

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD: Iztapalapa.

DIVISIÓN: Ciencias Sociales y Humanidades (CSH).

GRADO: Licenciatura.

TÍTULOS DE LOS TRABAJOS:

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE TEATRO: “*El Arquitecto y el Emperador de Asiria en el tiempo representado*”.

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE LÍRICA: “*La crueldad en El anticristo de Alarcón*”.

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE NARRATIVA: “*Las voces de Isidora en La desheredada*”.

NOMBRE: Ximena Gómez Goyzueta.

NOMBRE Y FIRMA DEL ASESOR: Doctor Gustavo Illades Aguiar.



LUGAR Y FECHA DE LA REALIZACIÓN DEL TRABAJO:

México, D.F., diciembre de 2006.



El Arquitecto y el Emperador de Asiria en el tiempo representado

Ximena Gómez Goyzueta
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

El objetivo de este trabajo es realizar un estudio para la puesta en escena de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*¹, tomando como referencia para la acción de los personajes el tiempo en el teatro². El tiempo representado, objetivo a desarrollar, es la manifestación del tiempo en la puesta en escena teatral; éste se puede representar mediante la dirección escénica, y la dramaturgia actoral con la disposición del escenario, del público, la dinámica de los actores, que es lo que propondré en este trabajo más adelante.

La perspectiva bajo la cual se hace este estudio parte de la necesidad de puntualizar el análisis del texto de teatro como un primer momento de la manifestación del arte teatral. Hay que tener presente que la relación entre el análisis teórico del teatro y su puesta en escena representa siempre un fenómeno sumamente complejo.

Comenzaré con un breve panorama que me permita observar la movilidad del *Arquitecto y el Emperador de Asiria* frente a la crítica.

El Arquitecto y el Emperador de Asiria pertenece a la etapa del ‘teatro pánico’ del dramaturgo español Fernando Arrabal. Llamado así por el propio Arrabal, el ‘teatro pánico’ corresponde a casi toda la década de los años 60’s en su producción. El concepto de pánico es retomado por Arrabal de la mitología griega (el dios Pan, dios de los pastores, de la

¹ FERNANDO ARRABAL, *El cementerio de automóviles, El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, ed. y Pról. Diana Taylor, Cátedra, Madrid, 1998. Todas las citas de *El Arquitecto...* se harán de esta edición.

² El sustento teórico para el concepto del tiempo en el teatro lo tomaré y desarrollaré en el análisis de la obra mencionada, del estudio sobre semiótica teatral de Anne Ubersfeld. No tomaré en cuenta los aspectos dirigidos estrictamente a la semiótica, sólo me apoyaré en las nociones interpretativas y descriptivas del tiempo, el espacio, las didascalias y el texto. ANNE UBERSFELD, *Semiótica teatral*, 3ª ed., trad. Y adaptación de Francisco Torres Monreal, Cátedra / Universidad de Murcia, Madrid, 1998.

fertilidad, de la fiesta: *Pan* significa *todo*, en riego) en una conferencia titulada “El hombre pánico”³, en Sydney Australia, en 1962. En ella, se proclama la idea del ‘hombre pánico’ como artista capaz de profetizar lo impredecible del futuro, dado el comportamiento de la memoria en él (el futuro), en dos vertientes, una como causa-efecto en la línea recta del tiempo, y, otra, como subordinada al azar, en donde la línea del tiempo es variable permanentemente. Esta última es por la cual Fernando Arrabal opta para concebir la obra de arte, específicamente teatral, del ‘hombre pánico’ como plagada de confusión y azar, y al artista pánico como el único capaz de revelar lo inesperado al espectador. Se considera así que el ‘pánico’ es una forma de acción en donde los contrarios se unen a nivel de la realidad y el sueño por la fragmentación del tiempo, con lo que surge la idea de que “la vida es la memoria y el hombre es el azar”.⁴Bajo esta idea ‘pánica’ es que se pretende construir la representación del tiempo a través del espacio y de la movilidad de los personajes en *El arquitecto y el Emperador de Asiria*.

La crítica habla del *Arquitecto y el Emperador de Asiria* en torno a dos criterios encontrados. Estos criterios por un lado establecen que, en esta obra, que es la más representativa del periodo ‘pánico’, Arrabal somete la visión del espectador a actos aparentemente transgresores y deliberados contra las grandes instituciones, y que lo único que reflejan es un vacío del fenómeno teatral pretendiendo más bien escandalizar sin ton ni son a las buenas conciencias. Por otro lado, se habla de algunos montajes de la obra, en donde el espectador es llevado a su límite entre la realidad y la ficción para salir azotado y purgado de las cargas sociales, teniendo así una intensa experiencia teatral.

³ FERNANDO ARRABAL, “El hombre pánico”, *Papeles de Son Armadans*, vol. 10, núm. 113 (1965), pp. 35-50.

⁴ *Ibid.*, p. 35-50.

Para Thomas John Donahue⁵, en el teatro de Fernando Arrabal se encuentran fundidos elementos del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud⁶, con la estética barroca de la vacilación de la realidad, para tener como resultado una propuesta radical que se enmarca en el contexto de la vanguardias a través de su teoría ‘pánica’; y así comenta acerca del *Arquitecto y el Emperador de Asiria*:

*In this play, the characters fill their time by playing games of all sorts until the games become serious but have become completely lost in game. One of the most important games played by Arrabal's cast of characters is the game of mimicry or travesty. This simple game of role playing gives his plays a variegated texture and his characters a depth that they could not easily achieve otherwise. [...] Mimicry has no imperatives, no precise rules, rather there is an incessant invention of second reality.*⁷

José M. Polo Bernabé plantea una paradoja sobre el teatro más vanguardista de Arrabal en su estudio “Arrabal y los límites del teatro”.⁸ Menciona, al igual que casi todos los críticos incluidos aquí, la relación que se puede establecer entre las ideas del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud y la dramaturgia de Arrabal, para crearse “un teatro más allá del alcance de las palabras, por consiguiente la cristalización del sueño en un espectáculo total”.⁹ Y su conclusión es:

La paradoja de la creación de Arrabal es que al aproximarse al puro juego bordea el riesgo de violar las mismas reglas que lo hacen posible, quedándose en una pura gesticulación sin destinatario. Por eso el problema fundamental de su teatro es el de los límites dentro de los cuales éste pueda existir como una fuerza disruptora del principio de la realidad sin destruir la comunicación entre la escena y

⁵ THOMAS JOHN DONAHUE, “Fernando Arrabal: His panic theory and the avant-garde”, *Journal of Spanish Studies: twentieth century*, vol. 3, núm. 2, (1975), pp. 101-113.

⁶ ANTONIN ARTAUD, *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Hermes, México, 1987. Artaud habla de su teoría como una propuesta de teatro casi ausente de palabras, que pretende rescatar el vitalismo y la relación que el hombre primitivo tenía con la naturaleza, pues considera que el hombre occidental moderno (entiéndase modernidad desde la colonización hasta el momento en el que Artaud escribe) ha dado muerte a los grandes mitos que le podrían dar sentido al mundo contemporáneo, completamente desvalorizado y automatizado. El teatro pues funcionaría como un acontecimiento que provoque un desastre social, y que, a su vez, permita una renovación de la vida, pues al tener esta capacidad, demuestra que la fuerza de la vida sigue intacta, y que sólo la magia del teatro es capaz de resucitarla y renovarla mediante un espectáculo que destruya las convenciones estructurales y sociales (es decir, los temas moralmente aceptados por el espectador) del teatro.

⁷ *Ibid.*, pp. 109-110.

⁸ JOSÉ M. POLO BERNABÉ, “Arrabal y los límites del teatro”, *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 22, núm. 4, (1975), pp. 459-471.

⁹ *Ibid.*, p. 459.

el espectador que hace posible el teatro como experiencia, ejercicio que en definitiva supone la dificultad de mantener un delicado e inestable equilibrio.¹⁰

Y además menciona:

Este procedimiento de invención dramática dentro del espacio de la escena que aumenta la distanciamiento del espectador al crear la conciencia del teatro como pura ficción y no como imitación naturalista, se desarrolla plenamente en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, quizás la obra de Arrabal más compleja [...] que utiliza de manera oblicua una metáfora de Artaud.¹¹

Por otra parte, dentro de esta controversia, Renée Geen menciona en las primeras líneas de su artículo “Arrabal’s *The Architect and Emperor of Asiria*”¹², que, partiendo del hecho de que Arrabal considera esta obra como su trabajo más importante, los críticos no siempre coinciden con él, y dice:

When first produced at the Theatre Montparnasse in 1967, the play received at best mixed reviews, while the English production in 1971 was dismissed by the Espectator drama critic as “Arrabalonely... deliberately designed to discover how far [it] can go in belabouring its audience with pseudo-intellectual twaddle without actually provoking some kind of violent retaliation...” On the other hand, at its New York premiere at La Mama in 1976, Clive Barnes found himself overwhelmed. It was a great theatrical experience (New York Times, May 26).

Geen realiza un estudio minucioso de AEA¹³ basándose en la conferencia de “El hombre Pánico” de Arrabal.

Por su lado, Martín Esslin¹⁴ habla de los componentes ‘pánicos’ en AEA:

As he gained in fame and assurance Arrabal’s fertile imagination produced a long series of plays in which an inverted ritual, a kind of black mass, recurs with considerable regularity; and this urge towards blasphemy is allied to exuberant sadomasochistic fantasies of the most extreme kind. Among this highly theatrical but mostly far too chaotically structured oeuvre, one play stands out by the economy of its design and the brilliant simplicity of its basic concepts which clearly shines through the most baroque detail.

En un estudio sobre el humor en la obra de Arrabal, Maria Sergia Guiral¹⁵ considera que “en la obra de Arrabal, la muerte, la violencia y la crueldad se transforman en placer

¹⁰ *Ibid.*, p. 471.

¹¹ *Ibid.*, p. 469.

¹² RENÉE GEEN, “Arrabal’s *The Architect and Emperor of Asiria*”, *Romance Notes*, University of North Carolina at Chapel Hill, vol. 19, núm. 2 (1978-1979), p. 140.

¹³ Estas siglas, que resumen el título de la obra *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, las tomaré del estudio de Geen para el resto de mi trabajo por su funcionalidad en cuanto a la longitud de este título.

¹⁴ MARTÍN ESSLIN, *The theater of the absurd*, Penguin Books, third edition, Great Britain, 1980, 290-291.

¹⁵ MARÍA SERGIA GUIRAL STEEN, *El humor en la obra de Fernando Arrabal*, Playor, Madrid, 1988.

estético, perdiendo su sentido trágico por la forma cómica de enfocarlas”¹⁶, y habla del elemento del juego, en los personajes de esta dramaturgia, como el mecanismo de defensa que utilizan para trascender el dolor que les provoca vivir en el mundo moderno y así transformar la realidad; señas que aparecen de manera muy clara en *AEA*. Guiral comenta:

Aparte del lenguaje, Arrabal construye un juego, pantomima de la realidad, que llega a representar una forma de existencia artificial en la cual vive el personaje. Este juego se convierte en su único propósito de existencia. De esta manera desorienta la realidad penosa en que vive y consigue una tregua al dolor, al vacío o a la alineación.¹⁷

Por su parte, Deborah Gaensbaver, en su apartado dedicado a Fernando Arrabal, dentro de su estudio *The french theater of the absurd*,¹⁸ menciona:

The Architect and the Emperor of asiria (1967), generally considered Arrabal's finest play, blends the alienation and unlikely savage tenderness of Arrabal's early works with his 'panic' emphasis on the visually fantastic. [...] the Architect and the Emperor join rank with an extraordinary assemblage of modern Everyman figures in the theater of the absurd Beckett's stramps, Ionesco's Bérengers, Adamov's Professor Taranne-who have so lost bearing in the modern world that their identities have become essentially interchangeable.

Francisco Torres Monreal¹⁹ considera que ‘el teatro pánico’ constituye la etapa vanguardista más importante del dramaturgo. Los temas que aparecen a lo largo de su producción siguen siendo los mismos de su producción anterior: la guerra, la represión del Estado, el conflicto con la madre, la iglesia y la religión, la blasfemia. El cambio ocurre en el tratamiento de éstos, con lo cual la obra de Arrabal evoluciona. Ya no aparecen como temas centrales, son más bien absorbidos por la conciencia de los personajes, y movibles según el desarrollo de la acción de los personajes en la representación. Así, para Torres Monreal, quien considera que *AEA* que mejor ilustra esta etapa, los elementos dramáticos que conforman este tratamiento son:

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸ DEBORAH B. GAENSBAYER, *The French theater of the absurd*, David O’Connell Editor. Twayne Publishers, Boston, 1991, pp. 98-99.

¹⁹ FRANCISCO TORRES MONREAL, “El naufragio de un sueño”, en *Teatro español contemporáneo. Antología*, F.C.E., Madrid, 1992, pp. 821-827.

Una variedad de registros lingüísticos, la adopción sistemática de las metamorfosis de los personajes a fin de dar cabida a las vivencias del pasado, a las transmuciones rituales y a las reconversiones y asimilaciones del inconsciente que le aportan los sueños; su tendencia al sadismo, característica del mejor teatro de esos momentos²⁰; la mezcla de tiempos concentrados en el presente de la representación; el recurso de la ceremonia y del juego como modos de representación escénica, y finalmente su carácter marcadamente psicodramático.²¹

Diana Taylor, en el prólogo a *El cementerio de automóviles, El Arquitecto y el Emperador de Asiria*,²² hace un análisis basado en el estudio psicoanalítico *Ego and Archetype* de Edward F. Edinger, y en la propuesta del psicodrama. De estas interpretaciones se desprenden consideraciones del proceso del desarrollo de la acción de los personajes en AEA, que se derivan de juegos representacionales que realizan a lo largo de toda la obra.

Taylor dice:

Para el Arquitecto y el Emperador los juegos se convierten en una forma de conocerse a sí mismos y de experimentar el mundo que los circunda más allá de la lógica. La naturaleza de los juegos se corresponde con la naturaleza de los sueños, del psicodrama, del mismo teatro. Todo tiene lugar en el espacio y en el tiempo que existen en la periferia de la Realidad.²³

Con lo cual “Arrabal reafirma el proceso incesante de la vida, mágica y esperanzada, en un nivel transpersonal, poniendo de relieve, sin embargo, la incapacidad del hombre moderno de asociarse con lo sagrado, lo eterno, de bañarse en la fuente de la juventud.”²⁴

Así pues, teniendo este panorama general, se puede comenzar en análisis para la propuesta de representación. Iniciaré con el fundamento teórico de los elementos dramáticos (concepto de tiempo y espacio en el teatro y didascalias).

Mi análisis se basará en la “*relación representación-texto*” que teoriza en su estudio sobre *Semiótica teatral*, Anne Ubersfeld. En su estudio, Ubersfeld menciona que:

²⁰ Aunque estoy citando a Torres Monreal, como referencia de este teatro podemos mencionar por ejemplo *Los negros*, de Genet, o *La lección* de Ionesco, entre otras.

²¹ El psicodrama plantea una serie de disposiciones en cuanto a los personajes y a la utilería en torno al drama psicológico del protagonista, para quien deben quedar a disposición la utilería, el ejemplo más común es poner una silla; y los demás personajes deben fungir como actantes subordinados a recrear y revivir el drama del protagonista, objetivo del psicodrama.

²² DIANA TAYLOR, “Prólogo a Fernando Arrabal”, en *El cementerio de automóviles, El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Op. cit. p. 16.

²³ *Ibid.*, p. 56.

²⁴ *Ibid.*, p. 61.

El texto de teatro está presente en el interior de la representación bajo forma de voz, de *foné*; tiene una doble existencia, precede a la representación y la acompaña. Nuestro presupuesto de partida es que existen, en el interior del texto de teatro, matrices textuales de *representatividad*; que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que ponen de relieve los núcleos de teatralidad del texto. Estos procedimientos específicos se deben menos al texto que a la lectura que de él se haga.²⁵

Las “matrices textuales de *representatividad*, los núcleos de teatralidad del texto”, se generan del elemento de las didascalias explícitas e implícitas²⁶, pues a través de su lectura encontramos las marcas teatrales en el texto que nos permiten imaginar su representación en el escenario, tanto a nivel técnico (escenografía, utilería, música, iluminación, actuación), como a nivel de contenido (tratamiento de la obra).

Carente de un indicador espacial determinante para la acción dramática en las didascalias y el diálogo, *AEA* se puede construir a través de la dimensión del tiempo: “El tiempo es uno de los elementos fundamentales de la constitución del texto dramático y de su presentación escénica”²⁷. Sin embargo, el espacio²⁸ es determinante para que suceda el hecho teatral y el arte dramático se realice.

²⁵ ANNE UBERSFELD, *Semiótica teatral*, 3ª ed., trad. Y adaptación de Francisco Torres Monreal, Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid, 1998.

²⁶ Para la noción de didascalias, me apoyo en ALFREDO HERMENEGILDO, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, *Incipit*, vol. XI, 1991, Seminario de Edición Crítica y Textual, Buenos Aires, pp. 127-151. Hermenegildo dice: “La noción de didascalias abarca las marcas[teatrales] presentes en todos los estratos textuales, incluye las acotaciones escénicas, además de la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial, con su nombre, naturaleza y función. Comprende en segundo lugar, los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Hemos llamado a la primera variante, con sus distintas modalidades, didascalia explícita. Identificamos a la segunda como didascalia implícita.” (p.134). En resumen (siguiendo a Ubersfeld, citada por Hermenegildo), las didascalias designan el contexto de comunicación, determinan pues una pragmática, es decir, las condiciones concretas del uso de la palabra. Las didascalias textuales pueden preparar la práctica de la representación (en la que no figuran como palabras). *Ibid.*, p. 17.

²⁷ Siguiendo la lectura de Ubersfeld y apoyándome en el *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética y semiología*, de Patrice Pavis, resumo que hay tres temporalidades teatrales: *el tiempo dramático*, sólo existe como vivido por la conciencia del espectador, es decir, vinculado a su desarrollo escénico desde el comienzo hasta el final de la manifestación del espectáculo; *el tiempo de la ficción* descrita por el texto, el del universo representado (tiempo épico); *el tiempo de duración de la representación*, que pueden ser dos o tres horas.

²⁸ El *espacio teatral*, para Ubersfeld, “es la imagen (imagen en vacío) y la contraprueba de un espacio real. [...] El espacio teatral es, ante todo, un lugar escénico por construir; sin él, el texto no puede encontrar su emplazamiento, su modo concreto de existencia.” *Ibid.*, pp. 108-109.

Para proponer un estudio sobre una puesta en escena, es necesario inferir una concepción espacio-temporal, predeterminada en primera instancia por el propio texto dramático, a través de las didascalias y el diálogo. Así pues, para representar una obra de teatro basada en el elemento del tiempo, éste se puede representar a través del espacio escénico desde tres maneras:

a) con el texto literario

b) con el universo histórico en que se inscribe y del que es la representación más o menos mediatizada

c) con las realidades psíquicas de los personajes²⁹

AEA se construye principalmente a través de las didascalias explícitas e implícitas. Por lo tanto, partiremos del texto literario como constructor del universo en que se inscribirá la representación.

Los elementos teóricos-dramáticos mencionados hasta aquí fundamentarán una propuesta de la representación del tiempo en *AEA* como una espiral, que coincide con la idea 'pánico' del Arrabal, en tanto que su concepción del tiempo en el teatro es variable, si recordamos su enunciados: "la vida es la memoria y el hombre es el azar".³⁰

Comenzaré por el argumento.

La obra está dividida en un primer acto con dos cuadros y un segundo acto con tres cuadros.

AEA comienza con el aterrizaje desastroso de un avión en el que viaja el Emperador, en una isla sin nombre con un solo habitante en calidad de salvaje, el cual pareciera que, con poderes mágicos, es obedecido por la naturaleza, Arquitecto. El Emperador menciona

²⁹ *Ibid.*, p. 119.

³⁰ *Ibid.*, p. 42.

ser el único superviviente de un accidente (quizá la destrucción de la humanidad). Después de dos años de estancia en la isla, el Arquitecto ha aprendido el lenguaje del Emperador, el de la civilización, lo que les permite realizar juntos una serie de juegos representacionales, inducidos por el Emperador, pues a través de éstos él reconstruye su pasado y reflexiona a cerca del mismo. Ante esta realidad pretérita que lo oprime, pues es descubierto como culpable de haber asesinado a su madre y de no haber trascendido se lo coma para resurgir renovado y, además, con los poderes mágicos de su compañero. Estos ocurre a la inversa: el Arquitecto es despojado de sus poderes para transformarse en el Emperador; entonces ocurre el mismo suceso que al inicio de la obra, sólo que los papeles de identidad de los personajes se invierten, y la historia se anuncia como una espiral infinita.

Para la concepción espacio-temporal de la representación y su puesta en escena, mencionamos que tomaremos como base el análisis de las didascalias explícitas e implícitas.

Dado que la obra no indica de manera determinante³¹ un espacio para los sucesos (salvo la mención de la isla, y algunos elementos de utilería como una cabaña, una silla, arbustos, mediante las didascalias explícitas), nos apoyaremos en la idea de que existen dos temporalidades en ella claves para su representación, que se manifiestan por los dos únicos personajes que aparecen. Una eterna, mítica, cíclica, la del Arquitecto, y otra dinámica, variable, cambiante, en constante transformación, la del Emperador. A continuación

³¹ Hermenegildo, en su artículo “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, hace una clasificación de las didascalias explícitas e implícitas, que me permitirá aclarar esta aseveración. Es de la siguiente manera. Las *explícitas* contienen *las acotaciones escénicas*, los paréntesis e indicadores de *didascalias enunciativas* (quién habla), *motrices* (entradas y salidas de personajes, desplazamientos realizados en escenas, gestos), *icónicas* (señalamiento de objetos, vestuarios, determinación del lugar). Las implícitas son iguales, más una clasificación más, que son las *abiertas*. *Ibid.*, pp. 134-135. Quiero decir que la mención de los elementos de utilería y la disposición de los personajes en torno a éstos (didascalias explícitas icónicas), a mi modo de ver, tiene un carácter secundario y se subordinan a todas las demás clasificaciones, tanto de las didascalias explícitas como de las implícitas.

estableceré los momentos claves en la obra que me permiten ubicar el tiempo de la representación del modo descrito.

