicado!... ¡Para ti, la flaquita! De acuerdo... Hay para todos los gustos... Tú me pareces un Hércules... Y ésta parece tener buenos lomos... ¡Carajo, sí, unos lomos capaces de lanzar el aire un elefante! Entonces, ¿qué esperas? Tómala... Sírvanse, señores. A cada pie su zapato... Majestad, una mujer así, es una suerte. Se puede esperar de ella todo un regimiento (...). De modo que les digo así: ¡buenas noches y a trabajar duro (Césaire, 1972: 68-69).

En *Una estación en el Congo*, aparecen también proferidas por gente del pueblo palabras como *culo, muslo*, etc., con evidente connotación sexual. El

lenguaje de los carceleros belgas refleja el odio que sienten hacia Lumumba y se llena de improperios: *macaco, canalla, basura, salvaje*, etc.²⁴

El propio Lumumba, ya Primer Ministro, recurre a esta forma de idiolecto, pero sólo únicamente, en caso de arranque de rabia, como en el primer consejo ministerial (escena 8 del acto I): *Mierda y mierda*, exclama frente al absentismo de sus colaboradores, antes de tratar a uno de los ministros de *imbécil* y a los soldados reivindicados de *puercos y bastardos*²⁵.

Igual que Lumumba, el rey Christophe también recurre a términos malsonantes en momentos de arranque de rabia, como por ejemplo, cuando le traicionan algunos oficiales del ejército, al final:

¡Romanain! Guerrier! ¡Mis generales! ¡Cerdos! ¡Serpientes cornudas!
(Césaire, 1972: 101).

O cuando decide recibir, a pesar suyo, a los campesinos que vienen a pedir un poco de descanso:

Hugonin (...) haz pasar a la chusma.

Metellus, rival de Christophe, exasperado de que la situación se le escape de las manos, exclama: *¡Joder!*

IV. 2. 3. EL DISCURSO NO VERBAL

²⁴ La traducción es nuestra.

²⁵ La traducción es nuestra.

El sistema lingüístico o verbal no es el único que se usa en interacción de las personas, y por tanto, de los personajes de las creaciones literarias. El hombre, como lo explica el profesor Romera (1994: 177), *por medio de una serie de lenguajes, lo que ha pretendido es salir de la incomunicación*. Es verdad que la palabra es el vehículo más importante que usan los hombres para comunicarse. Sin embargo, estrechamente ligada con la comunicación verbal está la comunicación no verbal. Según Knapp, citado por Romera (1994) *existen numerosos puntos de contacto entre los dos sistemas: puede servir lo no verbal para reforzar lo verbal, para sustituirlo, para complementarlo, poner énfasis en algún aspecto, para repetirlo o para regular el flujo comunicativo*.

Los repertorios no verbales de la vida real, en la comunicación oral, están también presentes en el lenguaje escrito de la literatura, aunque no parecen fácilmente observables. En general, la novela, el texto de teatro o la representación teatral, están compuestos por una pluralidad de códigos, ofreciendo al receptor una información que viene dada, en primer lugar, por la palabra, pero también por otros sistemas de signos que componen lo que hemos denominado, con Barthes, una *verdadera polifonía informacional*. Estos repertorios no verbales están puestos de manifiesto explícitamente, por medios de signos visuales pero también el creador ofrece, implícitamente, al lector una serie de posibilidades multisensoriales que éste puede revivir y re-crear según su sensibilidad y su competencia.

De todos modos, ya no hace falta demostrar la importancia de lo no verbal en la comunicación humana (y la literatura es una de sus formas). A pesar de que todavía son escasos los análisis que se hayan preocupado por sondear los textos literarios para descubrir el valor dinámico de lo no verbal, hay que resaltar que, en los últimos años, se ha acelerado el interés por estos otros

lenguajes, según consta en la exhaustiva bibliografía reseñada por Romera (1994: 1979).

Al abordar este capítulo, queremos insistir, como al principio de esta parte, en que no se trata aquí de presentar un análisis exhaustivo del discurso no verbal sino de ofrecer, a partir de unos cuantos ejemplos, su manifestación en la dramaturgia de Miras y de Césaire.

Teniendo en cuenta las palabras de H. Frei (Larthomas, 1972: 82) según las cuales una de las tareas principales de la semiología será de *montrer la correspondance existant entre le fonctionnement des divers systèmes de signes*, pensamos descubrir la presencia explícita e implícita de lo no verbal en las piezas teatrales que venimos analizando, a partir de lo que F. Poyatos (1994b, II: 17) denomina *la Estructura Triple Básica*, compuesta por el lenguaje, el paralenguaje y la kinésica. Antes de abordar la aproximación a la comunicación no verbal a la que nos invita el eminente investigador español en un estudio completo de tres tomos (Poyatos, 1994b, I; 1994b, II; 1994b, III), podemos incluir en el análisis del discurso no verbal cada una de las partes ya estudiadas de nuestro trabajo por su significación, su valor connotativo, su forma de *lenguaje*:

- 1) El esquema actancial es bastante significativo: a través de él y de la distribución espacial de sus elementos, podemos visualizar las fuerzas principales y conflictuales del drama. El esquema actancial funciona como un letrero, como lo demostraremos a continuación, al estudiar la proxémica.
- 2) La esstructuración del espacio también dice algo: en general, como lo vimos, en las piezas de Miras, el espacio cerrado (casuchas de las brujas,

la venta de Donata y Juanico, los diferentes conventos, etc.) funciona como metonimia de España, y en el contexto de la época simboliza la prisión física y sobre todo moral: connota, como ya hemos dicho, la miseria y la ignorancia o la arbitrariedad y la intolerancia; se opone al espacio abierto de la calle, del mar, del extranjero (Las Indias, Italia) que significan la libertad. En el contexto africano, un espacio abierto como el mar *quiere decir* peligro, amenaza, por los motivos ya destacados y se opone al cerrado de la casa que significa intimidad, pero sobre todo, paz refugio y seguridad (caso de Lumumba). En el mismo orden de ideas, vimos cómo el tiempo podía figurar en el modelo actancial en la categoría oponente al sujeto de la acción dramática

- 3) Del mismo modo, en el campo objetual, algunos objetos, por su valor simbólico o referencial, parecían dotados de vida y re-presentar los espacios o los personajes a los que pertenecían: el juego luz/oscuridad ya es un lenguaje; la red del cuadro XI de *La Saturna* significa la trampa social en que cae gente de la condición social de saturna; la indumentaria de las tres Muertes de *La Venta del Ahorcado*, hecha de telarañas y calaveras ya es tarjeta de visita de sus propietarios: son fantasmas del pasado; la sepultura de sor Ana María de Loyasa es el reflejo vivo de las jóvenes religiosas enclaustradas de *Las alumbradas*; en la indumentaria, la corta melena, la espada y la expresión enérgica, se ve y se lee la completa catadura varonil de Catalina de Erauso, en *La Monja Alférez*: es como si estuviera escrito en su frente: soy hombre, de igual modo que el cetro de Christophe en *La tragedia del rey Christophe* quiere decir: soy rey. Cuando convierte su cetro en bastón para educar a su pueblo. Christophe se convierte automáticamente en rey despótico... etc.

En ocasiones, nuestros dramaturgos describen y detalladamente, el espacio logrando (sobre todo, Miras) con algunas descripciones cuadros de gran precisión y verdadera fuerza plástica: hablamos, a veces, en nuestro análisis de *decorado verbal*: señalamos la sacristía con su cuadro de Velázquez (el Cristo crucificado), las velas encendidas... como metonimia del convento; el palacio de Volterra con sus rojos damascos, sus columnas de mármol, sus bustos de césares que coronan varias peana, etc., como enseña luminosa del esplendor de la Italia renacentista. Podríamos multiplicar indefinidamente los ejemplos. Sin embargo, como lo anunciamos, dedicamos a este capítulo al análisis del discurso no verbal a partir del complejo paralingüístico-kinésico-proxémico propuesto por Poyatos, de acuerdo con el célebre filósofo español Ortega y Gasset (1957: 134) que pensaba que:

Las palabras no son las palabras, sino cuando son dichas por alguien (...) son los seres humanos que hablan (...) con la precisa inflexión de voz con que se pronuncian, con la cara que ponen mientras lo hacen, con los gestos concomitantes, liberados o retenidos, quienes propiamente “dicen”. Las llamadas palabras son sólo un componente de ese complejo de realidad.

IV. 2. 3. 1. El paralenguaje

El segundo elemento de la *Estructura Triple Básica* de la comunicación humana es el paralenguaje, constituido por todas aquellas modificaciones que sufre la palabra (la del lenguaje verbal) y por las construcciones sonoras, no léxicas: estamos ante manifestaciones no verbales vocales. Poyatos (1994b, II: 28-29) lo define como *las cualidades no verbales de la voz, modificadores y sonidos producidos o condicionados en las zonas comprendidas entre las*

*cavidades supraglotales (desde los labios y orificios nasales hasta la faringe), la cavidad laríngea y las cavidades infraglotales hasta los músculos abdominales que usamos consciente o inconscientemente reforzando o contradiciendo el mensaje lingüístico, kinésico o proxémico, bien simultáneamente con la palabra o alternando con ella*²⁶. Sin entrar en todos los detalles, examinaremos en algunas piezas dramáticas sometidas a nuestro análisis, las modulaciones de la voz, los tonemas... etc., o sea, conductas paralingüísticas que, descritas o no, pueden ser “oídas” y “vistas” por los receptores más sensibles. En este sentido, Poyatos (1994a: 148) destaca unas cuantas manera que se usan para evocar el paralenguaje en el texto:

Primero, la personalidad del personaje: mediante su conducta paralingüística, queda reflejado su estado anímico y emocional.

En *La Venta del Ahorcado*, por ejemplo, es posible observar los estados de ánimo de Donata y la relación que tiene con los demás personajes de la pieza. Es indudablemente el personaje más rico en personalidad y en matices lingüísticos, y esta riqueza trae el uso muy abundante de exclamaciones e interjecciones. Se presenta por primera vez en escena con un *¡Ay, Jesús! ¡Ay, aay, aaah!*. En la mayor parte de los casos, forma frases exclamativas con alusiones sagradas y religiosas, que contrastan con el tipo de vida que ella lleva y sobre todo con el acto que está llevando a cabo y el escepticismo que muestra ante lo sobrenatural: *¡Ave María, no estará muerto!*, exclama ante el silencio y la pasividad del cadáver de don Terencio, y la misma emplea ante el sobresalto que le produce el ciego herido: *¡Ave María! ¿Qué le ha pasado?*; ante la ilusión de conseguir la tan deseada herencia, dice: *¡Jesús, qué lotería!*, pero de la misma

²⁶ F. Poyatos (1994b, II : 29, II) ofrece un esquema de las cuatro categorías paralingüísticas en las que distingue: *las cualidades primarias* (timbre, tono, entonación, volumen, etc) los *modificadores calificadoros* (control glotático, velar, etc.), los *modificadores diferenciadores* (cuchicheo, lloro, risa, etc); y los *alternantes* (consonantes o vocálicos o silencios, etc).

forma reacciona ante la tormenta *¡Jesús, qué tormentón!* , o para expresar disgusto: *¡Ay, Jesús!* El cansancio ante la ineptitud de su marido lo manifiesta con un *¡Madre de misericordia!* El terror por la llegada de las Muertes la hace acogerse a la divinidad: *Que Dios nos ampare*, y en el interrogatorio, jura *por Dios y por la Virgen María* la declaración del suceso.

A pesar de ser víctima de un sistema social que la explota, ella se defiende y es capaz de mandar, en tono imperativo o exhortativo: así el empleado para animar a su criado remolón: *Venga, deja ya de sobar el muerto, que tiene que ir a Jever; aviva; ¡Ariche! ¡Me has oído!, ¡No tienes la paciencia!*. También anima a su marido con el mismo tono y la misma clase de expresiones *vuela, ¡Aviva, que te mueres!*, apremia a su suegra con la misma entonación: *¡Venga, corra!* Se enfrenta a Nando y Banderas, que la quieren violar, con violencia: *¡Viento! Iros a hacer puñetas*, con la misma sequedad echa a doña Madrona de su casa cuando ésta la insulta: *¡esa es la puerta!, ¡Aire!*; *¡Ea, se acabó! ¡A la calle! ¡Fuera de mi casa!, ¡fuera!*. Podemos recordar también el tono irónico que emplea tras la muerte de don Terencio, tono en el que deja salir, como lo destacamos, todo el veneno acumulado durante los años de explotación y de su misión (Véase Miras, 1986: 29-30).

El final del conjuro brujeril, en la misma pieza, manifiesta el comportamiento paralingüístico de la Tía Conejita que pasa de la ilusión inicial en la que imponen silencio, a posteriores expresiones de desengaño:

La Tía Conejita.- *¡Sssst! Saldrá revolteando un murciélago de la olla (...)*

Donata.- *¡Ay pobre! ¡Ya puede esperar sentado!*

La Tía Conejita.- *¡Cállate, carajo! Cállate que ya se le oye que quiere salir (...) ¡No sale el puñetero! (...) te has reído de mí, Pata de Cabra! ¡Me has engañado como una novicia! ¡Carnudo, cabronazo, me has puesto en evidencia de mala manera, delante de esta joven! ¡Ay, que hijo de puta! ¡Ay, qué maricón! ¡Ay, ay!* (Miras, 1986: 46-47).

Lo que caracteriza paralingüísticamente al marido de Donata, Juanico, el de la venta, es el silencio. Sólo se muestra locuaz bajo la presión del miedo que aflora en su voz en la escena del espanto, por ejemplo: *¡Ay, Virgen! ¡Ay! ¡Estáis vosotros ahí, ¡Ay, qué susto, qué susto! ¡Ay! ¿No estaba cuando vinistéis? ¿No estaba? ¡Ay, yo me ahogo! ¡Me da un ataque! ¡está en la puerta! ¡En la puerta! ¡Ay!* (Miras, 1986: 53-54). La histeria que lo domina en ese momento despierta en él el fervor religioso de expresiones como *¡Virgen del Soliente!, ¡Santo cristo del madero!* La ira es el otro resorte de su comportamiento paralingüístico expresado en el tono insultante y amenazador: *¡Mala sangre!, ¡sangre negra!, ¡Lo que no tiene usted es vergüenza!, ¡No, no la tiene!, ¡y se la voy a enseñar yo a correazos! ¡A correazos, sí, señora!*

Entra también en el repertorio paralingüístico la dificultad en la comunicación de los guardias, su autoritarismo que convierte el lenguaje en un medio de intimidación que se refleja en mandatos apremiantes: *¡A ver, papeles!; ¡a ver, repite eso!; ¡silencio!, ¡He dicho silencio!*; en insultos y amenazas: *Descarga y abre la caja; ¡rápido, que es para hoy!; vamos a ver ese muerto y ya hablaremos; te la has buscado, bergante* (Miras, 1986: 74).

En *La Saturna*, la personalidad de la madre de la moza que Saturna está *rectificando* oscila entre el insulto y la amenaza, y la adulación. Insulta a su hija: *¡Ay, puta!, ¡quieta, putona!*, etc., y la increpa: *ten fuerte, melindrosa*. Sin embargo, trata con cortesía y extremada amabilidad a Saturna, porque la está

sacando del aprieto: *¡Ay, Saturna, qué manos de abadesa! ¡Manos de Reina de España!*; le produce la congoja el pago del arreglo: *¡Que nos cuesta lo que no tenemos!* En la moza deshonrada, el dramaturgo ofrece una personalidad tímida pero de comportamiento *liberal* y de un tono humorístico:

Saturna.- *Y a ti, Teresina, ¿Te parece bien el mozo?*

La moza.- (Aún algo llorosa) *A mí, sí, señora.*

Saturna.- *Pues, ¿cómo le hiciste tan malas ausencias que te holgaste con otro, prenda mía?*

La moza.- (vergonzosilla). También me parecía bien.

Saturna.- *¡Ay qué amor de inocencia! ¿Así, a tí te parecen bien todos?*

La moza.- (Más animada) *Los hombres, sí, señora.* (Miras, 1974: 22).

Las alumbradas de la Encarnación Benita está repleta de conductas paralingüísticas. El inestable carácter y el desequilibrio de sor Luisa, por ejemplo, aparecen acompañados de un paralenguaje (a través de las modulaciones de la voz) que ratifica dichos caracteres: su primera intervención en escena es un grito histérico: *¡Aaaayy! ¡Milagro! ¡Milagro de Dios! ¡Vengan, vengan a verlo!...* Desde ese momento, los cambios de su ánimo son continuos: *Palmotea feliz; ...asustada, cogiéndose al regazo de la priora; estalla en llanto; cada vez más contenta (...) canturrea bailoteando; gritando cada vez más; aullando anloquecida (...) corre con estrépito derribando objetos y dando voces; aullidos de sor Luisa María; grita, agotada por las lágrimas; abstraída; con tono ligerante infantil; tímida de nuevo; gritando, con reciente delirio (...)*

furiosa; aullando... etc. La también endemoniada sor Anastasia habla *con voz masculina metálica y dura, pero clara...etc.*

Si analizamos *Las brujas de Barahona*, encontraríamos también, como en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, la voz, como rasgo de estilo, modulada en forma de gritos y de estructuras exclamativas que responden a diferentes actitudes de los personajes. Casi todo en esta pieza es estentóreo y desgarrado. A veces, los gritos de los seres humanos se tornan bestiales por causa del dolor y del miedo: catalina Martínez *brama* acosada por los golpes de su marido; Quiteria *lanza aullidos de dolor* cuando recibe las pedradas de sus convecinos. En otras ocasiones, la intensidad de la voz gritada es tal que supera a otras voces simultáneas, cuando, por ejemplo, Quiteria es apaleada por el arriero, sus gritos *se superponen* a la voz del predicador que con el *Dies irae* consigue adueñarse de la escena.

Césaire también hace gala de un rico repertorio paralingüístico, de tal manera que es posible representar la trama de *Una estación en el congo* mediante los signos paraverbales: la lucha por la libertad se manifiesta ya, antes de la independencia, a través de los comentarios subversivos del *bonimenteur*; la escena se desarrolla *bajo la mirada más o menos inquieta de los (...) policías belgas*, y provoca las *risas* y los *aplausos* de la multitud agrupada alrededor. El día de la independencia, los discursos del rey belga Basilio y del Presidente Kala son recibidos, respectivamente, por un *frío silencio* y *aplausos inquietos* de la concurrencia, mientras el de Lumumba suscita un *momento de éxtasis* en la multitud, y el *estupor* y *pánico* entre los banqueros belgas. Sin embargo, la independencia significa también las reivindicaciones intempestivas de los compatriotas soldados que provocan en el Primer Ministro un *arranque de rabia*:

Rien d'autre? Salauds, vendus, flamands, tous des Flamands! Flamands et bâtards de Flamands! Quand je pense que pendant cinquante ans, ils ont rampé devant le belge, et nous n'avons pas plutôt posé notre cul sur un fauteuil, que les voici à nous mordre les jarrets (Césaire, 1973 : 35).

Otra traición de la independencia procede del general Massens que en una voz *de trueno*, ordena a sus para-comandos belgas agredir al Congo: *soldats, en avant*, mientras el tocador de Sanza reacciona *lanzando gritos de guerra congolese*: *Congoleños! Luma! Luma!* Sólo el *loco*, personaje cuyo oficio consiste en insultar a los dirigentes de la nación, añora la época colonial, *gruñe* y *declama*: *¡Ah! Dios de los cristianos, ¿por qué has permitido que los blancos se marcharan?...*

Otro problema con el que tiene que enfrentarse Lumumba es la rivalidad entre sus amigos M'Polo y Mokutu, que provoca una *algarabía* de la multitud y un fuerte disgusto por parte de Lumumba que interviene *violentamente* con sequedad: *Assez!...* Además, el complot contra el pueblo congoleño es inminente y Lumumba lo presiente en un sueño del que *despierta sobresaltado* con un *hein!* El anuncio de su destitución lo deja *un instante postrado*, antes de reaccionar, luego, con furia: *le salaud! Mais il n'a pas fini d'entendre parler de Lumumba Patrice! Fait! C'est moi qui l'ai fait!...* (Césaire, 1973 : 75). Sin embargo ya es tarde.

En *La tragedia del rey Christophe*, cada vez que el maestro de ceremonias entra en escena, interviene siempre con tono *doctoral* y *técnico*; Hugonin y Chanlatte están siempre *canturreando*, el primero y *declamando* la segunda. En cuanto a Christophe, defiende, en la primera escena, la libertad de su pueblo con una *terrible entonación de voz contrastando con la frialdad precedente*, en su enfrentamiento con Petión. Si el pueblo, a través del ciudadano *ríe amargamente*

de ello al principio, se siente luego *más y más excitado* con la perspectiva de saberse digno de la libertad. Es que Vastey, el colaborador más fiel de Christophe ya ha tratado de explicar, primero *indolentemente*, luego *complaciente* y por fin *alzando el tono y como si arengara la masa*, los designios del rey negro. El propio Christophe reacciona con un *sobresalto* al oír el tam-tam de su pueblo que baila en vez de trabajar, y con voz *suplicante*, explica la importancia de la Ciudadela cuya visión lo deja *alucinado*. Vuelve a recobrar el *aire amenazador* al final cuando sus oficiales le traicionan.

Podríamos bucear en todas las obras de Miras y Césaire y encontraríamos, sin ninguna duda, comportamientos paralingüísticos: en todo texto de teatro, si vamos más allá de la simple lectura, para situarnos como espectador en una relación acústico-visual, es fácil descubrir la vivificación de este texto mediante los repertorios no verbales que acabamos de ejemplificar.

En fin, en el caso preciso de las piezas que estudiamos, podemos añadir otras maneras de evocar el paralenguaje: por el contexto situacional externo tan específicamente cultural ya que, según Poyatos (1994a: 148) sólo una verdadera compenetración con la cultura nos permitirá *oír* la manera en que tal o cual término se dice. Desde esta perspectiva, podemos intuir las inflexiones de la voz que acompañan los distintos sociolectos o idiolectos que destacamos en el capítulo anterior. Al recrear el teatro las situaciones de la vida real, nos es fácil imaginar el tono invocatorio y ritual de los conjuros realizado por las brujas; el recitativo de los diferentes obispos a la hora de las letanías; el solemne y reclamativo de las diferentes actas del proceso de Donata o de Torralba; el habla específica de los campesinos antillanos: recurrimos precisamente a la versión original más que a la traducida, para poder *oír* sus entonaciones y su expresión apocopada y sincopada; ...etc. Total, a través de la parte verbal del discurso y

las descripciones o evocaciones de cualquier otra actividad, podemos intuir el paralenguaje que el autor describe o no describe.

IV. 2. 3. 2. Las cualidades y funciones cuasiparalingüísticas de los sonidos extrasomáticos y ambientales

Según Poyatos (1994a: 151), además del lenguaje verbal y el paralenguaje, existen en el mundo del texto – bien precediéndolos, siguiéndolos o simultáneamente a ellos – el resto de los sonidos que podemos generar corporalmente, así como los del ambiente circundante. Al examinar las piezas de Miras y de Césaire, uno se da cuenta de que el mundo sonante abarca, más allá de los sonidos estrictamente humanos, los sonidos ambientales: son gritos y ruidos que contribuyen a moldear las sensaciones, sentimientos y reacciones de los personajes o caracterizar los ambientes.

En *El doctor Torralba*, por ejemplo, los sonidos sirven para delatar acciones que transcurren en la penumbra, anunciar cambios en la acción o provocar la sorpresa. En la primera parte del acto I, de lo que está ocurriendo en el lecho de Madona Rosales, dan cuenta *algún suspiro, el ruido de algún beso o palmada, alguna suave queja, tal vez algún jadeo; las campanadas de un reloj* provocan el cambio que se advierte en *la turbación (que) toma la plaza del deleite, y el debate (que) sustituye a los arrullos; un alarido de Madona Rosales* interrumpe la conversación que sostenían Torralba y Morales. En la segunda parte, *ráfagas de bullicio popular; golpes en la puerta* anuncian la intrusión de Zúñiga; *el rumor de las máscaras en la calle* se convierte en un torbellino de *voces agudas y rústicos instrumentos* que se convierte en *la móvil masa de disfraces, dotada de una especie de alma, rítmica y orgiástica, que enajena las*

mentes y convoca al delirio. Frente a tal estridencia, Torralba percibe *agradables armónicos sonos* en el espacio aéreo, para volver a escuchar el *estrépito* en el asalto a la Ciudadela Eterna, en el acto II. Nada más llegar a tierra, del interior de un edificio *salen ruidos mezclados y varios que denotan alboroto en las profundidades de las entrañas de la casa: estrépito de muebles que caen, gritos de mujeres, alguna interjección alemana o española* (Miras, 1991: 151). Del contenido robado de los sacos de Escalona, Aredaño y Farias, hablan *metálicos tintineos*.

Quizá sea, de la pieza, el mayor efecto sonoro, el que anuncia la procesión con el obispo, durante aquella noche del saco de Roma: *Se deja oír un ruido que se aproxima: una campanilla que suena a cortos intervalos, redobles solemnes de tambor, cantos latinos* (Miras, 1991: 159). La percepción de estos sonos hace exclamar a un soldado: *¡Una procesión de cuervos del Papa!*; las voces cantando *Liberame, Domine...* provocan nuevos comentarios.

En *Las brujas de Barahona*, las sensaciones auditivas ocupan también un lugar preferente entre todos los demás factores y son de diversa índole. Si el grito es el elemento caracterizador de su discurso, esas mujeres ocultas en la vida cotidiana escandalizan la noche con sus manifestaciones estridentes. El mundo sonante de la pieza, está configurado por palabras y *gritos, risas, llantos, latigazos, maullidos, el viento (que) silba, las campanas (que) tañen, los tambores (que) redoblan...* etc. Estos elementos auditivos, a veces, tienen una función proléptica: por ejemplo, el peligro que se cierne sobre estas mujeres hechiceras, al final de la escena 1 de la primera parte, se percibe por *un grito de la Ansarona y ruidos de carreras y voces que se acercan rápidamente*; la Pajarera, menos diestra para escapar que las otras, es apresada; de lo que sucede, sólo percibimos *los gritos convertirse en quejas y náuseas, alternando con golpes sordos*. Mientras se está azotando a la Pajarera, en la escena 2, la

didascalia destaca otros sonidos: *se oyen aún lejanos, pero nítidos, destacando sobre la masa de voces, redobles de tambor espaciados, que se aproximan.*

La acotación inicial de la escena 4 está repleta de estos efectos sonoros que configuran el ambiente brujeril, en el que morirá la hija de Catalina. Sólo llanto del niño es la seña de una nueva situación: Pedro y Catalina duermen; el sueño de ella está *perturbado por movimientos, quejas y gemidos, el marido ronca; aúlla el viento por los altos y afilada su silbo en la chimenea.* Entre tanto, los gatos *maúllan* por las techumbres y *se les oye golpear las tejas, lanzando irritados alaridos, casi humanos.* Cuando ese alboroto se detiene, *el llanto de un niño pequeño. Un llanto terrible, exigente, rabioso* provoca la cólera del padre; lanza éste un *rugido*; siguen las expresiones de la mujer que *gime, gruñe y maldice entre dientes, rebulle en la cama, respira hondo. El llanto infantil se entrecorta y cesa.* Poco después, tras el silencio impuesto a la criatura, *se repite el maullido largo, ominoso, interminable. Apenas finaliza, estalla un coro de risotadas cascadas y contenidas; parloteos ininteligibles a media voz salpicados de risas; se oyen al principio en el tejado, pero después lo llenan todo. Se apaga el candil, y se perciben sombras que cruzan en todas direcciones, aumentando los ruidos. De nuevo prorrumpe el coro de carcajadas, ahora altas y fuertes, y la mujer da un terrible alarido, haciéndose el silencio, mientras ella zarandea a su marido* (Miras, 1992b: 117). Con esta larga didascalia y todos esos sonidos, el dramaturgo nos hace participar en el mundo fantástico de la brujería. Igual procedimiento emplea Miras para introducirnos en el campo de Barahona, en la escena 2 de la segunda parte: un derroche de sonidos se une a efectos visuales para componer la escena del aquelarre en la que *risas, cuchicheos, sones y murmullos inundan el escenario; las brujas hablan, gritando, a coro, ríen, tocan el adreffe, cantan, dan palmadas; músicas y cantos estridentes* acompañan el momento de la orgía.

Césaire también recurre a estas sensaciones auditivas como efecto de teatralidad; sin embargo, el laconismo de sus didascalias vertidas esencialmente hacia la puesta en escena (quizá también la problemática planteada) hace que no podamos gozar del auténtico derroche de efectos sonoros que encontramos en la dramaturgia de Miras. Como es de esperar, el sonido más oído y que corre en las venas de las piezas, es el tam-tam, tal como lo destacamos en el análisis del campo objetual: sonó su voz, muchas veces, en *Y los perros callaban* para animar al Rebelde, reponerle energía para proseguir su lucha y al final, saludar su victoria. En *Una estación en el Congo*, profiere sus sonidos bélicos en repuesta al grito de guerra lanzado por el tocador de Sanza, para convocar al pueblo a movilizarse ante la agresión belga. Junto con el tam-tam, otros elementos auditivos, cumplen la función que subrayamos al iniciar el apartado: moldear los sentimientos, las sensaciones y las reacciones de los personajes.

La tragedia del rey Christophe, se abre por los lejanos *gritos de guerra*. Es la voz de Haití que celebra la victoria del gallo, que representa a Christophe. En la escena₂ del acto I, descubrimos la vitalidad de los haitianos por el *bullicio de negra* vendedoras en la plaza del Cabo; o por los *gritos de la asistencia: ¡Viva para siempre Henry!*, en la escena₄, de la coronación del rey; o también por la moral de vencedor que reina entre las tropas de Christophe cuando estalla la guerra civil: *risas de los oficiales. Hurra de los soldados. Trompetas*. Sin embargo, el pueblo es indolente: hace falta *el galope de caballos* de los real-Dahomete para recordar la necesidad de trabajar; para los que todavía no lo comprenden, se lo aclara el *redoble de tambor* (escena₁ del acto II). Otro oponente a la edificación de la Ciudadela es, como ya lo vimos, el tiempo metereológico: se estropea más con *estrépitos de truenos y explosiones* provocando la confusión; sólo la conjunción de los sonos de diversos instrumentos de música, permite fustigar al tiempo:

Capataz, haga redoblar los tambores. Toque y sopla la gran bocina²⁷ con toda la fuerza (...) de sus pulmones, para hacer callar al trueno; el címbalo para oponer el rayo al rayo; el cuerno, nuestra visceral, para desencadenar contra la ciega violencia (...) más fuerte el pequeño tambor de abordaje²⁸ para fustigar las lluvias (Césaire, 1972: 81).

Los últimos sonidos que oímos, traen la tragedia: *la detonación (que) resuena en la alcoba del rey y cuyo ruido repercute más y más lejos* anuncia la muerte del rey Christophe, más tarde, enterrado entre *salvas de cañón y eructos del tam-tam.*

Es también muy rica en efectos sonoros la escena final que celebra la muerte-victoria del rebelde: una profusión de gritos y una variedad de ladridos, vienen a significar la devolución de la palabra a los que, antes, *callaban: los gritos de las nubes, los ladridos del tam-tam, de los perros guardianes, de la furia de las linfas... etc.*

IV. 2. 3. 3. La kinésica

La kinésica, iniciada como ámbito científico por R. L. Birdwhistell, es el tercer componente de la *Estructura Triple básica* de la comunicación humana elaborada por F. Poyatos. El investigador español la define como *el estudio sistemático de los movimientos y posiciones corporales de base psicomuscular, aprendidos o somatogénicos, de percepción visual, visual-acústica, táctil y*

²⁷ *Vaxine*, en el original : es un instrumento de música constituido por un tronco de bambú.

²⁸ *Tambour rabordaille*: pequeño tambor cilíndrico de dos pieles. Designa también el ritmo rápido que se toca con ese instrumento.

cinestésica, que, aislados o combinados con las estructuras lingüístico-paralingüísticas y con el contexto situacional poseen valor comunicativo, sea consciente o inconsciente (Poyatos, 1994b, II: 186). Poyatos distingue entre los gestos (movimientos corporales hechos con la cabeza, el rostro u otros movimientos, la mirada, la sonrisa, los gestos de amenaza... etc); las maneras (actividades corporales aprendidas y socialmente institucionalizadas: modos de saludar, aplaudir... etc.); y las posturas (posición del cuerpo más estática que los gestos y las maneras que son usadas secundariamente como instrumento de comunicación: posición de descanso, manos atrás al andar, etc.).

Esta investigación pone de manifiesto la suma importancia de la actividad kinésica en la interacción entre las personas de la vida cotidiana. En la creación literaria, en general y sobre todo en el teatro en particular, la actividad kinésica mantiene la misma importancia: el teatro pone en escena a actores, personas de carne y hueso, por lo que, aquí el cuerpo es, en términos de Romera (1994: 187) *un hablador*. En efecto, lo que decimos con sonidos, lo acompañamos, confirmándolo en grados diferentes con actos kinésicos: la kinésica está siempre presente en la vida real, y en la creación literaria. En el teatro como en la vida, la corporeidad es un elemento fundamental de interacción humana; pero aún en la narrativa, el lector puede imaginarse esa *faz hablante* y todo el cuerpo moviéndose de alguna forma que corresponda más o menos a las imágenes generadas por el escritor en su imaginación: las palabras que dice el personaje y su conducta paralingüística pueden decirnos cómo se mueve, los gestos de que se valore, o las posturas que adopta.

Sin entrar en un estudio sistemático de todos los elementos que configuran la kinésica (gestos, maneras y posturas), ofrecemos a título de ejemplo, algunos casos de conductas kinésicas descritas verbalmente y basadas sobre todo en el gesto y la postura.

El teatro de Miras y Césaire es un teatro de acción, por lo que está profuso de actividad kinésica en cada página de cualquier pieza (quizá menos en *Y los perros callaban* por su naturaleza poemática). Sirva como ejemplo la conducta paralingüístico-kinésica esta escena de *Las alumbradas...* que describe los efectos que el éxtasis ha producido en sor Teresa, la priora: *...desciende suavemente el cuerpo de doña Teresa quedando de rodillas (...) Se dobla la priora hasta poner la frente sobre el suelo y solloza agitando los hombros y la espalda, cada vez con más grande angustia y con más recias ansias...* (Miras, 1985: 22). El comienzo de la posesión demoníaca (otra conducta paralingüístico-kinésica), no deja lugar a dudas en esta religiosa; Miras describe las distintas fases del proceso que padece la monja: *...se encoge doña Teresa al tiempo que se deja caer al suelo y entre convulsiones, rueda de uno a otro lado, golpeándose con muebles y paredes, bajo la mirada triunfal de sor Anastasia. Ríe con altas carcajadas sor Luisa María y el vicario, arrodillado, oculta el rostro en las manos, gimiendo con roncos sollozos (...). Se detiene doña Teresa jadeando agudamente (...). Afligida, arrimándose al amparo del vicario (...) medio pasmada* (Miras, 1985: 66-67). La incredulidad del confesor que no acepta que haya demonio en la priora, provoca una nueva crisis de ésta: *cayéndose repentinamente hacia atrás, como empujada por una fuerza (...) se echa las manos a la garganta* (Miras, 1985: 71).

En otra ocasión, como ser omnisciente, el dramaturgo participa y hace partícipe al lector-espectador de los que supone los sentimientos de sus personajes: tras la exhumación de sor Ana María Loaysa; el dramaturgo explica con detalle cómo se están realizando todas las escenas:

(Se va ejecutando la operación de levantar la losa: se introducen las cuñas cada vez más a medida que la piedra se remueve, y, cuando la barra

puede enteramente introducirse en el hueco por la ranura abierta, un rodillo se coloque directamente bajo ella, apoyado por sus extremos en los bordes de la fosa):

Sor Anastasia.- (colocando el segundo rodillo) *Ahora aquí, por debajo, pero vivo, vivo.*

Doña Teresa.- *¡Cuidado, no se tuerza y se nos caiga en el hoyo! ¡Cuidado digo!*

Fray Francisco.- (Sosteniendo la losa con la palanca). *Vivo y con cuidado, las dos cosas, galopinas. Vamos. Bien en el centro, así. Dejad, que suelto, no os coja las manos. Al fin, ya está lo peor. Lo que queda, es coser y cantar.*

(...)