Tenemos un primer momento determinado principalmente por las didascalias explícitas. Desde el comienzo, la llegada del Emperador después de un desastre a un lugar perdido en el tiempo y en el espacio específico de la obra, nos ubicamos en el tiempo, con dos distintas temporalidades: el tiempo histórico, del cual está impregnado y recién expulsado el Emperador, y el tiempo eterno, a través de la figura permanentemente joven y mágica del Arquitecto.

El espacio de la ficción se desarrolla en esta última temporalidad, lo que puede establecer su comienzo *in medias res*, y su proceso. Por un lado su curso es en espiral, empieza donde termina, atisbando una nueva historia por el cambio de papeles de los personajes al final, no se encierra en sí misma. Por otro lado, los personajes juegan teatralmente trayendo al presente (el espacio eterno de la isla del Arquitecto), directa o indirectamente, la vida del Emperador enmarcada en un tiempo histórico, para sufrir una transformación finalmente, a través del acto antropófago del Arquitecto, que los deja ubicados en la misma línea del tiempo infinito:

PERSONAJES:

EL EMPERADOR DE ASIRIA Vestuario variado y barroco de hoy antiguo.

EL ARQUITECTO Cubre sus desnudeces con una piel de animal.

La acción se desarrolla en un pequeño calvero en una isla en la que sólo vive el Arquitecto. Una cabaña y una especie de silla rústica. Matorrales al fondo.

ACTO PRIMERO

Cuadro Primero

Ruido de avión. EL ARQUITECTO, como un animal perseguido y amenazado, busca un refugio. Correteo, cava en la tierra, tiembla, correteo de nuevo y, por fin, esconde la cabeza en la arena.

Explosión y resplandor de llamas. EL ARQUITECTO, con la cabeza contra el suelo y los oídos tapados con los dedos, tiembla de espanto.

Pocos momentos después entra en escena el EMPERADOR con una maleta. Tienen una cierta elegancia afectada, intenta permanecer tranquilo. Toca al ARQUITECTO con la extremidad de su bastón al tiempo que le dice:

EMPERADOR.-Caballero, ayúdeme, soy el único superviviente del accidente.

ARQUITECTO.-(*Horrorizado*) ¡Fi, fi, fi, figa..! (*Le mira un momento aterrado y, por fin, sale corriendo. Oscuro*)³²

Vemos ya una diferencia en el tiempo desde las indicaciones del vestuario; el Emperador se sitúa en el barroco y en el presente, que se puede traducir como el de la modernidad si tenemos toda la referencia de la obra, y el del Arquitecto no indica alguna ubicación precisa.

Tenemos un segundo momento. Las últimas didascalias explícitas y los últimos diálogos de la obra son exactamente reproducidos como en el inicio, sólo que las didascalias aparecen a renglón seguido, lo cual indica un cambio, hay una aclaración vertiginosa del tiempo:

SEGUNDO ACTO CUADRO TERCERO

EMPERADOR (*En este momento el ARQUITECTO se ha convertido en el EMPERADOR por el acto antropófago*)³³.-Qué orgías me preparo. Yo solo: voy a ser el primero, el único. El mejor. Tendré que tener mucho ojo de que nadie me vea. Día y noche escondido. Y nada de lumbre, ni de cigarrillos, la llama de una colilla se ve en una pantalla de radar a diez mil kilómetros. Tendré que tomar todas las precauciones. Cantaré ópera: (*Cantando*) Fígaro-Fígaro-Fígaro-Fígaro-Fígaro... Vaya tío. Y como estoy solo la humanidad no me envidiará, no me perseguirá. Nadie sabrá todo el talento que se encierra en este único habitante de un planeta, quiero decir de una isla solitaria. Y ahora que me oyen, (*Loco de contento*) ¡Viva yo! ¡Viva yo! ¡Viva yo!... ¡y mierda para los demás! ¡viva yo! (*Danza feliz, como loco de contento . En ese instante ruido de avión. El EMPERADOR escucha inmóvil un instante. El EMPERADOR como un animal perseguido, amenazado, se refugia, corretea, cava en la tierra, tiembla, por fin esconde su cabeza en la arena. Explosión. Resplandor de llamas. El EMPERADOR, con la cabeza contra la arena y los oídos tapados con los dedos, tiembla de espanto. Pocos momento después entra el ARQUITECTO con una gran maleta. Una cierta elegancia afectada. Intenta permanecer tranquilo. Toca al EMPERADOR con el bastón mientras dice*)

ARQUITECTO.-Caballero, ayúdeme, soy el único superviviente del accidente.

EMPERADOR.-(*Horrorizado*) Fi, Fi, Fi, Fi, ¡Figa...!³⁴ (*Le mira un instante aterrado y por fin sale corriendo*)³⁵

³² *Ibid.*, pp. 148-149.

³³ La nota en el paréntesis es mía

³⁴ Vemos aquí funcionando las didascalias implícitas enunciativas. Tanto el Arquitecto como el Emperador, en el momento de ser un único habitante de la isla, dicen “fi, fi, fi, figa...!”. Sólo que podemos notar que en el texto del Arquitecto la “f” está con minúscula, y en el del Emperador, está con mayúscula; esto se debe quizá a la posición de cada uno en la obra. Por otro lado, en la última escena, vemos que en Emperador canta Fígaro, podemos pensar entonces que el “fi, fi, fi, figa...!” de ambos viene de la canción; que la historia siempre se inicia y termina igual, pero por la inversión de papeles y los sucesos acaecidos cada vez, su desarrollo es siempre distinto; además, a quien le toque llegar a la isla, viene cada vez quizá de una etapa distinta en el tiempo de la humanidad, con lo cual puedo reforzar mi visión de la estructura de la obra en espiral.

³⁵ *Ibid.*, p. 234. A partir de aquí, en todas las citas que se hagan de AEA, se pondrá la indicación de la página entre paréntesis y a renglón seguido.

Estos dos momentos nos permiten observar la estructura en espiral de la obra, dada por la fusión de los personajes en un tiempo eterno.

Inicia el segundo cuadro del primer acto y tenemos un tercer momento. Los personajes realizan una serie de juegos representacionales a lo largo de todo este cuadro, en donde se mezclan representaciones de situaciones del mundo moderno (una escena de guerra, una conversación telefónica por asuntos políticos), explicaciones absurdas de la vida y la imaginación del Emperador y sutiles referencias al asesinato de su madre, acompañadas todas de vestuarios diferentes y de una búsqueda incesante de algo, como quien se llame: destino, identidad, origen, etc. Dentro de estos juegos aparece repentinamente la voz del Arquitecto con la narración de la llegada del Emperador a la isla como un sueño:

ARQUITECTO.-Soñé que estaba solo en una isla desierta y que, de pronto, un avión se caía. Yo sentía verdadero pánico; corría por todas partes y hasta quise enterrar mi cabeza en la arena, cuando alguien me llamó desde atrás y...

EMPERADOR.-No sigas. ¡Qué sueños tan extraños! Freud, auxíliame. (p. 63).

Con lo cual se presenta una vacilación entre lo que ha ocurrido hasta ahí y lo que realmente es. Podemos pensar entonces que la escena “soñada” se repite eternamente en los sueños y la imaginación de los personajes y que se hace realidad a través de los juegos que ellos realizan buscando cada vez que el sueño se vuelva realidad. Y entonces todo vuelve a empezar cuando caen nuevamente en el sueño. Puede ser que los personajes construyen sus propias didascalias para iniciar el sueño cada vez. A continuación explico.

Tenemos ahora un cuarto momento. En el mismo cuadro el Emperador decide ya no jugar con el Arquitecto y se encierra en la cabaña para construir un espantapájaros-Emperador, él se desnuda quedando como el Arquitecto y se invierten los papeles a nivel de las didascalias explícitas icónicas (señalamiento de objetos, fijación de vestuario). Ahora el

Emperador, desnudo ante sí mismo, trata de dar mediante los mismos juegos teatrales la justificación a su vida de asesino burócrata. Sus recuerdos se agolpan con su vida en la isla y sus imagerías. En un momento piensa en el comportamiento *extraño* y en la edad del Arquitecto e infiere su juventud eterna, sorprendido. Finaliza el primer acto. De ahí el inicio del segundo acto:

SEGUNDO ACTO
PRIMER CUADRO. El mismo decorado

(Entra en escena el ARQUITECTO sigilosamente. Va a la cabaña)

ARQUITECTO.-¿Duermes?...¡Emperador! *(Sale de la cabaña y luego mutis por la izquierda del escenario. Un momento. Aparece por la izquierda una gran mesa con cajones. El ARQUITECTO la empuja hasta ponerla en el centro. De uno de los cajones saca un mantel que coloca sobre la mesa. Se pone una servilleta. Hace como que descuartiza un enorme ser que está acostado sobre la mesa. Simula que come un primer bocado. Por fin guarda todo en el cajón. Da la vuelta al mantel. Es un tapiz para una mesa de tribunal. Saca del cajón unas máscaras, una campanilla y un libro grueso de lomos dorados. Se pone una especie de toga sobre la cabeza y una máscara de juez. Toca la campanilla).* (p. 196).

Aquí encontramos funcionando tanto las didascalias explícitas como las implícitas, pues a través de lo sucedido en la obra es como las explícitas, aparecidas como un producto “inconsciente” del dramaturgo, se volverían a nivel de la representación escénica mediante las didascalias implícitas (dentro de los diálogos y de las didascalias explícitas) un producto onírico del Arquitecto o del Emperador o de los dos. Si tomamos el hecho de que el sueño del Emperador al abandonar la civilización es deshacerse de sus culpas y renovarse (tras haberse enfrentado a sí mismo mediante los juegos teatrales con el Arquitecto y con su desdoblamiento en el espantapájaros-Emperador, y al haberse descubierto la mágica eternidad del Arquitecto), su sueño se traslada al deseo de su fusión con el Arquitecto, que se baña todos los días en la fuente más fría de la isla, la fuente de la eterna juventud. Entonces, al parecer, con esta vacilación de la realidad teatral, siguiendo a José M. Polo

Bernabé y a Diana Taylor concretamente,³⁶ podemos pensar que el inicio del segundo acto puede ser un sueño del Emperador mientras duerme (quizá otra didascalia del Emperador). O bien, dado que la historia se repite eternamente, el Arquitecto ha recordado a través de su magia el deseo del Emperador (otra didascalia del Arquitecto). Entonces ambos se preparan para el juicio del Emperador, otra vez en el marco de los juegos teatrales, para descifrar por fin su culpa expresa y su deseo de renovación. Vemos cómo poco a poco se va dibujando la línea en espiral, no sólo en los polos de la obra, también en su interior.

Y tenemos el quinto momento. Comienza el juicio. El Arquitecto es el juez y el Emperador representa a todos los testigos (su esposa, su hermano, su amigo Sansón, Olimpia de Kant, amiga de su madre, y él mismo). Los personajes hacen del juicio un juego teatral: se quitan y se ponen las máscaras saltando constantemente de su vida en la isla al juicio, hasta que el Emperador asume el juego como algo real; el juego se va llevando a cabo de manera lineal con pequeñas rupturas que poco a poco van revelando la verdad de la culpa del Emperador aparejada a su deseo de renovación. He aquí la declaración de *Olimpia de Kant* a cerca de los deseos homicidas del Emperador:

EMPERADOR.-(*Olimpia De Kant*).- Yo no me meto en nada. Lo que le decía es que días antes de que desapareciera (*la madre del Emperador*)³⁷ ocurrió un suceso que ella me contó que merece que narre aquí. Mientras dormía, su hijo se aproximó sigilosamente, colocó con todo cuidado un tenedor, sal, y una servilleta junto a la cama y con una cuchilla de carnero, con todo sigilo, la levantó encima de la garganta de su madre y cuando le asestó el formidable hachazo que hubiera debido decapitarla, ella se separó. Al parecer al acusado en vez de sentirse mla, le dio un violento ataque... de risa. (*El EMPERADOR se para y ríe histéricamente. Tras haberse quitado la máscara de Olimpia de Kant*).

EMPERADOR.-¡A la rica carne de madre! La carnicería modelo. El artículo de la semana. (*Ríe a carcajadas. De pronto se vuelve muy serio hacia el ARQUITECTO*).

³⁶ Tenemos en los demás críticos revisados la mención de la presencia de la estética barroca en el 'teatro pánico' de Arrabal, concretamente en *AEA*, donde los personajes, usando la misma ficción que los creó, son capaces de crear otra ficción y mostrarse como puros objetos de su propia imaginación. Entonces se transforma la realidad y se crea otra nueva, es "el teatro como escenario del mundo", la realidad teatral es vacilante para el espectador. Ubicando *AEA* como una obra inscrita en la modernidad donde "el yo ha sido despojado de sí mismo", la participación del espectador es fundamental para la realización de hecho teatral, está necesariamente imbuido en él a través de los elementos estrictamente dramáticos, que son los que le dan el sentido a la historia; vemos entonces la presencia de la propuesta teatral de Artaud en esta obra de Fernando Arrabal.

³⁷ La nota del paréntesis es mía.

EMPERADOR.-*(Muy triste)* Nunca te lo he dicho, pero ¿Sabes? Cuando me voy de ti... *(Muy alegre)* Mira que poder haberle sacudido un hachazo y haberla convertido en filetes. Mi madre en rajitas. *(Triste de nuevo)* Nunca te lo he dicho pero si me alejo de ti cuando tengo necesidad de hacer *(muy digno)* mis “aguas mayores” es porque... *(ríe)* Mi madre, ¡qué caso! No habrás ceído ni una palabra de lo que ha dicho doña Olimpia... *(triste)*... Pues hoy lo sabrás. Hoy te diré la verdad. Me alejo de ti para blasfemar.

ARQUITECTO.-Pero ¿por qué? ¿No quieres blasfemar conmigo? (p.216).

Vemos cómo funcionan las didascalias enunciativas y motrices explícitas e implícitas. Encontramos cambios de voz, de máscaras, de tonos y de posturas en ambos personajes, principalmente en el Emperador; a su vez, se manifiesta una simultaneidad de planos sobre la espiral que va dibujando el desarrollo de la obra.

Y finalmente el Emperador, después de una representación del Arquitecto como su madre y el Emperador hijo bailando, acepta su culpa y el castigo, impuesto por él mismo. Rompe el juego y se coloca en la realidad concreta para intentar cumplir su deseo (segundo acto, final del primer cuadro e inicio del segundo):

ARQUITECTO.- *(Madre).*-Ven, hijo mío. *(El ARQUITECTO-madre levanta los pies. El EMPERADOR sentado de espaldas a ella recuesta su cuello contra la palma de los pies. Es una posición muy difícil)*

ARQUITECTO.-*(Madre)* *(Cantándole una nana)*

Pobrecito mi niño,
el más hermoso
que no tiene que dañarle
ni el diablo ni el coco

(La madre tararea la canción, mientras el EMPERADOR medio se amodorra. De pronto se levanta frenético)

EMPERADOR.-Que me oigan todos los siglos: en efecto, yo maté a mi madre. Yo mismo, sin ayuda de nadie. *(El ARQUITECTO corre a ponerse el atuendo de Presidente del Tribunal)*

ARQUITECTO.-¿Se da cuenta de la gravedad de lo que dice?

EMPERADOR.-No me importa. Que caigan sobre mí todos los castigos de la tierra y del cielo, que me devoren mil plantas carnívoras, que me vean la sangre de mis venas una escuadrilla de abejas gigantes [...]

(Siguen más adelante los diálogos en el mismo cuadro)

ARQUITECTO.-Será juzgado con toda severidad.

EMPERADOR.-¿Puedo Preguntarle cuál será mi castigo?

ARQUITECTO.-La muerte.

EMPERADOR.-¿Puedo elegir la manera de morir?

ARQUITECTO.-Diga.

EMPERADOR.-Quisiera que me matara usted mismo de un martillazo. *(Pausa. Con verdad)* Arquitecto, ¿me matarás tú?

ARQUITECTO.-Supongo que podemos ejecutar su deseo.

EMPERADOR.-Pero sobre todo...

ARQUITECTO.-¿Qué?

EMPERADOR.-No es mi deseo; es una exigencia: la última voluntad de un condenado a muerte.

ARQUITECTO.-Dígala de una vez.

EMPERADOR.-Tras morir...

ARQUITECTO.-*(Quitándose la toga)* Emperador, ¿hablas en serio?

EMPERADOR.-*(Grave)* Muy en serio.

ARQUITECTO.-Pero si todo esto es una broma más: tu juicio, tu proceso... pero parece que lo tomas en serio. Emperador, sabes que te quiero.

(Siguen hablando de lo mismo y...)

ARQUITECTO.-Pero morir no es un juego como todos los demás: es un juego irreparable.

EMPERADOR.-Lo exijo. Ese es mi castigo. Te estaba hablando de mi última voluntad.

ARQUITECTO.-A ver, di.

EMPERADOR.-Deseo que... deseo... bueno... que me comas... que me comas. Arquitecto; después de matarme tienes que comer mi cadáver entero. Quiero que seas tú y yo a la vez. Me comes entero...Arquitecto, ¿me oyes?

(Oscuro). (pp. 220-224).

Los juegos teatrales se diluyen y siguen funcionando las mismas didascalias, el cambio vertiginoso del juego a la realidad lo hace tomar su última decisión. Sin embargo, el Arquitecto podrá seguir jugando infinitamente. Aquí vemos una vez más claramente la presencia de las temporalidades distintas en cada personaje. El Emperador no puede seguir jugando a su propio juicio porque está cargado de su pasado reflejado en cada juego, incluido el juicio; para él los juegos son el medio para volver a empezar alejado de la civilización. El Arquitecto puede seguir jugando eternamente los juegos teatrales; él es inmutable, porque no tiene carga que lo confunda, está libre de cualquier referente.

En el último momento se cumple el deseo del Emperador. El Arquitecto se lo come, pero sucede lo contrario. En lugar de renovarse el Emperador en el Arquitecto, el Arquitecto pierde sus poderes mágicos y se impregna de la personalidad del Emperador progresivamente. Podemos entender esto en función de que el Arquitecto, al ser materia virgen, intemporal, se impregna de todo un mundo muy específico, que es el del Emperador, que de algún modo presenta la condición del hombre moderno, y el juego teatral sigue operando a través de las didascalias mencionadas hasta el final de la obra:

SEGUNDO CUADRO

Horas después

(Sobre la mesa que antes sirvió de tribunal está el cadáver desnudo del EMPERADOR. La mesa está preparada como para comer. Al hacerse la luz, aparece el ARQUITECTO con una gran servilleta atada al cuello. Iluminación tétrica. Progresivamente, hasta el final de la obra, el ARQUITECTO va

tomando los caracteres, la forma de hablar, el tono, la voz, las expresiones del EMPERADOR. Cuando vuelve la luz el ARQUITECTO está cortando el pie del EMPERADOR con tenedor y cuchillo). (p. 226).

El Arquitecto se come al Emperador hasta quedar incluso con su mismo vestuario, y se repite el principio de la obra atisbando la nueva historia por la inversión de papeles.

Podemos observar hasta aquí cómo la obra va ascendiendo en espiral, desde los juegos teatrales en desorden (el aislamiento del Emperador, hacia su orden progresivo con el juicio), hasta la consumación del deseo del Emperador, que es desvanecido finalmente porque dentro de la inversión de papeles con el acto antropófago hay otra inversión más. El emperador no consigue librarse de sí mismo, y esto permite que la historia siga su curso en espiral infinita. El sentido de la obra está dado por este cambio constante de un personaje a otro, dado por el devenir de la vida del Emperador en el tiempo y su choque con un espacio habitado por un ser eterno, con quien puede llevar a cabo, mediante el teatro, el sueño de regresar a su origen.

A continuación, basándome en mi análisis, haré una propuesta para un espacio escénico de *AEA*, el montaje de la primera escena y algunas indicaciones del ritmo y la dinámica de los personajes en toda la obra.

La propuesta para un espacio escénico derivará del estudio que se ha hecho de *AEA*, como una obra que tiene una estructura en espiral, fundamentada en la idea ‘pánica’ de que “la vida es la memoria y el hombre es el azar”. La línea espiral se dibujaría imaginariamente de arriba hacia abajo, comenzando por dos o tres espirales grandes, que son las que enmarcan a la obra, y a subes también el inicio y el fin de la historia infinita. De esas tres grandes espirales, deviene una pequeña espiral que va ascendiendo de más grande

a más pequeña, según el procedimiento de la obra, hasta el final; y así hasta el infinito. El montaje del espacio escénico, con base en lo anterior es el siguiente.

Un escenario circular de alrededor de cinco metros de circunferencia, cinco o seis escalones arriba del público. El escenario tendrá en el piso, en medio, una puerta pequeña por la que se entrará a su parte inferior, que estará acondicionada como la cabaña. De este primer escenario, a su vez, se desprenderá siguiendo el círculo, una construcción en espiral desplegada hacia el público, por la que podrán transitar hacia arriba y abajo indistintamente los personajes. A su vez, esa espiral tendrá algunas salidas, que vendrán de la cabaña en dirección recta hacia el público. Éste será el espacio fijo, el de la isla; es circular porque es eterno, e infinito hacia el espectador, será el espacio de la renovación o de la transformación de los personajes, el punto de partida y el fin. Todas las salidas directas de la cabaña hacia el público sugerirán la salida hacia el tiempo histórico, que se desplegará simbólicamente en el público. El espacio del público será un segundo escenario, de ahí vendrá el Emperador. Los asientos estarán dispuestos siguiendo la espiral, pero con pequeños espacios entre algunos, de manera que los personajes puedan transitar ya sea en espiral o como en un laberinto entre ellos. Así estará dispuesto el escenario. Con lo cual se establece la idea de un tiempo eterno cíclico, en espiral, al cual estarán sujetos el Arquitecto y el Emperador mediante el azar, determinado por el choque entre este tiempo y el tiempo histórico.

Pasaremos ahora a proponer un montaje inicial del primer cuadro del primer acto (Véase página 11 de este estudio).

Desde la presentación de los personajes en la nómina inicial, la presencia de las acotaciones escénicas para la descripción del espacio, hasta el diálogo, encontramos el choque de los dos tiempos distintos, el tiempo histórico del emperador y el tiempo infinito

del Arquitecto, lo cual nos da las condiciones para la interpretación histriónica. El emperador trae un “vestuario variado y barroco”. Se puede desprender de aquí la psique de un personaje complejo. Al decir “variado y barroco de hoy antiguo”, el dramaturgo nos hace referencia probablemente al tiempo de la modernidad saturado todo en la personalidad del Emperador, entendiendo la referencia al “periodo Barroco” y al “hoy antiguo”, como el inicio de la modernidad hasta el momento de la representación. El Emperador entonces será un personaje excéntrico, polifacético, pero que, teniendo toda la referencia de la obra, sabrá perfectamente lo que hace. Su acota pomposidad para moverse, lo cual permitirá la recreación del imaginario de la atmósfera de los lugares y los tiempos de donde viene; expresa colorido, sobresaturación, extravagancia, viene en un artefacto moderno que sólo se anuncia a través de ruido y de luz.

El Arquitecto sólo “cubre sus desnudeces con una piel de animal”. Es casi un salvaje del que no se sabe absolutamente nada más que su aspecto en bruto. Su psique es más sencilla en la medida en que está dispuesto a entrar al juego con el Emperador sin antecedente o consecuencia alguna, él estaría para cumplir los deseos del Emperador, pero desde arriba, hasta el suceso (hasta el suceso final que lo descuadra); al él el tiempo no lo determina, porque es instante y a la vez es eterno. Su caracterización será siempre dispuesta a todo, sin condición o abnegación alguna por sobre el Emperador.

Al iniciar la obra habrá un oscuro total que provoque confusión en el público. Después de un minuto aproximadamente, se iluminará el escenario superior con el Arquitecto de pie mirando a su alrededor en un momento de fuerte expectación para él (mirando al público con cara de horror y confusión), después de esta breve acción, entrará el sonido del avión con la explosión, al mismo tiempo resplandor de luz desde abajo en torno al público. El Arquitecto reaccionará como lo indican las acotaciones del texto en el

escenario superior; entonces aparecerá el Emperador desde algún extremo del público, iluminado por una luz individual que lo seguirá en su desplazamiento. Su presentación estará cargada de sentidos, sorpresiva e imprevista hacia lo que pasará, el ritmo de su tiempo deberá ser expectante. Desde que él se ilumine no dejará de ver fijamente al Arquitecto, que se sentirá amedrentado y hará pequeños desplazamientos sobre el escenario superior. El Emperador, con elegancia y presunción, se desplazará pomposamente siguiendo la espiral del público hasta llegar al escenario superior, casi persiguiendo obsesiva y rotundamente al Arquitecto. Por el otro lado, el Arquitecto, fácilmente predecible y evidente como un salvaje que recibe el impacto de aquel accidente, sin reserva o suspicacia alguna, sin cargar nada, respondiendo a su instinto natural, estará perturbado, su reacción será a lo desconocido. El ritmo de su acción se presentará rápido, vertiginoso, cruzando de un lado a otro el escenario superior, sin poder comprender la presencia que despliega el Emperador. Hasta el momento en que sube el Emperador, el Arquitecto casi cae hacia el público y sigue entre los asientos con movimientos breves, no dejarán de mirarse, hasta que el Emperador lo tocará desde lejos con su bastón y dirá su parlamento: “Caballero, ayúdeme, soy el único superviviente del accidente” (p. 149). El Arquitecto estará casi suspendido por el señalamiento del Emperador, y confundido, como recordando, apenas lanzará sus sonidos agolpadamente al momento de decir cada sílaba de su parlamento: “Fi, fi, fi, figa...!” , hasta el “figa...!”, que sonará prolongado, entonces saldrá despavorido del escenario. Oscuro.

Lo que se observará en esta primera escena de la obra será el impacto del encuentro entre el Arquitecto y el Emperador, provocado por el choque entre sus distintas temporalidades -o psiques-, que a su vez se encuentran existiendo simultáneamente a través

de la gran espiral dibujada en todo el teatro, espacio que condicionará la posibilidad de su encuentro y de su fusión infinita, a pesar del desfaz temporal de la naturaleza de cada uno.

Ahora presentaré un pequeño esbozo para indicar el ritmo y el tono de los personajes a lo largo de toda la obra.

Más adelante, en el segundo cuadro, los personajes ya han entrado en contacto íntimo, sus ritmos han cambiado, ahora se disponen a jugar todo el tiempo, guiados por los caprichos y los delirios de grandeza del Emperador (es a partir de aquí donde se hará más expresa la complejidad de la psique del emperador en relación a la serenidad e inmutabilidad aparente del Arquitecto, lo que permitirá el manejo más específico del escenario total). Se puede decir que durante todo el segundo cuadro del primer acto, el que lleva la batuta es el Emperador. El ritmo de movimiento del Emperador es más acelerado que el del Arquitecto, sus transiciones son abruptas, como un niño. El Arquitecto se mantendría expectante y aparentemente maleable, pero sin dejar de hacerle un guiño al espectador por el comportamiento de su compañero. El Arquitecto desde el principio es como un mago que concede los deseos del Emperador,, hasta el punto de permitir que el Emperador lo nulifique cuando se retira a la cabaña. Aquí, se invierten un tanto los papeles y el Arquitecto se siente tocado por los momentos de soledad y ansiedad que atacan constantemente al Emperador, para rogarle que no lo abandone. El Emperador lo aleja totalmente, para perder su pomposidad y aparece ante sí mismo desnudo y vulnerable. Quizá ésta sea una de las escenas más complejas de la obra, pues el Emperador emprende un largo monólogo en donde representa varios papeles, ya sea de su historia o de sus disparates para volverse loco definitivamente o para revelarse ante sí mismo; el ritmo de esta escena debe ser en intervalos, dependiendo de la representación; el Emperador tendrá un gran espejo simbólico con el que mirará a todo el público; la relación con éste será total;

las transiciones será un poco más lentas, más expectantes, hasta el final de la escena (descubrimiento de la eterna juventud del Arquitecto). Durante todo el primer cuadro (el juicio) del acto segundo, el Emperador se mostrará listo para aceptar su culpa, completamente revelado ante el Arquitecto y seguro de que su castigo será una redención perfecta, más bien un premio. Durante todo este cuadro, el Emperador se mantendrá, a parte de los saltos evidentes del juego a la realidad, en una doble intención, la de aceptar su culpa y su castigo como merecidos, y la de esperar la consumación de su deseo para renovarse y ser mágico y “poderoso” como el Arquitecto, con lo que nunca se despojará de su carga pomposa y desordenada.

Así mismo, el Arquitecto, al sufrir la transformación, entrará en contacto directo con el espectador como su referente hasta el proceso de transformación.

En la escena final, el nuevo Emperador-Arquitecto será más complejo que en su ser inicial; sus movimientos de horror ante el ruido y la llegada del nuevo Arquitecto tendrán ya un referente. Se hará evidente en la expresión “Fí, Fí, Fí, Figa...!”, su relación con la canción que cantaba antes de llegar el Arquitecto-Emperador.

Como podemos ver, es necesario construir y definir en su totalidad la caracterización de los personajes para presentar su proceso en la obra (individual y ente los dos) como un movimiento que se desarrolla partiendo del tiempo dramático, para desplegarse y posarse finalmente hacia el tiempo épico³⁸, y así suceda el hecho teatral, que sería el inicio de la obra *AEA* después de este estudio.

³⁸ Véase página 7, nota 24 de este estudio.

BIBLIOGRAFÍA

ARRABAL, FERNANDO, *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, ed. y pról. Diana Taylor, Cátedra, Madrid, 1998.

_____, “El hombre pánico”, *Papeles de Son Armadans*, vol. 10, núm. 113, (1965), pp. 35-50.

ARTAUD, ANTONIN, *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Hermes, México, 1987.

BERNABÉ DE, JOSÉ M. POLO, “Arrabal y los límites del teatro”, *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 22, núm. 4, (1975), pp. 459-471.

DONAHUE, THOMAS JOHN, “Fernando Arrabal: His panic theory and the avant-garde”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 3, núm. 2, (1975), pp. 101-113.

ESSLIN, MARTIN, *The theatre of the absurd*, Penguin Books, third edition, Great Britain, 1980, pp. 285-292.

GAENSVAYER, DEBORAH B., *The french theater of the absurd*, David, O’Conner editor, Twaine Publishers, Boston, 1991, pp. 95-102.

GEEN, RÉENE, “Arrabal’s *The Architect and Emperor of Assyria*”, *Romance Notes. University of North Carolina at Chapel Hill*, vol. 19, núm. 2, (1978-1979), pp. 140-145.

GUIRAL STEEN, MARIA SERGIA, *El humor en la obra de Fernando Arrabal*, Playor, Madrid, 1988.

PAVIS, PATRICE, *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética y semiología*, Piados, España, 1990.

TORRES MONREAL, FRANCISCO, “El naufragio de un sueño”, en *Teatro español contemporáneo: antología*, F.C.E., Madrid, 1992, pp. 821-827.

UBERSFELD, ANNE, *Semiótica teatral*, 3ª ed., trad. y adaptación de Francisco Torres Monreal, Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid, 1998.

La crueldad en *El Anticristo* de Alarcón

Ximena Gómez Goyzueta
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

El objetivo de este estudio es, a través del concepto de la crueldad, realizar una revisión de la estructura dramática del *Anticristo*¹, con el fin de llegar al análisis lírico de la escena II del Acto I. He escogido esta escena porque me parece que en ella se despliega la fuerza dramática y lírica de la obra con mayor énfasis. Después de definir el concepto de crueldad y hacer una breve contextualización histórica de la época, partiré hacia el análisis de algunos pasajes de la obra en su estructura dramática en torno al concepto de crueldad, para finalmente llegar al análisis lírico.

El *Diccionario de autoridades* define la crueldad de la siguiente manera: “Inhumanidad, impiedad, fiereza de ánimo. Viene del latín *Crudelitas* que significa esto mismo”². Para Covarrubias ser cruel se define así: “Cruel: Latine *Crudelis*, *durus*, *inhumanus*, *ferus*. Muerte cruel, la que se da con impiedad, haciendo padecer al que muere, con mucho dolor y sentimiento, o haciendo en él gran estrago y carnicería”³. Por un lado, vemos que la crueldad está asociada a la impiedad, de la que su contrario es el sentimiento cristiano de la piedad, por tanto, el concepto, en un primer momento, estaría definido desde el ámbito religioso, que es fundamental para entender la cosmovisión del mundo del

¹ JUAN RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA, *Obras completas, T II*. ed. y notas de Agustín Millares Carlo, F.C.E., México, 1996, pp. 465-546. Todas las referencias y citas de *El Anticristo* se harán de esta edición.

² *Diccionario de autoridades*, Real Academia Española, edición facsímil, Gredos, Madrid, 1976.

³ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, revisado por Manuel Camarero, 2ª ed., Castalia, Madrid, 1995.

Barroco español⁴. Su otra acepción es la *fiereza de ánimo*, la cual podemos adscribir a una actitud emotiva. Tomaremos una acepción más, la *atrocidad*, que tiene como definiciones el ser fiero, cruel, inhumano, enorme, grave, desmesurado⁵. Algunos de los referentes textuales más importantes para la definición de crueldad los encontramos en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Fray Bartolomé de las Casas, donde la crueldad, en el marco de los hechos durante el descubrimiento del Nuevo Mundo, aparece concebida como un pecado:

No es cosa creíble, pero espantable y verdadera [...] cuanto más procedían en descubrir, y destrozarse, y perder gentes y tierras, tanto más señaladas crueldades e iniquidades contra Dios y sus prójimos perpetraban; [...] las inauditas crueldades y maldades de los inhumanos hombres [...]. Grandísimas y extrañísimas son las maldades que allí cometieron aquellos infelices hombres, hijos de perdición [...].⁶

Así, utilizaremos el concepto de crueldad como una manifestación derivada de la impiedad (ámbito religioso), y caracterizado por la fiereza de ánimo (acciones del héroe, o antihéroe en este caso) y por su atrocidad (en este caso el grado que adquieren los hechos).

Para situarnos en la época, será útil la delimitación histórica que José Antonio Maravall establece del Barroco español, y una introducción a la figura de Juan Ruiz de Alarcón.

Maravall menciona sobre el Barroco español: “Barroco es, pues, para nosotros, un concepto histórico. Comprende, aproximadamente, los tres primeros cuartos del siglo XVII, centrándose con mayor intensidad, con más plena significación, de 1605 a 1650”⁷. Su

⁴ Esta cosmovisión estaba determinada por la idea del libre albedrío, que Dios le otorgaba a los hombres para tener la posibilidad de cambiar su destino en función de la bondad, la piedad, etc., en contra de las ideas protestantes de que el hombre está determinado hacia la maldad desde su nacimiento por causa del pecado original, y sin posibilidad de cambiar su destino.

⁵ *Diccionario Enciclopédico Espasa*, T 1, Espasa-Calpe, 1ª. Ed. Mexicana, México, 1989.

⁶ FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, *Brevísima Relación de la destrucción de las Indias*, Clásicos Ucieza, España, 2000, pp. 15, 36, 42 y 63.

⁷ JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *La cultura del Barroco*, 3ª ed., Ariel, Barcelona, 1983, p. 24.

mayor apogeo se da durante el reinado de Felipe IV. Es importante también decir que *El Anticristo* de Alarcón se estrena a finales del año 1623.

La España del siglo XVII presenta un ambiente de inestabilidad social (dentro de lo cual podemos englobar lo político, lo religioso y lo económico, que se entrelazan uno con el otro casi siempre). Después del movimiento de la Reforma protestante y la influencia de Erasmo, se imponen el absolutismo monárquico y la Contrarreforma, movimientos que desplegarán radicalmente su influencia sobre la sociedad mediante estrategias de manipulación, enajenación y crueldad.⁸

Para José Antonio Maravall estudiar el Barroco

es situarse, por de pronto ante una sociedad sometida al absolutismo monárquico y sacudida por apetencias de libertad: como resultado, ante una sociedad dramática, contorsionada, gesticulante, tanto de parte de los que se integran en el sistema cultural que se les ofrece, como de parte de quienes incurren en formas de desviación, muy variadas y de muy diferente intensidad.⁹

Ahora bien, si sucede que la España barroca se encuentra en permanente angustia y al acecho de sí misma por esta crisis político-religiosa, ¿qué supondrá entonces la presencia artística de un indiano, deforme, que defiende títulos de nobleza, que entra en la competencia y en la controversia que había entre los grandes dramaturgos y poetas del Siglo de Oro? Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza es este indiano nacido de una familia medianamente noble, “segundón”, corcovado por delante y por detrás. Estos defectos, para Jaime Concha, se podrían traducir así en la vida de Alarcón: “son la deformidad corporal que se transforma, mediante la alquimia dolorosa de su obra, en esa monstruosidad social y cultural que supone haber nacido en ultramar”¹⁰. Alarcón entra así al universo de una sociedad en constante frenesí, siempre al cuidado de las reglas inquisitoriales que la

⁸ *Ibid.*, p.39.

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ JAIME CONCHA, “Juan Ruiz de Alarcón”, en LUIS ÍÑIGO MADRIGAL (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, T. I, Época colonial*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 353.

determinan desde el ámbito religioso y el político, que casi son lo mismo en la época. En mi opinión, un tema propicio fue para Alarcón el mito bíblico del Apocalipsis.

El Anticristo pertenece a la última etapa de escritura de Alarcón, considerada por algunos críticos su etapa más madura y compleja. Es una obra que ha causado problemas de clasificación y, por tanto, controversia desde distintos niveles: a nivel de género¹¹, a nivel de contenido temático¹², a nivel de estructura dramática y lírica¹³, a nivel ideológico¹⁴. Desde cada nivel, la crítica, en su mayoría, asevera que se trata de un intento del dramaturgo de demostrar sus más grandes talentos y su erudición, para lograr finalmente un artificio sin el menor valor lírico o dramático. Sin embargo, para el tema de la crueldad, el estado de la cuestión es prácticamente nulo.

En cuanto al análisis lírico de la obra, no hay ningún estudio interesado en ello, sólo algunas menciones al respecto por parte de Valbuena Prat¹⁵:

Alarcón cuida, elabora sus comedias, su trama, sus personajes, su versificación. Lima el verso y pule la acción, no al modo clásico, que se dijo en el XIX, sino con el simple cuidado, inteligente, continuado, de un poeta y dramaturgo de las formas barrocas. Cuando quiso evadirse a lo desmesurado y monstruoso, lo hizo como en *El Anticristo*, pero sin dejar de cuidar el verso y los detalles en un drama de horrores y tramoyas.

En el Prólogo de Agustín Millares a las obras completas de Alarcón, encontramos un estudio de las estructuras líricas en toda su obra, y un comentario que antecede al texto de *El Anticristo*: “Alarcón no es, acaso, un poeta de grandes vuelos, pero es el más correcto versificador de todos nuestros grandes dramaturgos [...]. Lo que ocurre con esta leyenda

¹¹ Véase JESÚS GARCÍA VALERA, “*El Anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón. De la hagiografía al Apocalipsis”, en *El escritor y la escena. II Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, CAMPBELL YSLA ed., 17-20 de marzo de 1993, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 1994, pp. 39-44. JAIME CONCHA, “*El Anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 9, núm. 18 (1965), pp. 51-77.

¹² Véase JAIME CONCHA, art. cit., en LUIS ÍÑIGO MADRIGAL, pp. 353-365.

¹³ Véase el estudio de la lírica en el prólogo de las obras completas de Juan Ruiz de Alarcón, que hace Agustín Millares Carlo, Tomo I, LOLA JOSA, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón. Teatro del Siglo de Oro español*, estudios de literatura, Edition Reichenberger, Madrid, 2002.

¹⁴ Véase LOLA JOSA, *op. cit.*

¹⁵ ÁNGEL VALBUENA PRAT, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Planeta, 2ª. ed., Barcelona, 1974, p. 134.

dramática, que tiene trozos de versificación felicísima, es que nos desazona profundamente el tema abordado, que nos sentimos confusos ante él y como llevados, en ocasiones, a través de un delirio [...]”¹⁶.

Los únicos estudios que encontré relacionados en cierta medida con el tema de la crueldad son los de Jaime Concha¹⁷, y algunos comentarios de Lola Josa en *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*.

Concha, desde una perspectiva histórica, hace un estudio de las fuentes bíblicas y el trabajo creativo de Alarcón con éstas para dar forma y sentido a *El Anticristo*, en el momento histórico tan sintomático en que escribe el dramaturgo. Este momento es permeado aún por “los ecos del persistente sentimiento apocalíptico, que por varios siglos durante la Baja Edad Media, fue propagado por grandes mareas populares hacia todos los rincones de Europa”¹⁸. A pesar de que Concha considera esta obra un “conato frustrado” de Alarcón en una “serie teratológica” que marca toda su obra, apunta que “no por ello es menos cierta en su impotencia” y habla de uno de los componentes del personaje del Anticristo: “Hay un aspecto más, en el cuadro de lo monstruoso, que parece privativo de *El Anticristo*. Incestuoso, horrible en su apariencia externa¹⁹, el personaje posee además una dimensión antes no vislumbrada: la complacencia en el sufrimiento, una voluntad sádica que goza en imaginar y en aplicar diversas formas de tormento a sus víctimas”.²⁰

¹⁶ Véase la edición, el prólogo y notas Agustín Millares Carlo de las obras completas de Alarcón.

¹⁷ Hay un estudio más de Jaime Concha que no pude localizar: “Introducción al teatro de Juan Ruiz de Alarcón”, en *Ideologies and literature: A Journal of Hispanic and Luso-Brazilian Studies*, vol. 2, núm. 9 (1979), pp. 34-64.

¹⁸ JAIME CONCHA, art. cit., p. 51.

¹⁹ A decir verdad, en la obra, el Anticristo es descrito físicamente como un ser hermoso: “A la Asiria Babilonia / llegó el Decacornu horrendo, / y allí en medio de los diez / otro germinó pequeño. / Éste ilustraban dos ojos / como de hombre, y en acento / humano hablaba una boca / en él horribles misterios. / Luego le vi, transformado / en un bello infante tierno, / al terrenal Paraíso / trasladarse con secreto. / [...] Súbitamente creció / a hermoso y fuerte mancebo, / y a su rostro, de los diez / se ocultaron los tres cuernos, / y los siete que restaban, / a su grandeza sujetos, / se humillaron a su nombre / y a su voz se estremecieron.”, (471-472).

²⁰ JAIME CONCHA, art. cit., p.

Lola Josa habla del arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón²¹, basándose en los beneficios y las contrariedades que trajo para el teatro español el reinado conjunto del conde-duque Gaspar de Olivares (principal mecenas de los artistas) y Felipe IV. Este reinado suponía una esperanza en el panorama borroso y desolador de la sociedad española frente a tantos cambios. La obra de Alarcón entonces se manifiesta para la autora así: “Una vez más, y según veremos, en el dramaturgo existe una armonía entre ética y estética, y sólo cuando la primera ya no tiene razón de ser ante el desmoronamiento de la reforma de Olivares –la última esperanza– es cuando el escepticismo y la desilusión se apoderan de su pluma”²². Y menciona en relación a *El Anticristo*, una de sus últimas obras, como ya mencionamos: “Este ángel caído (el Anticristo) se convierte en antihéroe por excelencia de todo el teatro de Alarcón. La rebeldía frente al mal lo hace peor, que no es otra cosa que una dramática reflexión sobre el destino y la libertad”²³.

A continuación presento el análisis de algunos aspectos de la estructura dramática de *El Anticristo*.

La comedia está dividida en tres actos; contiene 14 escenas el primero, 10 el segundo y 24 el tercero. Al precepto lopista del *Arte nuevo de hacer comedias*: “Acomode los versos con prudencia / A los sujetos de que va tratando”²⁴, *El Anticristo* casi siempre se ajusta muy bien, pues sus estrofas líricas corresponden a la temática propuesta por Lope²⁵. Podemos mencionar, para un caso, la presencia de las redondillas en *El Anticristo*, que para

²¹ LOLA JOSA, *op. cit.*.

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ *Ibid.*, p. 24.

²⁴ FELIX LOPE DE VEGA Y CARPIO, *Obras*, introd. Ramón Esquer Torre, Clásicos Sauri, España, 1974, p.435.

²⁵ Lope, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, establece la siguiente clasificación para una fusión entre la intencionalidad del texto dramático y su forma lírica: “Las décimas son buenas para quejas; / El soneto está bien en los que aguardan; / Las relaciones piden los romances, / Aunque en octavas lucen por extremo. / Son los tercetos para cosas graves, / Y para las de amor las redondillas. /”. *Ibid.* p. 435.