(Retira la barra, y se va con ella al otro extremo de la losa. Remueve como hizo antes y cuando abre un espacio, en vez de ampliarlo con las cuñas, empuja desde él la lápida, haciéndola deslizarse sobre el rodillo. Cuando ha robado un trecho, las monjas colocan el otro, y la piedra, ahora sobre todo los dos, se desplaza fácilmente, dejando a la vista el negro agujero de la huesa. Poco a poco, sor Luisa María ha ido saliendo de su abstracción, mirando de lejos la maniobra con creciente interés).

Fray Francisco.- (...) *Ya, ya anda la piedra, preparad el otro rodillo, y cuando ya diga, lo habéis de poner. Presto, presto, ponédlo ya, al medio, ahí, muy bien, fuera manos, chiquillas. Allá va sola la piedra, que parece una galera con sus remos.*

(Bajando a la fosa). *Allá vamos (Coloca la vela fuera, sobre el suelo) Anastasia, hija, baja tú, que tienes más fuerzas, que me ayudes. Por ahí, por la parte de los pies, que pesa menos. Baja, bájate, que no está alto (Miras, 1985: 99-101).*

Podríamos multiplicar los ejemplos pues en esta pieza tanto como en otras, los gestos son elementos de gran relevancia.

En *La Saturna*, entre una diversidad de escenas, es particularmente expresivo, desde la perspectiva kinésica, el cuadro X: la figura aparentemente débil del rey *sentado en su trono*, con aspecto de *viejecillo flaco*, cobra fuerza cuando se enfrenta con Saturna. Con los signos externos de la realeza contrasta la vulgaridad de sus expresiones: *No des voces, zorra*, le dice. Desde ese momento menudean, en boca del Rey, los insultos hacia la mujer, a los que une la violencia física:

Agora ponte de rodilla... agacha bien la cabeza, dobla ese cuerpo... así...
(Saturna ha ido siguiendo las indicaciones del rey. Éste, incorporándose un poco, le da un gran palo en las espaldas, con el cetro) *¡Toma, puerca! (...) ¡Soy el rey, no soy el rey?* (Miras, 1974: 58).

Antes, el dramaturgo había marcado el estado anímico de Saturna cuando la alucinación la colocó en presencia del rey:

Saturna se detiene con sobresalto (...). Medrosa (...). Camina de nuevo, reanimada (...). Disimulando el miedo (...). Con más miedo cada vez (...). Temblando (...). sobresaltada (...). Retrocede unos pasos, aterrada (Miras, 1974: 57-58).

Encontramos el mismo carácter agresivo en el marido, Clemente (véase Parte II) carácter que se libera propinando a Saturna una terrible paliza que la deja casi al borde de la muerte. El dramaturgo ofrece una descripción minuciosa de la pelea con incisos explicativos que connotan la violencia de la escena:

(Saturna) *Fuera de sí (...) se lanza contra Clemente, golpeándolo (...)* *Ambos se pegan enfurecidos (...). Los cónyuges se siguen pegando con manos y pies, intercambiando insultos y denuestos (...). La lucha se desequilibra. Durante golpeada, Saturna retrocede dando trapiés (...)* (Clemente) *Yéndose hacia ella (...) Colpeándola (...). Derribándola (...)* (Saturna) *revolviéndose (...)* (Clemente) *Pegándola con las dos manos (...). Que sigue revolviéndose* (Miras, 1974: 67).

En *La Venta del Ahorcado* también se confunden palabras y gestos: una de las escenas sugestivas donde el horror está marcado por la ferocidad de la acciones apoyada por la brutalidad léxica, es la de la tortura de Donata por las Muertes:

(Sujeta el conde la pierna de Donata obligándola a tener el pie metido en el brasero, del que sale una blanca humareda, mientras la mujer se retuerce aullando).

El rey.- (Gritando para ser oído) *¡Así, así! ¡Sujeta fuerte, que no se suelte! ¡Mira cómo baila, mira! ¡Más! ¡Más! ¡Chamúscalo bien, que esto no es juego, por Dios! ¡Sujeto, sujétalo ahí, buen conde! ¡Que se abrase y que se quema hasta el hueso!...* (Miras, 1986: 99).

La misma brutalidad de los actos está expresada a veces con un lenguaje cínicamente delicado y hasta erótico. Tras quemar el pie de Donata, ésta pierde el conocimiento, para reanimarla, le echan un cubo de agua, lo que provoca ese comentario del Rey:

Ya vuelve, ya. Fresca como una rosa, para empezar de nuevo, como Venus al nacer de los mares. Y mirándote, pícaro, igual que tierna novia en la

primera noche. Repara cómo tiembla y cómo agita el pecho. Sus y a ella, buen conde, que tuya es. Abrázala tiernamente, dale un abrazo de amor. Coge un peine de hierro en cada mano, y abrázala bien fuerte, que te sienta y te goce (Miras, 1986: 99-100).

En *La Monja Alférez* muchas didascalias describen el desarrollo de la acción, el movimiento de los actores y el código gestual que acompaña las acciones. Algunas son breves precisiones que jalonan el diálogo y explican los gestos y los movimientos, y el estado anímico que los ocasionan o por el que vienen acompañados. Son significativas, entre otras, las del cuadro II que describe una pelea feroz entre Catalina de Erauso y Catalina de Aliri: la novicia ha sido descubierto por sor Catalina de Aliri curioseando en la alacena de la priora y reacciona *sobresaltada*; ante el requerimiento de aquélla, responde *descarada*: doña Catalina a su vez contesta *dignísima*, más adelante pasa a las manos: *le da una bofetada*. Tras un primer momento de incertidumbre, *tocándose la mejilla*, la novicia procura equilibrar las fuerzas *con una bofetada a la de Aliri, resguardándose del temporal, procurando devolver los golpes*, mientras que la otra *la abofetea a dos manos*, y la maltrata *arrancándole las tocas y cogiéndola del pelo*.

Otras, más largas, describen los hechos de mayor dinamismo articulados en torno a los constantes duelos que la monja alférez sostiene a lo largo de su vida. Estos textos imprimen una velocidad que corre pareja con las acciones que se producen en el escenario: sirva de ejemplo el lance entre don Pedro de Cavaría (marido de la infiel doña maría) y Catalina de Erauso:

Se acometen los dos, y chocan las espadas con fuerza, a un ritmo muy vivo. A los pocos lances, Catalina retrocede repentinamente, llevándose una mano al pecho. Ataca Chavarría, y se traba de nuevo la pelea. De nuevo

Catalina acusa una estocada, en forma parecida. Se mira la mano manchada de sangre del costado, detiene la acometida de su contrario, y reacciona con gran energía, haciendo sus golpes más rápidos y vigorosos y obligando a Chavarría a pasar a la defensa y a retroceder, deteniendo como puede el aluvión de estocadas que le manda. Llega don Pedro en su retroceso a las gradas del altar, sube dos escalones y, con la altura ganada, intenta recobrar la iniciativa con un potente golpe dirigido a la cabeza de Catalina. Esta, son sangre fría, lo desvía con la daga que tiene en la mano izquierda, abriendo así el camino para que su espada entre a fondo y se clave reciamente en el pecho de su enemigo. Retira el hierro la de Erauso, y Chavarría cae hacia delante, quedando boca abajo sobre los escalones que mancha con su sangre (Miras, 1992a: 111-112).

Desde la misma perspectiva de las didascalias descriptivas de los movimientos y del código gestual de los personajes (actores), podemos establecer un paralelismo entre Miras y Césaire: las indicaciones didascálicas formuladas por Césaire en *Una estación en el Congo* y *La tragedia del rey Christophe* apuntan esencialmente la estructura gestual de los personajes.

En *Una estación en el Congo*, en la escena 3 del acto I, Lumumba es prisionero de dos carceleros que matan el tiempo pegándole: el primero *le golpea* bajo el pretexto de que es un *desagradecido* hacia los belgas que le enseñaron a leer y a escribir, siendo él un *macaco*; el segundo *le golpea* por *protestar contra su encarcelación* ilegal, siendo él *Presidente de un partido político*; cuando *entra el director de la prisión con la noticia de liberar a Lumumba* para que pueda participar en la mesa redonda de Bruselas, los dos carceleros *se inclinan* reverenciosamente y le desean *Buen viaje, Excelencia*. Después del discurso de Lumumba, el día de la independencia, Mokutu

decepcionado, expresa su exasperación: escupe en el suelo²⁹ cuando *entra Lumumba*. En cuanto a los banqueros, empiezan a confabularse *cuchicheando*. En la escena 9, *en la oscuridad, colonos blancos cruzan la escena llevándose lo que pueden; entran Basilio y Massens en traje de general belga y ponen sus para-comandos en acción*. En cuanto los diputados se enteran por Lumumba del complot belga *se levanta todos y gritan: kizola ko*.

Pero existe una oposición desde dentro: es la de la Iglesia y el Primer Ministro es informado *al coger el periódico* que le entrega el Jefe de la policía, y *le echan un vistazo le echan un vistazo* y luego *lo lee: conviene denunciar con fuerza el laicismo, ese residuo de Occidente importado al Congo por gobernantes indignos...* después de su destitución, Lumumba busca la solidaridad de África acudiendo al palacio de la radio: sin embargo no podrá entrar porque el casco azul, Ghana, le impide el acceso, *sacando su revolver* y considerándole como un comunista acorralado.

Finalmente, Lumumba y su amigo M'Polo morirán entre las manos, respectivamente, de M'siri y un mercenario belga. Las escenas 5 y 6 del acto III describen con sumo detalle las circunstancias de estas muertes: como en *La venta del Ahorcado* el horror está marcado por la brutalidad léxica a la que corresponde la fiereza y el sadismo de las acciones:

En el campo de entrenamiento del Kananga, un mercenario (...) limpia su arma canturreando. Luego se pone en posición de disparo (...) y dispara tres veces antes de que el maniquí que representa a M'polo se desplome se enjuga la frente y se echa un gran trago y canturrea. Todo pasa en la oscuridad pero, cuando vuelve la luz, el mercenario blanco tiene todavía en su mano el revólver

²⁹ Escupir en el suelo, en estas condiciones, es considerado en África como una manifestación de desprecio hacia la persona delante de la cual se escupe.

*humeante (...). Momentos después, entran M'siri y un mercenario empujando a Lumumba. Bruscamente, M'siri se precipita sobre Lumumba al que golpea en la cara (...). El último careo Lumumba-M'siri se desarrolla en estas últimas circunstancias de brutalidad del segundo frente a la indefensión del primero: el mercenario intenta interponerse. M'siri le arrebató su bayoneta (...) y dirigiéndose a Lumumba (...) le apoya el arma en el pecho (...). A partir de este instante, la situación degenera; de los insultos *cabrón, perro...* etc., al asesinato no hay más que un paso que M'siri da sin dudar un ápice: *ríe sarcásticamente (...)* y *le clava la navaja (...); insiste (...)* Lumumba cae... (Césaire, 1973: 107-111).*

Podemos hacer el mismo análisis kinésico en *La tragedia del rey Christophe*; sin embargo pensamos que los ejemplos ya dados son suficientes para ilustrar el carácter paralingüístico-kinésico del discurso de las piezas Miras y Césaire. Además, la personalidad de un personaje, una vez que el dramaturgo nos ha ofrecido un retrato inicial con sus rasgos más característicos, puede permitirnos imaginar sus gestos, maneras y posturas en situaciones concretas. Por lo tanto, el actor debe saber intuir esa kinésica que puede estar no descrita explícitamente, si quiere llegar a una exitosa interpretación cultural. Muchas conductas kinésicas no están descritas sin embargo el actor nativo tiene que sobreentenderlas. Así es cómo el actor senegalés Douta Seck es, según J. M. Serreau y Aimé Césaire (1967), *el que ha hecho del rey Christophe una creación prestigiosa, porque le ha enriquecido de una elegancia, una humanidad, una rectitud y una ternura hasta ahora inéditas: desarrolla un potencial de simpatía del público hacia el rey Christophe, justificando al monarca haitiano, y reduciendo en él la parte de sus aspiraciones bufonas y del instinto despótico*. El propio Douta Seck lo declara en la revista senegalesa *Bingo* (1967):

Le roi Christophe, c'est moi!... Christophe aurait pu être roi du Cayor au Sénégal. C'est un homme d'Afrique, de l'Afrique paresseuse, de l'Afrique courageuse, audacieuse... Quand je joue, j'ai la sensation de participer à une cérémonie de possession (...).

El talento multiforme del comediante senegalés ha incitado a J. M. Serreau a que enriqueciera también el papel del tocador de Sanza:

Douta Seck est à sa manière un poète (...); il est doué d'un extraordinaire lyrisme. Il a réalisé une synthèse remarquable entre sa nature africaine et le métier d'un comédien occidental. Dans le joueur de sanza, il effectue ainsi une formidable rencontre avec la poésie de Césaire.

Queremos mostrar que el actor sepa o no intuir esta kinésica que no está descrita explícitamente, o al menos no detallados su ejecución ni sus rasgos parakinésicos, supone, sobre todo, el fracaso de una interpretación cultural que se da muy a menudo cuando en una cultura diferente a la de los personajes unos actores extranjeros llevan a cabo lo que F. Poyatos (1994) llama *enmascaramiento cultural*. En muchos casos, la kinésica de los actores no forma parte de la traducción, sino que sigue siendo la de su cultura.

De este modo el dramaturgo y el comediante nos revelan los sentimientos más íntimos de los personajes y cualquier de sus actividades no verbales que puedan comunicarnos algo.

En definitiva, los repertorios paralingüísticos-kinésico tienen una gran importancia tanto técnica como estilística para fijar realismos de diversa factura (realismo físico, realismo psicológico, etc.) a través de los comportamientos de los *dramatis personae*. Los repertorios no verbal en la comunicación literaria

son, según Romera (1994: 206), apoyado por Bajtín (1981) *un lenguaje más en diálogo continuo con otros lenguajes* que articulan en su totalidad la polifonía textual.

IV. 2. 3. 4. La proxémica y otros aspectos

Otro sistema comunicativo de origen corporal desarrollado en la interacción es la conducta proxémica; se estructura con otras actividades portadoras de mensajes desde el lenguaje verbal y paralenguaje hasta el contacto físico y la percepción olfativa, afectadas todas por la distancia. Poyatos la define como *el concepto, estructuración y uso del espacio, desde el entorno natural, modificado o construido por el hombre hasta las distancias mantenidas consciente o inconscientemente en la interacción personal*. Se trata aquí de pensar la distancia como determinación espacial, y no hay mínimas alteraciones de la distancia entre dos seres que no tengan un significado diferencial: la distancia en que nos colocamos respecto a nuestro interlocutor, el tiempo que empleamos en recibirle o en contestarle constituye un *lenguaje*.

La noción de distancia entre interlocutores varía según las culturas. Giraud (1971: 104) opina que, por ejemplo, los anglosajones mantienen una cierta distancia entre los locutores; los latinos tienden a reducirla. Resulta, por lo tanto, que los primeros se sienten incómodos y hasta agredidos por los segundos, mientras que éstos últimos los consideran fríos y distantes. Para nuestro trabajo quizá sea, entre otros signos, la voz, (la acústica), el más indicado, además de la posición espacial de los cuerpos, para determinar la distancia. A este propósito,

E. T. Hall (1959) estudia las distancias entre los locutores americanos y destaca ocho distancias significativas³⁰:

- 1.- Muy acercado (5 a 20 cm) → susurro ligero → muy secreto.
- 2.- Acercado (20 a 30 cm) → cuchicheo audible → confidencial.
- 3.- Vecino (30 a 50 cm) → cuchicheo audible → confidencial.
- 4.- Neutral (50 a 90 cm) → voz baja, volumen bajo → tema personal.
- 5.- Neutral (1,30 a 1,5 m) → plena voz → tema personal.
- 6.- Distancia pública (1,60 a 2,4 m) → plena voz con ligero énfasis → información pública destinada a todo el mundo.
- 7.- En una sala (2,40 a 6 m) → voz alta → hablando a grupo.
- 8.- Más allá de los límites → voz muy alta → saludo a distancia.

Como podemos ver, al tiempo que asegura el contacto entre el destinatario y el destinatario (locutor y alocutario), la voz hace posible también, por sus rasgos físicos (altura, timbre, intensidad, volumen, etc), la estructuración y la determinación del espacio. A partir de la *phonè*, el director de escena o el simple lector pueden concebir la proximidad o el alejamiento en el escenario entre los actores, y por lo tanto el *centrage* (reducción del espacio por el reagrupamiento en torno a un centro) o, al contrario, el *décentrage*.

³⁰ Citamos a partir del resumen hecho por P. Guiraud (1971: 105-105).

El tono general en el teatro de Miras y de Césaire es el de la conversación: el comediante puede hacer uso de su voz baja audible o de la plena voz, según las circunstancias y los lugares. Aquí entra en juego todo el complejo verbal-paralingüístico-kinésico-proxémico.

Podemos abarcar en la categoría *muy acercado* y *acercado*, todas las escenas de caricias, besos, cuchicheos y actos sexuales que tienen lugar en las piezas de Miras. Sirvan de ejemplos las escenas de besuqueos y tocamientos que organiza el capellán del convento, Fray don Francisco, en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*.

Ya destacamos la sensualidad como una de las marcas más características de la personalidad del fraile. Nada más aparecer en escena, pide a la priora que se acerque: *Ven aquí tú, reina hermosísima, ven aquí tú*, y la acotación señala: *Le abraza los hombros, apartándose con ella*. Acto seguido, pide: *dame esa cara tan hermosa, dame, que le dé yo un besico (...) otro, otro más, que uno solo sabe a poco. Y otro* (Miras, 1985: 38). La protesta de sor Anastasia (*Ya empiezan los besicos*) hacen responder al confesor: *¡Y no quiero ni oír cosa que suene a celos! (...) Venga aquí mi hija Anastasia, que también hay besitos para ella (...) Y sor Luisa María, lléguese también, que para todas alcanza el reparto, loado sea Dios. Eso sí, sólo en su bendito nombre y siempre por vía de caridad, no me he de cansar de repetirlo cuanto sea menester. Así, así, mis tres corderillas en torno a mi rueda, a los besos castos y piadosas caricias. Oremus, chiquillas, oremus* (Miras, 1985: 38-39).