Lope deben tratar de amor; figuran como tales en algunas de las escenas en que el Anticristo conversa con Sofía, de quien se enamora, por ejemplo, en la escena VI del acto III. En cuanto al uso del romance para las relaciones, no hay una particularidad en la comedia de Alarcón que nos permita ubicar las relaciones que se establecen entre los personajes con esta forma, pues lo mismo habla en romance el falso profeta con sus discípulos de la revelación onírica del Anticristo en la escena I del acto I, que el Anticristo se debate (también en romance) con el verdadero profeta (quien habla en silvas) sobre sus verdades correspondientes, en la escena III del acto III. Así también encontramos el uso de las octavas reales en la escena II del acto I, para el especial tratamiento que da Alarcón a la relación entre el Anticristo y su madre, que más adelante analizaremos.

Después de este breve panorama de la aplicación del *Arte Nuevo* de Lope a *El Anticristo*, presentaré el argumento de la obra y el análisis.

El argumento es el siguiente: El falso profeta Elías tiene una visión onírica de la llegada del Anticristo, perteneciente al mito bíblico²⁶, con lo que alista a sus seguidores. El Anticristo se enfrenta a su madre después de haberla vejado; en un momento de anagnórisis, ésta le revela su origen “maldito”, producto de una serie de incestos. El Anticristo entonces se erige como el representante del mal para combatir a Dios; mata a su madre y comienza su acción y reinado en la Tierra. El verdadero profeta Elías, Sofía, máxima representante de la fe y la sabiduría cristianas, y sus seguidores lo combaten, para finalmente derrocarlo y en la lucha morir como mártires. El Anticristo muere también.

²⁶ Jaime Concha, en su artículo “*El Anticristo* de Ruíz de Alarcón”, hace una revisión de las fuentes que toma Alarcón para su comedia, y llega a la conclusión de que su principal fuente viene del “Libro de Daniel”, pues asegura que, tanto la visión que tiene el falso profeta de la llegada del Anticristo, como la discusión teológica que tienen el Anticristo y el Profeta Elías, son reproducidas casi en su totalidad de este libro.

Alarcón inscribe muy bien esta obra dentro de algunas de los tópicos fundamentales de cosmovisión y estética del Barroco. En *El Anticristo*, dos de sus principales tópicos son el de la vacilación de la realidad (el ser-parecer ser)²⁷ y el del mundo al revés. En el estado de crisis político-religiosa que vive la España barroca, el mito bíblico del Apocalipsis se puede decir que es recreado por Alarcón como “una expresión artística intelectualizada y deformada que esconde en el fondo un profundo drama –emotivo también- de desencuentro y problematización con lo externo y lo interno”²⁸. Este drama se expresaría en *El Anticristo* a través de las acciones de rigor y crueldad de su antihéroe, las que lo ubican en el tópico del mundo al revés, desde su origen (pues es el contrario de Cristo desde la condición de su nacimiento), hasta sus acciones a lo largo de la obra.

Para comenzar el análisis, tenemos en la escena II del Acto I, que el Anticristo ha violado a su madre, de lo cual nos enteramos por el reclamo de ella:

MADRE: Hijo de maldición, ya, ¿qué afrentoso
título habrá que a tu maldad no cuadre?
¿No te bastó ser parto incestuoso
del que, siendo tu abuelo, fue tu padre,
sin que lascivo agora, en amoroso
lazo te unieses a tu misma madre?
Mas al tribu de Dan, que Dios maldijo,
y a padre tal, correspondió tal hijo (473).

El momento trágico que se cumple con la anagnórisis provocada por la madre aumenta el ansia de crueldad del Anticristo para finalmente matarla en escena:

ANTICRISTO: Dí más, repite, multiplica, aumenta
odios, injurias, ira, maldiciones;
que deleitosamente se apacienta
mi obstinación en tus execraciones.
Lo justo sólo aflige y atormenta

²⁷ Este tópico no será tratado dentro de mi análisis, pero considero importante mencionarlo, pues funciona como uno de los ejes importantes de la obra, ya que los cristianos luchan con bandera de fe en contra del Anticristo, quien está en constante cambio de actitud y vestuario durante toda la obra en su afán de confundir a la humanidad, hasta que él mismo queda confundido en una suerte de vértigo por su eventual reinado en la Tierra, de manera que se considera a sí mismo en un momento dado como un dios o como Dios.

²⁸ CARMEN BUSTILLOS, *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*, pról. Alexis Márquez Rodríguez, Instituto de Altos Estudios de América Latina, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1988, p. 34.

mis pensamientos, mis inclinaciones;
porque no sólo de pecar me agrado,
mas me agrado también de haber pecado.
De ti nací, por culpa tuya vivo:
acusa a tu descuido, que debiera
a un hijo de tan torpe ayuntamiento
fabricar en la cuna el monumento.
[...] La línea ya a tu edad estatuída
llegó; parte a las ondas del profundo,
de mis crueldades víctima primera.
Quien tal hijo parió, a sus manos muera.
(*Mátala y échala en una sima*). (478)

En esta escena la crueldad funciona desde los tres ámbitos definidos: la impiedad, que podemos asociar a las acciones del héroe maligno o antihéroe, pues el Anticristo se erige como el antihéroe de su historia y con fiereza de ánimo viola y asesina a su madre; y la atrocidad, que tiene que ver con la magnitud de las acciones cometidas, que conocemos y percibimos a través de la reacción de la madre. Las acciones y las reacciones del Anticristo en esta escena llegan a su límite y están motivadas por la degradación que opera en él al revelársele su origen natural, opuesto en todo a un origen divino.

En la escena I del Acto II, Elías Falso ha dominado la atención de todos los grupos religiosos (judíos, gentiles, paganos); entonces, la crueldad hacia ellos es anticipada al público por el propio Anticristo:

ANTICRISTO: Con su injusta sangre, Elías
vertida en furiosa guerra,
se esculpirán en la tierra
las ciertas verdades mías.
Mi capitán general
te nombro. Ejércitos mueve
que al mundo en término breve
den terror universal
[...] Tras esto a Egipto camina
con numeroso escuadrón,
y al rey de aquella región
a sangre y fuego arruina.
Al de Libia y Etiopía
sujeta, destruye y mata (495-496).

Aquí encontramos el concepto de crueldad de nuestra definición de dos maneras: desde el ámbito religioso, pues el reinado del Anticristo al ocurrir en la tierra y “sobre una superficie de sangre”, es contrario al de Cristo, al reinado de los cielos, es mundano y es bajo, impiadoso, fuera del mundo del “orden institucional”; y desde el ámbito de la fiereza de ánimo, pues las acciones que se realizarán están concebidas en el marco de una guerra feroz por salvar el honor de su reinado como antihéroe. La crueldad entonces se enuncia y se ejerce.

En este momento ya se comienzan a cumplir muchas de las acciones crueles del Anticristo sobre la gente y los reinados mencionados en los parlamentos anteriormente citados. Así, en tensión dramática, vemos la existencia de la crueldad, de carácter mundano, opuesta a la piedad, de carácter espiritual. El mundo concreto, que está subvertido por la crueldad del Anticristo, finalmente será redimido por la voluntad cristiana de Sofía y sus seguidores. En la escena I del Acto III, el Anticristo, ya furioso ante el hermetismo de Sofía, quien está resguardada en las catacumbas del monte Tabor con otros cristianos sobrevivientes, manda a su profeta a que los martirice:

*ANTICRISTO: (Ap. A Elías Falso) Tú, capitán, parte al monte
Hermón y Tabor, y en él
hallarás a la cruel
Sofía, que a su horizonte
da luz, habitando oculta
sus cuevas con mil cristianos:
tiemble al rigor de tus manos
la aspereza más inculta.
Prende, martiriza y mata
los rebeldes en mi injuria [...].
En los llanos hallarás de Magedón,
para la persecución
y muerte de los cristianos
los ejércitos valientes
de Gog y Magog, sujetos
a ejecutar mis preceptos
con innumerables gentes.
Si perdonas una vida
mi rigor has de probar.*

ELÍAS Falso: De sangre ha de ser un mar

la gruta más escondida. (*Vase*) (518-519).

Aquí ya está manifiesto el deseo de un escenario cruel; la crueldad es deseo de pura acción de impiedad, con consecuencias atroces. Se puede decir que el Anticristo está en pleno frenesí, su intención es de desenfreno y desmesura. La escena XVII del Acto III presenta la misma intención; el Anticristo ha sido traicionado por su sirviente Eliazar, y los cristianos y Sofía están a salvo:

ANTICRISTO: Parte a ejecutar, Elías,
en él y en cuantos cristianos
me ofenden, los más tiranos
tormentos, las más impías
penas que inventó el romano,
el scita y el macedón;
a Fálaris, a Nerón,
a Decio y a Diocleciano
pide cuantos instrumentos
fabrican dolor tan fuerte,
que aún más allá de la muerte
pueden pasar los tormentos.

ELÍAS FALSO: Voy a vengar tus enojos.

ANTICRISTO: Si es que mis pesares sientes,
de suplicios diferentes
forma un jardín a mis ojos (537).

Como hemos podido observar hasta aquí, la crueldad del Anticristo aumenta conforme se cumplen las profecías, y el rigor estoico de Sofía. Aparece así en él reflejado el desencuentro entre lo externo y lo interno. Es un personaje que pareciera estar predestinado por un matiz de dogma protestante²⁹, con lo que entra en profundo desencuentro, pues a pesar de que conoce su destino, sigue hasta el límite el rigor de su crueldad en este contexto de religiosidad, hasta matar a través de su profeta a Sofía y al gracioso Balán:

ANTICRISTO: Pueblo protervo y maldito,
¿puede morir mi deidad?

²⁹ Esta es una hipótesis que merecería un estudio aparte. La hipótesis parte de que, en el dogma protestante, los hombres están determinados desde su nacimiento hacia el mal, por ser ellos producto del pecado original, y sin ninguna posibilidad de cambiar su destino, como se plantea en la idea del libre albedrío cristiano. Así en el personaje del Anticristo, por su origen maldito, marcado por el destino inexorable de su familia, pareciera estar matizado por el determinismo protestante, pues reniega de no haber sido asesinado por su madre al nacer, y así acabar con su maldición, producto del pecado del incesto.

Declárese mi crueldad,
pues se declara el delito.
Adúltera y depravada
generación, pues el suelo
no me merece, del cielo
parto a la eterna morada
de donde mi ardiente furia
hará que el rebelde y ciego
mundo a diluvios de fuego
pague en cenizas mi injuria.
Tú, profeta precursor,
con mi poder en la tierra
prosigue mi justa guerra
en defensa de mi honor;
y ofrece aquí a mi partida
sacrificios soberanos,
quitando a esos dos cristianos
la infame incrédula vida.

ELÍAS FALSO: En tu presencia muriendo
pagarán su loco error (544-545).

Vemos funcionando de nuestra definición de crueldad la “fiereza de ánimo” en los últimos parlamentos citados. Ésta impulsa al Anticristo a la declaración plena de su crueldad, la cual se extiende hasta el asesinato de Sofía y el gracioso Balán, hecho por el Falso Profeta Elías. Volvamos al comentario de Jaime Concha sobre el personaje: “el personaje posee además una dimensión antes no vislumbrada: la complacencia en el sufrimiento, una voluntad sádica que goza en imaginar y en aplicar diversas formas de tormento a sus víctimas”³⁰.

Podemos ver cómo los tres modos de crueldad definidos –impiedad, fiereza de ánimo y atrocidad- operan para dar sentido, en el texto dramático, al personaje del Anticristo y al desarrollo de su acción. Así, la crueldad aparece fundamentalmente contraria al mundo del cristianismo, a excepción de la última escena de la obra, en donde la crueldad del Anticristo es destruida y Sofía y el gracioso Balán mueren más bien como mártires. Dice la acotación: “(*Mata Elías Falso a Sofía y a Balán. El Anticristo sube por tramoya, y*

³⁰ JAIME CONCHA, art. cit., p. 64.

en lo alto parece un ángel con espada desnuda, y dale un golpe, y cae el Anticristo; ábrese un escotillón del teatro, y por él entran el Anticristo y Elías Falso, y salen llamas)” (545).

A continuación presento el análisis de la lírica en la escena dicha, en la cual se revela el origen y la esencia de crueldad del Anticristo.

Ya conocemos el desarrollo de la escena II del Acto I. Como se comentó páginas atrás, la forma lírica de esta escena se adapta al precepto lopista “las octavas lucen por extremo”; veamos por qué. Toda la escena está escrita en octavas reales, forma lírica de estrofas con ocho versos endecasílabos de rima ABABABCC. Según Antonio Quilis, esta forma fue introducida a España por Boscán y llevada a su expresión más depurada por Alonso de Ercilla en el poema épico *La Araucana*³¹, a través de la cual las octavas reales serán asociadas a los poemas épicos. Así, en el Barroco español las octavas reales tuvieron una gran difusión y se reservaron para los grandes poemas narrativos de carácter culto.

Toda la escena a analizar³² se encuentra en 29 estrofas en octavas reales, las cuales tienen un tono épico, pues se relata el origen y la causa de la maldad del Anticristo a manera de biografía de un antihéroe trágico. Analizaré los siguientes versos: 105-136, 233-296, 305-312, 321-336.

Estrofas I-II. Después de que el Anticristo ha violado a su madre (lo cual no ocurre en escena), comienza la acción. En estas primeras estrofas la tensión dramática se produce por el ánimo de la madre, quien por la agresión sufrida revela al Anticristo su verdadero origen, relacionado con una serie de incestos. En la primera estrofa ocurre la confesión:

MADRE: Hijo de maldición, ya, ¿qué afrentoso
título habrá que a tu maldad no cuadre?
¿No te bastó ser parto incestuoso

³¹ ANTONIO QUILIS, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 12ª. ed., España, 2000, pp. 113-114.

³² La escena se puede encontrar en el Apéndice de este trabajo.

del que, siendo tu abuelo, fue tu padre,
sin que lascivo agora, en amoroso
lazo te unieses a tu misma madre?
Más al tribu de Dan, que Dios maldijo,
y a padre tal, correspondió tal hijo. (473)

Encontramos tres modos distintos de nombrar al Anticristo: hijo de maldición, producto lascivo de incesto e hijo tal de la tribu de Dan maldecida por Dios. Cada denominación tiene su propia intención por parte de la madre, que además podemos ubicar a través de la retórica. En el primer verso con la expresión “Hijo de maldición” aparece la metáfora, que después se desdobra a lo largo de toda la estrofa para expresar su sentido e intención. La estrofa cierra con la expresión “tal hijo”. Así, podemos establecer una relación entre la primera denominación, “Hijo de maldición”, y esta última: el Anticristo es nombrado por su madre de modo indirecto, casi fuera de su parentesco al adjudicárselo a una maldición, sin embargo, la maldición ha caído sobre los dos, sobre ella, por ser el producto inicial de esta genealogía de incestos (su padre, Manzer hebreo, viola a su propia hermana, Sabá, esposa de Oreb, con lo que nace la madre del Anticristo), al ser violada por su padre y por su hijo, y sobre él al ser producto de la maldición; por tanto hay una elipsis que encierra toda la estrofa en torno a estas dos denominaciones. Después de la primer denominación, entra una primera interrogación con una hipérbole en un tono reflexivo marcado por la expresión “ya”; así, queda manifiesta la dimensión de maldad a la que pertenece el carácter del Anticristo. Inmediatamente, con tono admirativo y reflexivo a un tiempo, y con intención persuasiva, viene la anagnórisis. La madre, exaltada por el hecho cometido, al mismo tiempo que revela al Anticristo su origen incestuoso, lo reprende, y en este frenesí de confesiones, nuevamente lo atrae hacia sí:

MADRE[...]¿No te bastó ser parto incestuoso
del que, siendo tu abuelo, fue tu padre,

sin que lascivo agora, en amoroso
lazo te unieses a tu misma madre?

Este acercamiento se produce a través de una cadena de confesiones en los versos: se revela la verdad y se liga con la violación de ese momento; pero al mismo tiempo es sentido por la madre como un hecho de unión lasciva. Y en los dos últimos versos se revela también como un hecho inexorable el origen genealógico del Anticristo, marcado por un sino inevitable y por la maldición de Dios. Podemos entonces establecer el campo semántico del léxico, que impera prácticamente en toda la escena: maldad-incesto, definido por las siguientes palabras y expresiones: “hijo de maldición”, “afrentoso título”, “maldad”, “parto incestuoso”, “lascivo”, “Dios maldijo”, “tal padre-tal hijo.

En cuanto a la rima, corresponde totalmente, desde esta estrofa hasta la última de la escena, a la forma de las octavas reales: ABABABCC. Para esta primer estrofa ubiquemos la última palabra de cada verso, con el fin de relacionar el léxico con la rima: afrentoso-incestuoso-amoroso / cuadro-padre-madre / maldijo-hijo. En las palabras con la rima A, encontramos una gradación de sentido, que tiene que ver con los cambios del lenguaje en la primera interrogación explicados líneas arriba: la violación, de ser un hecho afrentoso, lo cual implica una distancia entre el Anticristo y la madre, pasa a ser incestuoso, lo cual los acerca a través del pecado, y finalmente pasa a ser percibido como amoroso, lo cual los une completamente casi en un hecho transgresor. En los versos con la rima B y C, encontramos el campo semántico familiar, enmarcado por el campo semántico eje, maldad-incesto; pareciera que, por el orden de aparición de las ideas, se revelara el origen del Anticristo: la madre habla de la maldición que Dios desplegó sobre la tribu de Dan como determinante para esta cadena de incestos.

En la segunda estrofa el Anticristo, con tono admirativo, a través de expresiones interrogativas, resiente la confesión y la madre le reafirma el origen maldito de su carácter:

ANTICRISTO: ¿Qué dices madre? Vuelve a pronunciallo.
¿Yo del tribu de Dan? ¿Yo de mi abuelo
hijo soy?
MADRE: ¿Qué te admiras de escuchallo?
Tu inclinación, opuesta al mismo cielo
¿no te declara bien, si yo lo callo,
que dio nefanda unión tal monstruo al suelo?
Más tu origen escucha, pues me obliga
tu delito y mi pena a que lo diga.

En el parlamento del Anticristo, a pesar de la violación, éste no duda en llamarla madre de un modo rotundo; se viene a confirmar la anagnórisis con el origen genealógico a través de la mención de la tribu de Dan, y el origen incestuoso a través de la mención del abuelo/padre, y por inferencia la condición de hermanos, del Anticristo y la madre. Sigue operando el mismo campo semántico maldad-incesto. En el parlamento de la madre, se percibe aún ligeramente una cierta intención por tratar de reprender y persuadir al Anticristo:

MADRE: ¿Qué te admiras de escuchallo?
Tu inclinación, opuesta al mismo cielo [...].
Más tu origen escucha, pues me obliga
tu delito y mi pena a que lo diga.

Sin embargo, la madre en este momento no duda ya en declararlo como el contrario a Cristo, casi una aberración de la naturaleza; aparece la crueldad expresada a través de la interrogación, una hipérbole y el hipérbaton para dar mayor énfasis a la impiedad:

MADRE: (...) Tu inclinación, opuesta al mismo cielo
¿no te declara bien, si yo lo callo,
que dio nefanda unión tal monstruo al suelo?

En cuanto a la rima, podemos encontrar un manejo similar al de la estrofa anterior. Acomodaremos del mismo modo las palabras: pronunciallo-escuchallo-callo / abuelo-cielo-suelo / obliga-diga. En la rima A, encontramos un campo semántico relacionado con la

emisión de voz. Las palabras de la madre excitan la indignación del hijo, quien, en un tono imperativo y casi de amenaza, le ordena reafirmar la revelación de su origen. Así, la madre ha excitado el ánimo del Anticristo con sus revelaciones; con una intención imperativa y casi de amenaza, el Anticristo ordena a la madre repetir su origen. La madre, a través de una interrogación, no tolera la exigencia del hijo. Y en los tres siguientes versos, a manera de metáfora, se expresa la idea de la impiedad en él, determinada por el contexto de su nacimiento. Por otro lado, el diálogo entre ellos oscila en un juego entre el callar, escuchar y decir, para dar mayor énfasis al verso siguiente o a la siguiente idea. A continuación la siguiente estrofa:

MADRE: [...] Manzer hebreo, dogmatista injusto
en Babilonia, obscuro descendiente
de Dan, movido de venéreo gusto
en su hermana Sabá, de Oreb ausente
virgen esposa, con rigor robusto
logró violento su apetito ardiente,
cometiendo en un acto deshonesto
fuerza, adulterio, estupro y torpe incesto.

Aquí, la madre sigue hablando y su referente cambia del tiempo presente, en la discusión con el Anticristo, al tiempo pasado para comenzar la narración de su origen, lo que implica también un cambio de intención en el texto. Encontramos en los dos primeros versos una serie de epítetos para enfatizar la maldad del abuelo/padre, y a lo largo de toda la estrofa encontramos la presencia del hipérbaton para así enfatizar los hechos: “movido de venéreo gusto”, “ausente virgen esposa logró violento su apetito ardiente”. Encontramos también a lo largo de toda la estrofa un tono hiperbólico gracias a los siguientes epítetos: “rigor robusto”, “violento su apetito ardiente”, “en un acto deshonesto fuerza, adulterio, estupro y torpe incesto”; es decir, la acción del padre también está enmarcada por el campo semántico de maldad-incesto, que se traduce en acciones impiadosas y atrocidades. Así mismo, encontramos en los dos últimos versos la enumeración y la gradación de acciones

que dieron origen a la maldición de esta genealogía, ya maldecida de por sí como tribu de Dan por Dios (Manzer hebreo-Sabá-madre del Anticristo-Anticristo): el uso de la fuerza física, la transgresión del matrimonio de Sabá, la violación y el incesto. En estos dos últimos versos podemos notar un cambio de tono: de venir narrando el suceso del abuelo con Sabá, la madre alza su tono emotivo para describir, a través de una enumeración, la serie de atrocidades que se cometieron con su propia madre.

La madre del Anticristo se declara desdichada en dos niveles: por ser producto de los delitos de su padre y por haber nacido para dar origen a otro delito, el nacimiento del Anticristo y la violación contra ella:

MADRE: Yo, desdichada, deste grave exceso
concepto fui: ¡pluguiera al cielo santo
que el informe embrión fatal suceso
al reino trasladara del espanto,
antes que organizado el mortal peso,
del alma se informara para tanto
escándalo del mundo, pues naciendo
di ocasión a delito más horrendo!