Semejante actitud tiene durante su presencia en escena, llegando incluso a reconvenir a la monja el no provocar ese *acercamiento* de por sí mismas: *¡Venid a todos brazos, que todas las veces os tengo de llamar!; nunca venís de propio intento, remolinas!* Tras el *besico que limpia y seca* dado a sor Luisa, ofrece:

¿Quieres otro? y advierte: *Pero pensamos en Dios, tiene que ser pensando en Dios, que no haya amago, tentación.* La didascalia subraya: *La besa, despacio, en la boca.* A la misma religiosa le ofrece: *comúlgate conmigo*, intentando que muerda el dulce que él lleva en la boca, e incluso invita a acciones de igual cariz a las monjas entre sí; por ejemplo, para zanjar las diferencias entre Anastasia y la priora, ofrece: *Una yemita para los dos, que os habéis de comer a la vez con las boquitas juntas.* En el trato con sor Anastasia la acotación indica mayor brusquedad en sus modales, debido al carácter tosco de la monja: *Tomándola él después reciamente por la cintura y aplicándole dos sonoros besos en las mejillas.* En otra ocasión, le ofrece *un abrazo que te corte el respiro.* Sin embargo, las demás monjas, sor Bernardina, sor Catalina Manuel, etc., no gozan del privilegio de participar en ese tipo de *oraciones.*

Otra muestra de *cercanía* se encuentra en la escena inicial del cuadro V de *La Monja Alférez*, que desvela una de las facetas más curiosas de la personalidad de Catalina de Erauso: se refiere a su trato con las mujeres. La didascalia presenta a Catalina *abanicando a la señora y con voz suave y amorosa:*

Catalina.- *Doña María, mi señora, despierte, repárese, que ya pasó el peligro. Buen ánimo, amiga, muy bien, ¡Oh, y cómo es hermoso! (...).*

Acto seguido, *la besa suavemente en el rostro, y luego lo hace en los labios. Perezosamente, los brazos de la desamayada rodean a Catalina, que se separa ligeramente, lo indispensable para hablar; Doña María repentinamente aterrada, se abraza estrechamente a Catalina.*

Como podemos deducir de estos ejemplos, la distancia física reducida al máximo traiciona otra que es la afectiva. La distancia, dice Guiraud (1971: 106) es el signo de la relación entre los locutores, relación que puede ser más o menos

distante o íntima. En el teatro de Césaire, otras formas características de la cultura negroafricana, materializan también la categoría espacial y afectiva de lo *acercado*.

Tenemos un caso, entre otros, en *Y los perros callaban*: la Amante se aproxima al rebelde en la celda y le susurra *Abrázame, la hora es bella*. En *La tragedia del rey Christophe* y en *Una estación en el Congo*, existen varias ceremonias oficiales, fiestas, danzas y banquetes, etc., que reúnen al pueblo en torno a su dirigente: permiten a éste tener el contacto con sus compatriotas y *tomar el pulso* de la nación; estos contactos le dan más confianza al pueblo. A esto no referíamos cuando hablamos de los *baños de multitud* que tomaban los dirigentes. En *Una estación en el Congo*, por ejemplo, para evitar encerrarse en una torre de marfil, Lumumba se traslada, con motivo de su liberación (después de su destitución como Primer Ministro) al bar de Mama Makossi: será su nuevo cuartel general. El bar, en general en la pieza, se convierte también en un centro de instrucción donde el dirigente, codo a codo con su pueblo, imparte lecciones de conciencia nacional y de valores sobre los que hay que edificar la nación. El Primer Ministro nos lo ejemplifica con un baile de Hélène Bijou en el bar *Chez Cassian*.

Aquí la proximidad es sinónimo de contigüidad: Lumumba y Hélène Bijou ejecutan un baile pegados uno al otro. El baile aquí escenificado, tiene una intención que va más allá de la simplemente lúdica, pero además y sobre todo es sagrado y mítico: Lumumba celebra así la derrota del jefe tribalista Lulua Kalamba Mangole (enemigo de la tribu del Primer Ministro), al bailar con su hija a la faz del mundo; lanza, por este baile, al pueblo congoleño un mensaje de reconciliación y de paz.

En la tradición africana, como en la mayor parte de las culturas, el distanciamiento es signo de desconfianza, de frialdad, de desprecio o de miedo. Es lo que intuye Christophe, en *La tragedia del rey Christophe*, cuando en la escena preparatoria de su coronación, pide al conde de Troubon Bonbon que le presentela cetro acercándose más a él:

¡No irá a ofrecerme el cetro de ese modo! ¡No voy a comerle! Se diría que tiende un plátano a un elefante (Césaire, 1972: 29).

Del mismo modo, interpala a sus ministros que, creyendo paralizado en la escena 3 del acto III, se asustan e intentan esquivarse:

Que no, señores, que no. Aproxímense.

Quiero darle instrucciones. Vamos, aproxímense.

No voy a comérmelos ¡qué demonios...!

(Ministros y cortesanos se acercan al lecho).

En cambio, otras escenas podrían adecuarse a lo más o menos *alejado*, es decir, lo correspondiente en el esquema a los números 6 y 7. Una concepción de la especialización permite pensar que la *plena voz con ligero énfasis* y la *voz alta* convendría a las escenas correspondientes, por ejemplo, a las misas que están *oficiando* los arzobispos Brelle en la Catedral del Cabo, Juan de Dios Gonzáles en la Iglesia de limonada, en *La tragedia del rey Christophe* y Astaroth en el campo de Barahona (*Las brujas de Barahona*); o los múltiples discursos que pueblan *una estación en el Congo*; y las tertulias en el palacio de Volterra, en *El doctor Torralba*.

La audiencia que concede el Papa a Catalina de Erauso en *La Monja Alférez*, conviene también a esta categoría de lo *alejado*: la monja alférez,

después de besar el pie de su Santidad, *se sienta en una silla algo baja que ante el Papa (...) que, por su parte, ocupa un amplio sillón rojo y dorado de elevado respaldo* (Miras, 1992a: 138). La entrevista Saturna-Don Alonso que termina con una violación frustrada respeta más o menos la misma especialización, en *La Saturna: El noble castellano empieza a escribir* y exhorta a Saturna: *Vete desnudando, mientras yo escribo* (Miras, 1974: 35).

En *La tragedia del rey Christophe*, Vastey viene a explicar a la multitud, en la plaza pública del Cabo el programa político de Christophe: la didascalía precisa bien: *alzando el tono como si arengara la masa:*

El mundo entero nos contempla, ciudadanos, y los pueblos piensan que los negros carecen de dignidad. Un rey, una corte, un reino, si queremos ser respetados, eso es lo que tendríamos que mostrarles (...) Eso, créanme, calmaría muchas cabezas cuyas ventosas ideas pueden, en cualquier momento, aquí sobre todo nuestras cabezas, desencadenar una tempestad (Césaire, 1972: 24).

La distancia puede expresar una oposición en las ideas, en la visión del mundo; es lo que ocurre a Christophe cuando se da cuenta de que el pueblo, en vez de ponerse al trabajo, intenta sacralizar su persona: (...) *Christophe aparece a caballo con su estado mayor y la multitud se pone a gritar: ¡viva Christophe! ¡Viva el hombre Christophe!* Christophe no se siente del todo elogiado por ese entusiasmo popular. Con un tono severo, corta corto a la efervescencia

¡Basta! ¡Qué clase de pueblo es éste que por conciencia nacional no tiene más que un conglomerado de comadres! (...) quede claro desde este momento: conmigo no tendréis derecho a estar cansados. Vamos, señores, circulen (Césaire, 1972: 24).

La distancia física y psicológica puede llegar al extremo de connotar una oposición irreductible: es el caso que refiere a la Mesa redonda de Bruselas que reúne al gobierno belga con los *partidos políticos africanos*, en *Una estación en el congo*. La didascalía indica:

Bruselas, sala de la Mesa redonda (...) vaivén de cuatro o cinco hombres disfrazados de banqueros caricaturizados: frac, sombrero de copa, grandes cigarros. La indignación y el pánico ha alcanzado su paroxismo: se acaba de saber por indiscreciones que el Gobierno belga, a petición de Lumumba, ha aceptado fijar al treinta de junio de mil novecientos sesenta, la Independencia del congo (Césaire, 1973: 21).

Implícitamente y basándonos en el contexto, es fácil imaginar cómo se estructuraría el espacio: Lumumba y su delegación, más exigentes y partidarios de una independencia inmediata de su país, se sentarían sin duda y casi instintivamente a uno de los extremos de la mesa, en frente de los responsables belgas. Estos se situarían al otro extremo de cara a la puerta, para poder controlar visualmente las entradas, e incluso la de los tardones: la elección de esta posición es evidentemente correlativa al ejercicio del poder. A medida que la gente entrara en la sala, se distribuiría, como espontáneamente, entre dos polos que ofrece la mesa, es decir, los extremos; en el medio se colocarían los *moderados*. Durante la reunión, hasta que no se alcanzara el compromiso, por la negociación, Lumumba y su partido adoptarían una postura contraria a la de los dirigentes belgas. Kala Luba y sus moderados o *sin opinión* ocuparían la posición espacial y la postura argumental medianas entre los dos polos. Habría entonces una correspondencia entre la distribución espacial y el contenido de los intercambios verbales, ambos convertidos en significantes espacial y vocal.

Por fin, la mayor distancia, correspondiente al nivel 8 de nuestro esquema, se materializaría mediante la voz gritada. *Las brujas de Barahona*, nos ofrece un ejemplo de la percepción de esta distancia. Al final de la escena 1 de la primera parte, los cuadrilleros intentan apresar a las hechiceras; sin embargo, éstas escapan, excepto la Pajarera: de lo que sucede sólo percibimos: *los gritos convertirse en quejas y náuseas, alternando con golpes sordos y la voz de un hombre profiriendo insultos, que los acompaña: ¡Hijas del diablo, que andáis de noche por veredas y encrucijadas! ¡Cuándo os quemarán todas!* (Miras, 1992b: 83). En la escena siguiente, Juana habla con su hija *sin oír los murmullos que llegan procedentes de la calle, cada vez más altos*; mientras Quiteria los interpreta, hasta que llegan al público con claridad las voces de los de afuera que, funcionando como didascalias implícitas, completan la información:

Quiteria.- *¡Cállese!* (Ambos escuchan. Las voces son ya fuertes, y se entienden algunas frases).

La Pajarera, que la están echando. *¡Ssst!*

Una voz.- *¡Es una bruja de Córcoles! ¡Una bruja!*

Otra voz.- *¡Anoche la agarraron!*

Otra.- *¡Acá viene, miradla!*

Otra.- *¡Es una moza!*

Juana.- *Si que es Aldoncica, sí. Más agallas tiene esa que tú.*

Quiteria.- *... Calle, la están azotando.*

(...) (Hace Quiteria enérgicas señales de silencio. Se oyen aún lejanos (...) redobles de tambor (...)) En efecto, el tambor se aproxima y decrece el ruido de las voces, con lo que oírse puede el pregón cada vez más claro. Tras la voz del pregonero suena un corto redoble, seguido del golpe seco del azote y la queja o gemido de la Pajarera... (Miras, 1992b: 100-101).

En *Una tempestad*, es el eco el que se encarga de significar el alejamiento, así como lo evidencia el discurso didascálico del final de la pieza: *Defenderé la civilización*, chilla próspero, mientras Calibán se aleja: *A lo lejos, entre el ruido de la resaca y el piar de los pájaros, se oyen algunos trozos de la canción de Calibán: ¡libertad ohé, la Libertad!*

En resumen, es, sin duda, la característica más perceptible de la voz: la materialización de la distancia. Cuando un personaje grita, llama o susurra, besa, abraza, etc., sugiere la extensión o la reducción de la escena. De manera general, la voz, igual que la gestual, estructura el espacio escénico, llama la atención y la inteligencia del espectador para que éste perciba la relación sugerida.

Para completar el capítulo de lo no verbal, tendríamos que estudiar la música en escena manifestada por los cantos y la danza. La unión de gestos y movimientos efectuados por el cuerpo humano equilibrada, armónica y estéticamente, constituye la danza, que puede ser considerada como un sistema más de signos. Generalmente, la danza va acompañada de música y en el teatro de Miras y sobre todo de Césaire, hay danza por una parte, cantos por otra, o ambos unidos, son empleados profusamente. En el teatro de Miras, destacan las canciones del ciego Marchena en *La Venta del Ahorcado* y de Perico el Ciego en *de San Pascual a San Gil*, mientras que podemos contar veinte intervenciones cantadas en *La tragedia del rey Christophe* (de las que siete se atribuyen a Hugonin) y veinte canciones individuales o colectivas (de las que dieciséis

incumben al tocador de Sanza) en *Una estación en el congo*, acompañadas o no por danzas.

La importancia de la danza y del canto en el teatro cesaireano, en particular³¹, y negroafricano, en general, requiere un tratamiento especial y podría ser materia de una futura publicación. De todos modos, Césaire hace suya esta concepción de la representación teatral que realiza una síntesis de los medios de expresión artística, e integra procedimientos específicamente negroafricanos. Él mismo lo explica:

(...) Para mí, el teatro es un arte completo, total. En el teatro hay que integrar la poesía, la danza, el canto, el folklore, el cuento; es un arte de síntesis y de integración.

De modo global, sea en la dramaturgia de Césaire o la de Miras, el canto es esencialmente, por una parte, comentario de la acción, reflexión colectiva sobre la situación socio-política, testimonio objetivo de las consecuencias de la actuación de los dirigentes; y por otra parte, sirve para justificar la atmósfera de violencia y terror en la que baña la obra; además, para Hugonin, el tocador de Sanza y Perico el Ciego, es un medio privilegiado de expresión de una situación grotesca o de un cómico ambiguo.

En definitiva, no es posible estudiar el discurso en el teatro en general, y en la dramaturgia de Miras y Césaire en particular, sin tener en cuenta sus dos componentes: el discurso verbal y el no verbal; ambos son lenguajes en constante diálogo para configurar el sentido final de los dramas. La estructura básica lenguaje-paralenguaje-proxémica conjugada, a veces, por cantos y

³¹ El tema ha sido tratado en gran parte por F. X. Cucho (1971), J. M'lanhoro (1971), Memel-Flote (1971) y B. Kotchy (1971a).

danzas, es la que da realmente vida a las obras a través de los personajes, primero como actores latentes en los textos, y luego encarnados por personas reales en el escenario. Una de las marcas del discurso teatral en las piezas de Miras y Césaire es su enorme variedad y riqueza que les ha valido, a ambos dramaturgos, muestras de elogio de críticos de prestigio. Refiriéndose a la producción de Miras, F. Ruiz Ramón (1979a: 48-49 y 1988c: 26-27) puede comentar:

(...) No es una obra de un autor novel, sino de un recio dramaturgo, creador de uno de los más ricos, jugosos y espléndidos castellanos de nuestra literatura dramática y no dramática actual (...) Las piezas citadas (se refiere a La Saturna, De San Pascual a San Gil, La Venta del Ahorcado y Las brujas de Barahona) no sólo tienen en común la belleza y la alta calidad literaria de su lenguaje, sino que responden a una dramaturgia original.

Este protagonismo del repertorio expresivo ha sido también puesto de relieve por V. Serrano (1991) y M. Ruggeri (1991).

En cuanto a la escritura de Césaire, André Breton se refiere a ella en términos apologeticos cuando escribe en el prefacio del *Cuaderno de un retorno al país natal*:

*Ainsi donc, défiant, à lui seul une époque où l'on croit à
l'abdication générale
de l'esprit, où rien ne semble plus rien se créer
qu'à dessein de parfaire le triomphe de la mort,
où l'art même menace de se figer dans d'anciennes
données, le premier souffle nouveau, revivifiant, apte à redonner
confiance est l'apport d'un noir.*

*Et c'est un noir qui manie la langue française
comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc
pour la manier. Et c'est un noir qui nous guide
dans l'inexploré, établissant, au fur et à mesure,
comme en se jouant, les contacts qui font
avancer sur des étincelles (Césaire, 1947 : 13-15).*

Es verdad que esta apreciación apunta específicamente a la producción poética; sin embargo, hemos visto como las obras dramáticas de Césaire sufren el peso de su vocación poética en los diálogos, hasta el extremo de que *Y los perros callaban* es un poema dramatizado.

De todos modos, los dos dramaturgos configuran el lenguaje verbal de modo que se convierta en adecuado vehículo del lenguaje escénico; para ellos, lo literario no impide, antes bien facilita, la comunicación dramática. Césaire parece haber hecho suya también, esta opinión de Miras (1977: 3) cuando redactó la primera parte de su *Memoria* dirigida a la fundación Juan March:

Creo que la crisis mundial de textos dramáticos debe ser afrontada en primer término por los propios dramaturgos (...) y para eso, hará falta escribir unos textos que tengan una clara solidez literaria y que, a la vez, reúnan ciertos caracteres de exuberancia, de barroquismo, de libertad, de audacia, de anticotidianidad (...) ¿Puede ser este el camino? Al menos, quizá valga la pena explorarlo.

Los dos dramaturgos han seguido este camino, cayendo así en trampa de lo que denominamos *la tentación de la escritura*: los diálogos de las piezas de Césaire son, a veces, no sólo extensísimos sino también versificados y poetizados; su contenido también es, a veces, hermético, como lo destacamos.

En cuanto a Miras y a sus didascalias, se notan directamente las que serán representadas y las que no serán percibidas por el público; éstas últimas ocupan también un lugar privilegiado en la producción: podemos afirmar que miras es autor de lo que F. Poyatos (1994b, III: 151) denomina *acotaciones multisistémicas irrepresentables*, es decir, didascalias de algunos dramaturgos que, *ignorando – a efectos de la puesta en escena – las posibilidades comunicativas de la representación, llegan a producir en el texto un nivel que podríamos llamar “narrativo”, o de “acotaciones narrativas” (que) constituirían algo semejante al texto tradicional de narrador omnisciente.*

¿Puede ser éste el camino? Preguntaba el dramaturgo. El tiempo ha contestado que no, que para los que manejan el mecanismo que pone en marcha la comunicación entre el autor y el público, no es éste el camino. Ya destacamos en la Parte I, cómo miras se quejaba de que se hubieran escrito, durante los últimos años varios textos dramáticos que reunían cuantas condiciones fueran precisas para la creación de espectáculos teatrales de éxito nacional, y que, sin embargo, esos textos (entre los cuales los suyos) estuviesen sin estrenar. El dramaturgo ha tenido, como *hijo de Valle*, que resignarse a que estos textos sin estrenar constituyeran por sí mismos un patrimonio cultural³².