Toda la estrofa presenta el hipérbaton barroco. Sigue la narración en los dos primeros versos, hasta que en el segundo se rompe y entra una oración con la figura patética de execración hasta finalizar la estrofa. Éste es el momento en el que la evocación de lo sucedido adquiere mayor peso, pues la execración da pie para el deseo de muerte, que se expresa metafóricamente: “pluguiera al cielo santo / que el informe embrión fatal suceso / al reino trasladara del espanto / antes que organizado el mortal peso, / del alma se informara para tanto / escándalo del mundo”. Por el hecho de la violación, ella plantea la idea de que su alma se ha malformado en el vientre de la madre para dar origen así a otra malformación con la nueva afrenta.

Hasta aquí, podemos observar cómo va funcionando el principal aspecto de nuestra definición de crueldad en el marco del campo semántico maldad-incesto. Tenemos pues al

Anticristo que comienza delineándose como un ser impiadoso, pues la madre lo aborda como el último producto de la maldición de Dios sobre la tribu de Dan, de donde ella intuye que viene su maldad, por tanto su oposición al cielo y su origen monstruoso. El carácter del Anticristo sólo se nos ha mostrado hasta aquí por la referencia de la violación en la acotación y por este primer reclamo de la madre, la anagnórisis y el relato de su origen. No hay una sola estrofa hasta este momento en donde no estén presentes tres de las principales figuras retóricas del barroco: el hipérbaton, la hipérbole y la metáfora. De este modo se comienza a construir la figura del Anticristo como compleja, excéntrica y en constante revelación. En los siguientes versos la madre relata al hijo cuál fue el camino que siguió para su nacimiento en el marco de dos visiones previas a éste³³, a manera de augurios, que por un lado traen predicciones fatales y por otro un nuevo sino para esta estirpe maldita, que se traduce en el nacimiento de un ser beneficiado por Dios, igualmente hermoso en su aspecto físico, en su inteligencia y en su alma. Sucede lo contrario: dadas las dos visiones, la madre sólo puede atribuir la fiereza de ánimo, dirigida por los primeros actos impiadosos de su hijo durante su crecimiento, a una inteligencia superior que se relaciona con las fuerzas del mal. Culmina su intervención con una maldición más, deseándole la muerte y su estancia tormentosa en el infierno.

Pasamos al análisis de los versos 233-296.

A continuación el Anticristo toma la palabra para reafirmar con gran énfasis su gozo por la crueldad, que al mismo tiempo entra en tensión con la impresión provocada por la anagnórisis, y sólo para aumentar su ímpetu. El eje semántico de la maldad-inceto aparece

³³ Estas visiones aparecen relatadas en la narración de la madre como dos sueños previos al nacimiento del Anticristo. Véanse los versos 169-208.

en estos versos ya más orientado hacia la maldad, y sólo en algunas ocasiones alude al incesto.

En los versos 233-240, los dos primeros abarcan dos figuras retóricas: la enumeración y el tono imperativo. El Anticristo reta y casi reprocha a la madre por sus revelaciones y sus maldiciones, para dar entrada inmediata a su ser cruento motivado sobre todo por la impiedad:

Anticristo: Di más, repite, multiplica, aumenta
odios, injurias, iras, maldiciones;
que deleitosamente se apacienta
mi obstinación en tus execraciones.
Lo justo sólo aflige y atormenta
mis pensamientos, mis inclinaciones;
porque no sólo de pecar me agrado,
mas me agrado también de haber pecado.

Aquí ya vemos esbozada su fiereza de ánimo, es decir, su ímpetu en torno a acciones impiadosas. La revelación de la madre sólo exacerbó su ánimo y lo motivó a reafirmar su inclinación hacia la crueldad por una identificación con las fuerzas del mal. Por otro lado, su oposición hacia el ámbito de la bondad, de la justicia, la encontramos después de la enumeración, en los siguientes versos de esta estrofa, en un campo semántico de maldad, enfatizado por las antítesis, que además asocia la maldad con el placer:

[...] que deleitosamente se apacienta
mi obstinación en tus execraciones.
Lo justo sólo aflige y atormenta
mis pensamientos, mis inclinaciones;
porque no sólo de pecar me agrado,
mas me agrado también de haber pecado.

En la siguiente estrofa viene el primer reproche hacia la madre, no por lo revelado, sino por haber permitido la vida a un ser producto de los delitos y la estirpe de una familia maldecida. Aquí nuevamente encontramos los rasgos de la impiedad, que además podemos asociar a una especie de dignificación por parte del Anticristo, pues pareciera que, en el fondo, sin ninguna compasión por sí mismo, hubiera preferido no nacer antes de ser

heredero de tales estigmas. De este modo culpa a la madre, igualmente sin ninguna compasión por sus descuidos y por haberlo traído a la vida. Así se va elaborando la figura de héroe maligno ó antihéroe:

[...] Si tan malo nací, si tan nocivo
genio asistió a mi concepción primera,
a ti te culpa, culpa al hado esquivo,
que me informó de condición tan fiera.
De ti nací, por culpa tuya vivo:
acusa a tu descuido, que debiera
a un hijo de tan torpe ayuntamiento
fabricar en la cuna el monumento (476).

El primer reproche es pronunciado a través de una sujeción en los versos 241-244, con la cual él hace la pregunta y da la respuesta sobre quien ha sido responsable de su nacimiento, y se posiciona, en este caso, no como un ser malo por naturaleza, sino como el heredero sobre quien recae toda la maldición y la torpeza de su estirpe. Así mismo, a través de la mención del “genio” y del “hado”, el Anticristo asocia su origen maldito a un encadenamiento fatal de sucesos que lo determinan como marcado por un destino inexorable que se ha caracterizado por maldad, dolor y muerte. En los siguientes versos de la estrofa aparece una aseveración de la culpabilidad de la madre por la existencia del Anticristo, sin ningún miramiento. La acusa de descuido, y a continuación expresa a través de una espléndida metáfora el deseo de haber acabado con la mala estirpe a través de su propia muerte:

[...] De ti nací, por culpa tuya vivo:
acusa a tu descuido, que debiera
a un hijo de tan torpe ayuntamiento
fabricar en la cuna el monumento.

La metáfora se explica por el deseo del Anticristo de haber muerto al nacer, y así, con su muerte, con su tumba, hacer un monumento que diera fin al destino inexorable de incestos que ha padecido su familia.

En los siguientes versos, el Anticristo, asumiendo su destino, mediante una prolepsis, anuncia a la madre que, antes de matarla, le contará el relato y argumento de su origen maligno:

[...] Más ya que la malicia de la suerte
e indignación del cielo me ha estorbado
para nefanda vida justa muerte
librando tu suplicio en mi pecado,
la información postrera intento hacerte
de la dura ocasión que me ha obligado
al execrando exceso en que contigo
ejecuté mi gusto y tu castigo. (476)

En estos versos, a través de la prosopopeya se nombra a la malicia y al cielo como los dos principales responsables de la suerte del Anticristo, y a la que él mismo ha asumido como su destino, definido por toda esta carga a través de la antítesis “para nefanda vida justa muerte”. En los siguientes versos (257-280), el Anticristo anuncia la revelación de su crueldad a la madre, y resalta por otro lado su carácter cruento. Más que el origen de su carácter maldito, revela su poder sobre las fuerzas del mal y asegura haber sido beneficiado por ellas, con su inteligencia y fuerzas superiores³⁴. Así, se erige como el representante de las fuerzas y la misión del mal; al mismo tiempo, es erigido por Alarcón como héroe maligno o antihéroe, saltando a la vista, en el campo semántico de la maldad, la impiedad y la fiereza de ánimo:

Esa oculta, divina inteligencia,
que de mi infausto nacimiento el día
te presentó en fantástica apariencia
centella en mí que incendios producía,
esa misma que en una y otra ciencia
ha informado de suerte el alma mía,
que excediendo los límites humanos,
me atrevo a los secretos soberanos (476).

³⁴ En estas estrofas, las fuerzas del mal están representadas por una serie de menciones de dioses paganos, además de que el lenguaje adquiere mayor dificultad en cuanto a la retórica, resaltando así una estética puramente barroca. Queda pues abierta la veta para proponer un estudio sobre los cultismos y el lenguaje barroco en *El Anticristo*.

A primera lectura lo que resalta de un modo contundente es el hipérbaton que domina toda la estrofa, lo cual es fundamental para entender la singularidad del origen de la crueldad del Anticristo, pues al mismo tiempo que funciona el hipérbaton, se crea una imagen de los sueños reveladores que tuvo la madre antes del nacimiento del Anticristo: “Esa oculta, divina inteligencia, / que de mi infausto nacimiento el día / te presentó en fantástica apariencia / centella en mí que incendios producía, /”. Así pues, a pesar de que se está revelando el origen de su crueldad, pareciera que se esconde más. Al mismo tiempo, las figuras retóricas se refuerzan con los epítetos y las hipérbolos para enfatizar más el origen divino en relación a las fuerzas del mal. Así, comienza a explicarle a la madre que esta inteligencia divina que a ella le habló en sueños, no es más que la fuerza que le ha dado una inteligencia y unos alcances sobrehumanos.

Veamos los siguientes versos (265-272):

esa misma me ha dado tanto imperio
en cuanto el padre de Faetón³⁵ circunda
del más alto de luces hemisferio,
a la región de sombras más profunda,
que, del poder de Dios en vituperio,
produce Telus³⁶ y Neptuno³⁷ inunda,
Vulcano³⁸ da calor y aliento Eolo³⁹
al albedrío de mi gusto solo. (477)

Tenemos en esta estrofa también la presencia contundente del hipérbaton, a través del cual se explica que la inteligencia divina ha dado tanto poder al Anticristo como el que tienen

³⁵ “*Faetonte*: Hijo del Dios Helio (el Sol) y de la oceánide Clímene, o, en otras tradiciones, de Eos y Céfalo.” Todas las citas de los dioses que aparecen en esta estrofa se harán de: CONSTANTINO FALCÓN MARTÍNEZ, EMILIO FERNÁNDEZ GALINDO, RAQUEL LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología clásica*, T. 1 y 2, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

³⁶ “*Telus*: Diosa romana que fue identificada en el mito con la griega Gea, pero conservó sus propias características dentro de la religión de Roma. Telus personifica la tierra cultivable y, en este sentido, forma pareja con Ceres, la diosa de las semillas”. *Ibid.*

³⁷ “*Neptuno*: Dios romano de las aguas, identificado por completo con el griego Posión”. *Ibid.*

³⁸ “*Vulcano*: Equivalente del Hefesto griego, es Vulcano el dios romano bajo cuya advocación está puesto el fuego”. *Ibid.*

³⁹ “*Eolo*: señor de los vientos. La *Odisea* lo presenta como hijo de Hípotes, un mortal favorito de los dioses. Vive en la isla de Eolia [...]”. *Ibid.*

las deidades paganas sobre los cinco niveles del orbe para combatir a Dios: el cielo (Faetón), la tierra (Telus), el mar (Neptuno), el fuego (Vulcano) y el viento (Eolo). En los siguientes versos (273-280), el Anticristo declara que esa inteligencia divina que lo ha favorecido desde antes de su nacimiento está más allá de los alcances de Dios. Es decir que el Anticristo es un congénito de las fuerzas divinas del mal, de ahí su inclinación y naturaleza cruentas:

Lucifer o Plutón el cetro horrible
ha renunciado en mí del hondo infierno,
tanto que no hay espíritu invisible
que al suyo no anteponga mi gobierno.
No hay cosa a mis intentos imposible;
émulo soy de aquel poder eterno
que a conocer me obliga la justicia,
si no a reconocelle la malicia. (477)

El hipérbaton en estos versos tiene menor grado de complejidad, y aquí es donde el Anticristo se declara el heredero universal del reino del infierno, el cual le ha concedido a través de sus deidades principales, Lucifer o Plutón, el reinado del mal, para convertirse así en el más poderoso contendiente del reino de Dios, al que, gracias a la lucidez y el poder que ha recibido de las fuerzas del mal, ha podido reconocer como su más grande enemigo.

Y por consecuencia vienen los siguientes versos:

[...] Con éste pues, de fuerzas más que humanas,
y más que humanas ciencias fundamento,
a obscurecer verdades soberanas
se eleva mi obstinado pensamiento.
En falsas leyes y opiniones vanas
anegaré la tierra, el mar y el viento
intimando que yo soy el Mesías
que prometieron tantas profecías.
Bien sé que no lo soy; bien que lo ha sido
Jesús, que es hombre y Dios; más yo, que al suelo
por tipo, cifra, epílogo he nacido
de la maldad mayor que ofendió al cielo,
para serlo es forzoso haber sabido
esta verdad pues sí el confuso velo
de la ignorancia me opusiese a ella
fuera yo menos malo en ofendella (477).

En los cuatro primeros versos está presente el hipérbaton, así como en los dos primeros hallamos una hipérbole, pues las fuerzas y la sabiduría del mal se explican como sobrehumanas, y se posicionan sobre las verdades del reino de Dios, que serán combatidas por el “obstinado pensamiento” del Anticristo. De este modo la presencia de las fuerzas y la misión del mal en él han cumplido su cometido: primero aparece la idea de la fuerza y la inteligencia sobrenaturales en él, como los motores que guían su afrenta contra las profecías. La alteración de la sintaxis, así como la hipérbole, permiten resaltar las características que lo pueden erigir como un ser de alto rango que llevará a cabo una misión que lo convertirá en un héroe maligno. En los siguientes versos aparece una conminación, acompañada de la enumeración de los objetivos a conquistar, pues el Anticristo amenaza con corromper a la humanidad y obscurecer el reino de Dios, alcanzándolo en todos sus rincones: la tierra, el mar y el viento. Así, la crueldad se hace presente en sus dos acepciones más importantes, la impiedad y la fiereza de ánimo. En la siguiente estrofa, aparece reflejada su lucidez y conocimiento respecto de las profecías, junto al deseo y el desafío por vencerlas. A través de una oposición con Jesús, con la enumeración que implica la sede de toda la maldad en él, en el resto de estos versos a manera de elipsis aparece el gusto por la idea del pecado, opuesta a la manera en que Jesús fue concebido, así también aparece reflejada su fiereza de ánimo, pues al tener conocimiento y certeza total de la verdad de Dios, se obstina con mayor fuerza en contra de ésta:

Bien sé que no lo soy; bien que lo ha sido
Jesús, que es hombre y Dios, más yo, que al suelo
por tipo, cifra, epílogo he nacido
de la maldad mayor que ofendió al cielo
para serlo es forzoso haber sabido
esta verdad pues si el confuso velo
de la ignorancia me opusiese a ella
fuera yo menos malo en ofendella (477).

Y finalmente, en los tres últimos versos, a través de una sujeción, que expresa la fortuna de conocer la verdad sobre su origen, el Anticristo se proclama, apoyado en todo esto, como tal.

Analizaremos, para terminar la escena, los versos 305-312, y 321-336, los cuales contienen la afirmación plena del carácter cruel del Anticristo y el inicio de su intento por combatir las profecías que lo determinan.

En los versos 305-312, después de haberse él posicionado como el Anticristo, justifica el acto incestuoso con su madre, posicionándola a ella también como contraria a la madre de Jesucristo, con lo cual anuncia también un segundo acto de crueldad, la muerte de su madre:

[...] Resuelto al parricidio detestable,
por ser a Jesucristo en todo opuesto,
te quise hacer del todo abominable,
cometiendo contigo torpe incesto;
que fue su Madre virgen inviolable
después y antes del parto, y yo con esto
incestuosa madre vine a hacerte
en la cuna, en el parto y en la muerte.

Nuevamente volvemos al campo semántico de maldad-incesto. Encontramos a lo largo de toda la estrofa funcionando la antítesis para resaltar la oposición del Anticristo respecto al reino de Dios, en el marco del campo semántico. Las imprecaciones y las execraciones habitan por igual su parlamento. Es interesante observar que él nombra sus acciones no sólo como el reflejo de su maldad sino también a través de juicios de valor: “Resuelto al parricidio detestable, / por ser a Jesucristo en todo opuesto, / te quise hacer del todo abominable, / cometiendo contigo torpe incesto;”.

Ahora bien, entre los versos 321 a 336 ocurre el asesinato de la madre en escena. Esto implica que el mayor acto de crueldad en la obra se comete en relación a las definiciones que hemos escogido: “inhumanidad, impiedad, fiereza de ánimo”, “muerte

cruel, la que se da con impiedad, haciendo padecer al que muere, con mucho dolor y sentimiento, [...]”⁴⁰. Atendamos a los versos 321-324:

[...] Y para acreditar que es mi venida
del paraíso, en que mi engaño fundo,
cual ves, de yerba me adorné tejida;
que así al principio me ha de ver el mundo.
La línea ya a tu edad estatuída
llegó; parte a las ondas del profundo,
de mis crueldades víctima primera.
Quien tal hijo parió, a sus manos muera (478).

Tenemos en los versos 325, 326, 327 y 328 una metáfora del fin de la vida de la madre, dictada como un decreto del término de una edad por la interrupción de una línea, que puede ser el transcurrir del tiempo, por obra del Anticristo. Y a través de una metáfora de su viaje hacia el infierno después de la muerte, que además expresa con un tono imperativo, expresamente declara el inicio de su crueldad hacia el mundo con la muerte de su madre⁴¹: “[...] parte a las ondas del profundo, / de mis crueldades víctima primera. / Quien tal hijo parió, / a sus manos muera.” Es posible considerar el último verso como una ironía: por un lado, ese “tal hijo” tiene un tono peyorativo, pues hace referencia implícita a su origen detestable, incluso para él mismo; por otro lado, hace referencia también al nacimiento de un hijo señalado por los beneficios de las fuerzas del mal, por tanto estaría en su naturaleza matar sin miramientos.

Llegamos a los últimos versos de la escena (329-336). El Anticristo ha asesinado a su madre y la ha arrojado hacia una sima:

(*Mátala y échala en una sima*)
Madre: ¡Ay de mí y ay de ti!
Anticristo: Tú, sima obscura,
en quien este cadáver deposito,
guarda en tu investigable sepultura
mi origen siempre oculto y mi delito;

⁴⁰ Véase la página 1 de este trabajo.

⁴¹ Si bien el Anticristo ya era cruel antes de esta acción, a partir de este momento toma el estandarte de representante de las fuerzas del mal para combatir al bien y así asumir su destino. Nuevamente se refuerza su figura como héroe del mal o antihéroe.

que simulada luz de virtud pura
desde este punto ostento y acredito,
porque dé la engañosa hipocresía
principio a mi tirana monarquía.

En el primer verso tenemos el lamento de la madre a manera de exclamación. A continuación, se introduce una invocación y el Anticristo, con el poder sobrenatural que le han otorgado las fuerzas del mal, habla a la sima en tono imperativo para que oculte el asesinato, y con ello su origen. El hipérbaton está presente en todo su parlamento, nuevamente para enfatizar el llamado que hace a la sima, como si ésta, mediante la intervención de las fuerzas del mal, le obedeciera. Así se declara como engañoso, hipócrita, tirano y monarca.

En el marco del campo semántico maldad-incesto, las figuras retóricas son vertidas por Alarcón para construir una figura heroica del Anticristo en torno a la crueldad, principalmente caracterizada por la impiedad y por la fiereza de ánimo. La impiedad se presenta en el personaje casi como un rasgo nato, y la fiereza de ánimo la vemos expresa en sus parlamentos cada vez que es motivado, en el caso de esta escena, por la madre. Al ser dominado por esta fiereza, el personaje reacciona con ímpetu y entonces impreca y comienza a planear sus acciones cruentas para combatir al bien, en este caso el reino de Dios. Así vemos cómo en esta escena la crueldad se cumple en su punto más álgido desde nuestra definición, pues el Anticristo revela que su origen oscila entre una naturaleza que le es propia y otra determinada por las fuerzas del mal, más allá de la maldición de Dios sobre su estirpe. Ello nos propone dos lecturas de esta comedia: una de carácter religioso (podríamos decir ideológico en relación a la España del siglo XVII) y otra de un carácter más moderno, donde la interpretación del mito del Anticristo que hace Alarcón entraría en tensión con el aparato de la Inquisición. Es decir, siguiendo el análisis que hemos hecho de

esta escena, principalmente de los versos 249-296, podemos observar que la crueldad del Anticristo está dictada por fuerzas sobrenaturales que reinan más allá del reinado de Dios, y que han dado tal poder en fuerza, conocimiento e inteligencia al Anticristo, que él mismo se declara capaz de trascenderlas e incluso de desafiarlas y hasta de no creer en ellas. Podemos echar un vistazo a la escena IV del Acto III, donde el Anticristo desafía a las fuerzas del mal, por no librarlo del suplicio que le implica el enamoramiento de Sofía (versos 1327-1335):

*Anticristo: (Ap. ¿Nada me remedia? ¡Nada
tiempla mis ardientes males!
Pues, ministros infernales,
vuestra fuerza es limitada,
pues no se extiende a vencer
la frágil naturaleza
de una femenil flaqueza,
vuestro engañoso poder
renunciaré; yo confieso... (524)*

Alarcón nos presenta a un personaje sumamente complejo, determinado por un sino inexorable, marcado por las fuerzas sobrenaturales del mal, pero éstas le otorgan tal conciencia que podríamos decir que casi él se desprende de ellas mismas. Atendamos al comentario ya citado de Lola Josa: “Este ángel caído (el Anticristo) se convierte en antihéroe por excelencia de todo el teatro de Alarcón. La rebeldía frente al mal lo hace peor, que no es otra cosa que una dramática reflexión sobre el destino y la libertad”⁴².

Pero estas reflexiones no las podríamos proponer sin el estudio minucioso de la lírica en la escena analizada, pues es donde se revela de manera compleja, mediante la estética del Barroco, con predominio del hipérbaton, la hipérbole y la metáfora, el origen de la crueldad del Anticristo, a través del singular tratamiento que Alarcón le ha dado. Particularmente si atendemos a la utilización del hipérbaton, mediante éste Alarcón expresa

⁴² LOLA JOSA, *op. cit.*, p.24.

la forma en que su antihéroe deshordena el mundo, y así también un desorden que altera lo que estáás allá del mundo, el reino de Dios. Y como dijimos al hablar de su biografía, no se puede desprender su quehacer artístico de la condición que lo determina como un monstruo en el ambiente del Barroco español, lo que en esta obra podemos ubicar, siguiendo a Carmen Bustillos en su estudio sobre el Barroco, como “una expresión artística intelectualizada y deformada que esconde en el fondo un profundo drama –emotivo también- de desencuentro y problematización con lo externo y lo interno”.⁴³

⁴³ CARMEN BUSTILLOS, *op. cit.*, p.34.

Apéndice

Escena II del primer acto

Salenel Anticristo, vestido de yerba, y su madre, de pieles.

- MADRE: Hijo de maldición, ya, ¿qué afrentoso título habrá que a tu maldad no cuadre?
 ¿No te bastó ser parto incestuoso del que, siendo tu abuelo, fue tu padre, sin que lacivo agora, en amoroso lazo te unieses a tu misma madre? 110
 Mas al tribu de Dan, que Dios maldijo, y a padre tal, correspondió tal hijo.
- ANTICRISTO: ¿Qué dices, madre? Vuelve a pronunciallo.
 ¿Yo del tribu de Dan? ¿Yo de mi abuelo hijo soy?
- MADRE: ¿Qué te admiras de escuchallo?
 Tu inclinación, opuesta al mismo cielo, ¿no te declara bien, si yo lo callo, . que dio nefanda unión tal monstruo al suelo?
 Mas tu origen escucha, pues me obliga tu delito y mi pena a que lo diga. 120
- Manzer hebreo, dogmatista injusto en Babilonia, obscuro decendiente de Dan, movido de venéreo gusto en su hermana Sabá, de Oreb ausente virgen esposa, con rigor robusto logró violento su apetito ardiente, cometiendo en un acto deshonesto fuerza, adulterio, estupro y torpe incesto.
- Yo, desdichada, deste grave exceso. concepto fui: ¡pluguiera al cielo santo que el informe embrión fatal suceso al reino trasladara del espanto, antes que organizado el mortal peso, del alma se informara para tanto escándalo del mundo, pues naciendo di ocasión a delito más horrendo! 130
- Crecí, y el lustro apenas vio tercero la verde primavera de mis años, cuando el mismo Manzer, sensual y fiero, posponiendo los suyos y mis daños, en mi amor abrasado, contra el fuero de padre natural fabrica engaños, con que no pueda justa resistencia librarme de su bárbara violencia. 140
- Sólo se encierra el agresor lacivo y dogmatista infiel conmigo un día; y cuando justamente yo concibo que a religiosa acción me prevenía, el que debiera serme ejemplo vivo de pura honestidad, la hipocresía desnudó, y las divinas leyes, junto con mi virginidad, violó en un punto. 150
- Tú fuiste de tu abuelo, padre y tío, abominable incestuoso efeto; en mi vientre creció el agravio mío a publicar por fuerza mi secreto; y en el parto infeliz el hecho impío le confesé a mi madre, a quien Aletto,
- Tisífone y Megera, ardientes furias, a vengar provocaron sus injurias. 160
- Del execrando insulto dio noticia tu abuela y tía al Patriarca hebreo; admírase el delito, y la malicia misma se ofende de un error tan feo; no alcanza en sus arbitrios la justicia igual castigo a tan nefando reo, y queda al fin, muriendo apedreado, sediento de más pena su pecado.
- Yo, que en el parto peligroso y fuerte tuve opuesta a Lucina, previniendo por dicha, sabia astróloga, la suerte que daba a luz un monstruo tan horrendo, el golpe evité apenas de la muerte, del trance apenas escapé tremendo, cuando rendida al sueño (¡que pluguiera al cielo santo que el eterno fuera!), soñé que en cambio de pequeño infante, breve centella al mundo producía, que dilatada en término distante, voraz incendio al cielo se atrevía; y en veloz precipicio, en un instante, Faetón segundo, al suelo decendía, llenando, si de llamas, de escarmientos cuanta ocupan región los elementos. 170 180
- Sacra deidad en esto me aparece, oculta en su luz misma, y "crece, dijo, prodigioso, feliz infante, crece a dilatar al término prolijo del Aquilón el cetro que te ofrece, y tú, dichosa madre de tal hijo, de Babilonia sal, y en Galilea asilo de los dos el yermo sea". 190
- Aquí cesó, y la noche en su confuso silencio la escondió; y restituyendo a mis sentidos la razón el uso, escuché de mi padre el fin horrendo. y así, obediente ya a lo que dispuso la deidad, de mi patria vine huyendo aquí, donde Betzaida un tiempo ha sido, donde Corozáin tuvo su nido. 200
- Aquí empecé a educarte, y aquí el hado te anticipó en un término succinto en estación pueril cuerpo esforzado, y en tierna infancia racional instinto: pues apenas hubiste saludado en el trópico al sol el curso quinto, cuando tu brazo persiguió las fieras, cuando voló tu ingenio a las esferas.
- Yo, que advertí, curiosa a tus intentos, perversa inclinación en tus acciones, por excitarte honrosos pensamientos y por templarte locas presunciones, te propuse en historias escarmientos te previne en engaños persuasiones, mintiéndote que clara decendía del tribu de Judá la sangre mía. 210
- Mas pues fue mi cuidado tan perdido en tu proterva y dura resistencia, que habiéndote en mil ciencias instruído no sé cuál soberana inteligencia, 220

no sólo no te enmiendas, pero ha sido para que con más furia y más violencia corras a los delitos más atroces, y en torpe incesto de tu madre goces.			
iPlega al Dios de Israel, vestígo fiero, que en tu ciega maldad te precipites, y dando efeto a mi soñado agujero, tanto los cielos en tu daño irrites, que pues soberbio imitas al lucero, despeñado Luzbel, también lo imites, dando en abismos de tormento eterno. compasión y terror al mismo infierno!	230		
ANTCRISTO: Dí más, repite, multiplica, aumenta odios, injurias, iras, maldiciones; que deleitosamente se apacienta mi obstinación en tus execraciones. Lo justo sólo aflige y atormenta mis pensamientos, mis inclinaciones; porque no sólo de pecar me agrado, mas me agrado también de haber pecado.	240		
Si tan malo nací, si tan nocivo genio asistió a mi concepción primera, a ti te culpa, culpa al hado esquivo, que me informó de condición tan fiera. De ti nací, por culpa tuya vivo: acusa a tu descuido, que debiera a un hijo de tan torpe ayuntamiento fabricar en la cuna el monumento.			
Mas ya que la malicia de la suerte e indignación del cielo me ha estorbado para nefanda vida justa muerte, librando tu suplicio en mi pecado, la información postrera intento hacer de la dura ocasión que me ha obligado al execrando exceso en que contigo ejecuté mi gusto y tu castigo.	250		
Esa oculta, divina inteligencia, que de mi infausto nacimiento el día te presentó en fantástica apariencia centella en mí que incendios producía, esa misma que en una y otra ciencia ha informado de suerte el alma mía, que excediendo los límites humanos, me atrevo a los secretos soberanos;	260		
esa misma me ha dado tanto imperio en cuanto el padre de Faetón circunda del más alto de luces hemisferio, a la región de sombras más profunda, que, del poder de Dios en vituperio, produce Telus y Neptuno inunda, Vulcano da calor y aliento Eolo al albedrío de mi gusto solo.	270		
Lucifer o Plutón el cetro horrible ha renunciado en mí del hondo infierno, tanto que no hay espíritu invisible que al suyo no anteponga mi gobierno. No hay cosa a mis intentos imposible; émulo soy de aquel poder eterno que a conocer me obliga la justicia, si no a reconocelle la malicia.	280		
Con éste, pues, de fuerzas más que humanas,			
y más que humanas ciencias fundamento, a oscurecer verdades soberanas se eleva mi obstinado pensamiento. En falsas leyes y opiniones vanas anegaré la tierra, el mar y el viento, intimando que yo soy el Mesías que prometieron tantas profecías.			
Bien sé que no lo soy; bien que lo ha sido Jesús, que es hombre y Dios; mas yo, que al suelo por tipo, cifra, epílogo he nacido de la maldad mayor que ofendió al cielo, para serlo es forzoso haber sabido esta verdad pues si el confuso velo de la ignorancia me opusiese a ella, fuera yo menos malo en ofendella.	290		
Pues como a ejecutar tan alto intento, acreditar me importa que me ha dado de Judá el tribu claro nacimiento, según fue por Jacob profetizado, quiero matar contigo el argumento de la sangre de Dan que en ti he heredado, porque no deje mi rigor prescrito de cometer también este delito.	300		
Resuelto al parricidio detestable, por ser a Jesucristo en todo opuesto, te quise hacer del todo abominable, cometiendo contigo torpe incesto; que fue su Madre virgen inviolable después y antes del parto, y yo con esto incestuosa madre vine a hacerte en la cuna, en el parto y en la muerte.	310		
Este es mi fin, éste mi intento ha sido; y Elías ya, caudillo galileo, de soñadas visiones conducido, se acerca a dar principio a mi deseo; porque a su lengua por mi imperio asido un espíritu impuro del Leteo, dará a entender que es el profeta Elías, precursor destinado del Mesías.	320		
y para acreditar que es mi venida del paraíso, en que mi engaño fundo, cual ves, de yerba me adorné tejida; que así al principio me ha de ver el mundo. La línea ya a tu edad estatuida . llegó; parte a las ondas del profundo, de mis crueldades víctima primera. Quien tal hijo parió, a sus manos muera. (<i>Mátala y échala en una sima.</i>)			
MADRE: ¡Ay de mí y ay de ti! ANTICRISTO: Tú, sima oscura, en quien este cadáver deposito, guarda en tu investigable sepultura mi origen siempre oculto y mi delito; que simulada luz de virtud pura desde este punto ostento y acredito, porque dé la engañosa hipocresía principio a mi tirana monarquía. (<i>Vase.</i>)	330		

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN Y MENDOZA, JUAN RUIZ DE, *Obras Completas*, T. II, ed. y notas de Agustín Millares Carlo, F.C.E., México, 1996, pp. 464-546.
- BUSTILLOS, CARMEN, *Barroco y América Latina: Un itinerario inconcluso*, Instituto de Altos Estudios de América Latina, Monte Ávila ed., Pról. Alexis Márquez Rodríguez, Venezuela, 1988.
- CASTRO LEAL, ANTONIO, *Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra*, Cuadernos Americanos, México, 1943.
- CONCHA, JAIME, “Juan Ruiz de Alarcón”, en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo I, Época Colonial*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 353-365.
- _____, “El Anticristo, de Ruiz de Alarcón”, en *Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, vol. 9, núm. 18, (1983), pp. 51-77.
- DÍEZ BROQUE, JOSÉ MARÍA, “Ideas sobre el teatro en la obra de Juan Ruiz de Alarcón”, en *Palabra crítica: Estudios en homenaje a José Amezcuca*, Serafín González y Lillian Von der Walde eds., UAM, F.C.E., México, 1997.
- GARCÍA VALERA, JESÚS, “El Anticristo de Juan Ruiz de Alarcón: De la hagiografía al Apocalipsis”, en *El escritor y la escena. II Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, 17-20 de mayo de 1993, Campbell Ysla ed., Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 1994.
- JOSA, LOLA, “La extrañeza del teatro de Juan Ruiz de Alarcón: una cuestión cervantina”, en *América y el teatro español del Siglo de Oro. II Congreso Iberoamericano de teatro*, Cádiz, 23 a 26 de octubre de 1996, Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña eds., Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998.
- _____, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón. Teatro del Siglo de Oro*, Estudios de literatura, Edition Reichenberger, 2002.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, FELIX, *Obras*, introd.. Ramón Esquer Torres, Clásicos Asuri, España, 1974.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *La cultura del barroco*, 3ª. Ed., Ariel, Barcelona, 1983.

NEWELS, MARGARETE, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, versión española de Amadeo Sole-Leris, Tamesis Books Limited London, España, 1974.

PARR, JAMES, “Humanismo y religión en la obra alarconiana”, en *Palabra crítica: Estudios en homenaje a José Amezcuca*, Serafín Gonzalez y Lillian Von der Walde eds., UAM, F.C.E., México, 1997.

SEBASTIÁN, SANTIAGO, *Contrarreforma y Barroco*, 2ª reimpresión, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

VALBUENA PRAT, ÁNGEL, *El teatro español en su Siglo de Oro*, 2ª ed., Planeta, Barcelona, 1974.

LAS VOCES DE ISIDORA EN *LA DESHEREDADA*

Ximena Gómez Goyzueta
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

El objetivo de este trabajo es analizar algunos fragmentos de *La desheredada*¹ de Benito Pérez Galdós a través de la noción bajtiniana de “dialogismo”, para identificar la presencia y el sentido de las distintas voces que habitan en el personaje de Isidora Rufete.

Como primer momento introductorio a las nociones bajtinianas que utilizaré, a continuación cito algunos aspectos del “dialogismo”. Para Bajtín:

ser significa comunicarse dialógicamente. Cuando se acaba el diálogo se acaba todo. Dos voces es un mínimo de la vida, un mínimo del ser. Vivir significa participar en un diálogo, como quiera que sea. El hombre participa en este diálogo con todo y con toda su vida: con todo el cuerpo, con sus actos. El hombre se entrega todo a la palabra y ésta forma parte de la tela dialógica de la vida humana. [...] Así, un hombre permanece vivo por el hecho de no estar aún concluido y de no haber dicho todavía su última palabra.²

Ésta me parece que es una de las perspectivas fundamentales para poder entender la teoría de Bajtín y el carácter dialógico de algunas obras literarias. Por tanto, bajo esta perspectiva será analizada *La desheredada*.

Puesto que *La desheredada* pertenece a un momento de transición importante en la novelística de Galdós en relación a su contexto histórico y literario, primero haré una revisión breve de estos contextos, para pasar al estado de la cuestión y a la definición de “dialogismo”, “microdiálogo” y “palabra bivocal” de Bajtín³ y así llegar al análisis de la novela.

¹ BENITO PÉREZ GALDÓS, *La desheredada*, ed. de Germán Gullón, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 2003. Ésta es la edición que utilizaré para mi estudio.

² MIJAÍL M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, 2ª ed., F.C.E., México, 2003, pp. 67 y 90.

³ Cuando llegue al análisis definiré con mayor amplitud el marco teórico que estoy utilizando.

La España de Galdós (siglo XIX y 1ra. década del XX) vive uno de los periodos más desastrosos y cambiantes de su historia; el siglo XIX es, para España, de guerras y luchas que oscilan entre el restablecimiento del régimen inquisitorial y unos pocos atisbos de liberalismo. España era intervenida constantemente por Inglaterra y la Francia napoleónica, lo cual provocó finalmente, en diciembre de 1874, la restauración de la dinastía de los Borbones y, años más tarde, en 1898, la pérdida total de sus colonias, estancamiento y retroceso.⁴

En este contexto aparece Galdós, quien para Stephen Gilman: “comprendió a España no ideológicamente, sino históricamente. Para Galdós y sus coetáneos más importantes (Clarín, Balzac, Dostoievski, etc.), el descubrimiento fundamental de su oficio era que una nación no sólo tiene una historia, sino que es una historia”.⁵ Así, Galdós tendrá la gran intuición a través de su producción literaria de “trazar con formidable claridad los caminos futuros de su nación”.⁶ Es de entenderse entonces, que en este contexto histórico de abruptos cambios, era necesaria la pluma de un escritor que supiera captar, atrapar, describir lo que sucedía en su entorno; Galdós ofrecía esta agudeza de sentido para captar una realidad que se movía como una masa amorfa, fragmentaria, con un camino que hacia delante se revelaba cada vez más dificultoso. Comenta Galdós: “...ese ritmo social, harto parecido al flujo y reflujo de los mares, determina sus mudanzas con tan caprichosa prontitud, que si un autor deja transcurrir dos o tres años entre el imaginar y el imprimir su

⁴Vid. GERARD DUFOUR, *La inquisición en España*, Cambio16, Barcelona, 1992, pp. 111-126: “Después del derrocamiento del reinado de Fernando VII, el trienio liberal y el bienio progresista (1820-1866), España tiene un ligero panorama que le beneficia gracias a las acciones del general Prim y Serrano. Logran expulsar provisionalmente a la dinastía borbónica e iniciar un tiempo de sufragio universal y libertad de imprenta. Al poco tiempo nuevamente hubo revueltas políticas y sociales, Prim murió y finalmente vino la restauración con Alfonso XII, hijo de Isabel II. Serrano escapó a Francia. Esto supuso no sólo el regreso de los Borbones, sino también la vuelta al poder de la misma burguesía agraria latifundista que dirigiera al país durante la época moderada, y el retorno al doctrinarismo (la soberanía reside en el rey y en las Cortes)” pp. 119-121.

⁵ STEPHEN GILMAN, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 20-21.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

obra, podría resultarle envejecida el día en que viera la luz”.⁷ Siguiendo estas consideraciones y tomando en cuenta lo mejor de sus más notables influencias literarias (Fernando de Rojas, Cervantes, Balzac, Zolá, Dostoievski)⁸, Galdós se puede ubicar como uno de los novelistas españoles con más capacidad para echar luz sobre la complejidad del pueblo español a través de un arte de alto grado de dificultad.

La producción literaria de Galdós es dividida por él mismo en cuatro etapas.⁹ *La desheredada* (1881) pertenece a la tercera etapa: “Novelas españolas contemporáneas”. Es una novela que, además de estar situada entre el periodo de restauración de los Borbones y el desastre del 98, en este caso el referente histórico fundamental para su escritura, según dijimos líneas arriba, refleja una transición literaria a nivel estilístico y estructural. Galdós se vuelve más consciente y, por lo tanto, más elaborado en la construcción de sus personajes, en las técnicas narrativas y en la estética de la novela, de tal manera que Ricardo Gullón, uno de sus principales estudiosos, ha considerado su escritura, a partir de *La desheredada*, como una primera semilla de la narrativa vanguardista de Joyce.¹⁰ Para Stephen Gilman

La desheredada presenta una visión de España en su historia completamente distinta a la que se encuentra en las novelas de 1876. [...]

Las novelas alternativamente patrióticas o desesperadas, esperanzadas o desconsoladas, ya no podían retratar de forma adecuada una época que había olvidado la ideología apasionada y que ahora se dedicaba a ganar dinero. Y Galdós, ya por aquellos años *enfant* maduro y dolorido de la España finisecular, se da perfecta cuenta de ello. [...]

Sólo una novela que tratara de la sociedad y la historia sin hacer distinción y discerniera el sentido del movimiento podía revelar el verdadero mal de fondo. El Madrid de la época, visto no como un escenario escasamente diseñado, sino como

⁷ BENITO PÉREZ GLADÓS, “La sociedad presente como materia novelable”, en *Ensayos de crítica literaria*, L. Bonet, Barcelona, 1972, p. 179.

⁸ Vid. RICARDO GULLÓN, *Galdós, novelista moderno*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 35-49.

⁹ Las cuatro etapas son: Novelas de la primera época (1867-1878); Episodios Nacionales (1873-1912); Novelas españolas contemporáneas (1881-1915); Dramas y comedias (1867-1914). *Ibid.*, pp. 269-271.

¹⁰ Vid, pp. 197-226.

un ser vivo en continua mutación, se presentaba ahora como algo a descubrir, es decir, a crear.¹¹

A partir de esta introducción acerca del surgimiento de *La Desheredada* en los contextos de Galdós, pasaremos a una revisión sobre el estado de la cuestión en torno a mi tema. No encontré ninguna referencia directa o análisis sobre la presencia de las nociones bajtinianas en *La desheredada*; sin embargo, sí hay un estado de la cuestión que presenta investigaciones y análisis de esta novela, que se pueden emparentar con la perspectiva bajtiniana del “dialogismo”, la “palabra bivocal” y el “microdiálogo”.¹²

Ricardo Gullón, en su estudio “Desdoblamiento interior en *La desheredada*”, parte de la teoría de la “duplicación interior”, ensayada por primera vez por León Livingstone;¹³ Gullón comenta que “se trata esencialmente de un medio de hacer parecer más verdaderos a los personajes ficticios, atribuyéndoles una autonomía que produzca la impresión de que el mundo imaginario está habitado por seres tan libres en su pensamiento y en su acción como su creador –y como el lector”,¹⁴ y hace su propia noción de este planteamiento, que llamará “desdoblamiento interior”, y dice:

En *La desheredada*, de Galdós se ha destacado –yo mismo lo subrayé hace años- el vivir iluso de Isidora Rufete, su constante oscilar entre la realidad que padece y el sueño de que se nutre; [...] al insertarse la novela de Isidora en la del narrador, nos da el reverso de ella y de la realidad, exponiendo la escisión de la protagonista, dividida entre su yo social y su yo fantaseador.

¹¹ STEPHEN GILMAN, *op. cit.*, pp. 93, 95 y 96.

¹² MIJAÍL BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, F.C.E., México, 1986, pp. 269-272. En su debido momento expondré las definiciones de estas nociones.

¹³ Vid. LEON LIVINGSTONE, “The interior duplication and the problem of form in the Modern Spanish novel”, *PMLA*, vol. 73, núm. 4 (septiembre de 1984), *apud.*, RICARDO GULLÓN, “Desdoblamiento interior en *La Desheredada*”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, vol. 26 (1971), p. 9.

¹⁴ “La duplicación interior supone una acción dentro de la acción y su finalidad es doble: dar profundidad a la obra y facilitar la comunicación entre lo real y lo imaginario, borrando los límites entre ambos”. *Ibid.*, p. 9.

Para Gullón la trama de *La desheredada*: “fue tejida con hilos de distinta textura: unos, los de la historia imaginada por el loco Rufete (padre de Isidora), continuada por su pariente Quijano, (su tío el canónigo) y actuada y vivida por Isidora hasta sus consecuencias últimas; otros, los de la realidad descrita y comentada por el narrador-cronista”.¹⁵

Por su parte, David Torres fundamenta su estudio en el de Gullón partiendo de la idea de la doble vida de Isidora a través de este desdoblamiento interior, y menciona:

La psicología de Isidora ha sufrido desde su infancia un tremendo desvío que después produce resultados catastróficos. Desde su niñez ha sido condicionada por influencias externas, su vida real y el sueño en que la ha sumergido Tomás Rufete, el canónigo y las lecturas folletinescas a que es tan aficionada.[...] El medio ambiente en que se ha desarrollado, los consejos de su tío, le ha llevado a darle vida a su fantasía y a ser víctima de su propio sueño.¹⁶

Por otro lado, Germán Gullón, al hablar sobre la originalidad y el sentido de *La desheredada*, decide dejar del lado las frecuentes interpretaciones de la novela en relación al naturalismo de Zola y propone una nueva lectura a partir de los aspectos estructurales y estilísticos, para acercarse, más que a los aspectos ideológicos, a la creación y construcción de los personajes. Considera que:

Galdós al escribir *La desheredada* tomó conciencia de la importancia de crear personajes autónomos, de dejar libertad al autor implícito, su embajador, para organizar el mundo de la ficción; así las emociones personales no afectaban de manera directa, explícita, la construcción artística. Vemos a Isidora crecer, convertirse en un personaje autónomo, viviendo una vida que la razón, la convivencia social, entendida según los juicios de valor a que nos acostumbra el autor implícito, no aconsejan ni justifican, pero que, en la literalidad del texto, la voluntad del ser nacido en el papel va creciendo, imponiéndose en nuestra conciencia con poder superior al de todos los seres razonables, creados con el compás del sentido común, que pueblan la obra.¹⁷

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ DAVID TORRES, “La fantasía y sus consecuencias en *La desheredada*”, *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 52 (1976), p. 303.