Sin embargo, los diálogos de Césaire, aunque largos, pueden ser recitados enteramente, a no ser que un director de escena les de un *tijeretazo*: hasta ahora, J. M. Serreau, amigo Césaire y director de escena de sus piezas los ha respetado. En el caso de Miras, por no desperdiciar la impresionante riqueza léxica y estilística de las didascalias, el director de escena podría recurrir a una *voz en off* que comentara, antes del inicio de una escena, estas condiciones de los diálogos

³² Es verdad que hay muchos más motivos que la escritura, como por ejemplo, el gran número de personajes que tanto miedo a su costo de montaje causa a los empresarios: en el caso de Césaire, hay que añadir además, como ya subrayamos, la falta de estructuras especializadas para el teatro en África, así como el carácter crítico de las piezas de Césaire hacia los dirigentes africanos.

y de las acciones que vienen indicadas en esta capa textual. De no ser así la escritura teatral tal como aparece en los textos de Miras y Césaire, sólo haría la alegría de los aficionados al teatro de textos, los *logocentristas*, para quienes el teatro es ante todo literatura.

De todos modos, para los que nos acercamos a estas obras con la intención de disfrutar y de satisfacer nuestras inquietudes éticas y estéticas, pensamos que Miras y Césaire han elegido el buen camino, el objetivo de todo artista: cuando abrimos una página de un texto dramático de Miras o Césaire, encontramos unas didascalias explícitas (e implícitas en los diálogos) cuyo valor referencial señala los objetos y los personajes que estarán en el escenario, como signos de ambiente, creando la escenografía necesaria para los gestos, los movimientos, las posturas y la voz de los actores, y el desenvolvimiento del drama.

CONCLUSIONES GENERALES

CONCLUSIONES GENERALES

A la hora de concluir este trabajo, queremos destacar que hemos pretendido analizar, comparativa y semióticamente, las producciones teatrales de dos dramaturgos, Domingo Miras y Aimé Césaire. Lo obvio es que son autores totalmente distintos desde una perspectiva sociocultural que ha forjado en cada uno características específicas: nuestra primera parte lo ha puesto de relieve; la concepción del espacio y del tiempo, la modulación del discurso verbal y no verbal, también. Sin embargo, hemos descubierto muchos rasgos comunes (configuración de los modelos actanciales, algunos aspectos de la estructuración del tiempo dramático, del discurso, ...etc.) de los que el mayor es, sin duda, esta aprehensión de la situación vital del ser humano en el universo mediante el teatro histórico. Es verdad que este estudio ha sido también centrado esencialmente en preocupaciones metodológicas y epistemológicas que nos han dado la oportunidad de examinar profundamente la problemática del signo teatral. Podemos ahora exponer algunas convicciones a las que hemos llegado. En un campo como el de la crítica, sólo nos es posible hablar de convicciones, ya que la *verdad* es de otra esfera; lo único que aquí se tiene en cuenta es la validez, como lo subraya Barthes (1973: 305):

Puede decirse que la tarea crítica (ésta es la única garantía de su universalidad) es puramente formal: no es “descubrir” en la obra o en el autor analizados, algo “oculto”, “profundo”, “secreto” que hubiera pasado inadvertido

hasta entonces (¿por obra de qué milagro?, ¿Acaso somos más perspicaces que nuestros predecesores?), sino tan sólo **ajustar**, como un buen ebanista que se aproxima, tanteando “inteligentemente”, dos piezas de un mueble complicado, el lenguaje que le proporciona su época (...). La “prueba” de una crítica no es de orden “alético” (no depende de la verdad), porque el discurso crítico – como, por otra parte, el discurso lógico – siempre es tautológico.

Nuestra primera certeza ha sido, entonces, que existe un signo teatral con un significante y un significado: lo distintivo aquí es que el significante del signo aparece muy complejo porque abarca a la vez el lugar escénico y su decorado, los actores, sus gestos, su indumentaria, sus palabras, etc. Por lo tanto, no hay semiótica teatral concebida como texto más representación. Al principio, enfocamos una nueva posibilidad de *leer* el teatro, pero siempre con la clara conciencia de que el teatro es esencialmente una actividad escénica y no un género literario en el sentido clásico. Estamos de acuerdo con Ubersfeld (1989: 211) que piensa que el sentido, en el teatro, está por delante, es decir que no preexiste a la representación y no se configura sin el espectador:

De ahí las insolubles dificultades de toda hermenéutica en teatro: ¿Cómo desvelar un sentido que aún no se ha producido? El texto pertenece a lo ilegible, al no-sentido; es la práctica la que constituye el sentido. Leer el teatro consiste simplemente en preparar las condiciones para que se produzca el sentido. Esa es la tarea del “dramaturgo”, del semiólogo, del director, del lector, la vuestra, la nuestra.

Nuestra segunda certeza, al contraponer el discurso histórico (el del historiador) y el discurso literario histórico (el del teatro histórico) para determinar lo que añade el adjetivo *histórico* al sustantivo *teatro*, con el fin de *entender el puesto que le corresponde a cada una de esas redes que tendemos*

sobre la realidad humana para comprender nuestra situación vital, la del ser humano en el universo, es que no hay ninguna delimitación estricta entre la naturaleza de ambos: siendo los dos *actos de habla*, dependen en gran medida de la intencionalidad de sus autores; para los casos sometidos a nuestro juicio, *texto histórico y teatro histórico* son, ambos, reconstrucción, o sea, reivención del pasado.

Estos presupuestos nos han permitido asentar las bases de una aproximación renovada a los textos de teatro. Nos hemos apoyado, en las circunstancias, en dos dramaturgos con mucho talento y abiertos a los diferentes lenguajes de la crítica moderna. Al elegir a Domingo Miras, hemos querido hacerle justicia a una de las referencias del *nuevo teatro* español, cuya riqueza del universo dramático cuestiona el que sea poco conocido, estudiado y estrenado. Lo estudiamos comparativamente con una de las figuras señeras del teatro negroafricano y occidental de la lengua francesa, sin embargo desconocido, hasta en los manuales de historia de la literatura y del teatro: Aimé Césaire. Ambos se sitúan en la corriente central del teatro de nuestro tiempo que, como auténtico teatro, funciona como instrumento de desmitificación, poniendo a prueba los procesos de significación que sirven para legitimar el Poder como Autoridad, la Sujeción como Civilización, al tiempo que hace ver la contradicción entre la sacralización de ambas (Autoridad y Civilización) y la falibilidad de los individuos que las sustentan.

Al caminar, sufrimos la influencia de dos grandes teóricos del análisis semiótico cuyas obras críticas han sido abundantemente explotadas y cuyo pensamiento está a la base de la proliferación nocional y terminológica en nuestro trabajo, no por voluntad de esoterismo sino como una necesidad epistemológica: como dice N. Everaert-Desmedt (1989: 227) *si queremos evitar*

la ambigüedad del lenguaje cotidiano, un metalenguaje es indispensable; se trata las exigencias minimales de las teorías.

De ellos, aprendimos que un texto, un enunciado, puede ser dependiente de sus condiciones de enunciación; por tanto, su sentido no puede ser determinado teniendo en cuenta únicamente su componente intrínseco (en nuestro caso, lingüístico), sino que está también ligado, como advierte O. Ducrot (1982) a la situación de comunicación en que es emitido. Por eso, pensamos que era necesario estar compenetrado con el fondo cultural, social e histórico de las obras dramáticas, o sea situar las producciones en su contexto para ver cómo cada uno de sus elementos iba a contribuir, según su específica función, a la consistencia del conjunto. En eso, ha consistido la primera parte de nuestro estudio.

De ellos, hemos sacado también la teoría del análisis actancial para poder elaborar los modelos actanciales con el objeto de aprehender la estructura profunda de los dramas sometidos a nuestro análisis. El análisis actancial nos ha permitido visualizar las fuerzas principales de los dramas y su papel en la acción: al desvelarnos las macroestructuras textuales, no ha permitido, pese al número pletórico de los personajes de las piezas analizadas, reducirlos a un esquema de seis casillas; sea en el teatro de Miras o de Césaire, distinguimos:

- D₁, el Destinador: es cuanto motiva la acción del Sujeto y pone en marcha la acción principal del drama. En el teatro de Miras y Césaire, el destinador es la Historia que consideramos como la fuerza energética que se mueve y promueve el devenir de los pueblos. Es como esa especie de *Deus absconditus* (un dios escondido) que entreve L. Golmann en el

teatro de Racine y que se encarga siempre de restablecer el equilibrio¹. Aquí se mueve en forma de deseo de libertad inmanente a la condición humana.

- D2, el Destinatario: es el beneficiario de la acción del sujeto: aquí es el pueblo, la sociedad entera, la comunidad humana, que encuentra su equilibrio cuando todos, al menos la mayoría, sus miembros viven libres y felices.
- O, el Objeto de deseo del Sujeto, es el fundamento y la finalidad de su lucha: en las piezas analizadas, se trata de la libertad, en forma de independencia y de bienestar.
- S, el Sujeto de la acción principal del drama: es el que, con distintos modos, lucha por conquistar el Objeto, O, en beneficio de sí mismo y sobre todo de D2: aquí es el oprimido, el individuo o el grupo consciente de las injusticias multiformes de que son víctimas gente de su condición.
- Op, el oponente al Objeto o al Sujeto o a ambos: se opone y obstaculiza todas las acciones del Sujeto: en el teatro de Miras y Césaire, es el poder (monárquico, político y religioso) y la máquina colonial, con todos sus mecanismos de opresión.
- A, el Ayudante del Sujeto: son todos los simpatizantes del sujeto, entre los cuales, parte de D₂ consciente.

¹ En *Andrómaca*, se cree, generalmente, ver en el acto de Pirro enamorado de su cautiva Andrómana, la mano de ese *Dios oculto* que da a Troya la oportunidad de una revancha sobre Grecia y relativiza así la victoria de los griegos (I. Golmann, 1955).

La colisión de estos intereses encontrados ha terminado con el fracaso del Sujeto, excepto en *Una tempestad*, donde Calibán logra su libertad. Sin embargo, como lo destacamos, el fracaso del Sujeto mirasiano o cesaireano es aparente y provisional: entra en la lógica de la ley *Si le grain ne meurt*. Si la mayoría de los Sujetos mueren sin que se haya cumplido en su persona el Objeto por el que lucharon, su mérito así como victoria reside en haber revelado a D₂ su derecho a este objeto: habrán despertado en los suyos la necesidad de la lucha necesaria en la conquista de su propia identidad y de su bienestar. De este tema se ha ocupado la segunda parte de nuestro trabajo.

Los personajes analizados se movían en un marco espacio-temporal determinado, que hemos podido destacar, al compilar los campos semio-léxicos, semántico-sintácticos y objetual. El tiempo y el espacio son elementos fundamentales de la constitución de los dramas. Han funcionado, primero de modo referencial, porque remitían a una realidad extraliteraria en el mundo; luego, hemos podido analizar, a partir de su tipología, su funcionamiento dramático.

Las piezas de Miras y de Césaire remitían a espacios bien localizados: España, Italia y las Indias, por un lado, y Haití, África (Congo) y los estados Unidos, por otro, y durante períodos históricos, globalmente, bien precisados. La estructura espacial de estos dramas se ha caracterizado por un universo carcelario generalizado: cárcel de la pobreza, de la ignorancia y de la marginación; cárcel de la intolerancia y de la sujeción, etc., que configuraban los dos espacios derivados de la situación: el espacio cerrado, globalmente espacio de la opresión; y el espacio abierto, mayoritariamente espacio de libertad (con algunos matices en el teatro de Césaire). Quizá haya sido lo más innovador dentro del espacio de libertad, la creación, por parte de nuestros dramaturgos, de espacios fantásticos, imaginarios, a través de la exploración de subconsciente de

algunos personajes convocados a escena: la superposición del espacio subconsciente al espacio real sumerge al lector-espectador en el espíritu torturado o desquiciado de los personajes principales, y su valor de reactivo es evidente; la alternancia entre realismo y fantasía (marca característica del nuevo teatro) propicia una mayor actitud crítica.

La exploración del espacio nos ha permitido descubrir al objeto escénico con un funcionamiento también complejo: referencial, metonímico o/y metafórico.

En cuanto al tiempo, su configuración partía de las informaciones suministradas por las didascalias y los diálogos: salta a la vista que la mayoría de las piezas descansaban sobre acontecimientos históricos bien determinados. En cuanto al tiempo dramático que moraliza la acción, notamos en los dos dramaturgos la necesidad de compaginar el tiempo de los acontecimientos (generalmente extenso) con el tiempo escénico (duración de un espectáculo teatral) mediante la condensación a través de saltos temporales progresivos, y el recurso a las analepsis, estaciones, el día y la noche.

La estructura espacio-temporal ha sido la materia de la tercera parte.

La cuarta y última parte de nuestro estudio se ha asomado al discurso teatral. Todo análisis del discurso debe tener en cuenta los múltiples procesos semiótico-comunicativos por los que pasan el personaje y su ambiente, desde su creación por el escritor hasta su recreación por la experiencia de la *lectura*, que dependen de la percepción visual, multisistémica del lector-espectador. La *estructura triple Básica* de la comunicación humana desarrollada por Poyatos nos ha permitido enfocar el discurso teatral desde sus dos aspectos en las interacciones: el lenguaje verbal y el lenguaje no verbal, sirviendo éste para

poner énfasis en algún aspecto de aquél, reforzarlo, complementarlo o sustituirlo. Una particularidad de ambos repertorios, en los dos dramaturgos, ha sido su inmensa riqueza y variedad. A través del complejo lingüístico-paralingüístico-kinésico-proxémico, hemos podido ver y oír a personajes-actores hablar con la particular inflexión de voz con que pronunciaban o reemplazaban lo dicho, y la distancia que mediaba entre los diferentes interlocutores. De este modo, no sólo venían descritas físicas y psicológicamente los *dramatis personae*, sino que también podíamos medir cuidadosamente su margen comportamental.

Total (y esa es nuestra tercera convicción), al recorrer el género dramático producido por Miras y Césaire, hemos notado como una resurgencia del barroco en sus obras. Si de las seis funciones del lenguaje propuestas por Roman Jakobson (1963; 1977), sacáramos únicamente la función estética o poética, no permitiría, mediante su criba, destacar algunos otros rasgos de la dramaturgia de nuestros dos dramaturgos. Aprehendemos la poética de tal o cual artista como sumisión o desviación respecto a una norma. El propio Jakobson (1977: 85) escribe, a este propósito y refiriéndose a la poesía y a la pintura rusas:

El lector de un poema o el espectador de un cuadro está realmente atento o dos órdenes: por un lado, el canon tradicional; por otro, la novedad artística como desviación de este canon. Es en la tela de fondo de la tradición donde se percibe la innovación. Los estudios formalistas han demostrado esta simultaneidad entre el mantenimiento de la tradición y la ruptura con la tradición la que constituye la esencia de toda nueva obra de arte².

Todas las reglas nacidas de las diversas *Artes poéticas* que modelan tradicionalmente la tragedia (división convencional en cinco actos subdivididos

² La traducción es nuestra.

en escenas, las reglas de las tres unidades, la verosimilitud, la decencia... etc.), miras y Césaire, por su formación, las conocen muy bien; sin embargo, deliberadamente, han decidido transgredirlas o ignorarlas. Parecen respetar más los preceptos que V. Hugo (Lagarde & Richard, 1972: 18) escribía en el prefacio de *Marie Tudor*:

*Sería la mezcla en la escena de cuanto en la vida se mezcla; sería un motín por allí y una charla amorosa por acá... sería la risa, serían las lágrimas... el bien, el mal, lo alto, lo bajo, la fatalidad, la providencia, el genio, el azar, la sociedad, el mundo... y encima de todo eso se sentiría planear algo grande.*³

Hay, incontestablemente, en las dramaturgias de Miras y de Césaire un retorno al barroco, entendiendo en el sentido de un arte que integra cuanto hay en la vida y no rechaza nada de ella, y por tanto, un arte de insumisión a las reglas. Miras, en múltiples ocasiones, ha señalado el barroquismo como nota característica de su teatro: en sus *fragmentos de la Memoria*, por ejemplo, ofrece su idea de teatro:

Este rito colectivo vibrante y opulento, confuso y potente, jovial y doloroso, no es ciertamente el teatro ordenado y monolítico, con situaciones medidas y versos cincelados de un Racine, sino el teatro barroco, fulgurante y oscuro, que vulnera toda norma llevado de su impulso transgresor y se retuerce sobre sí mismo como una columna salomónica cargada de ramas de vid y dorados racimos de bronce. Teatro barroco de nuestro tiempo, teatro de fuerza y de audacia que cada vez lleva más lejos el límite de su osadía... (Miras, 1980b: 74).

³ La traducción es nuestra.

En cuanto a Césaire, también indiferente a las imposiciones de la dramaturgia clásica, hemos destacado que consideraba el teatro como *un arte completo, un arte de síntesis y de integración*; crea así un teatro moderno que manifiesta la mayor libertad creadora al nivel de la escritura dramática. Las consecuencias de esta concepción del teatro son obvias:

- 1) Una pléthora de personajes procedentes de todas las capas sociales y de diversos orígenes, como en la vida. A veces, en este afán de restituir la vida, los dos dramaturgos rozan lo inverosímil convocando a escena a seres fantásticos, introduciendo así prácticas mágicas, brujeriles o simplemente irreales (brujas, magos, o seres nacidos del subconsciente de los personajes). Se crean, por lo tanto, espacios que pueden plantear serios problemas de representación.
- 2) Una escenificación de pasiones desencadenadas y exacerbadas: el universo teatral de Miras y Césaire está salpicado de escenas de una violencia y crueldad que rozan la indecencia: agresiones y violaciones sexuales, orgías, torturas multiformes de un sadismo morboso, asesinatos de una brutalidad que sólo tiene réplica en el mundo animal (y desgraciadamente, en el nuestro también).
- 3) La inclinación por lo fastuoso: los dos dramaturgos escenifican espacios lujosos (palacios, salas de audiencias o de conferencias, etc.) que contrastan con los espacios, vergonzosos, de la miseria.