¹⁷ GERMÁN GULLÓN, “Originalidad y sentido de *La desheredada*”, *Anales galdosianos*, vol. 17 (1982), p. 42.

Para Stephen Gilman, Galdós lleva a cabo en *La desheredada* las técnicas narrativas del momento, dictadas por Zolá: el monólogo interior, el estilo libre indirecto, con lo que esta novela:

representó un buen paso adelante hacia un tipo de novela que tendría un rasgo esencial común con *Ulises*: la inmersión del autor en la lengua hablada de su pueblo hasta tal punto que a menudo parece que es ésta, y no él, la que marca la pauta. Galdós empieza entonces a descubrir su ritmo maduro, el ritmo del habla, capaz a largo plazo de realizar la integración entre la sociedad y el yo, o, por decirlo con términos más propios de Galdós, entre el tiempo de la vida y el tiempo de la historia.¹⁸

Gilman cita a Carmen Bravo-Villasante, quien dice al respecto: “El requisito del nuevo arte era saber escuchar. Hay una fascinación inicial de Galdós provincial ante la múltiple realidad oral de la capital”.¹⁹ Gilman completa: “Y a medida que se desvanece la voz de Galdós, el foco de los encuentros de Isidora con ciertos ambientes se centra cada vez más en las entonaciones, los ritmos, la inventiva, o la trivialidad de su lenguaje”.²⁰

Para Ricardo Gullón, en su estudio *Galdós, novelista moderno*²¹, las influencias de Galdós en cuanto a las técnicas narrativas y la construcción de sus personajes no sólo están en Zolá, sino también en Balzac, Dostoievsky y Carvantes. Y cita un comentario de Clarín sobre *La desheredada*, de 1881:

Otro procedimiento que usa Galdós, y ahora con más acierto y empeño que nunca, es el que ha empleado Flaubert y Zolá con éxito muy bueno, a saber: sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste.

¹⁸ STEPHEN GILMAN, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹ CARMEN BRAVO-VILLASANTE, *Galdós por sí mismo*, apud STEPHEN GILMAN, *op. cit.*, pp. 101.

²⁰ *Ibid.*, p. 102.

²¹ LEOPOLDO ALAS CLARÍN, *La literatura en 1881*, Alfredo de Carlo, Madrid, 1882, p. 137, apud RICARDO GULLÓN, *op. cit.* p. 221.

Teresa M. Vilarós propone un estudio de *La desheredada* a partir de la idea del duelo desde una perspectiva freudiana, y dice que esta novela es el reflejo del duelo que vive Galdós por el hecho de experimentar la pérdida de la grandeza ancestral de su país frente a un mundo moderno que, si bien entra a España y además él está de acuerdo, no logra (el mundo moderno desarrollarse del todo por la fuerte tradición monárquica que ha permeado a España. Menciona que para el comienzo de la novela la reacción de duelo se da gracias a “la pérdida que ha tenido ya lugar y que hay conciencia de esta pérdida” por parte de narrador. Así, propone tres aspectos fundamentales a estudiar: el objeto perdido encarnado en Isidora y que funge como el reflejo de la España ancestral, el sujeto que experimenta la pérdida, que es el narrador reflejado en el personaje de Augusto Miquis, y la relación entre ambos a partir de la idea del duelo.²²

En la Introducción a la edición de *La desheredada* que utilizaremos aquí, Germán Gullón no quita el dedo del renglón; para el estudioso, no son muy fructíferos los estudios sobre el naturalismo en esta novela, pues además de que la limitan, dejan de lado el genio artístico y creador de Galdós. Germán Gullón considera que la creación de Isidora Rufete y su desarrollo funcionan como un organismo del que conocemos su manera de existir, y no como una suma de episodios de una vida.²³ Gullón hace importantes aportaciones para el estudio de esta novela. Aunque no cita ni habla en su estudio de las nociones bajtinianas, toca muy de cerca este pensamiento:

Galdós supera definitivamente las formas de pensar dualistas, que dividen el mundo en dos bandos, el de los buenos y el de los malos, comenzando a imaginar seres psicológicamente complejos, cuya personalidad se forja en el contacto con los demás.[...]

²² TERESA M. VILARÓS, “Duelo y suicidio de Isidora de Aransis (*La desheredada*)”, *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, vol. 48, núm. 561 (septiembre de 1993), pp.13 y 14.

²³ Vid. GERMÁN GULLÓN, “Introducción”, en BENITO PÉREZ GALDÓS, *La desheredada*, p. 27.

El modo narrativo en *La desheredada*, muy emparentado con el del *Quijote*, trae como consecuencia que el narrador hace a la vez de personaje; quien cuenta se sitúa al nivel del resto de los seres inventados. La obra de esta manera se abre democráticamente a las voces de sus iguales y establece un vínculo entre los seres inventados y el autor, una relación de continuidad, no de identidad, sino de convivencia en unos mismos espacios. Así la vida penetra directamente en el texto, pues la realidad presente del autor se da de alta en las líneas inventadas, y viceversa. Lo que cobra mayor significación si observamos un fenómeno complementario, el producido por la cantidad de veces que el narrador cede a los personajes la focalización, la perspectiva, sobre lo contado. Les concede la voz y encima les permite que ellos mismos vean y perspectivicen las incidencias narradas. Cabe asegurar que existe en este texto una pluralidad de voces y perspectivas nunca antes conocida en lengua española, salvo en *El Quijote*.²⁴

Como podemos observar en el estado de la cuestión, los estudios sobre *La desheredada*, de una u otra forma, en su interpretación se acercan y relacionan con las ideas de Bajtín, de aquí la pertinencia de mi tema.

A continuación doy el argumento de la novela para pasar al planteamiento teórico y al análisis. La novela, por documentación del narrador-cronista, ocurre más o menos entre 1872 y 1876. Isidora Rufete, después de ver morir a su padre en un manicomio, viaja hacia Madrid con el objetivo de cumplir un sueño inculcado desde su niñez por su tío el canónigo, con quien vivía en la Mancha. Llega a Madrid y se topa con su tía, la Sanguijuelera, quien tiene y explota a su hermano Mariano, alias "Pecado". Isidora se separa de ella junto con su hermano para ir a vivir con la familia Relimpio, y desde ahí al fin de la novela, ella será protegida por su padrino, don José de Relimpio, quien está enamorado de ella. Posteriormente conoce a la familia de los Pez, quienes aparentemente la cuidarán por petición del canónigo. Se enamora de Joaquín Pez, hijo de esta familia que va en debacle económica, y éste comienza a aprovecharse de ella con la promesa del matrimonio. Isidora va a visitar a la marquesa de Aransis para reencontrarse con la que cree es su verdadera familia, pero ésta la rechaza, dando suficientes pruebas para introducir en

²⁴ *Ibid.*, pp. 27 y 37-38. Llama la atención que aunque Gullón está hablando en términos bajtinianos, nunca cita o menciona a Bajtín.

Isidora dudas. El resto de la novela Isidora lucha ciega e ingenuamente contra su miseria y para ganar su supuesto derecho a heredar. Al final se desengaña y sucumbe: es llevada a prisión por aparente falsificación de los documentos que la acreditan como heredera de los Aransis, y, al parecer, por decisión propia cae en la prostitución. Paralelamente, su hermano entra a la cárcel por haber asesinado a un niño, sale de la misma y vive una vida propia del pícaro, confundido entre su realidad y las fantasías de la hermana.

Lo que permite principalmente que *La desheredada* se pueda analizar desde la perspectiva bajtiniana es efectivamente el señalamiento que hace la crítica (en este caso Gilman) del uso por parte de Galdós de las técnicas narrativas del estilo libre indirecto, que Helena Beristáin define así: “la oración reproductora posee independencia tonal y sintáctica, pero carece de verbo introductor, manifiesta que *el locutor no se presenta como fuente de lo que dice y se asigna al enunciado el papel de hacer saber lo que algún otro cree o dice*”.²⁵ Otra técnica es el monólogo interior: “éste puede ofrecer la impresión de ser producido por una conciencia ambigua, de opinión difusa, que parece dueña, simultáneamente, de perspectivas y de criterios diversos y hasta opuestos, que alternan y dialogan y litigan entre sí”.²⁶ A lo largo de casi toda *La desheredada* encontramos funcionando el estilo libre indirecto. Pongo un ejemplo: Isidora comienza a cobrar conciencia de que ella no pertenece a la familia de abolengo de los Aransis y, una vez más, se debate entre su supuesta inclinación hacia el mundo de la aristocracia y su verdadera realidad junto a los estratos más bajos de Madrid:

Soy o no soy. Esta pregunta fue para Isidora, desde aquella entrevista, el eje de todos sus pensamientos, de todo el sentido y obrar de su vida..²⁷

²⁵ HELENA BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., Porrúa, México, 1997.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ BENITO PÉREZ GALDÓS, *La desheredada*, p. 462. A partir de aquí, cada vez que haga una cita directamente de la novela, pondré al final de la misma, entre paréntesis el capítulo y el número de página, salvo en las citas que sean del capítulo 11, en las que sólo indicaré la página.

Ahora pongo un ejemplo de monólogo interior. Se ubica en el capítulo 11: “Insomnio número cincuenta y tantos”. Todo el capítulo es un monólogo en silencio, en torno a todas las problemáticas de Isidora: problemas económicos, su verdadera condición social, sus sueños de aristocracia, el insomnio:

Mis papeles están en regla. Debo tomar el tren y marcharme a Córdoba. ¿Y con qué dinero, Virgen Santísima? Vaya, que mi tío se porta... Tantas promesas y tan poca sustancia. ¡Ah Señor canónigo, cómo se conoce la avaricia! Temo presentarme a mi abuela con esta facha innoble. Ya mis botas no están decentes, ya mi vestido está muy *cesante* como dice la *Sanguijuelera*. Tanta vergüenza tengo de mí que quisiera que no hubiese espejos en el mundo... Siento llegar a ese lindo ganso Melchor... es la una. Yo debería dormirme. ¡Si Dios quisiera darme un poquito de sueño!... Me volveré de este otro lado.(p. 214)

Con estas técnicas narrativas podemos ubicar en el texto la presencia de la palabra bivocal, que a continuación definiré, pues lo que hace el autor es refractar su punto de vista en el de los personajes, incluido el narrador, y así cederles la voz para que den su propio punto de vista, en ocasiones a través de la voz del narrador, como en el estilo libre indirecto, en ocasiones a través del monólogo interior.

A continuación expondré las nociones bajtinianas con las que trabajaré.

Bajtín estudia la palabra en la literatura a través de la esfera de la comunicación dialógica.

El dialogismo es la concordancia dialógica de dos o varios que no están aislados entre sí, pero que tampoco se fusionan.[...] Todo es diálogo. En el gran diálogo de la novela el diálogo se retrae hacia el interior, impregnando cada palabra de la novela, volviéndola bivocal, penetrando todo gesto, toda expresión mímica del héroe, haciéndola intermitente y tensa; así aparece el microdiálogo.²⁸

El objeto principal de estudio de Bajtín es

²⁸ MIJAIL M. BAJTÍN, *op. cit.*, pp. 68 y 98.

la palabra bivocal, sus variedades²⁹ y la influencia de ésta sobre la estructuración de los discursos artísticos. Ésta se origina ineludiblemente en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra.[...]

La palabra bivocal posee una doble orientación; como palabra normal hacia el objeto del discurso; como *otra palabra* hacia el *discurso ajeno*. Al penetrar el diálogo en cada palabra, provoca una lucha y corte de voces, las que se escuchan, intercambian y reflejan mutuamente en el interior de la palabra. La bivocalidad es propia del microdiálogo.³⁰

El microdiálogo es el cruce de voces al interior del discurso de un personaje. Cada una de estas voces se manifiesta como una conciencia acerca del mundo, es decir, como una voz-conciencia, en la que el acontecimiento es la encarnación de la idea. La idea se vuelve acontecimiento porque el héroe la encarna.³¹

A partir de algunas de las variedades de palabra bivocal realizaré el análisis del capítulo 11 de la primera parte de *La desheredada*. Así mismo complementaré el análisis de este capítulo con algunos otros fragmentos que tomaré indistintamente del resto de la novela.

Las variedades de palabra bivocal son los discursos orientados hacia el discurso ajeno, pero desde diferentes formas; el discurso ajeno no aparece de manera explícita, sino que se sobreentiende. Conforme analice cada fragmento definiré en ese momento el tipo de palabra bivocal que he identificado.

He escogido el capítulo 11, porque me parece que en él es donde podemos encontrar coexistiendo las principales voces que constituyen y con quienes se debate el personaje de Isidora Rufete. Estas voces serían principalmente la suya propia desdoblada en dos voces-conciencia: la primera, la de la Isidora que sueña e inventa, y la segunda, de la Isidora que pertenece a los bajos fondos de Madrid. Dentro de estas dos es donde

²⁹ *Vid.*, pp. 274-291.

³⁰ *Ibid.*, pp. 114 y 270.

³¹ *Vid.*, p. 130.

encontraré la voces, los tonos de los siguientes personajes: su tío el canónigo y su tía la Sanguijuelera, las cuales constituyen el ser de Isidora. Finalmente, a partir de este análisis propondré un sentido de este personaje en este momento de la novela y con miras hacia lo que le espera.

En el capítulo 11 de la primera parte, “Insomnio número cincuenta y tantos”, Isidora pasa toda la noche en vela debatiéndose entre su deseo desbordado por ser reconocida por los Aransis, su miedo y autodesprecio por saberse perteneciente al estrato más bajo y pobre de Madrid, su preocupación por el insomnio y la representación de algún personaje de novela rosa como posible explicación a su insomnio.³² Antes de iniciar el análisis es fundamental recordar las capacidades con las que Galdós ha dotado a su personaje. Dice el narrador en el segundo capítulo de la primera parte de la novela:

La que llamaremos todavía por respeto a la rutina, hija de Rufete, tenía la costumbre de representarse en su imaginación, de una manera muy viva, los acontecimientos antes que fueran efectuados. Si esperaba para determinada hora un suceso cualquiera que la interesase, visita, entrevista, escena, diversión, desde medio día o media noche antes el suceso tomaba en su mente formas de extraordinario relieve y color, desarrollándose con sus cuadros, lugares, perspectivas, personas, figuras, actitudes y lenguajes. (1ª parte, capítulo 2, p. 94)

A continuación separaré de este capítulo los fragmentos en los que he identificado la voz-conciencia de Isidora fantasiosa y la voz-conciencia de Isidora conciente de sí misma, para resaltar el estilo propio de cada una de las voces y finalmente identificar en una y otra las diferentes voces con las que dialoga.

Comenzamos con la voz de Isidora fantasiosa:

¡Qué hermoso palacio, Dios de mi vida! ¡Cuánto habrá costado todo aquello!
¡Pensar que es mío por naturaleza, por la ley, por Dios y por los hombres, y que no puedo poseerlo!... Esto me vuelve loca. Dios no quiere protegerme, o quiere atormentarme para que aprecie después mejor el bien que me destina. Si así no

³² Anexo al final del trabajo el capítulo referido completo. Antes de seguir con la lectura del estudio, es necesario leer todo el capítulo y regresar a él las veces que sea necesario para entender el análisis.

fuera. Dios hubiera hecho que yo me enterara de que la marquesa estaba en Madrid. El corazón no puede engañarme, el corazón me dice que cuando yo me presente a ella, cuando me vea... No, no quiero pleitos; quiero entrar en mi nueva, en mi verdadera familia con paz, no con guerra, recibiendo un beso de mi abuela y sintiendo que la cara se me moja con sus lágrimas. ¡Es tan buena mi abuelita!...[...](p.214)

[...] ¡Qué hermosos, qué divinos ojos los de mi madre! Cuando la vi en pintura me pareció verla viva, que me miraba y se reía, diciéndome cosas de esas que se les dicen a los hijos. Madre querida, mándame un beso y con él un poco de sueño.[...](p. 215)

[...] ¡Qué hermosa soy! Cada día estoy mejor. Soy rica, todos lo afirman y es verdad... [...](p. 215)

[...] Tengo un cuerpo precioso. Lo digo yo y basta. [...](216)

[...] Y vamos a ver ¿por qué no he de tener yo talento? Sí que lo tengo. Eso, antes que los demás, lo conoce la misma persona que lo tiene. No, mamá mía, no has echado tontos al mundo. Yo... ya ves; y en cuanto a Mariano, deja que salga de esa maldita cárcel, que se afine, que se pulimente, que se instruya...[...](p. 216)

[...]Me gustan, sobre todas las cosas, los colores bajos, el rosa seco, el pajizo claro, el tórtola, el perla. Para gustar de los colores chillones ahí están esas cursis de Emilia y Leonor... ¡Cómo me agradan los terciopelos y las felpas de tonos cambiantes! Un traje negro con adornos de fuego o claro con hojas de otoño resulta lindísimo... El buen gusto nace con la persona... [...](p. 216)

[...] Ya llegan los convidados, mi abuelita me manda que los reciba. Estoy preciosa esta noche... Entran ya ..., ¡cuánta sonrisa, cuánto brillante, qué variedad de vestidos, qué bulla magnífica! y... en fin, ¡qué cosa tan buena! Hay una tibieza en el aire que me desvanece; me zumban los oídos, y en los espejos veo un temblor de figuras que me marea. Pero esto preciosos y ya que una ha de morir, porque no hay más remedio, que se muera aquí. ¡Jesús, qué cosa tan buena! Mi vestido es motivo de admiración. Eso bien se conoce. Acaba de llegar Joaquín y se dirige hacia mí... ¿Qué campanas son éstas?[...](pp.216-217)

[...] Pero el marquesillo me gusta tanto... Es lo que ambiciono para marido; y él me jura que lo será... ¡Jesús, qué cosa tan buena! ¡Qué hermosa figura, qué modales, qué manera de vestir tan suya...! Pero yo me pregunto una cosa: ¿dirá que me quiere porque voy a ser riquísima?... Mucho cuidado, mujer; no e fíes, no te fíes... Por de pronto le agradezco sus invenciones delicadas para ofrecerme dinero y obligarme a aceptarlo... Por nada del mundo lo aceptaría... ¡Humillarme yo!... Antes morir... (p. 217)³³

En estos microdiálogos de la voz-conciencia de Isidora fantasiosa encontramos dos tipos de palabra bivocal: la estilización y el dialogismo oculto. La estilización sucede cuando

[...] la palabra del autor se presenta de modo que se percibe su caracterización o tipicidad en relación con una persona determinada. Al penetrar en la palabra ajena y al alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra, sino que la sigue en su misma dirección y tan sólo la hace convencional.³⁴

³³ Hasta aquí cito, sin embargo, la voz conciencia de Isidora fantasiosa sigue.

³⁴ Con “convencional”, Bajtín se refiere a que la palabra se vuelve bivocal, según la traducción de Tatiana Bubnova. MIJAIL M. BAJTÍN, *op. cit.*, pp. 276-277.

Isidora Rufete es un personaje que a lo largo de toda la novela va cambiando según la circunstancia y el lugar en el que se encuentre, pero siempre en busca de realizar el sueño de vivir como la hija heredera de la rica familia aristócrata de los Aransis, y así pertenecer al mundo de los nobles. Su vida comienza siendo apartada desde muy pequeña de sus verdaderos padres, por la muerte de su madre y el encierro en el manicomio de su padre. Va a vivir con su tío, un supuesto canónigo, que más bien era “un seglar soltero, viejo y extravagante a quien desde luengos años se había aplicado ese apodo [el de canónigo] por su amor a la vida descansada, regalona y sibarítica”(2ª parte, capítulo 18, p. 280). Isidora entonces es educada por este tío, quien “cuando tuvo para vivir sin ayuda de nadie, se retiró a su pueblo, donde vivió célibe, entre primas y sobrinos, más de treinta años, dedicado a la caza, la gastronomía y a la lectura de novelas. Tenía ciertos hábitos de grandeza, y en su modo de hablar y de escribir distinguíase tanto de sus convecinos, que antes que lugareño parecía más refinado y discreto de la corte”(2ª parte, capítulo 18, p. 280). Isidora es educada a partir de las fantasías que el canónigo le escribe en la carta:

Por tu última carta veo que esperabas aviso de la señora marquesa de Aransis. Esa buena señora os habrá reconocido como nietos, porque no puede ser de otra manera. ¡Ojalá fuera tan seguro que he de alcanzar la gloria eterna como lo es que tú y Mariano nacisteis de aquella hermosa y sin ventura Virginia, de quien sacaste tú la figura y rostro de tal manera y semejanza, que verte a ti es lo mismo que verla a ella resucitada! Pero si por artes de algún enemigo o tonturas de la marquesa [...] se te hubiese cerrado la puerta de Aransis, te aconsejo, te mando y ordeno que acudas con tu cuita a los tribunales de justicia, pues tan claro y patente está tu derecho en los papeles que tienes y en otros que yo conservaba para el caso que te remito, que en dos repelones has de ganar el pleito y tomar por la ley lo que de otro modo no quisieran darte. Yo tengo gran fe en la fuerza de la sangre, y me parece que estoy viendo a la señora marquesa echándote los brazos al cuello y comiéndote a besos. [...] Vístete con primor. Huye tanto de la vulgaridad, poniéndote lo que todas se pongan, como de la excesiva singularidad, poniéndote lo que a nadie se le haya ocurrido usar. Hay un término medio, delicadísimo, muy difícil de alcanzar, en el cual debe mantenerse la persona verdaderamente elegante.[...] Acuérdate de lo mucho que hemos hablado de todo esto en las largas noches de invierno. [...](2ª parte, capítulo 18, p. 281)

Toda la carta va en este sentido. Así pues, comparando ambos discursos, encontramos en el discurso de Isidora esta voz del canónigo dando curso al sentido de su vida. Isidora toma la voz de su tío para volverla realidad en su imaginación. Veamos. A lo que dice el canónigo:

Yo tengo gran fe en la fuerza de la sangre, y me parece que estoy viendo a la señora marquesa echándote los brazos al cuello y comiéndote a besos.