Podríamos citar más rasgos: en resumen, lo que caracteriza a Miras y a Césaire es la voluntad de romper con una estética canónica y sinónima de subordinación y de aceptación servil. Son escritores rebelados, y al igual que sus

actantes Sujetos, en busca de un nuevo orden humanitario: por eso, sus obras llevan ostentosamente la marca de esa rebeldía.

Hablamos de rebeldía, porque, como lo destacamos, sus dramas manejan la opresión, el dolor y la muerte como constantes en la historia del hombre, y la libertad y la justicia como ideales jamás establemente logrados. Como hemos podido comprobar y desde la perspectiva del teatro histórico tal como lo definimos, la elección y la selección de la materia histórica no ha sido inocente, por parte de Miras y Césaire, sino un acto de complicidad con el presente. Estamos conforme con Ruiz Ramón (1988b: 22) cuando escribe:

Cuando el dramaturgo configura la materia histórica elegida en situaciones conflictivas entre personajes que encarnan fuerzas históricas, situaciones, personajes y fuerzas responden a una doble clave dramática, remiten a un doble referente y significan, a la vez, literalmente y simbólicamente en el proceso de recepción de su sentido. Doble clave dramática, en efecto por parte del autor en la lectura simultánea de dos sistemas históricos, el de pasado (A) y del presente (B), entre los cuales, en el proceso una operación de su plasmación dramática (puesta en acción), construye un denso tejido de analogías, no entre elementos singulares, aisladamente, sino entre el haz de relaciones polisémicas y polisemánticas que movilizan todos los elementos dentro del sistema histórico A y todos los elementos del sistema histórico B.

Recibimos los dramas de Miras y Césaire como individuos de una época que percibimos otra en la puesta en escena (o en la lectura) y esto permite la reflexión. El teatro histórico, es decir, la representación que hace intervenir el tiempo de la historia, supone que el mismo tipo de casualidad rige los elementos de la ficción pasada y los de la experiencia presente del espectador. Por eso, miras (1988b: 10) pued escribir:

Los hechos del pasado que siguen interesando son aquellos que se siguen produciendo o que pueden volver a producirse, (...) que son una especie de asidua y ominosa pesadilla del cuerpo social: la marginación, la intolerancia, el miedo, los crímenes perpetrados desde el poder.

Es, por consiguiente, en esta captación simultánea del doble significado ideológico de la acción (pasado/presente) donde tiene lugar la síntesis que permitirá a la representación del drama histórico cumplir su doble función catártica y didáctica. Los poderes catárticos y didácticos se producen en las obras de Césaire y Miras porque la temática histórica está utilizada con intención crítica. En los dos dramaturgos hay un deseo de reorganizar los desórdenes de la historia y de crear un mundo más coherente. Si Césaire, por ejemplo, exalta y sublima ciertas figuras cumbres de la historia de su pueblo, es para responder a la invitación de Zadi Zaourou (1970):

Los escritores africanos, al dirigirse a la historia, al explotar innumerables recursos, han de crear imágenes fuertes, crear héroes que sean modelos un poco como el África lo hacía cuando se dirigía a su propio pasado.

En un continente convertido en caos en el umbral del siglo XXI, como es África hoy día, la obra de renovación debe emprenderse cueste lo que cueste, a pesar de los dramas nacionales (guerras civiles, divisiones políticas, luchas intestinas, etc.) muchas veces, fomentadas, financiadas, patrocinadas por antiguas potencias coloniales. Pertenece al hombre que asume la dirección de la nación, realizar el presente en función del futuro. Parafraseando a Césaire, ese hombre debe ser *una figura grande y fuerte* disponiendo a la vez del *talento político y de la intuición poética*: deben coincidir en él *el visionario y el poeta*, hombre de imaginación, siempre más allá de la situación presente, y por eso

mismo hombre de fe. Es también el hombre de África, el *muntu*, el hombre que participa a la fuerza vital, el *ngolo* y el hombre del verbo, el *nommo*. Por eso, y por su estatura mítica, lumumba, retrato del Rebelde, encarna la ascensión del África del siglo XX hacia un futuro de unidad y de prosperidad.

La producción teatral de Mira y Césaire irradia en el aire del tiempo como un himno universal contra toda forma de opresión y de envilecimiento del hombre, haciendo estallar las fronteras de Haití, de España y de África, para reunir a todos los hombres del mundo bajo la bandera de la paz y de la libertad.

A parte de la perspectiva crítica que ofrecen los dramas, el lector-espectador puede observar que, hoy, se ha conseguido llevar a la práctica lo que en siglos pretéritos era desdeñosamente rechazado como irrealizable: una nueva dimensión se abre frente a lo que en la actualidad se considera asimismo fuera del alcance de la mano del hombre. En la sala teatral, se instaura una aguda conciencia de transitoriedad, que conduce a entender el presente como un devenir, como un momento también histórico y mutable, y objeto, por tanto, de la acción humana.

Nuestra última convicción es que el método semiótico, gracias al cual hemos podido llegar a las conclusiones señaladas *ut supra*, es un modelo privilegiado de lectura. Superada una primera lectura informativa de las piezas, empieza, con este método, el placer estético al verificar cómo se organizan las redes significativas que dan sentido a las obras. El conocimiento de lo representado por medio de sus elementos significantes, lingüísticos y no lingüísticos, lleva a una comprensión más completa de las formas y sentidos, puesto que enriquece la visión y permite una interpretación de mayor número de signos.

Por lo tanto, es un método que ofrece más posibilidades objetivas de estudio, en contra de quienes juegan las cartas de la crítica subjetiva, de quienes ven en el teatro según su conveniencia, en el momento y hora. El método semiótico libera de la opinión sin base ni fundamento, pues, va en contra de la convencionalidad crítica, y cambia la opinión emotiva – por la cual el teatro gusta o no gusta cual si fuera un plato gastronómico – por la científica: leer semiológicamente un texto no supone juzgarlo sino analizarlo. Es lo que lo aleja de cualquier planteamiento crítico tradicional que tiende a colocar los hechos artísticos en la gloria o en el infierno.

¿Podemos nosotros pretender haber aplicado escrupulosamente el método semiótico al análisis de las obras de Miras y Césaire? Ésta ha sido, al menos, nuestra intención. El trabajo que ofrecemos, hoy, es el resultado de este intento: es un trabajo inagotado, y somos conscientes de ello, pero ¿puede agotarse una crítica?

BIBLIOGRAFÍA

BILIOGRAFÍA

I. PRODUCCION DRAMATICA

I. 1. OBRAS DE MIRAS

I. 1a. Obras analizadas

I. 1b. Otros escritos

I. 2. OBRAS DE CÉSAIRE

I. 2a. Obras analizadas

I. 2b. Otros escritos

II. ESTUDIOS CRÍTICOS. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. PRODUCCIÓN DRAMÁTICA

I. 1. OBRAS DE MIRAS

I. 1a. Obras analizadas

- Miras, D. (1974). *La Saturna. Pípirijaina, texto 4*, 15-79
- (1985). *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. Madrid: Colección La Avispa.
- (1986). *La Venta del Ahogado*. Murcia: Universidad, Antología Teatral Española
- (1988). *De San Pascual a San Gil*. Madrid: Alambra.
- (1991). *El doctor Torralba*. Roma: Editorial Bulzoni.
- (1992a). *La Monja Alférez*. Murcia: Universidad, Colección Cuadernos de teatro.
- (1992b). *Las brujas de Barahona*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austra.

I. 1b. Otros escritos

- Miras, D. (1970). *Una familia normal* (inédita).
- (1971a). *Gente que prospera* (inédita).
- (1971b). *Nivel de vida* (inédita).
- (1971c). *La sal da la tierra* (inédita).
- (1971d). *Egisto* (inédita).
- (1971e). *Penélope* (inédita).
- (1972). *Fedra* (inédita).
- (1975a). *Por orden del señor alcalde* (inédita).
- (1975b). *El diablo Cojuelo* (inédita).
- (1975c). *El arrogante español* (inédita).
- (1975d). (presentación a) *De San Pascual a San Gil, Tiempo de historia*,

- 10, septiembre, 74.
- (1976). *Ajax* (inédita).
- (1977). “Memoria sobre una futura obra teatral cuyo título provisional sería *Aquelarre*” (inédita).
- (1980a). “Algunas consideraciones que presidieron la gestación de *Las brujas de Barahona*” *Primer Acto*, 185, agosto-septiembre, 71.
- (1980b). “fragmentos de la Memoria”, *Primer Acto*, 185, agosto-septiembre, 72-76.
- (1980c). “Selección de la historia”, *Primer Acto*, 185, agosto-septiembre, 76-77.
- (1980-1981). “Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia”, *Primer Acto*, 187, 21-23.
- (1981a) “La incógnita de Sitges”, *Primer Acto*, 190-191, noviembre-diciembre, 162-168.
- (1981b). “Un posible espectáculo en torno al mundo de Calderón”, en AA.VV., *III Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro 1980*, edición de José Monleón. Madrid: Ministerio de Cultura, 21-62 (ponencia en colaboración con César Oliva).
- (1982a). *Ivanov* (inédita).
- (1982b). *La villana de Vallecas* (inédita).
- (1982c). “Etnología y arte teatral”, texto inédito de la conferencia pronunciada en el Teatro español de Madrid, en Octubre.
- (1982d). “La nómina de autores”, *Leviatán*, Primavera, 139-142.
- (1982e). “El Premio Teatral Lope de Vega”, *Primer Acto*, 194, mayo-agosto, 34-38.
- (1983a). “Almagro 83. Las Jornadas”, *Primer Acto*, 96-101.
- (1983b). “Alvaro Custodio, a ambos lados del océano” (entrevista), *Primer Acto*, 201, 29-34.

Bibliografía

- (1983c). “Sobre Riaza y la sustitución”, en Luis Riaza, *Antífona... ¡cerda!, Mazurca, Epílogo*. Madrid: La Avispa, 5-17.
- (1983d). “Cantor y el lenguaje”. *Primer Acto*, 198, marzo-avril, 27-31.
- (1983e). “El renacimiento de la ópera”, *El público*, 3 diciembre, 2-3.
- (1984a). *Entre Troya y Siracusa* (inédita).
- (1984b). *La máscara de cristal* (inédita).
- (1984c). “*Buenas noches madre*, (El retorno del realismo)”, *Primer Acto*, 203-204, abril-junio, 184-186.
- (1984d) “Las columnas de la Tebaida”, *Primer Acto*, 206 noviembre-diciembre, 94-96.
- (1984e). “Del teatro fronterizo”, *Primer Acto*, 205, septiembre-octubre, 28-29.
- (1984f). “Miralles, el placer de la acción”, en Alberto Miralles, *El jardín de nuestra infancia*. Madrid: La Avispa, 7-17.
- (1985a). *La Orestíada* (inédita).
- (1985b). *La familia de Pascual Duarte* (inédita).
- (1985c). “Una charla informa con César Oliva”, *Primer Acto*, 209, mayo-junio, 93-96.
- (1985d). “Las Jornadas. Tema: Don Juan”, *Primer Acto*, 209, mayo-junio, 101-107.
- (1985e). “Literatura dramática y nuevas tecnologías”, *Primer Acto*, 207, Enero-febrero, 99-105.
- (1985f). “Mérida y el sol”, *Primer Acto*, 209, mayo-junio, 5-7.
- (1985g). “El monstruo del teatro clásico”, *Diario 16*, Suplemento del 27-28 julio 1985.
- (1985h). “Personaje y héroe”, en Luciano García Lorenzo, coord, *El personaje dramático*. Madrid: Taurus, 241-252.
- (1985i). “Un texto inédito de Martín recuerda”, *Primer Acto*, 207,

Bibliografía

- enero-febrero, 56.
- 1986a). *No hay burlas con el amor* (inédita).
- (1986b). “El autor en España de hoy: el teatro se convierte en Museo”, en Klaus Pört, ed., *reflexiones sobre el Nuevo Teatro español*. Tübingen: Max Niemeyer.
- (1986c). “Un cincuentenario: García Lorca”, *Priemer Acto*, 216, noviembre-diciembre, 5-7.
- (1986d). “Con Luis Pascual en torno a Lorca”, *Primer Acto*, 216, noviembre-diciembre, 14-19.
- (1986e). “Los hijos de Valle”, *Campus* (Universidad de Murcia), 7 de mayo, 9.
- (1987a). “Introducción a Miguel Medina Vicario”, *El café de marfil y La plaza*. Salamanca: Almar, 7-41.
- (1987b). “El matadero y la historia”, *Primer Acto*, 221, noviembre-diciembre, 16-19.
- (1987c). “El parche de Teseo”, *Primer Acto*, 217, enero-febrero, 25-27.
- (1987d). “El Shakespeare de los titiriteros”, *Primer Acto*, 218, marzo-abril, 18-20.
- (1987e). “La vuelta de las Bacantes”, *Primer Acto*, 219, mayo-agosto, 28-31.
- (1988a). *Los demonios de san plácido* (inédita).
- (1988b). “Acerca del drama histórico”, *Primer Acto*, 187, 21-23.
- (1988c). “Historia t teatro”, texto inédito de la conferencia pronunciada en La Coruña (universidad Internacional Menéndez Pelayo) en julio.
- (1988d). “El mito agrario y la génesis del teatro”, en Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, coords., *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: taurus.
- (1988e). “Nota del autor”, en *de San Pascual a San Gil*, edición de Luis Alonso Girgado. Madris: Alambra.

Bibliografía

- (1988f). “El Tannhäuser de Salvat”, *Primer Acto*, 222, enero-febrero, 76-81.
- (1989a). “Teatro e historia”, texto inédito de la conferencia pronunciada en la Universidad de Murcia, en diciembre.
- (1989b). “El autor teatral como híbrido”, texto inédito de la conferencia pronunciada en Murcia en diciembre.
- (1989c). “Las guerras de nuestros antepasados: Delibes en el teatro”, *Primer Acto*, 230, septiembre-octubre, 88-93.
- (1990a). “De Goethe a Von Kleist”, *Primer Acto*, 236, noviembre-diciembre, 6-15.
- (1990b). “En torno a Salinas”, *Primer Acto*, 234, mayo-junio, 223-229.
- (1991a). “Casona en perspectiva”, Separata del número 238 de *Primer Acto*, marzo-abril, 10-13.
- (1991b). “Otra vez los Montenegro”, *Primer Acto*, 217, enero-febrero, 25-27.
- (1991c) “El sueño de los payasos”, *Primer Acto*, 238- marzo-abril, 6-11.
- (1993). *El libro de Salomón* (inédita).

I. 2. OBRAS DE CÉSAIRE

I. 2a. Obras analizadas

- Césaire, A. (1956). *Et les chiens se taisaient*. Paris: Présence Africaine.

Otra edición : Paris: Présence Africaine, 1962.

Con traducción : *Y los perros callaban*. Trad. y notas de L. Z. D. Galtier.

Buenos Aires: Ed. Librerías Fausto, 1974.

- (1963). *La tragédie du roi Christophe*. Trad. De Carmen Kurtz.
Barcelona: Barral. Ed., 1972.
- (1967a). *Une saison au Congo*. Paris: Seuil.
- (1967b). *Une tempête*. Paris : seuil.
Otra edición: Paris: Senil, 1969.
Con traducción: *Una tempestad*. Trad. de C. Kurtz. Barral, Ed. Barcelona:
Barral, Ed, 1972.

I. 2b. Otros escritos

- Césaire, A. (1939). *Cahier d'un retour au pays natal*. Volontés (Paris), n° 20,
octubre.
Otras ediciones: Paris: Bordas, Préface de A. Breton, 1947.
Paris: Présence Africaine, 1956, 1971.
Con traducción: *Cuaderno de un retorno al país natal*. Prólogo y
traducción de Agustí Batra. Ed. Bilingüe. México: Era, 1969.
- (1946). *Les armes miraculeuses*. Paris. Gallimard.
Con traducción : *Las armas milagrosas*. Traducción y notas de Lisandro
Z. D. Galtier. Buenos Aires: Ed. Librerías Fausto, 1974.
- (1948a). *Soleil coup coupé*. Paris: K.
- (1948b). Introducción a la obra de V. Schoelcher: *Esclavage et
colonisation*. Paris: P.U.F.
- (1950a). *Corps perdu*. Paris: Flagrante.
- (1950b). *Discours sur le colonialisme*. Paris : Reclame.
Otras ediciones: Paris: Présence Africaine, 1956.
5ª ed., Paris: Présence Africaine, 1970.
- (1955a). *Réponse à Depestre, poète Haitien*. Paris : Présence Africaine,
Avril-Juillet.
- (1955b). *Sur la poésie nationale*. Paris : Présence Africaine, Oct-Nov.

Bibliografía

- (1956a). *Lettres à Maurice Thorez*. Paris: Présence Africaine.
- (1956b). *Culture et colonisation*. Paris: présence Africaine, Nov.: 190-205.
- (1959). *L'homme de culture et ses responsabilités*. Paris : Présence Africaine, Fev-Mars.
- (1960a). *La pensée politique de Sekou Touré*. Paris, Présence Africaine, janvier, 65-73.
- (1969c). *Toussaint-Louverture*. Paris: Club Français du Livre.
- (1982). *Moi Laminare*. Paris: Seuil.

II. ESTUDIOS CRÍTICOS. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- AAVV. (1969). *La culture africaine. Symposium d'Alger*, 21 de julio- 1^o agosto.
- AAVV. (1971a). *Poesía Africana* (Aimé Césaire, B. Dadié, L. Damas, B. Diop, etc: Antología de Amelia Jiménez, Andrés Bausart y Diego Santa Cruz, Santiago de Chile: Ed. Nueva Universidad de Chile.
- AAVV. (1971b). "Le théâtre négroafricain", en *Actes du colloque d'Abidjan*, 14-29 de abril de 1970. Paris : Présence Africaine.
- AAVV. (1977). "En busca de un nuevo teatro africano", en *El correo año XXX*, n^o 5, mayo 29-33 Doc. africano, 7 (6) n^o 3.
- AAVV. (1977). *Teatro español actual*. Madrid : Fundación Juan March, Cátedra.
- Abanda Ndengue, J. M. (1970). *De la négritude au négritisme*. Yaoundé : Clé.
- Alexandrescu, S. (1971). "A Project in the semantic análisis of the characters

- in William faukner's work", *Semiótica*, 4, 37-51.
- Adotevi, S. (1972). *Négritude et négrologues*. Paris: U.G.E.
 - Albérès, R. M. (1959). *L'aventure intellectuelle au XX*. Paris: Albin Michel.
 - Alcover, N. (1977). *La cultura española durante el franquismo*. Bilbao: Mensajero.
 - Alonso Girgado, L. (1988). "estudio preliminar" a Domingo Miras, *De San Pascual a san Gil*. Madrid: Alambra, 1-34.
 - Alter, J. (1979). "Coding dramatic Efficiency in Plays: From Text to Stage", *Semiótica*, 28 (3/4), 247-258.
 - Amorós A. (1986). "La teatralidad de Valle Inclán", en *Cuadernos de Música y teatro*, 1, 126.
 - (1987). "El teatro", en *Letras Españolas 1976-1986*, 147-167. Madrid: Castalia.
 - (1988). *La investigación teatral en España: Hacia una historia de la escena*. Madrid: Boletín informativo de la F. Juan March, 177, 3-12.
 - Ansón, L.M. (1971). *La negritud*. Madrid: revista de Occidente.
 - Artaud, A. (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
 - (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
 - Austin, J.L. (1970) *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil.
 - Baba Kake, I. (1990). "Point de vue", en *UMOJA*, vol. 1, n^o 1, 20-21. Ottawa: African Canadian Council.
 - Bablet, D. (1963). *Le lieu théâtre dans la société moderne*. Paris : CNRS.
 - (1983). *Les révolutions scéniques au S. XX*. Paris : Société nationale d'art du S. XX.
 - Bablet, D. y Jacquot, J. (1970). *Les voies de la création théâtrale II*. Paris: CNRS.
 - Bajtín, M. (1977). *Le marxisme et la philosophie du langage*. Paris : Minuit.
 - (1981). *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press.
 - (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.

Bibliografía

- Baroja, C. (1967). *Vidas mágicas e Inquisición, II*. Madrid: Taurus.
- (1979). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.
- (1980). *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*. Madrid: Istmo.
- Barthes, R. (1964). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- (1967). “Discours de l’Histoire”, en *Information sur les sciences sociales*, VI, 4.
- (1972). *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos Ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XX, 1973.
- (1981). “Introduction à l’analyse structurale du récit”, en *Communications* 8. Paris: seuil.
- (1984). “L’effet de réel”, en *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- (1985). *L’aventure sémiologique*. Paris: Seuil.
- Battestini, M. (1967). *Aimé césaire, écrivain martiniquais*. Paris: Nathan, Collection Littérature africaine.
- Benamon M. (1975). “Demiurgic Imagery in Césaire’s theatre”, en *Présence Africaine*, n° 93, 1° trimestre, 165-177.
- Benveniste, E. (1966, 1974). *Problèmes de linguistique générale I, II*. Paris: Gallimard.
- Bettetini, B. (1975). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gili, 1977.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Bobes Naves, M. C. (1973). *La semiótica como teoría lingüística*. Madrid: Gredos.
- (1989). *La semiología*. Madrid : Síntesis.
- (1991) *semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- (1992). *El diálogo*. Madrid : Gredos.
- Bogatyrev, P. (1971). “Les signes du théâtre”, en *Poétique* 8, 517-530.

Bibliografía

- Bogliolo, F. (1977). *Manual Zapata Olivella (Négritude et problème du Noir)*. Dakar-Abidjan: NEA
- Bravo-Villasante, C. (1988). *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: Mayo de Oro.
- Brecht, B. (1963). *Ecrits sur le théâtre, I, II*. Paris : l'Arche.
- Bremond, C. (1973). *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- (1981). “La logique des possibles narratifs”. L'Analyse structurale du récit, en *Communications*, 8, 66-82. Paris: Seuil.
- Breton, A. (1943). *Un grand poète noir*, - Préface au Cahier. New York : Hémisphères.
- Breyer, G. A. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Buero Vallejo, A. (1961). *Las meninas*. Madrid: Escélicer.
- (1980-1981). “Acerca del drama histórico”, *Primer acto*, 187, 19-21.
- (1982). “El teatro de Buero vallejo visto por Buero Vallejo”, *Primer Acto*, 194, 6-7.
- (1985). “Historia viva”, Prólogo a Domingo Miras, *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. Madrid: La Avispa, 5-14.
- Buysens, E. (1978). *La comunicación y l articulación lingüística*. Buenos Aires: Universidad.
- Canoa Galiana, J. (1974). “Análisis semiológico de la estructura de una obra dramática” en *Crítica semiológica*, 59-95. Santiago de Compostela: universidad.
- (1989). *Estudios de dramática (Teoría y Práctica)*. Valladolid: Aceña.
- Castagnino, R. (1975). “Descripción semiótica de un texto dramático hispanoamericano contemporáneo”, en *semiología del teatro*, 27-46. Barcelona: Planeta.
- Cattaneo, M. T. (1989). “En torno a cincuenta años de teatro histórico”, *Boletín Informativo de la F. Juan March*, 3-14.

Bibliografía

- Chamizo, L. (1982). *Las brujas*, en *Obras Completas*, 120-215. Badajoz: Universitas.
- Coquet, J. (1972). *Sémiotique littéraire*. Paris: Larousse.
- Combet, L. (1994). “Maestro de paremiólogos”, en *Paremia*, nº 3, 9-15. Madrid: Sersa.
- Corvin, M. (1963). *Le théâtre nouveau en France*. Paris: PUF.
- (1964). *Le nouveau théâtre à l'étranger*. Paris : PUF.
- Cuche, F. X. (1971). “L'utilisation des techniques du théâtre traditionnel dans le théâtre négroafricain moderne”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris : Présence Africaine, 137-154.
- Dally, C. y Sido, I. (1971). “L'histoire et la politique comme sources d'inspiration”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris : Présence Africaine, 87-101.
- Daspe, A. (1975). “Le roman historique et l'histoire”, en *Revue d'histoire littéraire de la France*, 75-235.
- Davis, F. (1986). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza Ed.
- Delafosse, M. (1927). *Las civilizaciones negroafricanas*; trad. de Miguel López Atocha. Madrid: Hernando.
- Díez Borque, J. M. y García Lorenzo, L., eds. (1975). *Semiología del teatro*, 103-125. Barcelona: Planeta.
- Díez Borque, J. M. (1985). “Presencia-ausencia escénica del personaje”, en AA.VV. *El personaje dramático*, 53-65. Madrid: Taurus.
- Díez Canedo, E. (1968). *Artículos de Crítica Teatral, II & III*. México: Joaquín Motriz.
- Dijk, T. A. van (1972). *Some aspects of the Texts Grammars*. The Hagues: Mouton.
- (1973). “Grammaires textuelles et structures narratives”, en *Sémiotique narrative et textuelle*, 177-207. Paris: Larousse.
- (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.

Bibliografía

- Diop, Cheikh A. (1967). *Antériorités des civilisations nègres: mythe ou vérité historique*. Paris: Présence Africaine.
- Domenech, R. (1980). “El teatro desde 1936”, en *Historia de la literatura española*. Madrid: Taurus.
- (1988). “1936-1975: tiempos de guerra y dictadura”, en *Escenarios de dos mundos*, 2, 204-219, Madrid: Centro de Documentación teatral.
- (1993). *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid: Gredos.
- Donavan, Fr. (1971). *Historia de la brujería*. Madrid: Alianza.
- Ducrot, O. (1982). *Decir y no decir. Principios de seántica lingüística*. Barcelona: Anagrama.
- (1986). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona, Paidós.
- Duvignaud, J. (1965). *Sociologie du théâtre*. Paris: PUF.
- Eco, U. (1975). “Elementos preteatrales de una semiótica del teatro”, en AA.VV. *Semiología del teatro*, 93-102. Barcelona: Planeta.
- (1985). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Elam, K. (1980). *The Semiotics of theatre and drama*. Londres-Nueva York: Methuen.
- Eliet, E. (1965). *Panorama de la littérature négroafricaine*. Paris: Présence Africaine.
- Elizalde, I. (1984). *Temas y tendencias del teatro actual*. Bilbao: Publicaciones de la Univ. de Deusto.
- Equipo reseña (1989). “Teatro” en *Doce años de cultura española (1976-1987)*, 91-143. Madrid: Encuentro.
- Ertel, E. (1977). “Eléments pour une sémiologie théâtrale”, en *Travail théâtral*, 28-29 (121-150).
- Everaet-Desmedt, N. (1981). *Sémiotique du récit*. Cabay : Librairie Ed. Louvain-La-Neuvé.

Bibliografía

- (1989). *Sémiotique du récit*. Bruxelles : Prisme librairie-ed., Louvain-La-Neuvé.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil.
- (1969). *Les damnés de la terre*. Paris : Maspero.
- Faye, J. P. (1972). *Théorie du récit. Introduction aux "Langages totalitaires"*. Paris : Gallimard.
- Fernández y González, A. (1981). "El problema significativo de las acotaciones dramáticas, "Valle-Inclán y Luces de Bohemia", en *La literatura como signo*, 246-267. Madrid: Playor.
- Fernández Lera, A. (1986). "Lo penúltimo de Domingo Miras: somos hijos de Valle", *El público*, 33, 16-19.
- Fernández Santos, A. (1977). "Underground murciano", *Diario 16*, 8 de febrero, 22.
- Ferrer, J. M. (1918). *Historia de La Monja Alférez. (Doña Catalina de Erauso) escrita por ella misma*. Madrid: Tipografía Renovación, Biblioteca de "El Sol".
- Ferreras, J. I. (1990). *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.
- Fodeba, K. (1950). *Théâtre Africain*. Paris: Seghers.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Galdós, B. (1908). *Episodios Nacionales (Los duendes de camarilla)*. Madrid: Sucesores de Hernando.
- (1910). *Prim*. Madrid: Sucesores de Hernando.
- García Barrientos, J. L. (1981). "Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro". *Segismundo* 33-34, 9-50.
- (1991). *Drama y Tiempo*. Madrid: CSIC.
- García Lorca, F. (1967). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- García Lorenzo, L. (1974). "Cartelera teatral", en *El año literario español 1974*, 49-65. Madrid: Alianza.
- (1975a). *El teatro español hoy*: Madrid Planeta.

Bibliografía

- (1975b). “Elementos paraverbales en el teatro de A. Buero Vallejo”, en *Semiología del teatro*, 103-125.
- (1981). *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid: S.G.E.L.
- (1985). *El personaje dramático*. Madrid: taurus.
- García Pavón, Fco. (1962). *Teatro social en España*. Madrid: Taurus.
- García Pintado, A. (1982). “¿Crisis del teatro español?”, *Primer Acto*, 194, 16-19.
- García Ruiz, V. (1988). “Victor Ruiz Iriarte, teórico y crítico teatral en la inmediata posguerra”, en *Investigaciones Semióticas II*, 197-211. Oviedo: Univ. de Oviedo.
- Genette, G. (1966). *Figures I*. Paris Seuil.
- (1969). *Figures II*. Paris: Seuil.
- (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Genot, G. (1973). “Tactique du sens”, en *Semiótica*, VIII, 3, 193-219.
- Girard, G.; Quellet, R. y Rigault, Cl. (1978). *L’univers du théâtre*. Paris: PUF.
- Gramsci, (1957). “Introductio à l’étude de la philosophie et du matérialisme historique”, en *Gramsci dans le texte*. Paris: Ed. Sociales.
- Greimas, A. J. (1966). *Semántica estructural*. Madrid : Gredos.
- (1970). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua, 1973.
- (1973). “Les actantes, les acteurs et les figures”, en *sémiotique narrative et textuelle*. Paris : Larousse.
- (1983). *Del sentido II*. Madrid : Gredos, 1989.
- Greimas, A. J. et Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la Théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Grotowski, J. (1979). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Goldmann, L. (1955). *Le Dieu caché, étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard.
- (1964). *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.

Bibliografía

- Guegane, J. (1971). “Les auteurs et l’Etat”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris: Présence Africaine, 207-224.
- Guerrero zamora, J. (1967). *Historia del teatro contemporáneo, Vol IV*, Barcelona: Juan Flors.
- Guiraud, P. (1971). *La sémiologie*: Paris: PUF.
- Gullón, G. (1996). “El discurso histórico y la narración novelesca (Juan Benet)”, en *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- Gullón, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Gwynne, E. (1989). *Dramaturgos en perspectiva*. Teatro español del siglo XX. Madrid: Gredos.
- Hall. E. T. (1959). *The silent lenguaje*. Nueva York: Doubleday.
- Halsey, M. T. (1988). “Introduction to the historial drama of post-war spain”, *Estreno*, XIV, 1, 11-17.
- Halsey, M. T. y Zatlín, P. eds. (1988). *The contemporary Spanish Theater. A collection of Critical Essays*. New York: University Press of America, Inc.
- Hamburguer, K. (1977). *Logique des genres littéraires*. Paris : Seuil, 1986.
- Helbo, A. (1975). *Semiología de la representación*. Barcelona: G. Pili.
- Higonnet, M. (1989). “La representación de la mujer”, *Boletín Informativo de la F. Juan March*, 192, 40-45.
- Honzl, J. (1940). “La mobilité du signe théâtral”, en *Travail théâtral*, 4, 1971. (La primera edición en Slovo a Slovesnost, VI, 1940 : 177-188.
- Huerta Calvo, J. (1985). *El teatro en el siglo XX*. Madrid: Playor.
- Iglesias Feijo’o, L. (1988). “circunstancia y sentido de *El Concierto de San Ovidio*: El teatro de Buero Vallejo” , *Estreno*, XIV, 1, 18-21.
- Ingarden, R. (1971). “Les fonctions du langage au théâtre”, *Poétique*, 8, 531-538. Paris: Seuil.
- Ionesco, E. (1966). *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard.
- Irele, Fr. A. (1966). *Les origines de la négritude à la Martinique, sociologie de l’œuvre poétique d’Aimé Césaire*, Thèse, Paris (inedite).

Bibliografía

- Isasi Angulo, A. C. (1974). *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Madrid: Ayuso.
- Issacharoff, M. (1985). *Le spectacle du discours*. Paris: Librairie José Corti.
- Jacquart, E. (1974). *Le théâtre de dérision*. Paris: Gallimard.
- Jaime Gómez, J. de y Jaime Lorén, J. M. de (1995). “Autocrítica paremiológica. Los refranes españoles enjuiciados por el refranero”, en *Paremia*, n° 4 117-125. Madrid: Sersa.
- Jakobson, R. (1963). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- (1966). *Théorie de la littérature*. Paris : Seuil.
- (1977). *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil.
- Jaheinz, J. (1969). *Manuel de littérature négroafricaine du XV^o siècle à nos jours, de l’Afrique à l’Amérique*. Paris: Resma.
- (1971). “La théâtralité du théâtre nigérian moderne”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris : Présence Africaine, 137-174.
- (1973). *Muntu: las culturas negroafricanas*. México: Fondo de cultura económica.
- Jarnés, B. (1971). *Sor Patrocinio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Kane, Cheik H. (1988). *L’aventure ambiguë*. Paris : U.G.E.
- Kateb, Y. (1971). *L’homme aux sandales de caoutchouc*. Paris : Seuil.
- Kesteloot, L. (1964). *Aimé Césaire, poète d’aujourd’hui*. Bruxelles : Ed. Seghers.
- (1964). “La tragédie du roi Christophe ou les indépendances africaines au miroir d’Haiti”, en *Présence Africaine*, n° 51, 33° trim., 131-146.
- (1970). *Négritude et situation coloniale*. Yaoundé : Ed. Clé.
- (1971a). *Les écrivains noirs de langue française*. Bruxelles : Université de Bruxelles.
- (1971b). “Le théâtre traditionnel,” en *Le théâtre négroafricain* : Paris : Présence Africaine.

Bibliografía

- (1971c). “Université du théâtre africain”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris : Présence Africaine, 225-246.
- (1971d). *Comprendre le Cahier d'un retour*. Yaoundé : Ed. Saint Paul – les classiques africains.
- Kesteloot, L. & Kotchy B. (1993). *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre*. Paris : Présence Africaine.
- Knapp, L. M. (1982). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- Kom, A. (1983). *Dictionnaire des oeuvres littéraires négroafricaines de langue française des origines à 1978*. Sherbrooke : ACCT, Naaman.
- Kotchy, B. (1971a). “Place et rôle de la musique dans le théâtre négroafricain moderne”, en *Notes Africaine*, n° 132, 99-102.
- (1971b). “Le théâtre contemporain”, en *Le théâtre négroafricain*, a5-65. Paris: Présence Africaine.
- (1971c). “Théâtre et publico”, en *Le théâtre négroafricain*, 75-85. Paris : Présence Africaine.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos. (*Semeiotiké, recherches pour une sémanalyse*). Paris : Minuit, 1969.
- Krysinski, W. (1981). *Carrefours de signes : essais sur le roman moderne*. La haya : Mouton
- Kurt Spang (1991). *Teoría del drama*. Pampolona: EUNSA.
- Lafuente, M. (1989). *Historia general de España, 8*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Lagarde et Richard (1972). *La littérature française*. Paris: Bordas et laffont.
- Lagneau-Kesteloot, L. (1964). “La tragédie du roi Christophe ou les Indépendances africaines au miroir d’Haiti”, en *Présence Africaine*, n° 51, 3° trim., 131-146.
- Larthomas, P. (1972). *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris : Colin.

Bibliografía

- Leda Shiavo (1984). *Historia y novela en Valle-Inclán*. Madrid: Castalia.
- Lethbridge, E. Figueredo (1981). “Do Negro a Negritude: Significação do teatro histórico de A. Césaire”, en *Africa: Revista de centro de Estudios Africanos da Universidade de Sao Paolo*, nº4, 115-120.
- Lewandowski, T. (1992). *Diccionario de lingüística*. Madrid: Cátedra.
- López Mozo, J. (1981). “Los dramaturgos se reúnen”, *Pipirijaina*, 19-20, oct., 55-61.
- Lorente, M. (1990). “La Venta del Ahorcado”, en *Campus*. Universidad de Murcia, 36, 10.
- Lotman, Y. (1973). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.
- (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Lozano, J. (1986). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza.
- Lukács, G. (1971). *La novela histórica*. México: Era.
- (1973). “Sociología del drama moderno”, en *Sociología de la literatura*, 251-281. Barcelona: Península.
- Mahindi, K, (1985). “L’apport de Efua Theodora Sutherland à la dramaturgie contemporaine”, en *Présence Africaine*, nº 79, 3º trim., 103-117.
- Mahood, M (1966). “Le théâtre dans les jeunes Etats africains”, en *Présence Africaine*, nº 60, 4º trim., 16-34.
- Maingueneau, D. (1976). *Initiation aux méthodes de l’analyse du discours*. Paris: Hachette.
- (1981). *Approche de l’énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette.
- (1984). *Genèse du discours*. Liège : P. Mardaga.
- Marañón, G. (1936). *El Conde-Duque de Olivares (la pasión de mandar)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1967). *Don Juan*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Marinis, M. de (1982). *Semiótica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*. Milán: Bompiani.