Isidora responde estilizando, para sus propios fines: “quiero entrar en mi nueva, en mi verdadera familia con paz, no con guerra, recibiendo un beso de mi abuela y sintiendo que la cara se me moja con sus lágrimas. ¡Es tan buena mi abuelita!”(p. 214). Y a lo que el canónigo dice:

Vístete con primor. Huye tanto de la vulgaridad, poniéndote lo que todas se pongan, como de la excesiva singularidad, poniéndote lo que a nadie se le haya ocurrido usar. Hay un término medio delicadísimo, muy difícil de alcanzar, en el cual debe mantenerse la persona verdaderamente elegante. Muchos quieren huir demasiado de la vulgaridad, dan en la extravagancia.

Isidora responde

Me gustan, sobre todas las cosas, los colores bajos, el rosa seco, el pajizo claro, el tórtola, el perla. Para gustar de los colores chillones ahí están esas cursis de Emilia y Leonor... ¡Cómo me agradan los terciopelos y las felpas de tonos cambiantes! Un traje negro con adornos de fuego o claro con hojas de otoño resulta lindísimo... El buen gusto nace con la persona...(p.216)

La capacidad inventiva que tiene Isidora es campo abierto para poder estilizar las ideas y el discurso de su tío. Así puede ella reforzar la idea de que no sólo es noble porque su tío se lo haya contado, sino porque además es una realidad por sí misma, y ahora que está consciente de ella, la refuerza con la voz de su tío.

Por otro lado, Isidora refuerza esta ficción con su afición también por la lectura de folletines rosas y con la idea de ser su vida como la de una de esas heroínas. Aunque se menciona en la novela que los leía mucho sin saber bien a bien cuáles eran, sólo conocemos uno de los momentos en los que hace uso de su afición por representar historias que no le

pertenecen: cuando es llevada presa por la falsedad de los documentos que la acreditan como heredera de los Aransis; comienza a representar el papel de María Antonieta de Asturias, reina de Francia, esposa de Luis XVI, cuando estaba esperando en un calabozo a ser ejecutada. Dice el narrador:

Y no obstante, como ella, para hacer frente siempre a un hecho, siempre tenía pronta una idea, amparóse de una bellísima, que le valió de mucho para consolarse. ¿Con quién cree el lector que se comparó? Con María Antonieta en la Consejería. Era ni más ni menos que una reina injuriada por la canalla. Determinó pues imitar en todos sus actos y palabras, hasta donde la realidad lo permitiese, la dignidad de aquella infelicísima señora [...] (2ª parte, capítulo 13, p. 431).

Ahora hablemos de la presencia del dialogismo oculto en otro fragmento. En el dialogismo oculto: “el segundo interlocutor está presente invisiblemente, sus palabras no se oyen, pero su huella profunda determina por completo el discurso del primer interlocutor. Sentimos que se trata de una conversación puesto que cada palabra presente reacciona al interlocutor invisible.”³⁵ Encontramos dos momentos, en los fragmentos citados, de la Isidora fantasiosa. El primero lo ubicamos cuando ella conversa con su madre como si estuviera con Isidora en ese momento: “¡que hermosos, qué divinos ojos los de mi madre! Cuando la vi en pintura me pareció verla viva, que me miraba y se reía, diciéndome cosas de esas que se les dicen a los hijos. Madre querida, mándame un beso y con él un poco de sueño”(p. 215). Hasta aquí Isidora sólo la evoca sin ponerla a conversar con ella, salvo por la mención de las cosas que su madre le pudo haber dicho con tono maternal. Más adelante habla ya con ella a través del microdiálogo: “Y vamos a ver, ¿por qué no he de tener yo talento? Sí que lo tengo. Eso, antes que los demás, lo conoce la misma persona que lo tiene. *No mamá mía, no has echado tontos al mundo. Yo..., ya ves; y en cuanto a Mariano, deja que salga de esa maldita cárcel, que se afine, que se pulimente, que se instruya...*”³⁶(p. 216). Aquí,

³⁵ *Ibid.*, pp. 287-288.

³⁶ Las cursivas son mías y son para identificar la presencia del dialogismo oculto.

como dice Bajtín, sentimos que se trata de una conversación. Pareciera que Isidora, después de haber evocado a su supuesta madre y así tenerla a su lado, la trata de convencer de la distinción y la inteligencia de ella, virtudes que la convierten automáticamente en su hija, y por otro lado pide el beneficio de la duda para su hermano Mariano, que en ese momento se encuentra en la cárcel por haber asesinado a un niño. De este modo, el discurso de Isidora reacciona a su interlocutor invisible en ese momento, su supuesta madre.

El siguiente dialogo oculto lo encontramos cuando Isidora se pregunta por las intenciones de su pretendiente, Joaquín Pez. También a él lo ha evocado con la invención que ha hecho de un baile; está presente en su monólogo. Isidora dice:

Pero el marquesillo me gusta tanto... es lo que ambiciono para marido; y él me jura que lo será... ¡Jesús, qué cosa tan buena!; Qué hermosa figura, qué modales, qué manera de vestir tan suya...! Pero yo me pregunto una cosa: ¿dirá que me quiere porque sabe que voy a ser riquísima?... Mucho cuidado, mujer; no te fies, no te fies... Por de pronto le agradezco sus invenciones delicadas para ofrecerme dinero y obligarme a aceptarlo... Por nada del mundo lo aceptaría... ¡Humillarme yo!... Antes morir...(p. 217)

Aquí Isidora está claramente conversando con Joaquín Pez; más que preguntarse ella si la querrá por su supuesta riqueza quisiera preguntárselo a él, le agradece sus ofrecimientos y al mismo tiempo reacciona ante su ayuda. Vemos cómo la presencia de Joaquín provoca el discurso de Isidora en un doble sentido; por un lado se muestra ansiosa y agradecida con él y por otro se muestra digna ante los ofrecimientos de su pretendiente. Podemos decir que encontramos en este discurso de Isidora, otra variante de palabra bivocal, la polémica interna oculta, en donde “la palabra orientada hacia su objeto, choca en el mismo objeto con la palabra ajena. La palabra ajena es rechazada y este rechazo determina la palabra del autor en la misma medida en que lo hace el tema, lo cual cambia radicalmente la semántica

de la palabra”³⁷. Además de funcionar el dialogo oculto, Isidora polemiza con la idea con la que no está de acuerdo desde su posición de soñadora, que es aceptar la ayuda de Joaquín: “por de pronto le agradezco sus invenciones delicadas para ofrecerme dinero y obligarme a aceptarlo”. En este enunciado encontramos a través de la palabra bivocal la voz de Joaquín ofreciéndole dinero y diciéndole que lo acepte; ella rechaza esta idea después de aceptarla y así cambia el sentido de su tono agradecido para convertirlo en un tono que refleja dignidad y soberbia frente a Joaquín: “...Por nada del mundo lo aceptaría... ¡Humillarme yo!... Antes morir!...”.

Hasta aquí el análisis de la voz-conciencia de Isidora fantasiosa. Como podemos observar en esta voz, Isidora constituye su punto de vista sobre todo por la presencia de la voz ajena de su tío el canónigo a través de la estilización, y entra en conversación y controversia sólo con quienes considera que están dentro de su vida inventada, su supuesta madre y su pretendiente Joaquín Pez, quien hasta este momento de la novela no la ha defraudado.

La segunda voz de Isidora es con la que se posiciona en el mundo real, junto a su tía la Sanguijuelera, junto a un hermano irremediabilmente pícaro, y en un ambiente de pobreza y miseria que odia:

¿Y con qué dinero, Virgen Santísima? Vaya que mi tío se porta...Tantas promesas y tan poca sustancia. ¡Ah! Señor canónigo, cómo se conoce la avaricia!.[...](p. 214)
[...]Ya mis botas no están decentes, ya mi vestido es muy *cesante*, como dice la *Sanguijuelera*. Tanta vergüenza tengo de mí, que quisiera no hubiese espejos en el mundo.[...](p. 214)
[...] Pero ¿cómo he de dormir? Me acuerdo de mi hermano preso, y la cabeza se me despeja, doliéndome.[...](p. 215)
[...] El palacio, mi abuela, mi hermano criminal, yo sin botas, yo llena de deudas, luego aquél, aquél, aquél, que ha venido a trastornarme más...[...] (p. 215)
[...]pero no se duerme sin olvidar y yo no puedo echar de mi cabeza tanta y tanta cosa.[...](p. 217)

³⁷*Ibid* ., pp. 284-285.

[...] ¡Las cuatro! Si estoy despierta, si no he dormido nada, si estoy en mi cuarto miserable.[...](p. 217)

[...] Doña Laura riñe con la criada... ¡Maldita sea Doña Laura! El día en que tenga con qué pagar a esa mujer feroz, será el más alegre en mi vida...[...](p.218)

[...] ¡Cómo entra el sol por mi cuarto! El pícaro va derecho a iluminar mis pobres botas, que ya no sirven para nada. También da de lleno en mi vestidillo para hacerle, con tantísima luz, más feo de lo que es. ¡Qué miserable estoy, Dios mío! Esto no puede seguir así; no seguiré. Voy a escribir a mi tío, a la marquesa, a don Manuel Pez, a Joaquín...(p. 218)

La diferencia de tono con la primera voz-conciencia de Isidora es evidente. Encontramos sólo un momento de estilización en la referencia explícita que hace Isidora a su tía la Sanguijuelera: “ya mi vestido está muy *cesante*, como dice la *Sanguijuelera*.” Llama la atención que aparezcan en cursivas la palabra que Isidora repite de su tía y el sobrenombre de la misma. Creo que lo que está enfatizando es la pronunciación que Isidora hace de la palabra “cesante” y de “Sanguijuelera”, pues es tan despreciable la condición en que se siente Isidora, que no encuentra otra forma de hablar de ella que no sea con la jerga de su tía. La voz de la Sanguijuelera sirve para reflejar un punto de vista particular del mundo, el más despreciable quizá para Isidora, como lo es su condición real, por tanto sirve a sus fines y no entra en conflicto con lo que ella desea expresar.

Así, si bien en esta segunda voz-conciencia no abunda la voz ajena de la Sanguijuelera, sí encontramos su punto de vista, el de los ámbitos bajos de Madrid; pues esta mujer es comerciante de chatarra, probable contrabandista, que explota al hermano de Isidora y que tiene un vocabulario popular que, en el momento en que Isidora toma conciencia de su verdadero lugar en el mundo, adopta ya sin darse cuenta, reflejando así su corrupción total. Veamos un ejemplo de la voz de la Sanguijuelera y un ejemplo de la voz de Isidora en el momento de su debacle moral. En el tercer capítulo de la primera parte, Isidora visita a la Sanguijuelera, le cuenta su sueño y le exige que saque a su hermano de trabajar para que estudie. En una de sus tantas contestaciones, la Sanguijuelera dice: “-

¿Sabes que estás cargante, sobrina, con tus colegios y tus charoles? A ver, echa aquí lo que tengas en el bolsillo ¿Crees que la gente se mantiene con cañamones? ¿Crees que hay colegios de a ochavo, como los buñuelos? ¡Qué puño!... Dame guita y verás” (1ª parte, capítulo 3, p. 108). Ahora observemos cómo Isidora adopta esta voz. Estamos en el penúltimo capítulo de la segunda parte de la novela; Isidora habla con su protector, José de Relimpio. Él le ofrece casarse con ella para salvar su nombre y su honra después del desengaño y la caída; ella dice: “¿Con que no puedo con mi nombre y quiere usted que tome otro sobre mí? ¡Qué puño!... *Si pudiera desbautizarme y no oír más con estas orejas el nombre de Isidora, lo haría... Me aborrezco*”(2ª. Parte, capítulo 18, p. 498). Encontramos aquí la presencia de la palabra bivocal con la voz de la Sanguijuelera en el discurso de Isidora determinando su punto de vista acerca del mundo. Se repite el tono descarnado y desconsolado de la segunda voz-conciencia de Isidora en el capítulo 11. En esta segunda voz, habitan casi todos los seres y las situaciones que son indeseables para ella y que, podríamos decir, le provocan repudio y miedo: la Sanguijuelera, su hermano criminal, el lugar en el que vive que no es suyo, miserable y pobre, además desprecia a la familia con la que vive.

Hay una tercera voz-conciencia que permanece durante todo el capítulo. Ésta es con la que el personaje se llama la atención sobre sus insomnios y es la que media entre la primera y la segunda. En esta voz, se filtra la primera voz-conciencia; en ella Isidora justifica su preocupación real por no dormir y volverse loca por este motivo; esta voz se distingue de la voz de Isidora fantasiosa, quien evoca probablemente a alguna de sus heroínas de los folletines que ha padecido alguna enfermedad:

[..] Ya siento un poco de sueño. Detrás de los ojos noto pesadez... Si no fuera por este pensar continuo y esto de ver a todas horas lo que ha pasado y lo que ha de pasar...[...](p. 215)

[...] Vamos, ¿pues no me estoy riendo, cuando son las dos y no he podido dormirme? Virgen Santísima, sueño, sueño, olvido... Ésta es otra; ¿por qué me palpita el corazón? Lo mismo fue hace dos noches. Yo tengo algo, yo estoy enferma. Este latido, este acudimiento no es natural. [...](p. 216)

[...] ¡Cómo sudo, y qué sudor tan frío! Pero ¿cómo si el corazón sigue palpitando fuerte?... Tengamos serenidad. Corazón estate quieto. No bailes tanto que me dueles... ¡Cuidado que te me rompes, que te me rompes!(p. 216)

Observamos dos tonos; el propio de la tercera voz: “Ya siento un poco de sueño. Detrás de los ojos noto pesadez. Si no fuera por este pensar continuo y esto de ver a todas horas lo que ha pasado y lo que ha de pasar...”, que es la puerta por la cual Isidora entra a su voz-conciencia fantásica, pues la situación del insomnio es la que le pone la mente casi en blanco y le permite comenzar a fantasear. Y el segundo, un tono sentimental que podríamos identificar con la voz fantásica de Isidora, con la que pudiera evocar a alguna de sus heroínas de la novela rosa, enferma del corazón por alguna situación límite como la suya, la de ser reconocida por los Aransis: “Ésta es otra; ¿por qué me palpita el corazón? Lo mismo fue hace dos noches. Yo tengo algo, yo estoy enferma. [...] Corazón estate quieto, no bailes tanto que me dueles”.

Por otro lado, también se inserta, pero en menor medida, en esta tercera voz la segunda voz-conciencia, con la intención de despertar a Isidora de su sueño de nobleza y ubicarla en la realidad: “¡Las cuatro! Si estoy despierta, si no he dormido nada, si estoy en mi cuarto miserable... Dios no quiere que yo descance esta noche. Me volveré de este otro lado” (p. 217). Pareciera que la tercera voz-conciencia es el punto medio de Isidora que mantiene a las otras dos voces en tensión, y que a veces puede controlar sobre todo inclinándose hacia la primera voz-conciencia, ganando terreno para su fantasía, pero a veces no, y entonces es inevitable que se mire como realmente es.

Así pues, con este análisis podemos distinguir no sólo las dos voces que constituyen el ser del personaje durante casi toda la novela. También podemos distinguir su comportamiento en cada una de ellas para posicionarse frente a su objetivo: cumplir el sueño de pertenecer a la nobleza. Aunque hay una predominancia de carácter cuantitativo de la primera voz-conciencia sobre la segunda, en la primera parte del monólogo Isidora salta indistintamente de una voz a otra. Por ejemplo:

Pero ¿cómo he de dormir? Me acuerdo de mi hermano preso, y la cabeza se me despeja, doliéndome [segunda voz-conciencia]. Está visto, no dormiré hasta las dos [tercera voz-conciencia]. ¡Pobre infeliz hermano! ¡Qué afrenta tan grande para mí y para él! No, mientras esto no se arregle y Mariano salga de la cárcel no diré una palabra, no daré un solo paso, no veré a mi abuela... ¡Ay infeliz Isidora, infeliz mujer, infeliz mil veces![primera voz-conciencia] ¿Cómo quieres dormir con tanta culebrilla en el pensamiento? Aquí, debajo de este casco de hueso, hay un nido en el cual una madre grande y enroscada está pariendo sin cesar...[tercera voz-conciencia].(p. 215).

A mitad del monólogo, el insomnio ya está más avanzado; podemos intuir conforme vamos leyéndolo que Isidora no dormirá en toda la noche, y que cada vez está más exaltada por la falta de sueño. Entonces, si leemos con cuidado, podremos darnos cuenta de que conforme va llegando al final da rienda suelta a su capacidad inventiva a través de la primera voz-conciencia, la de la fantasía. Sin embargo, en los últimos pensamientos de la noche o del insomnio, no puede evitar la irrupción de la segunda voz-conciencia: “Qué miserable estoy Dios mío! Esto no puede seguir así; no seguiré. Voy a escribir a mi tío, a la marquesa, a don Manuel Pez, a Joaquín... ¡Las ocho, Dios de mi vida! Me levanto. Dormiré mañana a la noche” (p. 218).

El comportamiento de Isidora en la primera voz-conciencia se muestra completamente manipulado por su capacidad inventiva. Es una voz que celebra y además ejercita de manera consciente, que percibe como un talento que le permite prácticamente avasallar a la segunda voz-conciencia, la cual escapa entre la idea de estar despierta por el

insomnio y/o estar despierta en su verdadera realidad: “Mi vestido es motivo de admiración. Eso bien se conoce. Acaba de llegar Joaquín y se dirige hacia mí... [voz-conciencia uno] ¿qué campanas son éstas?[presencia de ambas voces conciencia simultáneamente] ¡Las cuatro! Si estoy despierta, si no he dormido nada, si estoy en mi cuarto miserable...” (p. 217). Aquí está fantaseando con la fiesta que inventa, en donde todos la admiran y de repente la despierta el sonido de unas campanas de alguna iglesia cercana a su casa; está tan sumida en la fantasía que, al momento del ruido, no sabe si las campanas son reales o pertenecen a su invención. Por lo tanto, podemos decir que tiene perfecta conciencia de lo que puede ser capaz de hacer con su imaginación, hasta el punto de posicionar a su imaginación como su vida misma en estos momentos de la novela.

Las dos voces-conciencia de Isidora, aunque no se debaten en polémica interna oculta, están luchando todo el tiempo a lo largo del monólogo bajo los efectos del insomnio (tercera voz-conciencia). Hay una tensión intermitente, que tiende a inclinarse hacia el discurso de la primera voz-conciencia, la cual, hacia el final de la novela, será totalmente derrotada y de manera explícita por la propia Isidora:

Porque diabólica era ciertamente la claridad e insistencia con que surgían en su mente todos los argumentos negativos de su derecho. Ella quería rechazarlos, y ellos crecían, fortaleciéndose, vestidos con la immaculada vestidura de lo evidente. *Sí, su tío el canónigo era tonto. ¿No podía dar ella mil testimonios de sus necias credulidades? Ella misma le había imbuido algunas veces ideas sumamente extrañas.*³⁸ (2ª parte, capítulo 15, p. 463)

A través del estilo libre indirecto, el microdiálogo y, por tanto, la palabra bivocal, el narrador introduce en su discurso la palabra ajena con la voz de Isidora ya completamente consciente de la pérdida de la batalla, refutando además los argumentos de su tío el canónigo. Isidora pues, en lucha con las voces que la constituyen, es capaz de decidir su

³⁸ Nuevamente las cursivas son mías y ponen de relieve la presencia de la voz de Isidora como palabra ajena, en la voz del narrador.

posición en el mundo dejando que intervengan en ella, asintiéndolas o refutándolas, las demás voces-conciencia, en función de su objetivo, dejar de ser Isidora Rufete para convertirse en Isidora de Aransis. Para Stephen Gilman, “Isidora no es una víctima pasiva e inocente de la reacción; tanto ella como la nación de la que su propia biografía representa un mito más reciente y más doloroso son víctimas de sí mismas”. Más aún, “lo que no tenía precedentes en *La desheredada* era su medio de expresión. [...] [Galdós] Descubrió la manera de volver a vivir su propia vida (y al mismo tiempo de purgarse) en Isidora y como Isidora. ¿No aludió Cervantes al mismo tipo de identificación liberadora cuando su pluma afirma: *Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno*”.³⁹ Podemos decir entonces que Galdós está conversando todo el tiempo con Isidora, quien, como quedó demostrado, tiene una actitud dialógica ante su realidad, y por tanto ante su propio creador. Hay un debate abierto, pues, entre la posibilidad de seguir soñando y buscar los medios, aunque éstos sean absurdos, para llevar hasta sus últimas consecuencias la posibilidad de cumplir el sueño, y aceptar una realidad que aniquila por completo al sueño, y que por sus enormes proporciones de desorden y corrupción, según la España de su tiempo, a medio camino entre su pasado idílico y la modernidad, no queda muy lejos de las imagerías de Isidora.

³⁹ STEPHEN GILMAN, *op. cit.*, p. 117.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, MIJAÍL, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., Porrúa, México, 1997.

DUFOUR, GERARD, *La Inquisición en España*, Cambio16, Barcelona, 1992.

GILMAN, STEPHEN, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, trad. Bernardo Moreno Carrillo, Taurus, Madrid, 1985.

GULLÓN, GERMÁN, “Originalidad y sentido de *La desheredada*”, *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 52 (1976), pp.39-50.

GULLÓN, RICARDO, “Desdoblamiento interior en *La desheredada*”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, vol. 26 (1971), pp. 9-10.

_____, *Galdós, novelista moderno*, Taurus, Madrid, 1987.

PÉREZ GALDÓS, BENITO, *La desheredada*, ed. de Germán Gullón, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 2003.

_____, “La sociedad presente como materia novelable” , *Ensayos de Crítica literaria*, L. Bonet, Barcelona, 1972.

TORRES, DAVID, “La fantasía y sus consecuencias en *La desheredada*”, *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 52 (1976), pp. 301-307.

VILARÓS M., TERESA, “Duelo y suicidio de Isidora de Aransis (*La desheredada*)”, *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, vol. 48, núm. 561 (septiembre de 1993), pp. 13-15.