Bibliografía

- Marquerie, A. (1959). *Treinta años de teatro en España*. Madrid: Editora Nacional.
- Maximin, D. (1971). “Le théâtre de Wole soyinka”, en *Présence Africaine*, n° 79, 3° trim., 103-117.
- Mbom, C. (1979). *Le théâtre d’Aimé Césaire*. Paris : ed. Nathan.
- Melone, T. (1962). *De la négritude dans la littérature négroafricaine*. Paris: Présence Africaine.
- (1971). “La vie et le langage théâtral”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris : Présence Africaine. 137-154.
- Memel-Flote, H. (1971). “Anthropologie du théâtre négroafricain traditionnel”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris : Présence Africaine. 15-30.
- Méndez Moya, A. 1994). “Domingo Miras: *Las brujas de Barahona y La Monja Alférez*”, *Anthropos*, 154-155. marzo-abril.
- Menéndez Pelayo, M. (1928). *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: Victorino Suárez.
- Merrcier, R. (1962). *L’Afrique noire dans la littérature française*. Dakar : Publication de la section des langues et littératures, n° 11.
- Meyerhold, V. (1963). *Le théâtre*. Paris: Gallimard.
- (1973). *Ecrits sur le théâtre*. Lausanne : La Cité.
- Michaud, G. (1957). *L’œuvre et ses techniques*. Paris : Nicet.
- Miller, A. (1967). *Las brujas de Salem*. Buenos Aires : Losada.
- Miralles, A. (1977). *Nuevo teatro español: una alteranativa social*. Madrid: Villamar.
- M’Lanhoro, J. (1971). “Les sources d’inspiration du théâtre africain. L’utilisation de la tradition orale”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris: Présence Africaine, 65-87.
- Molero, L. (1974). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Editorial Nacional.
- Moncó Robillo, B. (1989). *Mujer y demonio: una pareja barroca*. Madrid: Instituto de Sociología Aplicada.

Bibliografía

- Monleón, J. (1971). *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets editor.
- (1977a). “El teatro: El año de las elecciones”, en *El año literario español 1977*, 54-57. Madrid: Castalia.
- (1977b). “Un estreno de Domingo Miras”, *Triunfo*, 12 de febrero, 54.
- (1979). “El teatro”, en *El año literario español 1979*. 70-91. Madrid: Castalia.
- (1986). “Las alumbradas de la Encarnación Benita”, *Estreno*, XIV, 1, 5-6.
- Moore, G. (1982). “Images de la Révolution dans le théâtre africain”, en *Le Monde Diplomatique*, n° 342, sept., 23.
- Moragues Chazarra, M. A. (1990). “Domingo Miras, una historia teatral”, *Campus* (Univ. de Murcia), 36, 10.
- Moraleda, P. (1984). “El estudio de la literatura dramática, hoy”, *Alfinge*, 2, 143-154.
- Morales, A. (1989). “Domingo Miras, entre nosotros”, *La Opinión*, 6 de diciembre, 43.
- Morel, J. (1974). *La tragédie*. Paris : A. Colin.
- Morisseau-Leroy, F. (1969). “Le rôle du théâtre africain dans le développement”, en *La culture africaine*, 271-274.
- Morris, C. (1958). *Fundamentos de l teoría de los signos*. México: UNAM. (“Foundations of the theory of signs”, International Encyclopedia of Unified science, I, 2).
- (1971). *Writing in the general theory of Signs*. La Haya: Mouton.
- Mounin, G. (1972). *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama.
- Mouralis, B. (1971). “La peinture sociale comme source d’inspiration”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris : Présence Africaine, 101-112.
- Mukarovsky, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gili.

Bibliografía

- Nadeau, M. (1945). *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil.
- Ngal, M. à M. (1975). *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*. Dakar-Abidjan: NEA.
- Njoh Muelle, E. (1975). *De la médiocrité à l'excellence*. Yaoundé. Clé.
- Nwoko, D. (1969). "A la recherche d'un nouveau théâtre africain", en *La culture africaine*, 229-241.
- Oleza Simó, J. (1996). "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de Siglo", en *La novela histórica a finales del siglo XX*, 81-94. Madrid: Visor.
- Oliva, C. (1986). "Notas a *La Venta del Ahorcado*", Introducción a Domingo Miras, *La Venta del Ahorcado*. Murcia: Universidad, Antropología Teatral Española, 1-16.
- (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alambra.
- (1990). "Viento de Europa", *La verdad*, 11, de marzo, 66.
- Ortega y Gasset, J. (1957). *Comentario al "Banquete" de Platon. Obras completas, IX*. Madrid: Revista de Occidente.
- (1958). *Idea de teatro*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pavis, P. (1976). *Problème de sémiologie théâtrale*. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec.
- (1990). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1978). *Ecrits sur le signe*. Paris : Seuil.
- Pérez Coterillo, M. (1974). "Domingo Miras el último realista", *Informaciones*, Suplemento de 26 de septiembre, 10.
- Pérez-Stansfield, P. (1983). *Direcciones de teatro Español de Posguerra*. Madrid: José Porrúa Turranzas.
- Piscator, E. (1962). *Le théâtre politique*. Paris: L'Arche.

Bibliografía

- Poyatos, F. (1994a) “Paralenguaje y sonidos extrasomáticos en la novela: perspectivas semiótico-comunicativas a través de los estudios de comunicación no verbal”, en *Semiótica(s). homenaje a Greimas*, 141-155. Madrid: UNED.
- (1994b, I). *La comunicación no verbal. Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid: Istmo.
- (1994b, II). *La comunicación no verbal. Paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid: Istmo.
- (1994b, III). *La comunicación no verbal. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid: Istmo.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1989). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Prieto, L. J. (1971) “Notes pour une sémiologie de la communication artistique”, en *Werk*, 4, 248-251.
- (1972). *Ensayo semiológico de sistemas literarios*. Barcelona: Planeta.
- (1975). *Pertinente et pratique. Essai de sémiologie*. Paris: Minuit
- *Primer Acto* (1982). “Premios”, *Primer Acto*, 196, 127-128.
- *Primer Acto* (1980). “Domingo Miras”, *Primer Acto*, 185, 70.
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: fundamentos.
- Ramos Núñez, R. (1988). “La percepción de lo teatral en la lectura”, en *Investigaciones semióticas II*, 501-513. Oviedo: Un. de Oviedo.
- Ravis-Françon, S. (1975). “Temps historique et temps romanesque dans la Semaine sainte”, *revue d'Histoire Littéraire de la France*, 75, 419.
- Ricard, A. (1972). *Théâtre et nationalisme, Wole Soyinka et le Roi Jones*. Paris : Présence Africaine.
- (1985). “Le théâtre et le cinéma africains”, en *l'Année Africaine*, mai, 299-304.
- Richard, R. (1971a). “Césaire et Shakespeare, en et “Une tempête” de Césaire”, en *Le théâtre négroafricain, Colloque d'Abidjan, 1970*. Paris : Présence Africaine.

Bibliografía

- Rico, F. (1981). *Historia y crítica de la literatura española VIII. Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Ed. Crítica.
- (1992). “El teatro”, en *Historia y Crítica de la literatura española*, 9. Barcelona: Crítica, 459-465.
- Ricoeur, P. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Editorial Cristiandad, 1987, 2 vol.
- (1985). *Temps et récit III*. Paris: Seuil.
- Robin R. (1973). *Histoire et linguistique*. Paris: Colin.
- Rodney, E. H. (1973). *Teatro español contemporáneo*. Sherbrooke: Naaman.
- Rodríguez Méndez, J. M. (1988). “Mi teatro y yo”, *Campus Univ. de Murcia*, 28, 12.
- Romera Castillo, J. (1977). *El comentario de textos semiológicos*. Madrid: SGEL.
- (1981). *La literatura como signo*. Madrid: Playor.
- (1988a). *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel: Reichenberger.
- (1988b). “Semiótica literaria y teatral en España”, en *Investigaciones Semióticas II*. Oviedo: Univ. de Oviedo, Serv. De Publicaciones, 353-388.
- (1988c). “Teoría y técnica del análisis narrativo”, en VV.AA., *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 111-152.
- (1990). “Semiótica teatral en España. Ampliación bibliográfica”, en *Investigaciones Semióticas III*. Madrid: UNED.
- (1993). “Sobre texto y representación teatral”, en Muro, M. Ángell (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica Actual*, Logroño: Gobierno de La Rioja, 1993, 291-311.
- (1994). “Repertorios extraverbales en la comunicación literaria”, en *Signa*, 175-207 (también <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).
- Romera, J.; Yllera, A. y García Page, M. eds. (1993). *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*. Madrid: Visor Libros.

Bibliografía

- Romera, J.; Pérez Priego, M. Á.; Lamíquiz, V. y Gutiérrez Araus, M. L., eds. (1995). *Manual de estilo*. Madrid: UNED.
- Rossi-Landi, F. (1972). *Semiótica e ideología*. Milano: Bompiani.
- Ruggeri Marchetti, M. (1982). “Teatro spagnolo”, en Mario Verdone, dir. *Teatro contemporáneo*, 393-401. Roma: Lucarini.
- Ruiz Ramón, F. (1977). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- (1978). *Estudios de teatro español. Siglo XX*. Madrid: F. Juan March.
- (1979a). “Crónica de una resistencia”. *Triunfo*, 12 de mayo, 48-49.
- (1979b). “La dificultad de hacer teatro en España”, *Triunfo*, 19 de mayo, 52-53.
- (1988a). “El drama histórico español contemporáneo”, *Estreno*, XIV, 1, 1.
- (1988b). “Pasado/Presente en el drama histórico”, *Estreno*, XIV, 1, 22-23
- (1988c). “Domingo Miras (Breve noticia de un dramaturgo)”, *Estreno*, XIV, 1, 26-27.
- (1988d). *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*. Murcia: universidad.
- Ruiz Ramón, F. y Oliva, C., coords. (1988). *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: Taurus.
- Salien, F. (1983). *Panorama du théâtre africain d'expression française*. Bandundu: CEEBA Publications.
- Salvat, R. (1983). *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.
- (1989). “Teatro de autor”, *Boletín Informativo de la F. Juan March*, 194, 3-14.
- (1991). “El resplandor de la hoguera”, Introducción a Domingo Miras, *La Saturna, en Teatro español Contemporáneo. Antología*. México: centro de

Bibliografía

Documentación teatral-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Gran Festival de la Ciudad de México, 913-918.

- Sanz Villanueva, S. (1984). *Literatura actual*. Barcelona: Ariel.

- Sastre, P. (1948). “Orphée noir”, Préface à l’Anthologie de la nouvelle poésie nègre et maitre de langue française. Paris P.U.F.

----- (1948). *Qu’est-ce que la littérature?* Paris : Gallimard

----- (1973). *Le théâtre de situation*. Paris: Gallimard.

- Sastre, A. (1990). “Representar la vida en un escenario”, *Campus*. (Univ. de Murcia), 40, 11.

----- (1993). “¡No hay autores!: *Las brujas de Barahona y La Monja Alférez*”, *El Mundo* (“*La Esfera*”). 6 de marzo.

- Saussure, F. (1965). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.

- Searle, J. R. (1972). *Les actes de langage*. Paris: Hermann.

----- (1979). *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge U. P.

- Serrano, V. (1989a) “Galdós, personaje dramático”, *Montearabí*, 6, 19-25.

----- (1989b). “Dominga Miras, dramaturgo actual”, *Campus* (Univ. de Murcia), 33, 13.

----- (1991a). “Domingo Miras y el Prólogo a *El barón*”, *Monteagudo*, 9, 39.

----- (1992a). “Domingo Miras: *La Monja Alférez*”, Introducción de Virtudes Serrano. Cuadernos de Teatro. Murcia: universidad de Murcia, 11-47.

----- (1992b). “Domingo Miras: *Las brujas de Barahona*”, Introducción de Virtudes Serrano. Madrid: Col. Austral, Espasa-Calpe, 9-60.

- Segre, C. (1975). “La función del lenguaje en el *Acte sans parole* de S. Beckett”, en *Semiología del teatro*, 193-216. Barcelona: Planeta.

- Senghor, L. S. (1963). *Négritude et humanisme, Liberté I*. Paris: Seuil.

----- (1964). *Poèmes*. Paris: Seuil.

----- (1979). *Libertad, negritud y humanismo*. Trad. por Julián Mrcos. Madrid: Tecnos, S. A.

Bibliografía

- (1977). *Négritude et civilisation de l'Universel, Liberté III*. Paris: Seuil.
- Serreau, G. (1966). *Histoire du nouveau théâtre*. Paris : Gallimard.
 - Sevilla Muñoz, J. ed. (1994; 1995). *Paremia*. n° 3 & 4. Madrid: Sersa.
 - Sido, I. (1971). “La politique”, en *Le théâtre négroafricain*, Colloque d'Abidjan, 1970, Paris: Présence Africaine.
 - Simon, A. (1970). *Dictionnaire du théâtre français contemporain*: Paris: Larousse.
 - Simon, P. H. (1966). *Théâtre et destin*. Paris: Colin.
 - Sito Alba, M. (1987). *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: UNED.
 - Slavinska, I (1978). “La semiología del teatro *in statu nascendi*: Praga, 1931-1941”, en *Biblioteca teatrale*, 114-135.
 - Sofola Zulu (sin fecha). “Le théâtre et la quête de l'authenticité africaine”, en *Libération ou Adaptation?: La théologie africaine s'interroge*. Le Colloque d'Accra, 154-166.
 - Souriau, E. (1950). *Les 200.000 situations dramatiques*. Paris : Flammarion.
 - Stanilavski, C. (1963). *La formation de l'acteur*. Paris: Payot.
 - Tchicaya U Tam'si (1987). “Les origines sacrées de notre théâtre”, en *Le Monde Diplomatique*, n° 405. dic. 23.
 - Tempels, J. (1949). *Philosophie Bantoue*. Paris: présence Africaine.
 - Toedera, A. (1978). *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Charles S. Peirce*. Valencia: Torres.
- (1988). “Teoría y técnica del análisis teatral”, en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, 155-199. Madrid: Cátedra.
- Toro, F. (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
 - Torrente Ballester, G. (1961). *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
 - Towa, M. (1970). *Introduction de la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*. Yaoundé: Clé.

- (1971). *Négritude ou servitude?* Yaoundé: Clé.
- Traoré, B. (1957). “Le théâtre négroafricain et ses fonctions sociologiques”, en *Présence Africaine*, n° XIV-XV, 180-201.
- (1958). *Le théâtre négroafricain et ses fonctions sociales*. Paris : Présence Africaine.
- (1970). “Tendances actuelles dans le théâtre africain”, en *Présence Africaine*, 75, 34-48.
- (1971a). “Le théâtre Africain de l’Ecole W. Ponty”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris : Présence Africaine. 31-44.
- (1971b). “Le théâtre africain: réalités et perspectives”, en *Le théâtre négroafricain*. Paris : Présence Africaine, 45-65.
- (1971c). “Le rôle du théâtre négroafricain d’expression française”, en *Présence Africaine*, 207-224.
- (1976). “Education coloniale et genèse du théâtre négroafricain d’expression française”, en *Présence Africaine*, n° 97, 1° trim. 92-116.
- Trapero, A. P. (1989). *Introducción a la semiótica teatral*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.
- Tuñón de Lara M. (1973). *Estudios sobre el siglo XIX español*. Madrid: Siglo XXI.
- Ubersfeld A. (1978). *Lire le Théâtre*. Paris : Ed. Sociales. Trad. en español: *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, Un. de Murcia, 1989.
- (1982). *L’école du spectateur. Lire le théâtre 2*. Paris: Ed. Sociales.
- Urrutia, J. (1975). “De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto teatral”, en AA.VV. *Semiología del teatro*, 269-291. Barcelona: Planeta.
- (1985). “Actante y personaje (los actantes)”, en *El personaje dramático*, 87-9393. Madrid: Taurus.
- Valle-Inclán, R. (1967). *El ruedo ibérico*. Madrid: Ágila.
- Vélez de Guevara, L. (1988). *El diablo Cojuelo*. Madrid: Castalia.

Bibliografía

- Veltrusky, J. (1990). *El drama como literatura*. Buenos Aires: Gelerna.
- Veyne, P. (1972). *Cómo se escribe la historia*. Madrid: Fragua.
- Vidal Ortuño, J. M. (1991). “Isabel II, personaje literario”, en *Montearabí*, 11., 49-58.
- Villanueva, D. (1989). *Comentarios de textos narrativos: la novela*. Valladolid: Ed. Júcar.
- Weinrich, H. (1964). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos, 1968.
- Wellwarth, G.E. (1978). *Spanish Underground Drama*. Trad. en español con prólogo de A. Miralles. Madrid: Villamar.
- White, H. (1973). *Metahistory. The historical Imagination in 19th Century Europe*. Baltimore: John Hopkins U.P.
- (1987). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Williams, B. (1985). “What has history to do with Semiotics”, *Semiotica*, 54, 3-4.
- Yllera, A. (1974). *Estilística, Poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza.
- (1986). “Tiempo y novela”, en A.E.S. (Ed.), 573-593.
- Ynduraín, D. (1980-81). “De Galdós a Miras pasando por Valle-Inclán”, *Primer Acto*, 187, dic-enero, 117-121.
- Zadi Zaourou, B. (1970). *L’Esthétique de Césaire à travers le “Cahier d’un retour au pays natal”* Abidjan, Fac. Lettre (inédit).
- (1978). *Césaire entre deux cultures*. Dakar: Ed. NEA.
- Zich, O. (1931). *Esthétique de l’art dramatique. Dramaturgie théorique*. Praga: Melantrich.
- Zorrilla, F. de Rojas (1952). *Lo que quería ver el marqués de Villena*. Madrid: B.A.E., 54.